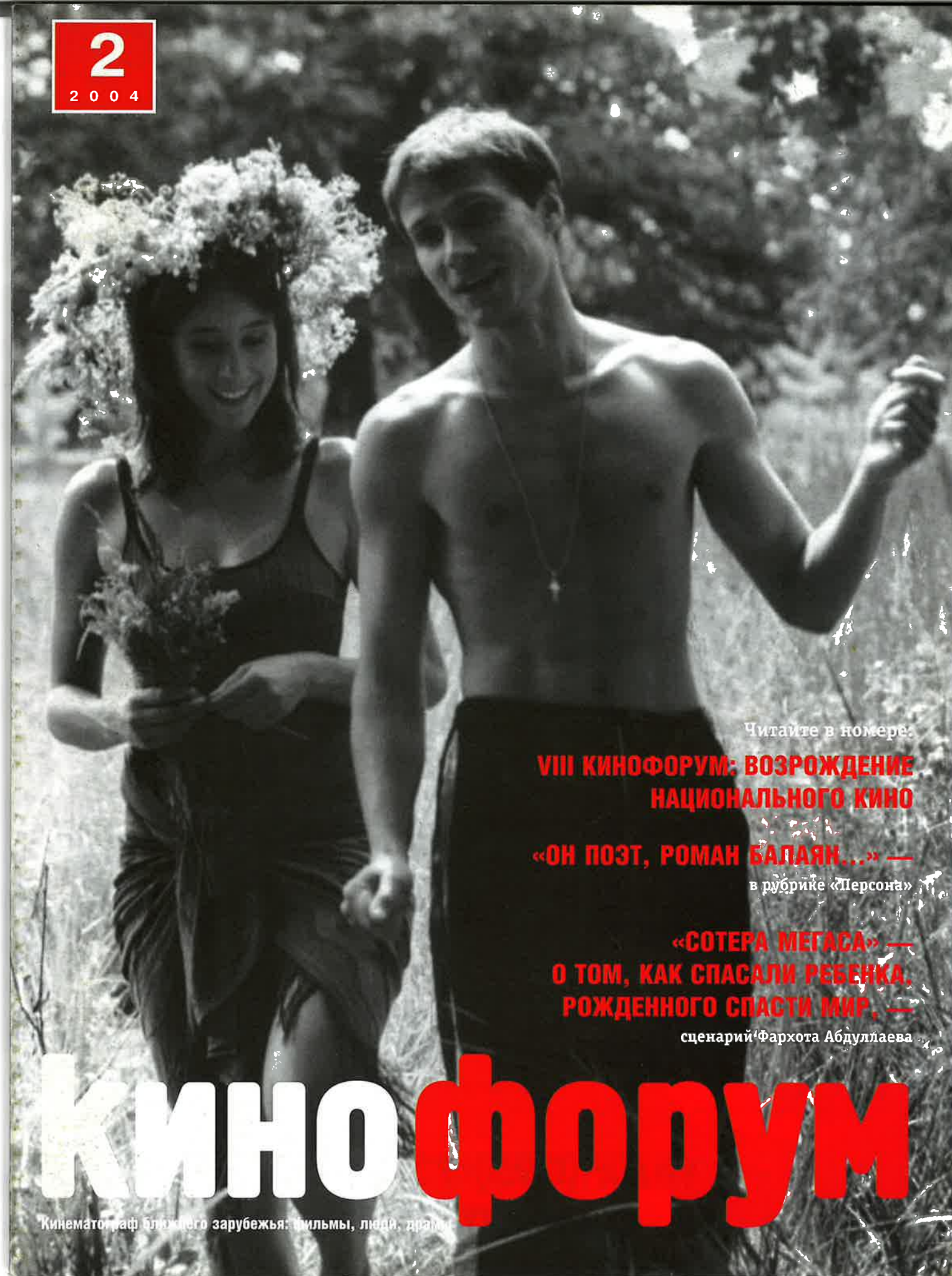


2
2004



Читайте в номере:

**VIII КИНОФОРУМ: ВОЗРОЖДЕНИЕ
НАЦИОНАЛЬНОГО КИНО**

«ОН ПОЭТ, РОМАН БАПАЯН...» —
в рубрике «Персона»

«СОТЕРА МЕГАСА» —
О ТОМ, КАК СПАСАЛИ РЕБЕНКА,
РОЖДЕННОГО СПАСТИ МИР, —
сценарий Фархота Абдуллаева

кино**форум**

Кинематограф ближнего зарубежья: фильмы, люди, драмы

Бланки
Буклеты
Наклейки
Блокноты
Тиражирование
Брошюры
Конверты
Журналы
Каталоги
Визитки



тел.: (095) 730 4773
(095) 507 6885

Издается с апреля 2002 года
Выходит четыре раза в год

Редакция:

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

Фото на обложке: *Ольга Сутулова и*
Андрей Кузичев в фильме Романа
Балаяна «Ночь света»

Отдел распространения:

Тел.: (095) 255 9325

Адрес редакции:

123242, Москва,
ул. Дружинниковская, д. 15, оф. 709
Тел.: (095) 255 9325
Факс: (095) 255 9325
E-mail: kinoforum@kinocenter.ru
Internet: www.kino-forum.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 Федерального
агентства по культуре и
кинематографии 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 № 215

Содержание

КИНОФОРУМ июль 2004 (№ 2)

КОЛОНКА РЕДАКТОРА

- 2 *Елена Стишова.* КИНО КАК ЛЕТОПИСЕЦ ИСТОРИИ

АКТУАЛЬНАЯ РУБРИКА

- 4 *Кора Церетели.* ПАРАДЖАНОВ БЕЗ ГРАНИЦ
7 *Сергей Кудрявцев.* ЖИВИ И НЕ ДАЙ УМЕРЕТЬ ДРУГИМ...

ПРЕМЬЕРА «КФ»

- 9 *Гульбара Толомушова.* НА СТЫКЕ
12 *Эрнест Абдыжапаров:* «ЭТО НЕ КОМЕДИЯ, НО ТО, ЧТО ЛЮДИ
СМЕЮТСЯ, МНЕ ОЧЕНЬ НРАВИТСЯ»
16 *Зульфикар Мусаков.* ПОСЛЕ УЛЫБКИ — ПЕЧАЛЬ И НАДЕЖДА

ФИЛЬМ, ФИЛЬМ, ФИЛЬМ...

- 19 *Андрей Шемякин.* ПОЭТИКА МОНТАЖНОЙ ФРАЗЫ
23 *Нея Зоркая.* ЗОЛОТАЯ ЛИХОРАДКА - 2
25 *Михаил Беликов:* «КИНЕМАТОГРАФ — ЗЕРКАЛО
ЭКОНОМИКИ»
28 *Асия Байгожина.* НА ПОЛПУТИ К МЕЧТЕ
31 *Садулло Рахимов.* ТАДЖИКСКОЕ КИНО: В ЭМИГРАЦИИ
И ДОМА
34 *Андрей Шемякин.* ОСТАНКИ ИСТОРИИ
Д Е Б Ю Т
37 *Юсуп Разыков.* МЫ, ДВОЕ МУЖЧИН...
38 *Нея Зоркая.* В МОЛЧАНИИ

КОНЦЕПЦИИ. ГИПОТЕЗЫ. РАЗЫСКАНИЯ

- 39 *Гульнора Абикиева.* В ПОИСКАХ НАЦИОНАЛЬНОЙ
ИДЕНТИЧНОСТИ
44 АНКЕТА «КФ». ЦИФРЫ И ФАКТЫ

ИНФО-РУБРИКА

ПЕРСОНА

- 55 *Сергей Тримбач.* ОН ПОЭТ, РОМАН БАЛАЯН...
60 *Людмила Лемешева.* ТИХАЯ РАДОСТЬ

СЦЕНАРИЙ

- 66 *Фархот Абдуллаев при участии Андрея Волоса.* СОТЕРА
МЕГАСА

КИНОФОРУМ

июль 2004



ЕЛЕНА СТИШОВА

КИНО КАК ЛЕТОПИСЕЦ ИСТОРИИ



Елена Стишова,
ответственный редактор
журнала «Кинофорум»

Кинофорум — единственная на постсоветском пространстве киноплощадка, на экранах которой из года в год можно наблюдать глубинные культурные сдвиги, происходящие в далеких от нас мирах независимых республик. В этом — познавательно-культурном смысле — VIII Форум, прошедший в начале мая, был интересен как никакой другой. Не в том только дело, что он представил коллекцию фильмов, многие из которых имеют реальную художественную ценность. Трагикомедия Эрнеста Абдыжапарова «Сельская управа», талантливый дебют «Остров возрождения» Рустама Абдрашева, трагическая «Сомнамбула» Сулева Кеэдуса, остросоциальный «Лекарь» Юсуфа Разыкова, «Маленькие люди» Наримана Туребаева, первая татарская игровая картина, снятая на родном языке, — «Небесная гора» Ильдара Ягафарова, — не затерялась в обширной программе. Одних игровых полнометражных картин было поболее, чем в конкурсах международных фестивалей, — двадцать одна. Честно говоря, появилось — у меня лично — искушение сделать Кинофорум призовым. По художественному уровню программ он уже тянет на это — большинство представленных фильмов выдерживают критическую оценку по гамбургскому счету. Не стану развивать сию соблазнительную идею вследствие ее полной утопичности — по крайней мере, в настоящее время. Да, честно говоря, занимает меня совсем иное.

Московские культурологи однажды вежливо удивились: мол, на постсоветском пространстве не живут

постмодернистские дискурсы, пожали плечами, развели руками. Ну что с этим поделаешь! То ли почва скудна, то ли такие мы тупенькие, то ли Россия, как всегда, идет своим путем, а бывшие ее сателлиты по инерции движутся в том же фарватере.

Это так и не совсем так. Точнее — совсем не так. К примеру, в первые перестроечные годы бурно зацвел феминизм, женские ассоциации росли и множились, возник Центр гендерных исследований, плодотворно работающий и поныне. Однако пик феминизма быстро миновал, широкий фронт движения сузился до ниши, которую резво заняли функционеры разных фондов (зарубежных, вестимо), выдающих гранты на женские исследования. Несколько лет на ТВ работала и имела высокий рейтинг программа «Я сама», с чьей подачи многие телезрители овладели понятием «феминизм», а некоторые даже поняли, что оно вовсе не означает борьбу с мужчиной. Программу закрыли, тем не менее, семена нового знания она, смею верить, посеяла. Причину того, что феминизм не вышел, что называется, в народ, не овладел массами, я вижу в непреодолимой патриархальности нашего общества. Даже бури перестройки оказались нипочем нашему коллективному подсознанию. Не перестроилось оно, и удивляться тому не приходится. Надо десятилетиями пахать и пахать, чтобы сдвинуть то, что складывалось столетиями и превратилось в архетипы. Словом, это задача на века. Но есть другой сюжет, актуальнейший, которого в упор не видят ни наши СМИ, ни рефлектирующие интелли-

генты. Что происходит в научных кругах, как историки реагируют на геополитические изменения и культурные взрывы на пространстве бывшего СССР, — мне неизвестно. Во всяком случае, историческая наука и общественное сознание на данный момент не обнаруживают обратной связи. А в американских университетах есть специальные научные дисциплины — colonial studies и postcolonial studies. Мне лично до такой роскоши не дожить. Но мой профессиональный долг сообщить нашим читателям, что эта тема существует и у нас, что она занимает все большее культурное пространство и требует, по крайней мере, номинирования, признания того, что она есть.

В кинематографе стран СНГ и Балтии постколониальный дискурс живет и развивается — скорее латентно, скрыто, скорее подсознательно, чем осознанно. Время грубой антисоветчины, отдающей национализмом, кончилось. По мере того как национальное самосознание эмансипируется, освобождается от идеологического давления новой власти, от автоцензуры и иррациональных страхов, появляются фильмы, где помимо конкретной фабульной истории есть еще и метаистория. Там, в этом верхнем слое, параболой взметнувшись над изображением, ищите самые важные, самые сокровенные смыслы, пусть они и не разжеваны автором до консистенции манной каши, когда только и остается, что проглотить или выплюнуть. Для примера возьму российский фильм «Старухи» Геннадия Сидорова, сенсацию прошлого года. Гомерический хохот зрительного зала редуцирует весьма глубокую авторскую концепцию. Но, отсмеявшись, как не понять, что этот фильм — покаяние. Ведь и заброшенные старухи, выживающие токмо за счет собственной неистребимой живучести, и страшный во хмелю майор Федька — единственная власть окрест, другая-то вся вышла, и беженцы-таджики — вот они, как писали раньше в газетах, «родимые пятна», только не капитализма, а несбывшегося коммунизма. Так сказать, побочный продукт на пути к Великой Утопии, ее отдаленные результаты. В борьбе за нее сильно истощился русский этнос. «Титульная нация» в гибели, и свет в деревню проводят смекалистые «младшие братья», те самые «чучмекы» в полосатых халатах и тюбетейках, которых при советской власти мало кто различал по национальности. Да и ни к чему было, когда приказано жить «единым человеческим общежитием». Со «Старухами» неожиданно рифмуется «Сельская управа» — и по жанру, и по материалу, и по проблематике, и по количеству самого на душу населения. В киргизском ауле и в российской деревне люди с утра до ночи пытаются решить

общую задачу: как выжить, как прокормиться, как дотянуть до пенсии. Но в жизни, как бы ни была она скудна, всегда есть место жизни. И эта природная жизнь в «Сельской управе» бьет ключом. Как и в «Старухах».

Мало-помалу кинематограф независимых республик уже накопил базу фильмов, которые могли бы стать основой для постановки проблемы постколониализма как современного *состояния* постсоветского общества, с которым связан ряд новых культурных да и социальных феноменов, совершенно невозможных в доперестроечную эпоху.

Кино независимых республик пишет альтернативную историю своего народа на том этапе, когда все мы были «братской семьей». И делает это по-разному. Запад и Восток бывшей советской империи сильно не совпадают в своем внутреннем ощущении монополии верховной власти. В той мере, в какой не совпадают конкретика исторических обстоятельств. Страны Балтии квалифицируют годы под флагом СССР как оккупацию, и это порождает сюжеты, отличные от центральноазиатских, где советский период воспринимается скорее как беда, общая для всех народов, попавших под десницу тоталитаризма. В «Молитве Лейлы» Сатыбалды Нарымбетова, где действие происходит в казахском селе, притулившемся на свою беду в смертельно опасной близости от ядерного полигона, потрясает авторская позиция. Не обвинительный вердикт власти предрежающим, а трагедия народа, факт его исторической судьбы — вот что движет автором, показавшим это село как маленький интернационал, где кто только не живет вместе с казахами — и русские, и евреи, и, конечно, немцы. Что диктует такую авторскую позицию — восточный фатализм, историческая объективность или ощущение себя внутри исторического процесса, который был и все еще остается — смею сказать — общим? С каждым годом Кинофорум набирает зрелость и ставит вопросы, которым тесно в рамках исключительно киноэстетики. Фильмы из независимых республик включил в свою конкурсную программу даже Московский МКФ — последним из крупных международных киносмотров. Бывшая метрополия наконец-то уразумела, что «большого брата» больше нет и Россия теперь на равных с независимыми республиками.

Хотя в искусстве, на мой взгляд, прогнозы невозможны, я все-таки решаюсь предсказать, что и IX Кинофорум продолжит движение по восходящей. Я чувствую: творческий ресурс немалый, и он ищет выхода. Нашлись бы только инвесторы и опытные продюсеры, понимающие, что их вложения того стоят.

Е. Стишова

КОРА ЦЕРЕТЕЛИ

ПАРАДЖАНОВ БЕЗ ГРАНИЦ

В этом году Сергею Параджанову исполнилось бы 80 лет



«Гений принадлежит всему человечеству»¹

Мифология и мистификация — постоянные спутники жизни Сергея Параджанова сопровождают его и после ухода из жизни. Скоро пятнадцать лет, как его нет среди живых, запущенное великим мистификатором действие продолжается. И вот что удивительно — со временем параджановский маскарад не только не оскудевает, но обрастает все новыми подробностями, расширяет границы, превращаясь в своего рода неповторимый, многокрасочный «поп-арт».

Личность Параджанова во всех ее проявлениях по-прежнему продолжает будоражить во-

ображение людей, во многих пробуждая способности импровизаторов, творцов. Как когда-то, в среде «зеков» на Зоне сперва — любопытство и удивление, а потом и желание самим попробовать творить, участвовать... И тут уж, конечно, каждый в меру своих возможностей и вкуса...

Параджановские сайты в Интернете (а их неисчислимо множество) содержат такое количество невообразимой чепухи и вымысла, какие не удалось бы придумать сотне Мюнхгаузов. Тут и пересказ услышанных краем уха известных параджановских «боек», дополненных неуклюжим воображением нового рассказчика, и анекдоты-небылицы вокруг и около известных фактов биографии Маэстро. И при этом — такая безоглядная безапелляционность! Например, в статье, претендующей на серьезность и академизм, ошеломляющее «откровение»: «Цвет граната» («Саят-Нова») представлен как фильм о великом иранском (?) поэте, и более чем вольные (при этом «закавыченные») «цитаты» из параджановских писем, телеграмм и фильмография, включающая два неизвестных мне, его прижизненному исследователю, фильма, и многое другое, вызывающее оторопь и недоумение...

Недоумение... Но не гнев и не негодование. Великий Маэстро сам распустил этот колдовской шлейф вымысла, без кото-

рого ему было неинтересно жить, сам заказал музыку для нескончаемого карнавала воображения. И вот уже новые поколения ряженных участвуют в нем. И что из того, что кто-то неуклюже подпрыгивает на месте, не слыша ни такта, ни музыки изысканных параджановских мелодий, — зато они учатся танцевать.

В жизни Параджанова так же, как и в его фильмах, его «поп-арте», всегда присутствовало нечто иррациональное. Тысячу раз был прав Сальвадор Дали, утверждавший, что «... повседневная жизнь гения, его сон и пищеварение, его экстазы, ногти и простуды, его жизнь и даже его смерть в корне отличаются от всего, что происходит с остальной частью рода человеческого»². Что касается Параджанова, то тут следует добавить: и все, что происходит после его смерти, тоже не имеет аналогов...

Сложился пополам и ушел в землю фундамент параджановского родительского дома в Тбилиси — не пустил к себе новых хозяев, затеявших его перестройку. Лишенный деревянных балконов и лестниц, знаменитого двора с фонтаном, дом этот, как безногий и слепой инвалид, стоит под горой Святого Давида — немой упрек

горячо любимому Параджановым городу, который не смог сберечь это бесценное сокровище. Зато процветает и постоянно пополняется Дом-музей Параджанова в Ереване, куда неиссякаемым потоком стекаются почитатели со всех концов света.

Ни на один день не прекращал он творить — и в лагерях строгого режима, и в больничной палате после тяжелой операции. Он говорил: «Я создал в изоляции более 800 коллажей и рисунков... Я написал 20 сценариев. У меня 20 не поставленных фильмов!» А мы, грешным делом, считали это обычными параджановскими преувеличениями. Оказалось, чистая правда.

Через 11 лет после его смерти вышел сборник сценариев «Исповедь», где Параджанов впервые предстал как поэт, литератор, создатель уникальной кинолитературы.

Он мечтал сделать свое творчество достоянием всех. За два года до смерти, которую он предчувствовал, к которой готовился, мы стали буквально по листочкам собирать и ксерокопировать сценарии, сюжеты, рисунки, эскизы, раздаренные им или просто унесенные из его дома друзьями, коллегами, знакомыми, рассеянные по всей нашей когда-то необъятной родине.

«Хочу, чтобы все видели!» — слова эти стали рефреном его последних лет. Это был его завет — предстать перед широкой публикой во весь рост своего могучего таланта, во всех своих ипостасях — кинорежиссера, художника, литератора, лицедея, клоуна, церемониймейстера, шоумена... Он не успел сделать это при жизни. Ему не хватило времени одарить всех своим богатством. А он так страстно желал этого...

В самый разгар эпидемии атипичной пневмонии я оказалась в аэропорту Бангкока, по дороге на Сингапурский международный кинофестиваль, где должна была состояться выставка-ретроспекция Параджанова. Люди в широченных белых халатах, белых резиновых перчатках и тапочках, в белых масках с прорезями для глаз и с мягкой поступью рыси медленно передвигались по мраморному полу, разглядывая лица пассажиров. Фантастическая мизансцена на фоне современных боингов, грандиозного стеклянного купола-крыши аэропорта и мерцающих вдали огней небоскребов огромного мегаполиса!

На следующее утро в Сингапуре маскарад белых привидений сменился сюрпризами, попараджановски ошеломляюще неожиданными.

Все началось с информации в каталоге фестиваля: «Выставка рисунков и эскизов Сергея Пара-

джанова открывается в Культурном центре Гёте». И адрес: Армениен стрит, 4...

Напротив здания Центра я обнаружила армянскую церковь, небольшой парк и кладбище с изысканными надгробными памятниками. Рядом с Центром — «Армениен кафе».

Как выяснилось, армяне построили первую христианскую церковь на территории Сингапура в 1835 году. Через пару лет после того, как на остров, облюбованный морскими разбойниками, пришли американцы. Они построили еще ряд великолепных зданий на центральной улице Сингапура, которая долгое время носила название «Саркис стрит». А сами потом уехали в Австралию.

Кладбище и церковь в идеальном порядке содержит Бангкокская армянская община другой страны — Таиланда...

Молодое поколение жителей «Армениен стрит» понятия не имеет, что означает название их улицы. Не знали этого и китайцы, обслуживавшие «Армениен кафе».

И во всей округе, да и на всем острове, ни одного постоянно проживающего армянина! Зато рядом с выставкой — Церковь Святого Геворка (Георгия), особо почитаемого Параджановым.

Столь символическое месторасположение нашей выставки было или чистой случайностью, или, как на полном серьезе убеждал меня директор фестиваля и фанат Параджанова Филипп Че, тут не обошлось без вмешательства самого Маэстро...

Ретроспектива фильмов Параджанова проходила в огромной зале Культурного центра, расположенном в новом ультрасовременном архитектурном комплексе-небоскребе. И с каждым сеансом зрителей все прибывало. Представьте себе — в зале тысяча зрителей и ни одного европейского лица! Испуганные эпидемией SARS европейцы не приехали на фестиваль.

В день моего отъезда, когда показывали «Цвет граната», Филипп Че прибежал ко мне в номер с известием — в зале аншлаг. Он был горд и счастлив — его соотечественники сумели оценить и принять искусство одного из величайших мастеров современности.

Я спрашивала китайцев сразу после просмотра — что их привлекает в фильмах Параджанова? Все ли им понятно? Они отвечали немногословно, с улыбкой: красота. Очень красиво и много добра. Еще говорили — это имя мы никогда не забудем. Что можно о нем прочесть? А ведь другая цивилизация, другая эстетика!

Апрель 2004 года... Женева. Швейцария. Выставка-ретроспекция в Центре Грюнри проходит в

¹ Из Петиции в адрес Верховного Совета СССР и СССР о предоставлении амнистии Сергею Параджанову. (Петицию подписали 500 выдающихся деятелей культуры мира.)

² Сальвадор Дали. Дневник одного гения. М., 2000, с. 7.

рамках кинофестиваля «Бляк муви фест». Фестиваль скромный, спокойный, без «тусовки» звезд и истошных воплей фанов, но у жителей швейцарской столицы он пользуется успехом.

Публика ходит в кинотеатр разная, но достаточно избалованная лучшими образцами «артауза».

В уютном и достаточно просторном, оборудованном под выставочный зал вестибюле на прошлом кинофестивале экспонировались рисунки и эскизы Феллини.

Инициатором нашей программы стало Посольство Армении в Швейцарии. Однако директора Фестиваля не пришлось долго уговаривать. Он посмотрел один из фильмов Параджанова, кажется, «Ашик-Кериб», и с тех пор загорелся этой идеей, лишь понаслышке зная, что Маэстро еще и художник.

Мы стали развешивать наши экспонаты-рисунки, коллажи, эскизы к фильмам, фотографии («Театр Параджанова в фотографиях»), оформили стенд и витрину «ГУЛАГ», и тут началась «параджаниада», которую я наблюдала уже не раз.

Художник-итальянец, сотрудник кинотеатра, флегматичный и ленивый, как сонная муха, при появлении наших экспонатов вдруг загорелся таким огнем энтузиазма, что к нашим ногам было брошено все, чем обладал этот огромный развлекательный комплекс: рамы, паспарту, все необходимые для оформления выставки аксессуары и инструменты... Мы еще не вывесили и десятка работ, как у стендов стала собираться толпа сотрудников Центра — наших добровольных помощников. Директор фестиваля восторженно и удивленно разводил руками и подымал вверх большой палец — здорово! На следующий день пришли родственники и знакомые сотрудников. Художник-итальянец

привел свою семью — жену и сына. И хотя толпа посторонних порядком мешала работать, мы не могли попросить их выйти — это было бы не параджановски. Каталоги и пресс-релизы стали расхватывать еще до открытия выставки. И потом все дни, как обычно, — аншлаги в двух залах и просьбы не уезжать, оставить выставку и фильмы хотя бы еще на неделю — не все желающие успеют посмотреть...

В Женеве было не по сезону холодно. Люди шли в кинотеатр с зонтами, в плащах, продрогшие. Но магия параджановского гения их грела и притягивала. И они все шли. Все шесть дней.

Было радостно и горько. Радостно выполнять завет Маэстро: «Пусть видят все!» Горько от сознания, как мало о нем знает русский зритель, на языке которого он писал и мыслил, как мало и плохо его богатейшее наследие изучено нашей киноведческой наукой. (Лучшие работы о нем — в Западной Европе и в Америке.) Этот год был объявлен ЮНЕСКО годом Параджанова. Канал «Культура» — единственный, отозвавшийся на 80-летие Мастера, — смотрит далеко не вся Россия. На «Круглый стол» — встречу, организованную Конфедерацией Союзов кинематографистов совместно с московским театром-фойе Параджанова, — приехали друзья и близкие из Тбилиси и Киева, директор Дома-музея Параджанова в Ереване Завен Саркисян, муза Параджанова и его любимая актриса Софико Чиаурели... Пришли и зрители — многочисленные поклонники Параджанова. Не было только моих коллег. Но это нисколько не омрачило праздника — общения по-параджановски. Встреча проходила в Каминном зале бывшего Екатерининского дворца, сохранившего свое величие, — мебель, картины, люстры... Думаю, Параджанов был бы доволен. Он сказала бы: «Это потрясение!»

СЕРГЕЙ КУДРЯВЦЕВ

ЖИВИ И НЕ ДАЙ УМЕРЕТЬ ДРУГИМ...

О фестивале фильмов стран единой Европы



Панорама кино стран Европейского союза, собравшая в этом году 33 фильма, прошла в Москве уже в шестой раз. Но ныне она имела несомненную особенность, поскольку показ был приурочен к вступлению в Европейский союз ряда новых стран, включая бывшие социалистические, а также прежние республики СССР. Впервые появились в программе картины из Польши, Чехии, Словакии, Венгрии, Словении. А еще фильмы из Латвии, Литвы и Эстонии. Ведь мы в последнее время практически не имели возможности видеть работы своих ближайших соседей. Тем более было интересно узнать, насколько вписываются ленты из Восточной Европы и Балтии в контекст европейского кинематографа, которому приходится, в свою очередь, противостоять мощной американской киноэкспансии.

С этой точки зрения весьма примечателен выбор картины из Великобритании — «В этом мире» (правильнее было бы назвать ее «На этом свете») Майкла Винтерботтома. Подобное решение анг-

личан было вполне предсказуемым: фильм получил главный приз на Берлинском кинофестивале 2003 года, а также удостоился награды Британской академии кино и телевидения за... лучшую иноязычную работу. В этом нет парадокса, ибо большую часть действия герои говорят на разных языках, проделывая изнурительный и опасный путь из окрестностей Пешавара, что в Пакистане, через несколько стран Азии и Европы до «земли обетованной», коей им видится Великобритания.

Винтерботтом, отличающийся исключительным разнообразием своих экранных творений, в последние годы явно увлечен цифровой камерой, позволяющей работать не только быстро и дешево, но и раскрепощенно, импровизационно. По манере фиксации событий, происходящих как бы у нас на глазах, к тому же с участием непрофессиональных исполнителей, буквально — людей с улицы, его фильм можно было бы считать неореалистическим, почти документальным. Однако присущая ленте внутренняя энергетика, своеобразный драйв отчаянного путешествия через континенты в поисках лучшей доли, наконец, возникающий благодаря кинематографическому ритму, очень точному звуковому и музыкальному ряду некий мифологический подтекст «современной одиссеи», — все это превращает вроде бы обычный образчик жанра road-movie в притчу о неизбывном человеческом стремлении к раю на Земле, на

этом свете. Как и в случае с давней, в чем-то похожей картиной грека Тео Ангелопулоса «Пейзаж в тумане», невольно вспомнишь гётевскую поэтическую формулу: «Ты знаешь край...», где выражена вечная тоска человека по «золотому веку» цивилизации.

Вот и в австрийской картине «Дунай, Дунай» Горана Ребича, серба по происхождению, за внешним сюжетом странствия людей различных национальностей уже не по суше, а по одной из главных водных артерий Европы тоже угадывается общечеловеческий инносказательный смысл. В образе пожилого капитана, который не может не выполнить последнюю волю одной из своих бывших возлюбленных и везет гроб с ее телом к месту окончательного упокоения у Черных ворот, видится мифологический Харон. Параллельно возникает трогающий душу мотив подлинного единения всех, кто мечется по Европе в поисках пристанища, не раз пересекая границы государств, но оставаясь повсюду «перемещенными лицами», людьми без родины.

Текучесть и неулавливаемость сегодняшнего состояния общества, утратившего социальные и нравственные ориентиры, выражена еще в одной истории житейских мытарств — в фильме «Хорошие руки» эстонца Пеэтера Симма. На сей раз режиссер проявил склонность к трагикомически-карнавальному восприятию действительности, хотя, если разобратся, ростки подобного отношения к миру проглядывали

двадцать лет назад в его ярком остросоциальном дебюте «Что посеешь...». Авантюрно-забавные эскапады хитроумной воровки из Латвии, вынужденно оказавшейся в бегах в Эстонии, потянули за собой слегка абсурдистский калейдоскоп современных нравов и характеров. При этом Симм отнюдь не морализаторствует, не пытается язвительно заметить, мол, что посеешь, то и пожнешь. Неудивительно, что родственными душами, искренне привязавшись друг к другу, становятся аферистка-латышка и как бы усыновленный ею мальчишка из эстонского поселка, отправляющиеся на очередные приключения уже вместе. В одиночку вообще трудно прожить, не прицепившись к кому-то в наивной надежде на «светлое будущее».

Проблема единения стран в рамках Европейского союза отражается не только в интернациональных сюжетах. Помимо уже упомянутых лент, можно назвать, например, жесткую испанскую картину «Воины» Даниэля Кальпарсоро, повествующую о трагических судьбах испанцев-миротворцев в Косово в 1999 году (правда, на схожую тему была работа поинтереснее, польская картина «Демоны войны по Гюйе» Владислава Пасиковского, не представленная в Панораме).

Умение ужиться в человеческом общежитии начинается с пресловутой «ячейки общества» — то есть с семьи. И даже с отношений двух влюбленных, которые пока не успели заключить брак, однако уже поставлены перед моральным выбором. («Перекресток» Арко Окка неплохо задуман, будто пересказывая на эстонский лад идею из американского «Неприличного предложения» Эдриана Лайна — можно ли отказаться от невесты за миллион долларов.) В черед работ о «семейных разборках» меньше привлекают эксцентрически-сатирические краски «Венгерской красавицы» (точнее был бы перевод «Красота по-венгерски», отсылающий к «Красоте по-американски» Сэма Мендеса) венгра Петера Ютара, «И то да се» голландки Паулы ван дер Уст (ну, с какой стати американцы включили эту среднюю ленту в пятерку номинантов «Оскара»?) или «Мелких неприятностей» датчанки Аннетте К. Ольсен. Шведское ретро «Семейные тайны» Челля-Оке Андерсена также не блещет, рассказывая о том, как четверть века назад «все смешалось в доме семьи Бендтрикс».

Зато немецкая житейская мелодрама «Грильбар «На полпути» Андреаса Дрезена, заменившая на фестивале ранее объявленный фильм «Уроки лжи», в середине повествования вдруг приобретает удивительную убедительность и в паре сцен просто восхищает глубиной актерской трактовки характеров четверых персонажей, составляющих две не очень-то счастливые пары. В какой-то момент может показаться, что случится остроумный, во фран-

цузском духе, *mignon a quatre*. Ан, нет! Герои преодолевают невольный искус «поменяться супругами», и финал жизненно оправдан, пусть и не обещает особых иллюзий, что все сложится хорошо. Как говорится, еще жить и жить — земной путь пройден лишь до половины. Дословно же в названии «Halbe Tierre» таится иная интерпретация: пока удалось подняться только до середины лестницы, и совсем не ясно, ведет ли она в небо.

Пребыванию в настоящем Чистилище следовало бы уподобить существование двух бомжей в польской ленте «Эди» дебютанта Петра Тшаскальского, одного из учеников классика мирового кино Анджея Вайды. Поначалу в этой беспросветной и беспощадной хронике обитателей самого дна общества можно заподозрить давно надоевшую «чернуху» в духе отечественной продукции перестроечных лет. Однако, присмотревшись и прислушавшись, уже не обращая особого внимания на сквернословящих пьяниц и бандитов, которые, несмотря на разительно отличающуюся жизнь, чувствуют себя вполне схожими маргиналами за пределами нормального человеческого бытия, ощущаешь не по латам мудрое лукавство автора, по сути, поведавшего притчу о святом блаженном, кто явился в мир и опять не был признан и понят соплеменниками. Уж такова судьба — влачить столь горестный удел, нести свой крест и не роптать! А в картине «Мы должны помогать друг другу» чеха Яна Гржебеяки поражает не только трагикомическая манера подачи материала на военную тему (чехам не привыкать к «отстранению» ситуации из времен второй мировой войны — достаточно вспомнить оscarоносный фильм «Поезда под пристальным наблюдением» Иржи Менцеля) и даже не виртуозное балансирование на грани риска при обращении к «еврейскому вопросу». Работу Гржебеяки стоило бы назвать черно-комедийным вариантом более трагического «Магазина на площади» Яна Кадара и Эльмара Клоуса, кстати, тоже удостоенного награды Американской киноакадемии. Можно только пожалеть плечами, почему «Оскар» в итоге не достался претендовавшей на него ленте «Мы должны помогать друг другу», в которой на редкость ясно и впечатляюще выражена, в общем, простая мысль. Ее готов изречь бывший полицей, пытающийся уцелеть уже в послевоенных гонениях, которые угрожают и семейной паре, скрывавшей в годы оккупации еврейского юношу. Этим людям ничего не остается, как действительно помогать себе и ближайшему своему выжить, пусть они изначально несимпатичны друг другу. В конце концов, справедливо лишь человеколюбивое кредо: «Живи и не дай умереть другим». А без этого ни в семье, ни в обществе, ни в межгосударственном союзе, увы, не проживешь.



ГУЛЬБАРА ТОЛОМУШОВА

НА СТЫКЕ

21 мая 2004 года, представляя «Сельскую управу» бишкекским журналистам, Эрнест Абдыжапаров сказал, что мечтает вернуть зрителей в кинотеатры. Через неделю, 28 мая, лента стояла в программе VIII Форума кинематографий стран СНГ и Балтии в Москве. Никогда не забуду атмосферы показа: и взрывы смеха, и напряженную тишину, и бурные аплодисменты, крики «Браво!» в конце. Реакция превзошла самые смелые ожидания.

Теперь никаких сомнений быть не может: трагикомедия «Сельская управа» привлечет кыргызских зрителей в кинотеатры. Она посвящена современности и затрагивает проблемы, близкие и понятные большинству населения страны. В фильме участвуют народные любимцы — куудулдары (эстрадные комики), а также популярные театральные актеры Кумендор Абылов (Кабылбек — Айыл Окмоту), Мукамбет Токтобаев (нувориш Карыбай), Жамбыл Камчиев (опозиционер-коммунист), Болот Тилебалдиев (Социалбек-иеговист), Тургунбек Бердалиев (муж целительницы) и другие.

До «Сельской управы» Абдыжапаров снял несколько короткометражных фильмов. Они принимали участие в зарубежных кинофестивалях, получали призы, но не приносили популярности на родине. Помнится, на одном из семинаров по арт-менеджменту известный гол-



«Сельская управа»

ландский продюсер Ханс де Вирс подчеркивал: «Фильм, который вы собираетесь снять либо продвигать, должен быть очень легким для восприятия в любом уголке земного шара. Только тогда вы добьетесь результата».

Эрнест работал на двух картинах Актана Абдыкалыкова — «Селкинчек» (соавтором сценария и вторым режиссером) и «Маймыл» (редактором). В качестве администратора провел много часов с немецкими коллегами Хансом-Эрихом Фитом, Хер-

самых гармоничных своих фильмов «Альгамбра». Это была картина о мечте Кунашова сыграть пьесу «Воспоминание об Альгамбре» Франческо Тарреги на большой сцене. Днем он самозабвенно репетировал это прекрасное произведение, а ночью торговал, чтобы иметь деньги для репетиций. Спустя год после создания ленты Кунашов начал гастролировать по миру... Видимо, так — медленно, но верно — воплощается большая кыргызская мечта.

Мысль снять фильм о жизни народа и для наро-



«Сельская управа»

бертом Шверрингом и Франком Мюллером, снимавшими документальные фильмы о Кыргызстане. Думаю, находясь рядом с Актаном, он прошел большую школу, а работа с немцами, для которых он, по сути, был волшебником-проводником в мир кыргызской глубинки, позволила ему лучше узнать чаяния и грезы своих обездоленных соотечественников. Вдумчивый, позитивно настроенный, целеустремленный Абдыжапаров сам выстраивал свою судьбу. Сопоставляя некоторые факты его биографии, можно понять, почему его в свое время заинтересовал Темиралы Кунашов, никому не известный гитарист-самоучка, о котором он снял один из

да у Абдыжапарова возникла не случайно. Эрнест постоянно думает о судьбе простого человека, на долю которого после развала Советского Союза выпало немало потрясений. Если горожане еще как-то находят себя в современной ситуации, то сельчане все еще не могут выйти из оцепенения, они либо слоняются по пыльным дорогам, либо сидят на завалинке, либо, дешево продав кое-что из домашней утвари, на вырученные гроши спешат скорее выпить горькую. Однажды вдруг, окинув взором потрясающей красоты родную землю, начинают размышлять о вечном. Мол, что нужно сделать, чтобы быть достойным этого великолепия? Сель-

ский голова Кабылбек каждый день идет на работу, как на праздник: почему бы и нет? Он находится при должности, в то время как многие вынуждены прозябать без работы. Пенсионеры месяцами не получают пенсии, крестьяне годами не вспахивают землю, но Кабылбек, кажется, не замечает трудностей переходного периода. Только после визита тракториста Боке, который сумел втолковать франтоватому председателю, что начальник не должен просто так сидеть и выслушивать просьбы и предложения сельчан, пассивный Кабылбек начинает меняться, пробует влиять на ситуацию.

Перемене состояния Айыл Окмоту словно аккомпанирует песня «Саратан». Ее поют несколько влюбленных пар теплым летним вечером, она приносит дыхание полнокровной жизни, мы чувствуем, что наступает время перемен на селе.

Вторая песня, «Жол», звучит в финале картины и выражает гордость за прошлое величие жителей земли Манаса, а также боль за их нынешнее несовершенство.

Две красивые песни «Саратан» и «Жол» — как глоток живительной влаги, — и больше никакого музыкального сопровождения. Спросила режиссера: кто их автор? Оказалось, что музыку и стихи для первой песни Абдыжапаров написал сам, а у второй ему принадлежит мелодия, положенная на стихи поэта Мусы Джангазиева. Вспоминаю, что в «Селкинчеке» Эрнест исполнял импровизацию на тему одной из собственных пьес на ооз-комузе. На протяжении всего действия там тоже нет музыки, но в финале, знаменуя торжество юного героя, преодолевшего первый жизненный кризис, звучит ода радости. Кстати, после «Сельской управы» Абдыжапаров намерен снять первый кыргызский мюзикл «Эр Таштук», ибо считает, что эпическое наследие кыргызов должно быть адаптировано на экране самого современного формата. Если мы этого не сделаем, за нас это сделают иностранцы, и будут иметь дивиденды, резюмировал режиссер.

Возвращаясь к «Айыл Окмоту», заметим, что это фильм надежды для кыргызского кино, как и «Облако» Эркина Салиева, пусть не всегда внятное, как и стильно снятая, но подпорченная неудачным закадровым комментарием «Бурная река, безмятежное море» Марата Сарулу (новая редакция практически нигде не шедшей его изумительной ранней работы «В надежде» — «In spe», 1993. См. «Кинофорум» № 4 за 2003). Фильм Сарулу снят на Казахской киностудии и представлял на Форуме Казахстан. Помню, как прекрасный кыргызский документалист (ныне, увы, покойный) Евгений Котлов сокрушался: «Бишкек трудно снимать». Но замечательный оператор

Манасбек Мусаев, вызываясь изысканно сняв картину Сарулу, доказал обратное. Правда, у меня вызвал удивление факт перемонтажа той, столь любимой мной ленты «In spe». Нельзя выдавать Бишкек образца 1993 года за Бишкек 2004-го, зная, что к прокату готово «Облако», спустя 10 лет снятое в тех же местах кыргызской столицы. При этом, включенные в программу VIII Форума, все они дали представление о нынешней ситуации в Кыргызстане. От распада вечных ценностей в «Бурной реке, безмя-



«Сельская управа»

тежном море», пессимизма «Облака» — до осознания необходимости консолидации всех членов общества в «Сельской управе». Адиль, герой «Облака», мужчина 40 лет, невостребованный в столице, мечтает уехать на Запад. У жителей «Сельской управы» даже и мысли не возникает покинуть родное село. Они люди своей земли, пусть и малоинициативные, простые, наивные, их нужно еще вести за собой, направлять. Но они мечтают о лучших временах в родном селе. Адиль же порой пытается съездить куда-то за город, но все равно далеко не отъезжает. Он человек города и понимает, что в селе ему делать нечего. В принципе, он такой же вялый, как и мужики, день-деньской просиживающие штаны на аульской завалинке в «Сельской управе». Но они способны найти свое маленькое счастье на родине, у них после принятия «грамульки» возникает чувство восторга от красоты родных ландшафтов. Земля всегда готова подпитать своих сыновей и дочерей.

ЭРНЕСТ АБДЫЖАПАРОВ:

«ЭТО НЕ КОМЕДИЯ, НО ТО, ЧТО ЛЮДИ СМЕЮТСЯ, МНЕ ОЧЕНЬ ПРАВИТСЯ»

Интервью ведет Гульбара Толомушова

Гульбара Толомушова. Как рождался ваш фильм? **Эрнест Абдыжапаров.** Лично я всегда соизмеряю свою жизнь с судьбой своей страны. Сценарий этот рождался на протяжении последних десяти лет. Я следил за событиями на родине, думал о будущем, ни на минуту не сомневаясь, что оно будет прекрасным. А когда у меня появилось ощущение, что мы все-таки выкарабкались из ситуации безысходности, пережив общественную драму со своими началом, кульминацией и финалом, то возникла необходимость написать сценарий. Практически я его написал за десять дней. Почти без помарок. Все пережитое вдруг начало принимать кинематографические очертания. Драматургию приходилось «ткать» из нюансов: взаимодействие представителей разных социальных слоев, а также вечная взаимосвязь народ — власть. Все эти переплетения выстраивались в определенное мозаичное панно... **Г. Толомушова.** Зная большинство ваших предыдущих короткометражных фильмов, вижу их мотивы в «Сельской управе» («Айыл Окмоту»). Сегодня¹ на приеме в Посольстве Кыргызской Республики в Российской Федерации Кемельбек Нанаев, наш Чрезвычайный и Полномочный посол в Москве, вспомнил ваш документальный фильм «Подземный переход», снятый в середине 90-х. Будучи в то время министром финансов, он стал одним из трех героев этой картины. Двумя другими персонажами вы выбрали успешного бизнесмена и талантливое мошенника, отсиживавшего тогда срок за экономическое преступление. Попытка анализа политико-экономической ситуации в Кыргызстане на стыке судеб трех незаурядных личностей давала вам возможность понять, что происходило с нашей страной в тот конкретный исторический период. Не случайно, что из государственных служащих вы выбрали тогдашнего министра финансов Нанаева, отметив: Кыргызстан первым из бывших со-

ветских республик ввел свою национальную валюту — сом, и именно его подпись красовалась на первых кыргызских купюрах. Можно предположить, что в «Подземном переходе» вы апробировали ту самую структуру, которую теперь удачно применили в «Сельской управе».

Э. Абдыжапаров. Давайте по порядку. В «Сельской управе» есть мотив «Таранчы» — то была лента о мужчине и женщине, которым не дано счастья встретиться. В «Управе» это повторяется в линии председателя и сельской учительницы. Фильм «Алдей» нагнетал тревогу присутствием некоей силы, которая сметает практически все на своем пути. В финале «Алдея» возникало чувство тревоги за судьбу ребенка: выживет или не выживет. Невинность этого ребенка служила преградой для злой силы. Мистика «Алдея», несомненно, пронизывает всю «Сельскую управу». Следующая лента — это «Подземный переход», о котором мы сегодня уже вели речь. И «главным героем» у меня в ней был подземный переход утром, днем, вечером. Три основных персонажа — министр финансов, предприниматель и беловоротничковый преступник — проходили свои жизненные этапы в сложные для страны моменты. Для меня было важно показать, что с одного берега на другой мы переходим, опускаясь в некую бездну, мы не поднимаемся в небо, не переплываем океан, а опускаемся под землю. Мы должны опуститься, чтобы перейти на другой берег. И все-таки возникала надежда. И еще одна картина присутствует в этом фильме — «Остановка». В ней говорится о том, что люди, находясь на перепутье, смогут выжить только вместе, только сообщая, если даже автобус не придет.

Г. Толомушова. «Остановка» в «Айыл Окмоту» для меня — это та завалинка, где день-деньской сидят алкаши. Возникает образ «мертвого царства», здесь, скажем, вымирающего аула. И фильм заканчивается планом завалинки, на которой сидит один из мужиков-неудачников. К нему подходит дочка и садится рядом. Отец — неопреде-

ленное настоящее и дочь — беспокойное будущее просто сидят и чего-то ждут. Это та же самая девочка, которая все время «пасла» своего пьющего отца. Это замечательная девочка, которой судьба отца не безразлична. После долгожданного праздника первой борозды — вновь затишье, застой?

Э. Абдыжапаров. Я говорю о жизни и смерти, вечном круговороте. Когда умирает кто-то, жизнь, тем не менее, не останавливается.



Эрнест Абдыжапаров

Г. Толомушова. Женщина-лекарь — кто она? Вы иронизируете или даже высмеиваете представителей ислама, Свидетелей Иеговы. Знаю, что вы приверженец тенгрианства. И не случайно на авансцену выводите целительницу, спасшую Айыл Окмоту и затем напутствующую его на путь истинный. Ее прообразом явно является героиня вашего документального фильма «Мария, дочь Моисея».

Э. Абдыжапаров. Если я и смеюсь над ними, то смеюсь над их человеческими чертами. В моей картине нет ни капли иронии в адрес ислама или христианства. И мулла, и иеговист говорят и поступают в соответствии с канонами своих конфессий, но они не боги, хотя порой и начинают по-своему интерпретировать религиозные постулаты. Женщина-лекарь олицетворяет менталитет нашего народа: если ты обладаешь неким даром, то

это должно приносить функциональную пользу. Коль дан тебе дар свыше лечить людей, ты должен их лечить. Целительнице некогда разглагольствовать на тему — есть бог или нет, как это делают иеговист, коммунист, мулла. А тенгрианство всегда существовало на территории Кыргызстана. И за всю историю тенгрианства у нас не было религиозных войн. Народ, исповедующий тенгрианство, очень легко и свободно воспринимает любую другую религию.

Г. Толомушова. Приверженцы тенгрианства поклоняются небу и горным вершинам...

Э. Абдыжапаров. Это не поклонение чему бы то ни было. Тенгрианство — это мировоззрение. Это признание того, что бога познать невозможно. Он настолько велик, безграничен, необъятен, что его описать, охарактеризовать или выполнить какие-то его наказания невозможно. Вот что такое тенгрианство. Почитание же этого божества проявляется через почитание самого человека, животного мира, земли, воды, огня, неба. Приверженцы тенгрианства никогда не философствовали о боге, они просто принимали его и жили с осознанием его значения. Эту истину, почерпнув ее из божественной книги тенгрианства «Жайсан», я вложил в уста целительницы: «Не ищи бога на небе. Все, что нужно человеку, он найдет на земле».

¹ Беседа с Эрнестом Абдыжапаровым состоялась в ночь с 31 мая на 1 июня 2004 года во время перелета из Москвы в Бишкек. Прием в кыргызском посольстве состоялся днем 31 мая.

Г. Толомушова. «Тенир» в переводе означает небо...²

Э. Абдыжапаров. «Тенир» — это вселенский баланс. Тен — это баланс, ири — это великий.

Г. Толомушова. На территории Кыргызстана тенгрианство было всегда...

Э. Абдыжапаров. Да, всегда существовало...

Г. Толомушова. И в настоящее время у него много последователей...

Э. Абдыжапаров. Сейчас их очень много. Одним

лась, когда его потомки перешли в другие религии. Как известно, мой народ исповедует ислам. Я ничего не имею против ислама. Над могилой отца, бабушки, родственников я всегда читаю молитву на арабском языке, принимая участие во всех исламских религиозных праздниках. Но внутренне, в глубине своей души я ощущаю себя в тенгрианстве, не входя в конфликт со своим мусульманским «я». Кроме того, в настоящее время я пользуюсь технологией Рона Хаббарда, открывшего при-



«Сельская управа»

из проявлений тенгрианства является эпос «Манас», книга «Жайсан». 8 томов уже записано, и я рассказал об этом в фильме «Мария, дочь Моисея». Еще один интересный факт: Чингисхан завоевал полмира и удерживал власть в своих руках, пока исповедовал тенгрианство. Его империя разруши-

² Термин «тенгрианство» принадлежит древнейшему мифологическому фонду народов Центральной Азии и, возможно, был представлен еще в языке хунну (III в. до н. э. и раньше). Представление о тенгрианстве складывалось на основе анимистических верований о небесном духе-хозяине, причем небо мыслилось и его непосредственным проявлением, и местом его обитания. (См. во 2-м томе энциклопедии «Мифы народов мира», с. 500—501, 1997, «Олимп», Москва.)

кладную религиозную философию, то есть сайентологию. Я вдруг обнаружил, что сайентология — это усовершенствованная форма тенгрианства. Хаббард так, как и женщина-лекарь в «Сельской управе», говорит: «Не ищи бога, а улучши свою жизнь, будь чистым на этой земле». Поэтому можно сказать, что я исповедую ислам, тенгрианство и сайентологию.

Г. Толомушова. У вас в фильме два или, может быть, три-четыре Айыл Окмоту... Кабылбек — полномочный глава сельской управы; участковый Саламат, зачастую по своему личному усмотрению вершащий суд над людьми, тоже мнит себя баш-

кармой³. Не говоря уже об амбициях муллы, иеговиста и коммуниста-оппозиционера. Но фигура, являющаяся реальной альтернативой Кабылбеку, без сомнения, — это целительница. Кабылбек ничем не может помочь людям, сидящими у него в приемной часами, женщина-лекарь, наоборот, помогает каждому страждущему. При том, что сама она очень ранима. Например, когда ее муж выпивает с друзьями, сидя где-то вне дома, ей становится плохо, и она теряет сознание. Это на самом деле бывает в реальной жизни?

Э. Абдыжапаров. Да, так бывает на самом деле. Я из-за этого бросил пить.

Г. Толомушова. Вы пили?! Я не знала!!!

Э. Абдыжапаров. В компании мог даже соревноваться. Но когда моя мать, врач высшей категории, заболела, доктора не могли ей помочь. Тогда я повел ее к одной женщине-лекарь, которая сразу сказала: «У вас дома есть водка. Уберите ее!» Я выполнил это указание. В течение семи месяцев она лечила маму и вылечила. С тех пор я ни капли спиртного не принимаю. Позже нашел подтверждение этой истине: если в семье есть лекарь, в доме не должно быть водки. Мама тоже изменилась: она стала истинной мусульманкой, изучила Коран, регулярно молится, хотя раньше была атеисткой. Мне известно много случаев из жизни женщин-лекарей, мужья которых пили. Когда жены начинали тяжело болеть, мужья вынуждены были бросать пить, чтобы спасти их. В фильме показана реальная, абсолютно правдивая ситуация.

Г. Толомушова. «Сельская управа» несет здоровый заряд, хотя и не без ощущения зыбкости почвы, которую в финале начинают вспахивать кыргызские земледельцы. Единичные из присутствующих на долгожданной пахоте сельчан знают цену первой борозды. Ради заправки соляркой тракторов Айыл Окмоту вынужден подписать кабальный договор с местным нуворишем Карыбаем. Если власть не может решить проблему прямым путем, она вынуждена заключать сомнительные сделки, и это единственная лазейка для нас?

Э. Абдыжапаров. Вот смотрите: сейчас президента Аскара Акаева критикуют за то, что он сделал много долгов в Международном валютном фонде, и народу рано ли, поздно ли, но придется расплачиваться. В моем фильме об этом глаголет коммунист. Хотя многие его спичи воспринимались как элемент комического гэгэ. Нет тут никакого гэгэ, это истина! К сожалению, мы живем

³ Башкарма по-кыргызски — начальник, руководитель.

в таком мире, в котором, чтобы победить, нужно пойти на сговор с МВФ. Другого выхода просто нет. Если бы в наших недрах были мощные природные ресурсы, как в Туркменистане, допустим, мы могли бы спокойно спрятаться в своей скорлупе...

Г. Толомушова. Мобильные, пытливые, любознательные кыргызы никогда не уйдут в скорлупу! Хотя интересно, что никто из села в вашем фильме никуда не уезжает и не собирается уезжать. Туда приезжают извне — это иеговист...

Э. Абдыжапаров. Туда же приходит мулла, побывавший в Мекке. Видите ли, в фильме все линии настолько переплетены и запутаны, насколько запутана наша сложная жизнь. Я вижу единственный выход: консолидироваться и забыть все прошлые обиды. Вот ради чего делалась картина. Сегодня я свободно могу говорить о фильме, потому что показал его своим зрителям в Кыргызстане, показал москвичам, коллегам и критикам из СНГ и Балтии, дальнего зарубежья. И некоторые критики, которые уважали мое прошлое творчество, сейчас как будто разочаровались.

Г. Толомушова. Да?! Кто именно? Гульнара Аби-кеева?

Э. Абдыжапаров. И она тоже. В какой-то миг я вдруг осознал, что многие восприняли мой фильм, как чистую комедию. Я пытался объяснить Гульнаре, что «Сельская управа» — это не комедия. Комические на первый взгляд ситуации в ленте — родом из действительности, в которой не всегда хочется смеяться. Когда я их предельно оголил и показал такими, какие они есть, то получилась, казалось бы, легкая, юморная картина. Между тем все якобы смешные моменты — они не смешные. Они работают на раскрытие сути нашего общества, создавая его модель. Я не понимаю, когда говорят, что это комедия, это — не комедия.

Г. Толомушова. А трагикомедия... Это — едкая сатира...

Э. Абдыжапаров. Очень серьезные вещи я старался приподнести иронически, и то, что люди смеются, мне очень нравится.

Г. Толомушова. Знаете, в чем вас упрекают? Асия Байгожина все время говорила о «скалькированности» вашей картины. На мой же взгляд, калька там, где нет осмысления, но у вас ведь оно есть. Вот «Облако» Э. Салиева можно укорить в «калькированности»: мы видим красивых мужчин, сидящих в кафе, говорящих о каких-то проблемах, но «актеры» при этом не чувствуют смысла произносимого текста. А ведь речь там ведется о выборе, который должен сделать герой: остаться на родине

или уехать. В «Сельской управе» за каждым словом, каждым диалогом имеется своя понятая, прочувствованная и вами, и исполнителями жизненная ситуация.

Э. Абдыжапаров. Никто еще пока не заметил, что Айыл Окмоту похож на Чаплина и Гитлера одновременно⁴, комик и тиран в одном лице — это же чистая пародия на власть. Коммунист по-

⁴ Скорее, на образ, созданный Чаплином в фильме «Диктатор». — Г.Т.

хож на Ленина⁵, Социалбек из секты Свидетелей Иеговы — на Иисуса, усатый Саламат-милиционер в фуражке имеет сходство со Сталиным... Если рассматривать картину в контексте кодов, понятных всем, то можно выйти на модель всего человечества, его истории.

Бишкек

⁵ Жамбыл Камчиев, исполнитель роли коммуниста, уже давно эксплуатирует свою «внешнюю схожесть» с Лениным на кыргызской эстраде.

ЗУЛЬФИКАР МУСАКОВ

ПОСЛЕ УЛЫБКИ — ПЕЧАЛЬ И НАДЕЖДА

УЛЫБКА

Я — не критик, достаточно слаб в теории, поэтому позволю себе поделиться своими личными, наверняка спорными, но искренними впечатлениями о работе своего коллеги из Кыргызстана Эрнеста Абдыжапарова. Хотя осмеливаюсь это сделать только как один из миллионов потенциальных зрителей его нового фильма, не более, но и не менее. Фильм называется неброско — «Сельская управа».

Мне кажется, что Эрнест Абдыжапаров снял принципиально новое кино не только для себя, но и для кыргызского кинематографа в целом, хотя появление этого фильма логически было подготовлено и просчитано прежде всего его личным творчеством и, конечно же, творчеством его коллеги и земляка Актана Абдыкалыкова. Оба эти художника давно и заслуженно стали желанными конкурсантами и призерами кинофестивалей мира. Но пусть простят меня отборщики всевозможных фестивалей — наконец-то в Бишкеке появился фильм, который, я надеюсь, с интересом будут смотреть не только киноманы и критики на европейских киносмотрках, но прежде всего в кинотеатрах Кыргызстана... К этому немаловажному моменту мы еще вернемся.

Эрнест честно и ненавязчиво, иногда просто-душно, с теплым, мягким юмором рассказал о жизни маленькой кыргызской деревни. Насколько я был смущен его короткометражкой «Бекет», где вроде бы верно найденный стиль, режиссерский прием после семи минут демонстрации начинают подавлять сам фильм, он разваливается под тяжестью своего каркаса, настолько я был обрадован огромным чувством меры и такта во всех компонентах режиссуры его «Сельской управы».

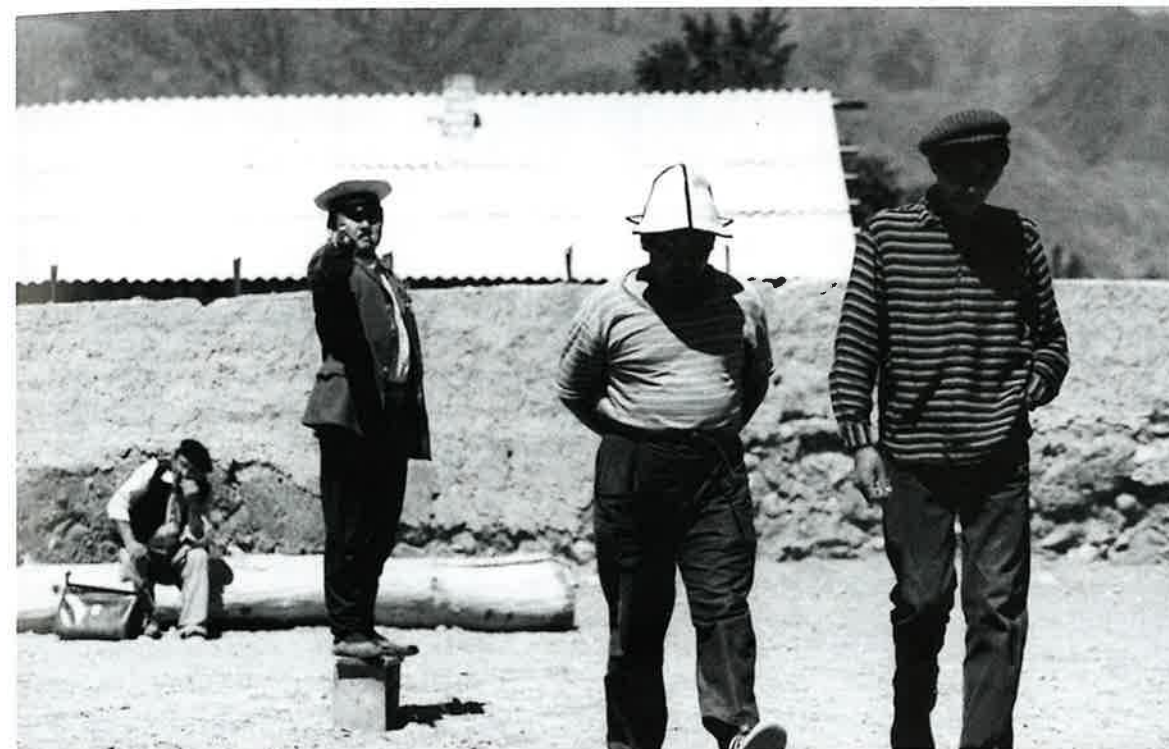
Это опять-таки мое личное впечатление: в кулуарах Форума обсуждались очень важные вопросы, от политики до нового киноязыка, но очень хотелось услышать выступления, посвященные профессионализму в кинематографе, такой важной, если не важнейшей, составляющей кинопроцесса, как взаимодействие зрителя и художника. Говорить об узбекской программе с моей стороны было бы некорректно — это хлеб критиков. Но в программе Форума я увидел фильм, где было все — и поиск «нового» киноязыка, и амбициозные попытки открытия новых сюжетов и стилей. Но не было главных вещей, очень простых, на уровне ремесла: крепкой драматургии, умения организовать материал, работать с оператором, с актерами. Как же я был рад уви-

деть фильм Эрнеста, где все составляющие нашей прекрасной и проклятой профессии были на самом высоком уровне.

Когда-то Френсис Форд Коппола подарил обалдевшим от его посещения слушателям Высших курсов сценаристов и режиссеров несколько лекций по режиссуре — терпеть не могу модного слова мастер-класс. Он сказал очень простые слова: «Молодые люди! Запомните простую истину: автомобили должны ездить, самолеты — летать, а

независимо от места демонстрации. Обратная сторона этой монеты — дружные уходы из зала. Середины не дано. И спрятаться некуда.

Эрнест пошел по рискованному пути, взяв на вооружение очень тонкий инструмент — иронию. Кто-то сказал, что ирония восстанавливает то, что было разрушено пафосом. Быть ироничным сегодня под силу не каждому, этот путь по острию бритвы преодолевают не все, сваливаясь или в фарс (жанр абсолютно театральный, некинемато-



«Сельская управа»

фильмы должны смотреть зрители... Если с вашего фильма толпами уходят зрители — грош вам цена как режиссерам».

Эрнест с первых же кадров раннего утра в деревне предлагает нам правила игры — это ненавязчивый, ироничный, очень смешной рассказ о жизни маленького кыргызского аула, коллективный герой — его жители, начиная с маленькой девочки, следящей за тем, чтобы отец не пил, и кончая протагонистом — главой местной власти.

Еще со времен Чаплина кинематографисты поняли одну аксиому: юмор в фильме — твердая международная валюта; если он, юмор, настоящий, то главная награда автору — дружный смех в зале,

графичный), или в сатиру: жанр довольно агрессивный, иногда убийственный. Ирония же Абдыжапарова замешена на негромкой любви — он очень любит своих героев, любит их такими, какие они есть. Эрнест с честью выдержал экзамен — он до конца фильма держит тот чуткий камертон, который не позволяет ему допустить фальшивую ноту или пошлость. Лично для меня загадка «Сельской управы» в том, что я ни на минуту не сомневаюсь: так и есть на самом деле, так может быть, так могут поступать его герои...

Сценарий, по-моему, сделан очень профессионально, по всем законам жанра американского кино «кантри хистори» — деревенской истории, где

на главный стержень — как добыть сельской голове средства на будущий урожай — нанизаны боковые сюжеты, будь то история постоянных похищений баранов, или история трех алкоголиков, или история сельского большевика, которого сажают в кутузку, и наконец история сельского донжуана, по совместительству милиционера... Как и положено, эти сюжетные линии пересекаются, сплетаются, достигая высшего накала в сцене драки деревенского вора и милиционера, где на карту поставлена честь каждого из них. И совершенно неожиданный финал — самоубийство вора, для которого потеря чести тоже трагедия. Изобразительное решение фильма, снятого в неторопливом, с минимальным использованием крана и тележки, ритме, удивительно чисто и прозрачно. Эрнест мастерски снял эпизоды на самых общих планах. Снимать действие на таких запредельно дальних планах — дело очень рискованное, но соблазнительное и благодарное.

И всюду негромкая любовь к своей земле, о которой сквозь пьяные слезы говорят алкоголики на горе. Это одна из лучших сцен фильма. И любовь к своим землякам, соотечественникам, людям в чем-то наивным, нелепым, но не мелким.

Когда я узнал, что практически все роли играли не типажи, а профессиональные актеры, я очень позавидовал режиссеру — добиться такой документальной убедительности в истории кино, по моему, удавалось только Герману-старшему.

Я по-доброму улыбаюсь, вспоминая кадры из этого прекрасного фильма Эрнеста Абдыжапарова. Может, я ошибаюсь, но именно с этого фильма лично для меня восстановилась тонкая нить традиции кыргызского кино: именно у Эрнеста оказалось больше родовых, кровных связей с творчеством мощнейших кыргызских режиссеров Толмуша Океева и Болотбека Шамшиева. Может, он об этом и не подозревает.

Дай бог жителям его деревни хорошего урожая...

ПЕЧАЛЬ И НАДЕЖДА

У фильма Абдыжапарова очень сильное послевкусие. Ирония режиссера прикрывает острую боль. Он рассказал о вещах довольно страшных: о бедственном положении кыргызской деревни, о безработице, о пьянстве, об ужасающей безысходности людей, ставших заложниками перемен, — даже во время войны сосед не воровал барана у соседа. А ведь со времени развала СССР прошло тринадцать лет — по срокам больше двух мировых войн... Печально все это видеть, и еще страшнее осознавать,

что перспективы довольно безрадостные. Как гласит русская пословица, в каждой избушке — свои погремушки. Только почему-то погремушки везде похожие: выезжаешь за тридцать километров от Бишкека, или Ташкента, или Москвы — та же бедность, бедность и еще раз бедность... Что остается делать художнику? Остается возможность любить то, что есть. И надеяться.

Меня человека с русским образованием (начиная от моей первой няньки Фаины Григорьевны Левиной и кончая русской школой и вузом), почему-то всегда коробит в центральноазиатских фильмах последних лет насильственная, пусть изобретательно выполненная, но чуждая моему азиатскому мироощущению (от генов-то никуда не денешься!) организация изображения нашей в чем-то очень общей жизни. Я не ярый и безоглядный защитник национальных ценностей, но когда в фильме центральноазиатской принадлежности на потребу западных фестивалей во всех подробностях показывают половой акт или натуралистические сцены насилия над людьми или животными, меня коробит. Ау, господа, вы живете у себя на Родине, завтра вам смотреть в глаза своим родственникам... Меня коробит, когда за национальное выдается нечто этнографическое: сплошные ишаки, и глиняные стены, и кувшины, и паранджи. Коробит, когда узбек играет русский актер, пусть очень талантливый, но это похоже на то, когда американцев играли сплошь прибалтийские актеры. Страшно, когда в кинематографе складывается стереотип представителей той или иной нации: русский — отморозок-мафиози или алкаш, узбек таджик, азербайджанец — наркобароны. И все! Уже начали складываться стереотипы «нового» казахского, таджикского, узбекского кино.

Может быть, поэтому я благодарен Эрнесту за то, что он очень далеко ушел от уже складывающегося стереотипа «нового кыргызского кино», который сам же и создавал...

Москва—Ташкент

СЕЛЬСКАЯ УПРАВА

Режиссер Эрнест Абдыжапаров

Сценарий Эрнест Абдыжапаров

Оператор Жорж Хамицкий, Талант Акынбеков

Художник Шарип Жайлообаев

Композитор Эрнест Абдыжапаров

Исполнитель главной роли Кумендор Абылов

Производство киностудии «Кыргызфильм»,

«Фит-фильм», «Икон-фильм»

Кыргызстан, 2004



АНДРЕЙ ШЕМЯКИН

ПОЭТИКА МОНТАЖНОЙ ФРАЗЫ



«Нефть»

Лента Мурада Ибрагимбекова «Нефть» получила приз за лучший короткометражный фильм на том же Венецианском кинофестивале 2003 года, что и увенчанное лаврами «Возвращение» Андрея Звягинцева. В отличие от «Возвращения», на которое, словно ожидая повода к мифотворчеству на тему «возвращения российского кино», рифмуя с этим тезисом название фильма, с восторгом нагрузили все возможные ожидания и комплексы, картину «Нефть» окружило столь же показательное молчание. И лишь призы, в том числе и «Ника-2003» за лучший документальный фильм года, вывели ее из зоны безмолвия и ввели в зону дискуссий.

Боюсь, однако, что дискуссии эти если и состоятся, то будут недолгими. И дело, разумеется, не в

традиционных российских (по Пушкину) «лени и нелюбопытстве» и даже не в том, что в содержании ленты нет особых загадок, — он о нефти, и своим названием (полемически, как потом станет ясно) исчерпывается, — но в том, что фильм Ибрагимбекова — монтажный. А эту сферу критика наша давно покинула, хотя именно здесь происходят очень интересные события — достаточно вспомнить недавнюю питерскую картину Анны Ганшиной и Дмитрия Сидорова «Взгляды. Феноменология». Анна получила авторитетный приз имени Леонида Гуревича за оригинальный сценарий на екатеринбургском фестивале «Россия» в 2002 году.

Чтобы анализировать монтажные фильмы, точнее, ход мысли их авторов, мало знать старую

хронику, — то есть те «кирпичики», из которых подобные картины состоят. С этим-то как раз все в порядке, и знатоки не перевелись. Имеет смысл «читать» такого рода произведения, следуя за авторской логикой, а не «вчитывать» свое содержание безотносительно к материалу, потому что в монтажном фильме «присутствует» еще одно содержание — имманентное, то есть уже содержащееся в кадрах, взятых автором. Но хотя они и поставлены в особый порядок, важно не путать эти два смысловых ряда, — об энергии мифотворчества, также имеющейся в старой хронике, пока говорить не будем. Но как мыслить на грани «чужого» и «своего» и как на этой грани удержаться, не впадая ни в соблазн «игры в бисер», ни в ересь «крушения кумиров». (Правда, можно сознательно делать и то, и другое ради чего-то третьего, самого важного — и тогда появляются выдающиеся, ни на что не похожие ленты Игоря Алимпиева).

Но чем перечислять, лучше постараться понять, как именно автор «Нефти» использует старую хронику, поскольку это важно для фильма. А если начать именно *читать* картину, то здесь нас поджидает неожиданность, касающаяся уже собственно содержания. Но чтобы ее обнаружить, давайте сделаем небольшой экскурс в область истории и отчасти даже теории монтажного кино.

Есть монтаж и монтаж. Один тип монтажа (все равно — **внутрикадровый** или **межкадровый**) — не менее, но и не более, чем инструмент развития многообразия повествовательных, смысловых, образных, ассоциативных и прочих связей внутри фильма как произведения, благодаря которым достигается его целостность. Назовем его для удобства повествовательным. Другой — условие возникновения именно монтажного фильма, где один из элементов киноязыка абсолютизируется и претендует на ключевую функцию: собрать свой мир из уже созданных, снятых ранее «кирпичиков»-кадров. В одном случае мир рождается, и каждый раз заново, в другом — конструируется. В одном случае монтаж «спрятан» в повествовании, в другом его организует.

Понятно, что мы сейчас говорим только о документальном кино. Можно монтировать старые кадры в целях создания некоего интегрального «образа», эксплуатируя «поставленность» документа, его «преднамеренность», открытую в общем смысле еще русскими формалистами. Прямо по Ю. Тынянову: «Документы врут, как люди». Таких упражнений, на основании когда-то сделан-

ного и имеющего свои пределы открытия, ныне отрицающих документальность вообще, пруд пруди, благо с одной стороны открылись киноархивы, а с другой — телевидение активно занимается раздокументированием хроники без всяких специальных целей.

В этой ситуации даже просто возвращение режиссера Ибрагимбекова к содержательности ранее снятых кадров заслуживает всяческой поддержки. Но «наивное», естественное возвращение к факту по принципу «смотрю, вижу и сочетаю» сегодня невозможно. Его нужно реконструировать, для начала обнаружив в истории монтажного кино. И вот путь такой реконструкции — от конца к началу — для меня самое интересное в фильме Мурада.

Здесь важно напомнить читателю, что до 20-х годов монтаж был по преимуществу инструментом, с помощью которого строилось линейное повествование.

Отступления от этого правила были возможны, но в конечном счете вели лишь к обогащению, а не принципиальному усложнению авторской мысли. Первых зрителей, скажем, «Нетерпимости» Гриффита, как показали киноведы, шокировало нарушение формальной последовательности повествования, сам факт перемешивания временных пластов. Сегодня видно, что коренная мысль автора дублируется **четыре** раза, чтобы создать эффект повторяемости сюжета нетерпимости в самой истории. То есть сама история, взятая Гриффитом в своей тенденции к целеположению, — уничтожению самой себя, — приковывает к создаваемому автором «метасюжету».

Но уже на раннем этапе развития собственно монтажного кино главным стало умножение принципов сочетания «блоков», из которых конструировался фильм. А потом и вовсе с линейным повествованием было покончено. И дело не только в формальных экспериментах, открывавших все новые и новые законы киноязыка, — вклад Кулешова, Эйзенштейна, Вертова, Шуб, Алена Рене, позднее — Пелешяна в теорию монтажа никто не отрицал. Сам способ употребления монтажа, сам ход монтажной мысли как мысли уже непоправимо демиургической был не только оспорен, как известно, Базеном и другими. Он девальвировался. И последние фильмы Ромма (по моему глубокому убеждению, еще не оцененные в должной мере именно в качестве примеров современного искусства), при всей их аттракционности, следовали не только теории монтажа аттракционов Эйзенштейна, — мастер организовывал повествование по принципу мотивной структуры, присущей фольклору. Он на-

шел эту повествовательность заново, осознавая опасность ее автоматического использования. Поскольку в XX веке, как выяснилось во второй половине столетия, с возникновением массовых обществ, документ и идеологический фольклор перестали противостоять друг другу (это народная память, а это «нам впаривают»), а парадоксально переплелись между собой, и только автор мог вывести из этого лабиринта. Он и выводил. Своим неповторимым голосом.

Позднее, уже в 90-е, и голосу (то есть закадровому комментарию, в том числе и не только «от автора», но и просто авторскому, как у Г. Чухрая в ленте «Я научу вас мечтать», в продолжение ромовского отношения к чужому изображению) был объявлен вотум недоверия. Отечественные монтажные фильмы 90-х, сделанные в традициях ленинградской школы аналитического историзма — Дебижева, Ковалова, Ганшиной, — хранят в себе следы титанических усилий по обретению некоего принципа равновесия между мифотворчеством и документальностью, невероятным сочетанием почти взаимоисключающих свойств: искренности с игрой в нее, рефлексии на все большие культурные темы сразу с чистым синефильством.

Почив на лаврах приоритетов, — Эйзенштейн, Вертов! — мы в России пропустили целую фазу в развитии монтажного кино. И, проскочив этап исторической и социокультурной самокритики (в игровом кино все-таки явленную А. Германом и В. Абдрашитовым — Н. Михалков отделался иронией, ни к чему не обязывающей, но сделавшей его культовой фигурой и главным ньюсмейкером 90-х), ухнули в постмодерн. По своему обыкновению абсолютизовав его фундаментальные поправки к поставангардной ситуации и возведя их в ранг нового устройства быта.

Поэтому когда уже на рубеже столетий, словно предназначение новой открытости, появились прозрачные, искренние ленты Андрея Осипова (Et Cetera) и Андрея Железнякова («Прибытие поезда»), кстати, очень хорошо принятые в мире, а в Отечестве вызвавшие отклик скорее негативный, стало ясно: времена все-таки меняются. Потребность в твердых ценностях, как и в твердой валюте, вовсе не означает тяготения к тоталитарному «порядку». Скорее, наоборот: стабильность по большому счету противостоит диктатуре, которая всегда — экстрема. Но — любой диктатуре. Хоть «правой», хоть «левой».

Если относительно все, то это значит, что не относительно ничего, поскольку нет точки отсчета, «относительно» которой можно удаляться в

сколь угодно рискованную рефлексия. И когда появляется в каком-то смысле по-новому линейное повествование, ключи к его истолкованию оказываются утраченными, поскольку мы занимаемся не пониманием, а опознанием источников цитат. И тогда можно идти дальше, отныне не замечая цитатности современной культуры, нащупывая в фильмах прошлого не симптомы будущей катастрофы и не секреты мастерства, а то, что было и, возможно, будет.

Авторы фильмов «новой откровенности» (назовем эти ленты пока так) не цензоры (ковры из цитат) создавали, а со всей возможной серьезностью обращались к предкамерной реальности, лишь документированной в хронике, но не заменяющей последнюю. А уж потом монтажным способом создавали свои собственные сюжеты, основанные на мотивных структурах.

У Осипова таким мотивом была война (точнее, ситуации, вызванные войной), у Железнякова — самый что ни на есть мифологический (в советской кинотрадиции, но и вообще в мировом кино) мотив поезда. Оба фильма заканчивались современными кадрами, и оба спорили еще и между собой: у Железнякова поезд, проходивший сквозь советскую историю, останавливался чуть ли не в чистом поле, где начиналась торговля с рук и быденная ситуация бытового приобретения обыкновенных вещей и продуктов приобретала значение символического размена бытия на быт. То есть некий результат процесса все-таки имелся. У Осипова сюжет войны был закольцован современными кадрами солдат, позирующих перед камерой и уже готовых отправиться воевать в Чечню. Война осознавалась как неизбывная, и современность лишь вписывала еще одну страницу в сводный документ самоистребления народа.

Но в обоих случаях авторы уходили от монтажной метафоричности 20-х, по видимости ей следуя. Не образ творился из документа. Напротив. Особым способом смонтированный документ начинал говорить «от автора» фактурой, ритмом, лицами «сквозь» образ.

Мурад Ибрагимбеков, возможно, вовсе и не видевший названные выше ленты, но тоже живущий «здесь и сейчас», поступает еще более радикально по отношению к «образному» (и давно уже заподозренному в мифологизме) началу в хронике.

Он начинает свою шестиминутную картину с кадров купе, в котором едут некие попутчики — барышня с каким-то мужчиной в папаче, две женщины в чадрах, — и ими же заканчивает, добавив два плана нескольких рабочих в кепках, читающих газеты.

Одно ли это купе, или перед нами некое обжитое, но все равно временное пространство обитания, размыкающееся — благодаря газете — в сиюминутность? Но дальше сюжет странствия временно обрывается. Между кадрами купе с попутчиками — море, потом обезвоженная полоска суши, но еще можно вообразить, что именно путники смотрят в окно. И вдруг начинается как бы совсем другая история. Несколько минут мы видим нефть, добываемую разными способами. От самых архаичных (ведра, ворот, колодцы) до современных (все более совершенные и масштабные буры, вгрызающиеся в землю пустыни). Кадры 10-х, 20-х, 30-х, даже, кажется, 50-х годов. Все черно-белое. Важно не кто снял, а что снято: вышки, нефтяные струи, клубы дыма и лица, то невозмутимые, то стеснительно-счастливые. Есть и статика, и движение. Вполне хаотичное.

Потом понимаешь, что дело вообще не в способах добывания полезного ископаемого, ставшего ныне символом заложничества граждан постсоветского пространства («вот кончится нефть — и на что тогда будем жить?»): фильм «Нефть» — не пособие по эволюции производства искомого продукта и не агитка из патриотического арсенала. Это рассказ о единственном (для народа) источнике жизни, входящий в соприкосновение с историей только в тот момент, когда вводятся кадры летящих самолетов и войны. Идиллия труда на время прерывается. И начинается снова.

А когда вновь появляются кадры попутчиков в купе и вспоминаешь горестную народную мелодию, звучащую вместо автоматически возникающего в подобных случаях (особенно на ТВ) напористого мотива «Время, вперед!», мысль автора является со всей очевидностью. Неужели то, что было, — это лишь сон, промелькнувший за окнами вагона, непонятное счастье чувствовать пульсацию скрытой энергии этого до поры до времени пустынного места, которая некогда вышла наружу и обязательно (мы знаем это) исчезнет?

Если бы Мурад Ибрагимбеков соорудил из чужих кадров чисто социальную аллегория, воспользовавшись старой хроникой как материалом, его бы поняли. Но не случайно его венецианский успех не поддержан, в отличие от «Возвращения», внятыми, пусть и банальными, интерпретациями.

«Нефть» Мурада Ибрагимбекова — классический «черный ящик», предполагающий не столько

понимание и активное сотворчество, сколько созерцание, которое может ограничиваться и пятью кадрами. Содержание прозрачное, и оно стремится к исчезновению — его не надо извлекать, оно заложено в кадрах, выбранных из некогда автоматизированных идеологическим восприятием монотажных фраз, непосредственный смысл которых — труд, подвиг, покорение природы. Но вводится — бегло — и быт: базар с арбузами, улица по которой снуют люди, чтобы вновь вернуться в пустыню, к бьющему в небо фонтану донельзя реальной маслянистой жидкости.

Возможность ввести в фильм дух абсурда 90-х есть: мелькнет кадр вращения над водой, по которой ползет, пыхтя, кораблик, захлопают фокусы смеющиеся нефтяники — и всё.

Экологических постскриптов, напрашивающихся сегодня, режиссер счастливо избежал — мы остаемся в том времени, которым мечена хроника, лишенная формальной хронологии, но кадры которой объединены темой нефтяного изобилия, а значит, тоже прошлым.

Развитие шестиминутного повествования, собственно, угадывается в объемах добычи нефти. Сначала — ведро из колодца, откуда вместе с нефтью выползает человек, — позднее он будет мыться, а еще позднее мыльная пена срифмуется с нефтяными пузырями. Потом нефть польется из шланга, но напор будет слабым. Потом она забьет вверх, и струя будет все мощнее. Потом перед нами вдруг окажется море нефти, и мы вспомним настоящее море, мелькнувшее в окне вагона. И наконец стихия укрощена людьми — поставлена плотина. В какой-то момент появляется титр «Нефть», и он трижды дается в объемах, которые все увеличиваются, — на языке немного кино убеждаемся в результате: да, нефть, и ее было много.

Так что режиссерское «послание» прочитывается именно на уровне повествования, что и оценили и в Венеции, и на «Нике». Вот оно, как я его понял: была нефть, цель бытия, радость общей победы, но и хлеб, и жизненная сила. Что теперь будет? Не знаем. Остаемся при факте.

НЕФТЬ

Режиссер Мурад Ибрагимбеков

Продюсер Рауф Атамалибеков

Монтаж Иван Шишкин

Россия—Азербайджан, 2003



НЕЯ ЗОРКАЯ

ЗОЛОТАЯ ЛИХОРАДКА - 2



«Золотая лихорадка»

Название фильма Михаила Беликова («Золотая лихорадка») отсылает к памяти одноименного великого немого шедевра Чарльза Чаплина. И действительно, чаплинская картина войдет в современную историю, развернувшуюся в прекрасном Киеве, не ремейком, как можно было бы предположить, а весьма непредсказуемо, витиевато и не сразу. Длинная и — скажем прямо — запутанная экспозиция сюжета имеет дело просто с синонимом: в городе начинается «золотая лихорадка», а именно погоня за объявленной наградой в миллион долларов. Столь весомое вознаграждение обещано тому, кто назовет имя убийцы, виновного в гибели некоего крутого, из нынешних, бизнесмена по фамилии

(то ли кличке) Лацидофилус.

Дело было так: мирные обыватели, отправившись утром выгуливать своих собак в зеленый парк, обнаружили в кусте труп с широко открытым голубым глазом и орденом Ленина на лацкане пиджака (эти кадры, как и завязка тайны, очень похожи на «Блоу-ап» Антониони — видимо, по совпадению). Сенсация: телевидение, следствие, борьба интересов...

Но вот что любопытно и забавно: на роль убийцы претендуют несколько персон из «ближнего круга» мертвеца: и жена (вместо Кипра, куда собиралась, оказывается в тюрьме), и даже родной отец. Следствие активизирует допросы, в действие вклю-

чаются все новые фигуры, интрига усложняется. К сожалению, в этих начальных частях фильма много сумбура, невнятных монтажных стыков, возникающих и исчезающих персонажей, среди которых большинство проходных или лишних, но есть и запоминающиеся, как, например, симпатичная блондинка (ее играет обаятельная Ганна Александрович): пребывая на съемках фильма «Дети капитана Гранта», она тоже включена в розыск посредством телефонных переговоров и поясняющих кадров-иллюстраций. Но все мелькает, наезжая одно на другое и мешая сюжету выйти на главную тему.

Еще более загадочной становится следственная ситуация после того, как выясняется, что застрелен был богач пуль из чистого золота высшей пробы.

Вот от этой-то золотой пули и еще от ордена Ленина, что на пиджаке, и начинается раскручиваться ретро старых советских времен, возникает мотив «киномании» Сталина.

Замысел интересен, оригинален. Может быть, это — правда, может — апокриф-байка, но все равно здорово придумано! Вот что произошло: киномеханик вождя-синефила, который по многу раз крутил любимую ленту Сталина «Золотая лихорадка», подсказал ему план развертывания золотых приисков на Севере — ведь Колыма на одной параллели с Клондайком, где американские старатели накапывали миллионные состояния, так пусть наши зеки роют золото на Колыме!

«Детектив с элементами гротеска, с экскурсом в 30-е годы», — сказано в аннотации картины.

Думаю, что более всего удался автору именно экскурс, хотя и он мог быть четче, жестче, глубже. Но в этих частях больше свежего и ясного. Удачно включена и подкрашена «сепией» хроника Сталина с традиционно театральной групповкой-хунтой (Ворошилов, Калинин, Каганович и К°) — смотришь и думаешь: ну все же было ясно еще тогда! Но Беликов монтирует эту подлинную хронику с игровыми актерскими сценами в прямой стык — на это до него не решались, — результат успешен. Пусть исполнитель роли Сталина Юрий Дыгай гораздо благообразнее своего прототипа, но хроника укрепляет веру в происходящее — так, по мановению руки тирана и улыбок-кивков подлипал решалась судьба страны, судьба людская.

И судьба главного героя, точнее — трех поколений одной типичной советской семьи.

Старший — Михайлов. Это он получил в 1937-м орден Ленина за свою колымскую службу с неразлучным револьвером и за верноподданность. Это он послал в подарок товарищу Сталину золо-

тые пули, отлитые из новеньких местных самородков (тех умельцев, кто пытался припрятать слитки для голодных родных, расстреливали на месте). Назвал своего новорожденного сына Иосифом. И был, естественно, арестован в новогоднюю ночь, чтобы никогда уже не вернуться.

Сцена новогоднего праздника в зоне с убогими конфетти, ледяной тающей звездой на верхушке елки, весельем, прячущим страх, — лучшая в фильме. И ее продолжение — горькие кадры, когда мать, еще вчера самодовольная толстушка жена, благополучная даже здесь, на Колыме, мадам Михайлова внушает сынишке: «Мы его больше никогда не увидим. Ты — Дубов, повтори: Дубов! И мамка у тебя Дубова, отца нет!»

Так отрекались от родителей.

Беленького мальчика Иосифа Дубова мы встретим стариком на инвалидном кресле (артист Виктор Степанов), из тех, кто остались духовными столпами и олицетворением старого режима. Это он застрелил собственного сына Лацидофилуса, предавшего идеалы и вступившего на путь коммерции, чужака.

Три генерации, контрасты и неразрывности, триада Михайлов-Дубов-Лацидофилус. Отец стреляет в сына у себя дома, но переносит тело в городской парк под те кусты, где некогда бесквартирная молодая советская пара зачала ребеночка. Формула «Я тебя породил, я тебя и убью» корректируется до исходного момента — зачатия. Таков, видимо, смысл парадигмы отцовского возмездия.

А остальные герои — дружная семья, приятели, нашедшие тело убиенного, — решают отказаться от миллиона: не в деньгах счастье! И золотая лихорадка проходит, больше городу не опасна.

Корифей украинского кино Михаил Беликов всегда умел сочетать в своих картинах лирику и сатиру, гротеск и нежность (вспомним хотя бы его знаменитые «Ночь коротка», «Как молоды мы были»). Сила и — одновременно — уязвимость, незащищенность его самобытной манеры сказались в этом характерно «беликовском» фильме.

ЗОЛОТАЯ ЛИХОРАДКА

Автор сценария и режиссер Михаил Беликов

Оператор Василий Трушковский

Художник Александр Шеремет

Композитор Анатолий Алексаньян

В главных ролях: Виктор Степанов, Виталий Линецкий, Юрий Якуша, Диана Дорожкина и др.

Производство КМП «Лавра»

Украина, 2003

МИХАИЛ БЕЛИКОВ:

«КИНЕМАТОГРАФ — ЗЕРКАЛО ЭКОНОМИКИ»

Беседу ведет Александр Руденко-Десняк

Разговор состоялся перед московской премьерой фильма «Золотая лихорадка» и коснулся не столько самой премьеры, сколько разных важных обстоятельств, имеющих отношение к украинскому кино.



Михаил Беликов

Александр Руденко-Десняк. Михаил Александрович, что привело вас в Москву?

Михаил Беликов. Конечно, премьера нашего фильма, но она происходит в рамках важного события, когда отмечается день рождения Ханжон-

кова. Он родился на Донеччине, с его именем связано становление кинематографа и в России, и в Украине. Что касается Украины, у нее в этой связи особая роль и особая ответственность. За Ханжонковым стоят и Вера Холодная, и Протазанов, практически это рождение кинематографа в Европе после Люмьеров. И произошло это, прошу прощения у моих друзей, не в Москве, а на Донеччине, в Украине. Мне это особенно приятно.

А. Руденко-Десняк. Как бы вы сами определили, о чем ваш фильм?

М. Беликов. Название, нетрудно заметить, от Чаплина. С ним и связан напрямую сюжет фильма. Под воздействием чаплинской «Золотой лихорадки» Сталин и решает начать добычу золота на Колыме. А дальше все остальное... О чем фильм? Скажем так: о необходимости беречь вечные человеческие ценности.

А. Руденко-Десняк. Пересказывать сюжет картины — дело и впрямь неблагодарное. Кто занят в фильме?

М. Беликов. Когда вопрос с постановкой был решен, я знал, что главную роль сыграет Виктор Степанов. Он большой современный актер. Напомню его работы в фильме «Холодное лето пятьдесят третьего», в картине о Ломоносове.

А. Руденко-Десняк. Что можно сказать о сценарии?

М. Беликов. Для всех моих последних работ я сам пишу сценарии. Это моя жизнь. И когда я рассказываю о трагедии и кошмаре Чернобыля, о нашей молодости, и когда ставлю фильм «Ночь коротка», — это все автобиография. «Золотая лихорадка» — тоже.

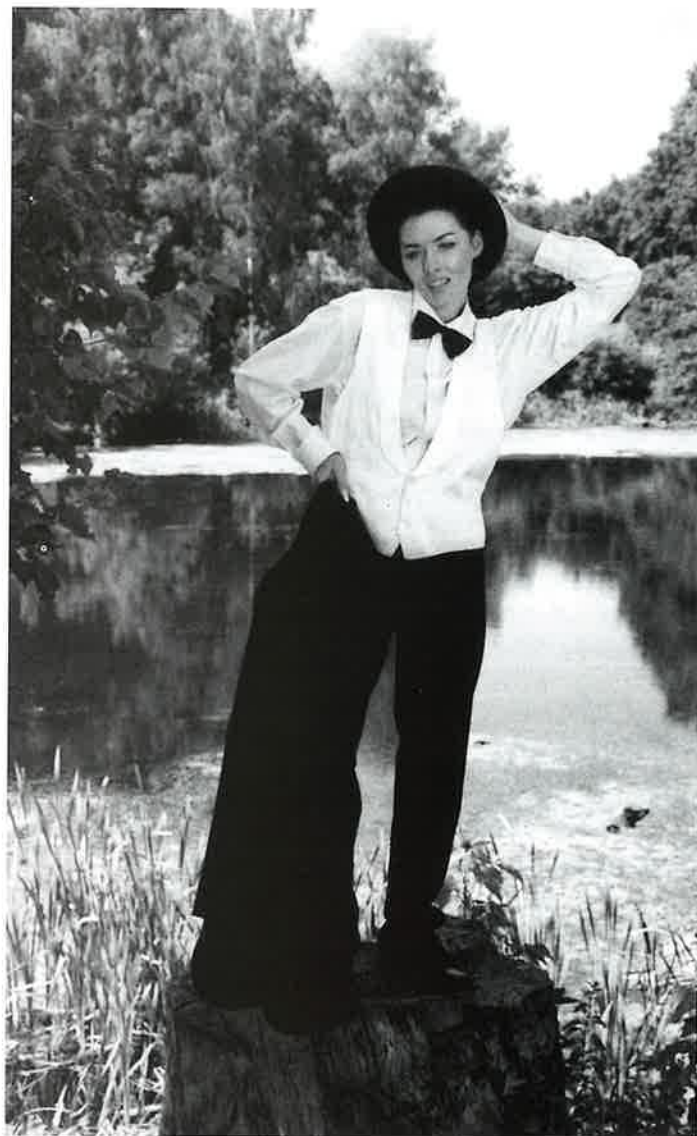
А. Руденко-Десняк. Михаил Александрович, поговорим о вещах более общих. Российское кино, при

всех его проблемах, вроде бы потихоньку поднимается на ноги. Во всяком случае, количественно. А украинское? Все тот же коллапс? Или есть движение и есть надежда?

М. Беликов. Существует колоссальная цитата. Она из Владимира Ильича Ленина. Я отношусь к нему с некоторой иронией, но ведь это его формула: «Лев Толстой как зеркало русской революции». Перефразировав ее, могу сказать, что кинематограф — зеркало экономики и вообще всего, что происходит в государстве.

А. Руденко-Десняк. Если дело дошло до цитирования незабвенного Ильича, случай, видимо, очень

«Золотая лихорадка»



тяжелый. Получается, что из добытого когда-то советского золота, ставшего одним из главных персонажей вашего фильма, ничего не досталось украинскому кино. А каковы его творческие возможности?

М. Беликов. Потенциал у него колоссальный. Но он, к величайшему сожалению, не реализуется. Слишком мало фильмов.

А вот на международном рынке, на фестивалях наше кино выглядит достойно. Кира Муратова, Балаян, Томенко, другие хлопцы... Много призов. Экономическая же база — по-прежнему большая проблема. Как и прокат украинских фильмов. И не только в Украине. Основания же для такого проката есть. Давайте начнем с классиков. Кроме названных Муратовой и Балаяна — Криштофович, который много лет работает на высоком уровне...

Можно говорить и о приходе в украинское кино молодых, заявляют они о себе достаточно сильно.

А. Руденко-Десняк. Пожалуй. Как пример — показ на фестивале стран СНГ и Балтии в минувшем году фильма Олеса Санина «Мамай», вызвавшего немалый интерес. И как работа весьма высокого уровня, и как попытка в новых условиях найти лица необщее выражение, присущее именно национальному кино. Согласимся с тем, что слухи о смерти украинского кинематографа несколько преувеличены. И хотелось бы поговорить вот о чем. В украинском кино всегда были очень сильны два направления: речь об анимации и кинодокументалистике, научно-популярных лентах...

М. Беликов. Хорошая тема. Хочу напомнить, что в Германии двадцатых — тридцатых годов именно документальное кино определило очень многое в развитии всего германского кинематографа.

Что касается Украины, то и сегодня анимация и документалистика остаются на ведущих позициях, они — визитная карточка национального кино. В последние десять лет настоящим блокбастером стал мультфильм «Капитан Врунгель» Давида Черкасского. Он и сейчас продолжает активно работать. Украинские кинодокументалисты занимают первые места на международных фестивалях. Виктор Олендер, Сергей Буковский, Ольга Сомалевская — это явления. Добавлю к ним еще одно имя: Евгений Сивоконь, его «Компромисс» получил много фестивальных наград. И я буду только рад, если российские любители кино, российские киноманы смогут познакомиться со всеми этими картинами, с уважением отнесутся именно к этой странице национального кинематографа. Это не

просто продолжение традиции прошлых лет, это — настоящий европейский уровень.

Как еще одно доказательство — «Шел трамвай девятый номер», анимация Степана Ковалю, получившая «Медведя» на Берлинском фестивале.

А. Руденко-Десняк. Напомню о заметном существовании российско-украинского фестиваля анимационных фильмов «КРОК». Во всяком случае, российская пресса следит за ним с большим интересом и отдает должное лентам и русским, и украинским мастерам. Вообще анимация — совершенно особое явление. Мультфильмы созданы словно специально для того, чтобы напомнить нам, что мы слишком рано выросли.

Теперь об украинской документалистике. Документальное кино часто балансирует на грани журналистики...

М. Беликов. Постановка вопроса понятна. Это проблема не только украинского документального кино. Она гораздо шире.

Есть грань, отделяющая кинодокументалистику, как ее понимали раньше, от той, которая существует последние десять лет.

Сегодня документальное кино не отображает прямо и непосредственно события современной жизни. Оно стремится осмыслить жизненные процессы. А для этого требуется временная дистанция. Самое актуальное, сиюминутное покажет телевидение... Часто говорят: а зачем, в принципе, документальное кино, если ему неинтересно то, что происходит сегодня, сейчас? Какой-то резон в таких упреках есть. И все же не надо опять-таки путать средства массовой информации с документальным кино. По нашему мнению, ему надлежит осмыслять события двадцати-тридцатилетней давности, осмыслять нашу историю, мыслить философскими категориями. Мы ждем от документального кино выработки позиции, точки зрения на то,

что было вчера, и то, что есть сегодня и уже становится историей. Такова общественная миссия кинодокументалистики.

А. Руденко-Десняк. Украинские кинодокументалисты тяготеют к показу драматических и даже трагических сторон жизни. Тем более что история дает в этом отношении обширный материал...

М. Беликов. А знаете, наша кинодокументалистика — это некая оппозиция к кинематографу игровому.

А. Руденко-Десняк. В чем же эта оппозиция!?

М. Беликов. В шестидесятые-семидесятые годы наш игровой кинематограф был очень странный. Это был официальный, идеологический кинематограф. По принципу: «Чего изволите?» Видно, не случайно документалистам хотелось большей независимости, она становилась их позицией, рождалась органическая оппозиция к заидеологизированному игровому кино. Те же научно-популярные фильмы, вспомним хотя бы Соболева, это было лицо национального кинематографа. Документалисты, аниматоры, они потихоньку делали свое дело.

А. Руденко-Десняк. Действительно, и в шестидесятые, и в семидесятые, и даже в восьмидесятые годы репутация украинского документального и научно-популярного кино, анимации была, в общем, выше репутации игровых украинских лент. А сегодня? Упомянутая вами оппозиция сохраняется? И чего требует от кино сегодняшняя власть?

М. Беликов. Да ничего не требует. Документальное кино и анимация, как я уже говорил, занимают твердые позиции. А что касается кино игрового... Все проср...ли, так теперь искупайте вину кровью. Это нормальный процесс.

А. Руденко-Десняк. Надеюсь, относительно крови это все-таки метафора? Михаил Александрович, спасибо за беседу.



АСИЯ БАЙГОЖИНА

НА ПОЛПУТИ К МЕЧТЕ



«Небесная гора» («Куктау»)

«Куктау» — первый игровой фильм татарского режиссера, снятый в Татарстане на татарском языке. Примечательно, что это не сказка и не историческая картина, а современная драма, сюжет которой словно взят из выпуска теленовостей. Карим засыпает за рулем машины, на заднем сиденье которой — его жена и сын. В результате аварии погибают четыре человека. В том числе и жена. Таков пролог. Затем начинается собственно история. Карим выходит из тюрьмы и первым делом направляется в дом родителей погибшей жены: там воспитывается сын. Но его не пускают даже на порог. Получив от ворот поворот, не зная, куда себя деть, он сидит в летнем привокзальном кафе и курит сигарету за сигаретой. Его внимание привлекает мальчик-инвалид в коляске. Одновременно Карим становится свидетелем разговора, из которого ясно: мальчика усыновили американцы, оплатившие будущую операцию, но мальчик грустен и в Амери-

ку ехать явно не жаждет. И когда Карима просят присмотреть за мальчиком, он, повинувшись внезапному порыву, хватая мальчишку в охапку и бежит с ним, не зная куда и зачем, и впрыгивает в первый попавшийся вагон на железнодорожных путях.

Буллат — так зовут подростка — давно мечтал о таком приключении в детдоме: убежать, чтобы найти свою мать. Живет она в деревне Куктау, что в переводе с татарского значит «небесная гора». Поезд, в котором они едут, привозит их тоже к горам, но они — сплошь из соли, в этом месте ее как раз добывают. Пожалев мальчонку-инвалида, машинист поднимает их вверх в ковше экскаватора, и у Булата захватывает дух от вида окрестностей. «Стать бы птицей и полететь», — мечтает он. Так начинается совместное путешествие двух одиноких сердец. Путешествие, полное радости, света и добра. А для мальчика — еще и потрясающих от-

крытий. В первую очередь, открытия родины. Первую ночь пути они проводят с разрешения хазрета в мечети. Обратив лицо к пустому михрабу, Карим шепчет: «Знаю, что нехорошо поступил: своего горя мало, себя не знаю, куда девать, еще и мальчонку по глупости увел». Услышав это признание, мальчик заключает: «Значит, ты такой же одинокий, как я». И Карим решает: будем искать твою мать. Булат признается: для него это было бы самым большим счастьем, он только в снах ее видит, а наяву не видел никогда. Он засыпает и, конечно, видит мать: молодая, красивая, она бежит навстречу ему в цветущем яблоневом саду...

Дальше они едут на теплоходике, и на вопрос случайного попутчика, кто ему мальчик, Карим честно отвечает: мол, украл, американцы его вроде усыновили, а татарский мальчик должен жить на татарской земле. «А как? Что тут с ним будет? — недоумевает собеседник. — Там же цивилизация, вылечили бы, а здесь что?» И рассказывает, как мается с тремя дочками, работает с утра до вечера, а денег проклятых все не хватает, чтобы поставить их на ноги.

Но именно этой маеи и суеи — ради семьи — жаждал Карим, в этом для него прежде всего смысл жизни. «И куда ты с ним?» — удивляется попутчик. «На деревню к дедушке», — отвечает Карим, посадив на плечи Булата и сходя с теплохода. А дорога и впрямь приводит их к деду, у которого во дворе живет самый настоящий павлин по имени Махмуд. Дед радушно приветствует путников, угощает кашей, что готовит для себя и своих птиц, а заодно рассказывает о старике пасечнике, чьи пчелы вылечили его больные ноги. «И твои ноги тоже вылечат!» — уверяет дед. Конечно, им непременно надо заехать на пасеку. «Я скажу: смотри, мама, я к тебе своими ногами пришел!» — мечтает Булат. Дед, провожая их, выкатывает свой велосипед: путь неблизкий, при случае вернут. Путники добираться до пасеки поздним вечером. Но что-то не видно пасечника, и улы не жужжат. Впрочем, утро вечера мудренее, и они устраиваются на ночлег в заброшенном доме. Булат засыпает, а Карим сидит перед огнем печки, и ему грезится, что по железнодорожным путям навстречу ему бежит его любимая. Он приходит в себя от ее истошного крика, как тогда, в машине, когда все уже было поздно и непоправимо. Она словно хочет предупредить об опасности: Карим открывает глаза и видит, что в дом входит полковник милиции. Тот самый, которого он увидел, очнувшись после катастрофы на шоссе. Милиция эти три дня времени не теряла: шутка ли, украли практически уже американ-

ского ребенка! Кажется, полковник понимает, что творится в душе у Карима. Но закон есть закон. Другое дело, что исполнять этот закон можно по-разному. Полковник дает Кариму ночь покоя и свободы, с тем чтобы в восемь утра тот сам явился с мальчиком на поворот в Куктау — до желанной деревни, оказывается, оставалось всего ничего...

Драма разрешается утром: Карим арестован, мальчика увозят. Путешествие окончено.

В том варианте фильма, который я смотрела на кассете, на финальных титрах голос диктора сообщал, что в результате этой истории, получившей широкий общественный резонанс, американцы увезли другого ребенка, а Кариму позволили оформить опеку над Булатом, и в данный момент в республиканской больнице мальчика готовят к операции, после которой он сможет ходить. То ли оптимистичный финал был навязан режиссеру, то ли это был его внутренний порыв, но он был столь очевидно «притянут за уши», что в окончательном варианте режиссер снял заключительные титры.

Не имея возможности переговорить лично с режиссером, я попыталась найти что-то об Ильдаре Ягафарове в интернете и обнаружила ряд публикаций, в основном информационного характера, из которых узнала, что его дебютная короткометражка «Бахыткей» с успехом демонстрировалась в республике и на ряде МКФ, а сценарий «Куктау», написанный известным драматургом Мансуром Гилязовым, был отобран для постановки в результате конкурса. Неоднократно, следуя пожеланиям режиссера, автор его переписывал. В одном из интервью Ильдар Ягафаров прямо говорит, что мальчик-инвалид — это образ его собственного народа. И, безусловно, это трагический образ. Аллегии просты и прозрачны. Волею обстоятельств, в силу своего географического положения, Татарстан, будучи одной из самых больших и многонаселенных республик, не мог претендовать на «самоопределение вплоть до отделения». Народ, имеющий многовековую историю, культуру, традиции, ощущает потребность вернуться к своим истокам, к тем корням, что дали ему жизнь. Но в реальности это очень непросто, не случайно прекрасная мама является мальчику только во снах, в жизни он не видел ее ни разу, и образ ее — плод его воображения.

Карим, сыгранный замечательным артистом и режиссером Фаритом Бикантаевым, — это попытка связи, страстное и почти ирреальное стремление восстановить прежние узы родства сына и матери. Но судьбу мальчика решили чужие люди. Американцы оплатили будущую операцию Булата.

Они поставят его на ноги. Намерения вполне гуманные...

В широком смысле государство — это единство родины и народа. Как обрести заново эту родину, как состояться вновь самому народу в суровых современных обстоятельствах? Путешествие отверженных и неприкаянных — не просто бегство, но и поиск корней, попытка обрести точки опоры, страстное желание найти родственную душу и огонь своего сердца передать другому. «Душа полна доброты, и некому ее нести!» — с горечью говорит в финале Карим. Воды реки жизни не текут вспять, и однажды, роковым образом лишившись семьи, невозможно, сообразно своей прихоти, обрести ее вновь в прежнем счастливом качестве. Нужно изжить, изжить трагедию до конца и, лишь осознав свой путь, начинать новое путешествие.

Вечная тема Дома и Пути в татарском варианте обретает новые обертоны. Мне кажется, фильм этот — культурное событие не только для татарского народа, но и для России в целом. Появление подобной картины — добрый знак. Это своего рода точка отсчета. И несмотря на трагичность фильма, приближаясь к печальному финалу, отчетливо понимаешь: этому месту не быть пусту, не все потеряно на этой земле и этим народом: тюркско-исламская составляющая не выветрилась из его сознания, она растворена в материи его жизни, и знаки этого проступают в каждом эпизоде. Горы в исламе — не что иное, как символ вечного присутствия Бога. Символично, что путь к Куктау — Небесной горе — начинается у подножия сияющих соляных гор, как напоминание: лишь солью пота и слез достижимо желанное. Нельзя, как Лотовой жене, в пути оглядываться: можно застыть навсегда в муках воспоминаний... И не зря первый прыжок путники находят в мечети, мечеть буквально — это дом, где вспоминают Аллаха. И павлин, которого они помогают ловить деду, тоже птица непростая: в суфийской традиции павлин — птица двойственная: с одной стороны, держась за ее хвост, Сатана проник в рай, а с другой — глаз павлина, говорят, есть око сердца всего сущего, не зря же лишь перья павлина могут служить закладками Корана. Пчела — аллегория души, она символизирует воскрешение...

Три дня и три ночи длилось путешествие из Никуда в Никогда, и без труда все это время путники находили кров и еду. И это тоже неудивительно: у тюрков нежданный гость воспринимается как благо, в образе странника может прийти сам Хизр-ата — пророк и святой, потому ты должен принять его, как дорогого человека, угостить от сердца и не докучать

расспросами. Путь долог, страна обширна: Карим с мальчиком едут сначала в поезде, идут пешком, едут на теплоходе по реке, на велосипеде, и всюду их окружают просто райские кушанья: вот уж, действительно: «Если чувствовать сиротство, то лучше в тех местах, чей вид волнует, нежели язвит». Рядом Небесная гора, а не дойти. И не потому, что милиция настигла. А потому и милиция настигла, что так небеса решили: усилия должны быть осознанными, порыв и страсть ими не поощряются. Именно тюркский ислам в свое время знаменовал мусульманский ренессанс, и именно в татарских медресе два века назад учились выдающиеся деятели Центральной Азии. Просветительское, образовательное начало тюркской культуры здесь принимало цивилизованные формы и утверждалось не как набор определенных знаний, а как умение мыслить самостоятельно и ответственно. Но с годами, не имея постоянной поддержки, выхода вовне, замыкаясь в себе, этот слой истончался, ветшал и ныне почти сошел на нет. Баранка — благословенная энергия бывшего великолетия — исчерпана. А за счет этнографического антуража не возродить национальный дух. В фильме есть трезвое понимание сути произошедшего — с собственной культурой, страной, народом, государством. И это дорогого стоит.

Именно с этого момента — осмысления того, что было и есть, предъявления счетов прежде всего самим себе — начинается самостояние человека и общества. Фильм Ильдара Ягафарова как раз об этом. У меня, скажем прямо, немало претензий к фильму, но поскольку я не имела возможности задать волнующие меня вопросы самому режиссеру и получить соответствующие разъяснения, то оставлю замечания до следующего раза. Ибо это тоже в тюркской традиции: начало пути благословлять энергией добра. Мне кажется, для современного тюркского самосознания появление фильма «Куктау» чрезвычайно важно: мы все — части одного целого, и наше общее состояние зависит от самочувствия каждого, лишних звеньев тут не бывает.

Москва — Алматы

НЕБЕСНАЯ ГОРА (КУКТАУ)

Режиссер Ильдар Ягафаров

Сценарий Мансур Гилязов

Оператор Рафик Галеев

Художник Сергей Скоморохов

Композитор Юрий Чаплин

В главных ролях: Фарит Бикчантаев,

Иосиф Бикчантаев

Производство Казанской студии кинохроники

Россия, 2004



САДУЛЛО РАХИМОВ

ТАДЖИКСКОЕ КИНО: В ЭМИГРАЦИИ И ДОМА



«Статуя любви»

«Статуя любви» — первая продукция киностудии «Таджикфильм» в игровом кино после столь длительного молчания (более 12 лет!). Поэтому перед непосредственным разговором об этом фильме невольно вспоминаются предыстория. Иными словами, нужен контекст, чтобы выявить реальное место и значение фильма не только как факта кино, но и как события, значимого для таджикского общества. Двенадцать лет для таджикского кино, вернее, той его части, которая осталась в самом Таджикистане, срок значительный.

Невольно думаешь: как бы сложилась судьба Бахтиёра Худойназарова, Джамшеда Усмонова, Майрам Юсуповой, Валерия Ахадова и десятка других таджикских кинематографистов, если бы они в свое время не уехали из Таджикистана — кто предчувствуя начало, а кто и вовсе попав в гущу недавних трагических событий?! В лучшем случае зачали бы от тоски и безработицы. И мы бы вовсе не знали ни о ком из них, не появились их фильмы за

пределами Таджикистана. Не от хорошей жизни возникли две ипостаси таджикского кино. Одна — фильмы, создаваемые внутри страны, другая — в эмиграции. Обычное явление, когда в доме происходит беда...

Но наблюдения показывают, что кино, находящееся в эмиграции, долго не может существовать за счет собственных духовных ресурсов. Оно должно время от времени питаться из первоисточника. Но как? Ведь у страны все еще нет средств, чтобы обеспечивать проекты, подобные тем, которые осуществляет Бахтиёр. У нее нет средств даже на малобюджетные проекты Джамшеда. С тревогой и с грустью наблюдаю, как кино моих друзей Бахтиёра Худойназарова, Майрам Юсуповой и еще некоторых других таджикских кинематографистов уходит от родных берегов... Очевидно, это беспокойство было осознано и другими, теми, кто болеет за судьбу таджиков и их кинокультуры. Потому что во время демонстрации фильма «Статуя любви» на VIII Фору-

ме кинематографий стран СНГ и Балтии в Киноцентре на Красной Пресне при появлении первых титров — «Таджикфильм представляет» — прозвучали аплодисменты. Мне была понятна эта реакция аудитории, зрителей, среди которых было немало таджиков, проживающих ныне в Москве.

«Статуя любви» пусть и на ВЕТАСАМ, но в эстетике кино, явилась первой ласточкой возрождения кино в Таджикистане. Она явилась как бы и знаком оздоровления духовной жизни в стране.

Хотя, стоп. Уберем пафос. Нельзя желаемое выдавать за реальность. О полном духовном выздоровлении говорить еще рано. Так, фильмы Бахтияра Худойназарова, Джамшеда Усмонова, Майрам Юсуповой, Гулбахор Мирзоевой, Толиба Хамидова, Фархода Абдуллина, снятые во время или сразу же после гражданской войны, так или иначе, касающиеся этой темы, а также трогательный, наполненный любовью к таджикам и к Таджикистану фильм «Сукрут» («Безмолвие») мэтра иранского кино Мухсина Махмальбофа, в Таджикистане не демонстрируются. Их не запрещают на уровне клубных просмотров. Но для массового показа не позволяют. Собственно, никто из официальных лиц не берет на себя смелость объяснить, почему это происходит. Ответы приходится искать самостоятельно. Думаешь: быть может, потому эти фильмы не демонстрируются, что киносети, как таковой (в советское время она имела 1125 кинотеатров и киноустановок), уже не существует в стране? (К слову, многие кинотеатры волевым решением или переданы в ведение некинематографических госучреждений, или приватизированы, а владельцы, коим вовсе невыгодно заниматься кино, используют кинотеатры не по назначению). То ли ситуация связана с тем, что кому-то, кто определяет культурную политику страны, эти фильмы не нравятся. Последнее, думаю, ближе к истине. В противном случае есть немало возможностей показать эти фильмы. Например, по национальному телевидению, которое в настоящее время практически заменяет национальную киносеть.

Таков фон, на котором появилась «Статуя любви» Умеда Мирзоширинова, заметно отличающаяся от тех фильмов, что снимаются в эмиграции.

«Статуя любви» — это лирическая драма в комедийном обрамлении, или, быть может, фильм-притча о первой любви. В нем весьма обобщенно моделируется таджикская действительность, осознанно смирено все то, что связано с последствиями недавней трагедии — нищета, безработица, страх, потеря духовных ориентиров, засилье предрассудков и догм. «Статуя любви» мало связана с конкретным местом и временем, она наполнена светлой грустью и юмором детских воспоминаний. По сценарному замыслу, фильм — о первых пере-

живаниях сельского мальчика Негмата, влюбившегося в девушку старше себя. Но в памяти зрителя скорее остается роль Гаффора, блестяще сыгранная актером У. Раджабовым. И, несмотря на то, что и мальчик (Некрузия Мамадшоев, безусловно, обладающий дарованием), и авторы постарались достичь поставленной цели, тем не менее, яркая цельная игра У. Раджабова завораживает зрителя в первую очередь. Актеру прощается даже то, что местами он переигрывает, переходит на клоунаду. Он как экранный образ интересен зрителю, он симпатичен даже своей несимпатичностью, своим плутовством, лукавством, чудаковатостью и в конечном счете многообразием палитры своего характера.

В «Статуе любви» просматриваются две параллельные истории. Первая история — любовь Негмата к девушке-телефонистке. Другая — далеко не первая любовь уже далеко не молодого человека Гаффора, который сердится, когда к нему обращаются «бобои Гаффор» («дедушка Гаффор»). Он смешон в своей юношеской бравате, когда, распахивая грудь, показывая тельняшку, утверждает, что он — бывший моряк. Он смешон в своей наивности, когда, чтобы спасти своих овец, приходит к нему та, от которой млеет его душа, — тетя Негмата Санам — и применяет магию женского кокетства. А уж кому, как не ему, знать о женских хитростях, ведь по ходу фильма мы смеем, что он был женат, оказывается, уже пять раз. Ох уж эти женщины! Что только не делают они с мужчинами! Санам применяет испытанное оружие только для того, чтобы выручить из плена своих овец, которых Гаффор грозится резать, потому что они якобы залезли к нему в огород. И Гаффор попадает на ее удочку. Своей наивностью и безрассудством он местами напоминает безумевшего рыцаря печального образа...

И все же по большому счету он — иной. У Гаффора другие жизненные критерии. Он становится похожим на «печального рыцаря» в тех сценах, когда стремится завоевать сердце своей Дульсины-Санам. Но в целом Гаффор не романтик. Он вполне прозаичный прагматик...

В обеих любовных историях конфликт строится на том, что любовь героев отвергается их дамами сердца. Если в первом случае дело в том, что у героя, как утверждает его Дама, «еще не выросла борода» (и поэтому вызывают улыбку грезы героя, представляющего себя не повзрослевшим, но с длинными усами и бородой), то драма отвержения любви бывшего моряка Гаффора зиждется на том, что он явно стар для Дамы своего сердца. И не растопить лед ее сердца даже тем, что специально для нее он уезжает за тридевять земель и покупает у своего бывшего сослуживца автомобиль, в прошлом роскошный.

Фильм завершается тем, что телефонистка, в которую был влюблен Негмат, выходит замуж за его учителя. Сам Негмат, попав под машину, оказывается в больнице. Его навещает та девочка из его школы, чье особое отношение наш герой раньше не замечал. Это понимание приходит лишь с обретением жизненного опыта, вместе, как говорится, «с рубцами на сердце». А строптивому Гаффору ничего не светит. В финале ему дают открыто понять, чтобы он ни на что не надеялся...

Исцеление смехом — вот что двигало авторами в этом проекте. Полагаю, они исходили из того, что лирическая комедия для истощенной психики населения Таджикистана имеет более целебный характер, которая и так у всех перед глазами. Быть может, в этом есть резон. Кстати, фильм имел успех, когда несколько раз подряд демонстрировался по национальному ТВ-каналу.

Ситуация со «Статуей любви» напоминает опыт узбекского фильма «Великан и коротышка», киргизского «Сельская управа», казахской ленты «Маленькие люди», которые были показаны в программе VIII Форума. Эти фильмы позволяют говорить о возникновении комедийного акцента в кинематографе Центральноазиатского региона. В целом, на мой взгляд, это весьма положительная тенденция. Смех лечит людей и общество, позволяет инстинктивно выйти на критику того, что открыто критиковать небезопасно, особенно сейчас, когда амбиции власти в этом регионе заметно возросли. Комическое позволяет человеку и народу адекватно оценивать реальное, обостряет самосознание и ощущение самооценности. А самокритика, смех над самим собой — это высший критерий зрелости личности и народа.

И в этой связи с удовлетворением хочу сказать, что отмеченные выше комедийные фильмы наших соседей через смех отображают актуальные проблемы своего общества. В «Статуе любви» этот акцент сведен к минимуму. Для наглядности сравним «Статую любви» с наиболее ярким в этом ряду киргизским фильмом «Сельская управа». И в том и в другом фильме события происходят в деревне. Но в «Сельской управе» острота смеха направлена на высмеивание нелепостей реального сельского уклада. Село (это, кстати, характерно и для моей страны) все еще живет советскими мерками, в то время как самой советской системы давно уже нет. Смех выявляет несоответствие реалий времени с анахроничными представлениями и поступками людей. В «Статуе любви» такая актуализация лишь угадывается. Здесь также село живет своей жизнью. Но если в «Сельской управе» есть Управляющий и к нему обращаются за помощью, то есть в селе есть хозяин,

то в «Статуе любви» такой управы нет, нет власти. И некому жаловаться на самоуправство строптивого Гаффора, который тайком загоняет соседскую скотину к себе в огород, а потом — по причине того, что этот скот якобы загубил ему огород, — требует от владельцев выкупа, компенсации. Быть может, такая трактовка субъективна и авторы от нее откажутся. И будут правы, ибо она в действительности довольно зыбкая. Слишком многое в этом фильме — вне времени и пространства.

Понимаю шаткость своей позиции, когда говорю о лирической комедии, а вменяю авторам в вину асоциальность их фильма. Ретроград, политработник!

И все же я убежден, что социальная конкретность придала бы фильму более сильное звучание и значение. О чем свидетельствует блестящий пример «Сельской управы».

За деятельностью Умеда Мирзоширинова я слежу сравнительно давно. Это одаренный молодой человек, восхищающийся кино Тарковского, обожающий фильм «Голый остров» Синдо Канэто, интересующийся суфизмом и особенно Иноят Ханом. В нем, казалось бы, светском человеке присутствует неистребимое желание делать сакральное кино, наполненное сильной духовной энергетикой. В этом я убедился, когда посмотрел его курсовую работу «Бумеранг».

Думаю, для самого Умеда «Статуя любви», скорее всего, результат некоего компромисса. Когда долгое время ходишь в поисках работы, изнуряет безделье, и нужно кормить семью, и еще десятки всяких «нужно».

И тем не менее, «Статуя любви» — это заметный дебют молодого режиссера в большом кино. У Умеда есть школа и, уверен, большое будущее. С появлением фильма связаны важные события — это возрождение деятельности киностудии «Таджикфильм», это подтверждение того, что внутри самой страны сохранились люди, которые могут и хотят делать кино. Это и возвращение своего зрителя.

Все это позволяет с оптимизмом смотреть в будущее таджикского кино.

Душанбе

СТАТУЯ ЛЮБВИ

Режиссер Умед Мирзоширинов

Сценарий Аброр Зохи

Оператор Алишер Нигматов

Художник Далер Мехтоджев

Композиторы Далер Назаров, Икбол Завкибеков

Продюсер Раджабали Пиров

В главных ролях: Некрузия Мамадшоев, Убайдулла Раджабов, Савригул Курбонова, Майсара Мамаджанова

Производство киностудии «Таджикфильм»

Таджикистан, 2003



АНДРЕЙ ШЕМЯКИН

ОСТАНКИ ИСТОРИИ



«Keep Smiling!» («Улыбайтесь!»)

«Оставьте мертвым погребать своих мертвецов».

Из Библии

Есть документальные фильмы — их немного, — которые самым способом рассказа соединяют повествование и истолкование в единое целое. Содержание равно повествованию, повествование — смыслу. По ходу действия (а картина идет почти час, но смотрится на одном дыхании) каждый из героев (всего их в картине четыре) каким-то образом поделится с нами своими соображениями.

Либо технологическими: как надо делать то, что делаем. Либо экзистенциальными (зачем занимаюсь тем, чем занимаюсь). Либо прокомментируют подробности исторического свойства, консультируя игровой фильм на Рижской киностудии, делающийся на ту же тему.

По характеру комментария мы узнаем кое-то о самих героях картины — они в меру деловиты, обладают чувством юмора, не склонны к пафосу и лишь слегка позволяют себе проявить азарт поиска — это вам не красные следопыты советской эпохи!

Только один (от его имени и ведется повествование), фотограф и журналист Виктор Дукс, на мгновение задумается и спросит себя: а для чего еще и описывать то, что видишь и в чем участвуешь, если в конечном счете за это получаешь литературную премию в штате Флорида, вступая в соперничество с собратьями-беллетристами? Как принять то, что *любой* опыт в конечном счете «сворачивается» в книгу? В то время как эта работа — из ряда вон и слово — неадекватно тому, что видит зритель и камера? Вопрос риторический. И эта моментальная, как фотография, мысль в духе Адорно (возможна ли поэзия после Освенцима)

исчерпывается очень быстро, и повествователь решает продолжить. Так что не в рефлексии дело.

Дело в самом роде занятий героев картины: Эдгарс Курсиешс (организующая сила), Виктор Лелис (явно историк), Талис Эшмитс (технический гений) и уже упомянутый Виктор Дукс (хроникер и рефлекслирующее начало экспедиции) — копатели. Надевают современную «пятнистую» военную форму и идут с лопатами в лес. Об этом мы узнаем почти сразу же — после того как камера в духе «Догмы» (в дальнейшем авторы ни разу не позволяют себе таких изысков) покажет нам обиталище журналиста: кассеты, книги, фотографии, рисунки. Дважды мелькнет иллюстрация — «Сотворение Адама» Микеланджело.

На всем отпечаток организованной хаотичности: все должно быть под руками, но неизвестно, что может понадобиться в каждую конкретную минуту. Комфортабельно-походный быт в минималистском стиле западных 60-х. То есть пластическое введение в рассказ (под музыку, кажется, джазовую) настраивает на походный ритм, на событийность. Увидел — зафиксировал — записал — снял.

Фильм и появляется, как думаешь сначала, по принципу дополнительности: если слово бессильно или уводит в сторону, то хоть изображением подтвердим: с подлинным верно. Так рождается обманчиво-репортажная — «что вижу, то пою» — документальность картины. Но мешает отдалиться этой репортажности начальный титр: «Пропавшим без вести во всех войнах посвящается». А в конце картины мы узнаем: во всех войнах на территории Латвии пропало без вести свыше 80 тысяч человек.

Естественна поэтому издевка наших копателей над французским фильмом, показанным по каналу «National geografic», с которой, собственно, начинается их поисковый азарт. Один импульс не столько сменяется другим, сколько гасится реальностью, заставляя работать, — все новые и новые мотивировки возникают как-то по касательной к самому процессу — нашли пару гильз и обрабатывают кисточкой, словно это какие-то окаменелости! А нам — «подставляй ведро», как пел Галич, впрочем, по другому поводу.

Действительно. Во всех областях Латвии (титры сообщают, где именно, добавляется информация и о погоде — эффект сюрреалистический, но и юмористический) происходят раскопки. Время от времени работа прерывается: то найдут останки гражданина нынешней независимой Украины и одному из копателей дадут в подарок часы в посольстве — поблагодарят за большое дело. То дру-

гой (Виктор Лелис) объясняет актерам на Рижской киностудии, как надо крепить кобуру к ремню. Обсуждается противоречие: комфорт или историческая подлинность. На возражение замечает: у нас в Музее оккупации манекен стоит — там все точно. Пойдите проверьте.

Останки — и манекен. Останки — и награда, вручаемая в посольстве. Останки — и сама атмосфера экспедиции, когда, скажу еще раз, важно найти и предать их земле. Контрасты дает сама жизнь, авторы их лишь фиксируют. И возвращают к исходным данным.

Стержень картины — еще одна коррекция к репортажности стиля — прослеживание всех этапов извлечения обломков русского самолета «Ил-2», упавшего в болото с двумя летчиками. Болото неуклонно вынуждают отступить и отдать свои жертвы. В конце — сравнение с предполагаемым объектом, чьи контуры — на земле: обломков — кот наплакал. Что же касается «философии», если в ней есть необходимость, то вот она: «Солдаты ни в чем не виноваты. Но эти ребята выпали из истории. События, в которых они участвовали, никому не известны».

То есть задача — не только найти людей, но и восстановить историю. Хотя об этом сказали один раз — и все. И опять за дело.

Латышское документальное кино вслед за Иваром Селецким и его дилогией об улице Поперечной не уходит от метафоричности, но метафора эта задана самой меняющейся жизнью. А как *восстановить историю* из обломков, останков, болотной грязи, трупной вони и разорванной географии, когда между теми, кто видит своими глазами, и теми, кто узнает по телевидению, поддерживают «в органах» и награждает, — пропасть?

Ведь уже давно никаких эмоций по поводу страшных открытий у сограждан нет. Еще один лейтмотив поисков — телевидение. Есть в картине очень смешной момент, когда герои смотрят репортаж про себя: надо же, мы еще работу не закончили, а они нас уже сняли и в эфир выдали. Но даже полемичность фильма по отношению к современным масс-медиа здесь попутна: мы копаем, они снимают. Улыбайтесь, сделайте тете ручкой и скажите «Cheese!» Прямо пикник на обочине.

Какой контраст в сравнении с картинами начала 90-х, когда каждое такое открытие влекло за собой политические выводы, когда сама природа вопияла о преступлении, когда свидетели боялись говорить правду, потому что хотели дожить свой век (вспомним потрясающую ленту Марцея Ло-

зиньского и Анджея Вайды 1990 года «Катынский лес» — ассоциация, надеюсь, понятна). Наши герои уже принципиально не хотят разбирать, кто на чьей стороне воевал. Солдаты — да нет, просто мужики, «ушли из дома и не вернулись», их надо похоронить, — вот и все.

Это очень точная и, не побоюсь этого слова, смелая лента режиссера Асколдса Саулитиса, как сказано в картине, «о любви, которая будет жить вечно» сделана людьми независимого ума и твердой руки.

Вот так, как бы вскользь, с точки зрения чистой гуманности, о болезненных вещах, вокруг которых пошли новые спекуляции? Вот так — о сумасшествии века?

Но век XXI вызывает к полноте самосознания в истории. А для этого почти по-библейски надо похоронить мертвецов. Почти — потому что, во-первых, хоронят живые, а не мертвые, как в библейском изречении (см. эпиграф). А во-вторых, потому что «своих» мертвецов давно уже нет. Они — наши общие. Просто не все еще это поняли. В отличие от героев — они же авторы этого фильма.

«KEEP SMILING!» («УЛЫБАЙТЕСЬ!»)

Режиссер Асколдс Саулитис

Сценарий Асколдс Саулитис, Виктор Дукс

Производство: Subjectiv Films.

Латвия, 2003

**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 «МК-Periodica» in your country or to JSC «МК-Periodica» directly.

Address: Russia, 129110 Moscow; 39, Gilyarovsky Street, JSC «МК-Periodica»
Tel.: (095) 281-91-37, 281-97-63; fax (095) 281-37-98
E-mail: info@periodicals.ru
Internet: http://www.periodicals.ru

ДЕБЮТ

ЮСУП РАЗЫКОВ



МЫ, ДВОЕ МУЖЧИН...

Думая о фильме «Папа» Тимура Мусакова, сложно избавиться от обаяния и власти контекста, особенно тем, кто знаком с творчеством отца — папы! — Тимура, Зулфикара Мусакова, автора сценария фильма.

Зулфикар Мусаков не просто известный режиссер, но и создатель собственного кинематографа, с уникальной атмосферой, героями — романтическими и сентиментальными. Он творец историй простых и внятных, благодаря чему поддерживает уникальный контакт со зрителем. Зулфикар — мастер с уверенной режиссерской рукой, владеющий киноязыком. И понятно, что определенное влияние на молодых кинематографистов Мусаков старший имеет.

Тимур Мусаков снял фильм по сценарию отца — тем самым показав, что не боится отцовского влияния. И настоял на том, чтобы отец не появлялся ни на съемочной площадке, ни в монтажной.

Фильм получился очень искренним и лиричным. Он не оставляет равнодушным никого, кто его посмотрел. Рассказ об одной ночи, проведенной больным мальчиком и его отцом в больнице, — трогательный и непафосный гимн удивительным чувствам: безграничной отцовской любви, открытию того, что ты кому-то нужен больше всего на свете, что сама жизнь состоит из таких чувств.

Короткометражка Тимура Мусакова, на мой взгляд, об этих открытиях. У узбеков говорят: как только ребенок пробудился ото сна — дай ему сладкого, он вырастет добрым. Пробудившись от приступа болезни, мальчик видит отца: то, что он всю ночь был рядом, помогло ему одолеть недуг.

Наш дебютант только начинает свою режиссерскую биографию. Возможно, он выберет совсем



«Папа»

иную стилистику, чем его знаменитый отец. Не знаю. Но если Тимур относится к своему отцу так же, как его герой — к своему, то Мусакову-отцу можно только позавидовать.

Ташкент

ПАПА

Режиссер Тимур Мусаков

Сценарий Зулфикар Мусаков

Оператор Павел Степанов

Художник Тимур Мусаков

Продюсер Музаффар Сагдуллаев

В главных ролях: Абдуллох Хусанов,

Фатхулло Масудов

Производство ТПО ООО «Прайд-студио»

Узбекистан, 2004



НЕЯ ЗОРКАЯ

В МОЛЧАНИИ

Этот семнадцатиминутный фильм — произведение большой насыщенности и глубокого содержания. Учебная работа студента Высших режиссерских курсов, артиста и режиссера-дебютанта из далекого Якутска — творение зрелого мастера. Перед нами своего рода чудо, обещающее приток в российское кино молодых сил с необъятных просторов страны.

Первые кадры — портрет героя. Старый человек спускается с крыльца своего дома и всматривается в скромный пейзаж поселка. Серенький день, кто-то проезжает на велосипеде, у входа в клуб вешают объявление о политическом мероприятии с последней строкой «явка обязательна», — обычные будни советского времени.

Два контрастных русла действия далее соединятся в параллельном монтаже. Мы в жилище старика. Скупые, очень четкие, уверенные движения мастера. Стругаются доски. Заточивается лопата. Мы начинаем понимать, что человек готовится к смерти, мастерит гроб, заботится о лопате для тех, кто будет копать могилу. Все происходит без единого слова. Замечательный якутский артист Спартак Федотов раскрывает тему с благородной сдержанностью, без малейшего оттенка сентиментальности, без мимики, одной игрой глаз — идеальный пример кинематографического «красноречия молчания».

А в это время в клубе оживление, собирается народ. Люди недовольны — нетопленно, но идут охотно.

Это митинг в защиту чилийского борца за свободу Луиса Карвалана, которого бросили в тюрьму палачи тирана Пиночета. Люди старшего поколения помнят шумную советскую кампанию протес-

та, в результате которой узника совести удалось вытребовать в СССР, где он и поселился в комфортабельном особняке на берегу Москвы-реки. Кампания докатилась до дальних окраин. И вот дружным «ах!» встречают якутские митингующие весть о том, что герой-страдалец в тюрьме, пусть так невероятно далека страна Чили от сибирской глуши. А потом люди выходят на факельное шествие. Глухие выкрики толпы «Свободу Карвалану!», и мутные огни в ночном тумане напоминают какой-то древний языческий обряд.

Когда в клубе и во всем поселке внезапно погас свет, старик зажег свечу. Это кульминационный момент немого действия-монолог. Старик подходит к фотографии молодой женщины — жена? дочь? А в рамочку вставлено еще одно фото — двое подростков, наверное, внуки. Понимаем — прощание.

Рядом на вешалке-распалке пиджак с боевыми орденами. Медленно и спокойно старик ложится в готовый гроб и скрещивает руки на груди.

О жизни и смерти, о мнимом и истинном, о суете и вечном Никита Аржаков поведал без назиданий и комментариев, языком классического кинематографа.

СТАРИК

Режиссер Никита Аржаков

Сценарий Никита Аржаков (по мотивам пьесы П. Ермакова)

Оператор Юрий Бережнев

Художник Петр Бояркин

В главной роли Спартак Федотов

Производство Кинокомпания «Сахафильм»

Россия, 2003

ГУЛЬНАРА АБИКЕЕВА

В ПОИСКАХ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Новый взгляд на фильмы Центральной Азии 60—70-х годов

Идея этой статьи возникла у меня в Италии, где в январе этого года в рамках фестиваля Alpe Adria Cinema была показана большая ретроспектива центральноазиатских картин 60—70-х годов. Именно столь обширный показ фильмов нашего региона вывел меня на новое осмысление старого кинематографического наследия. Безусловно, немаловажное значение имело и то, что я смотрела фильмы на чужой территории — не в Казахстане, не в Центральной Азии, не в России. На едином евразийском пространстве, да и в исторической перспективе нашего прошлого — в едином Советском Союзе, — эти фильмы воспринимались в одном контексте. Взгляд с Запада, да еще на суверенное ныне государство, безусловно, давал новый ракурс. Неудивительно, что устоявшиеся клише касательно нашего кинематографа 60—70-х разрушились.

Во-первых, как ни обидно это звучит для признанных мастеров советского кино, сегодня совершенно очевиден колониальный дискурс картин, снятых в Центральной Азии лучшими российскими режиссерами, — к примеру, «Первый учитель» Андрея Михалкова-Кончаловского. Эти фильмы остались и останутся в истории кино, но они не перестают быть колониальными оттого, что профессионально и художественно сделаны. Кто такой «первый учитель»? Да и не учитель он вовсе. Ничему, кроме иступленного повторения непонятных слов «социализм» и «Ленин», он детей научить не может. Все его «геройские» подвиги — перенос детей через ледяную речку, арест бая, взявшего в жены девочку Алтынай — на грани безумия, ни к чему хорошему они не приводят. Ребенок гибнет, защищая от пожара школу, Алтынай отправляют неведомо куда — в Ташкент, где нет ни родных, ни близких. Наверное, смелость и новаторство Михалкова-Кончаловского в том и состоит, что он не побоялся показать фанатизм и глупую жертвенность этих поступков. В те годы, когда кинематографисты пользовались эзоповым языком, было важно визуально-чувственное ощу-

щение от кадра, помимо реплик. Если в начале фильма Дюшен стоит в кругу аульчан и они над ним смеются, как над юродивым, то в финале он нависает над теми же самыми людьми уже как угроза, как человек карающий, обладающий властью.

Но не все можно списать на иносказание. В последнем кадре, когда «учитель» срубает единственное в ауле дерево — символ счастья и благополучия, символ памяти предков — и старик, хранитель этого тополя, соглашается с ним, звучит явная фальшь. Как следствие — ложный пафос: торжество Дюшена — ничего более чем победа новой власти и знак подавления, говоря современным языком, национального самосознания кыргызов. Понятно, что в советскую эпоху фильм был обречен на успех у критики — такова была идеология; удивительно другое — то, что и сегодня фильм «Первый учитель» по привычке относят к «кыргызскому чуду».

Во-вторых, очевидно, что признанные мэтры изрядно потрудились над нивелированием национальных ценностей. Иначе бы им в ту эпоху не «выжить», не снять те фильмы, которые, действительно, работали на национальную идею. Возьмем, к примеру, творчество Шакена Айманова — основателя казахской кинематографии. В его творчестве всегда существовал неразделимый узел противоречий — внутренне он был глубоко национальным режиссером, но в силу жесткой конъюнктуры снимал фильмы, отвечающие идеологии тех лет.

Фильм, с которого началась известность Шакена Айманова, — «Наш милый доктор» (1957). Лента, по которой можно изучать культурные стандарты советской эпохи. В центре фильма — образ старшего русского брата, главврача санатория, человека интеллигентного, справедливого и всеми уважаемого. Его антипод — тоже русский — директор того же санатория, бывший директор конезавода, которому все равно, кем руководить — людьми или лошадьми. Все остальные действующие лица — казахи, работники этого санато-



«Первый учитель»

рия, бывшие и нынешние отдыхающие. Все они заняты одной заботой: как поздравить главврача — «нашего милого доктора» — с юбилеем. Вот такая нехитрая история. Есть еще одна существенная деталь: все песни, звучащие в фильме, исполняются на русском языке. Те же песни, только на казахском, в те годы были очень популярны. Очевидно, что существовал двойной стандарт: для Москвы — на русском языке, для Казахстана — на казахском. Но руководили страной «старшие

«Небо нашего детства»



братья» — плохой и хороший, местным же жителям отводилась скромная роль массовки. Истинно же национальное могло появиться только в экранизации эпосов, легенд и сказов. Так появился фильм «Алдар Косе» (1964) того же Шакена Айманова, который на долгие годы стал эталоном казахского фольклорного фильма, но не более чем фольклорного. То же самое можно сказать и по поводу узбекских, таджикских, киргизских и туркменских режиссеров. Чем активнее был художник, тем в большей степени он зависел от идеологии. Так, боевики Али Хамраева «Чрезвычайный комиссар», «Седьмая пуля», можно сказать, были эталонами советского центральноазиатского кино. Но одновременно с госзаказом Хамраев снимал тонкие авторские фильмы — «Человек ухаживает за птицами», «Триптих».

Третье наблюдение. Почти во всех ключевых, значимых фильмах 60—70-х годов присутствует тема неполной/неполноценной семьи. В казахских фильмах «Меня зовут Кожа» (1964) Абдуллы Карсакбаева, «Земля отцов» (1965) Шакена Айманова отцы умирают на войне: Кожу воспитывают мать и бабушка, в «Земле отцов» дед с внуком едут в Ленинград, чтобы найти могилу сына. В киргизском фильме «Небо нашего детства» (1967) Толумуша Океева формально семья полная, но дети разлучены с родителями: старики живут в горах, дети учатся и работают в городе. В туркменском фильме «Невестка» (1972) Ходжакули Нарлиева сын призван в армию, а его отец и жена в бесконечном ожидании его возвращения выживают, ведут хозяйство. Желание невестки родить сына становится несбыточной мечтой.

Дальше — больше. В «Белом пароходе» (1976) Болотбека Шамшиева у мальчика нет ни отца, ни матери, его воспитывают дед с бабушкой, а соседская пара чабанов-молодоженов по какой-то причине не может иметь детей. Здесь уже нет отзвуков войны, здесь налицо разорванная цепь поколений, отсюда и основной стержень повествования — легенда о матери-оленихе, отвернувшейся от своих детей-киргизов.

Интересная ситуация в узбекском кино, наиболее идеологизированном в 60—70-е годы. В истериках Али Хамраева — «Чрезвычайный комиссар» (1970) и «Седьмая пуля» (1972) — герой как «всадник революции» по определению должен быть одинок: у него нет ни семьи, ни кола, ни двора, так же, как у «первого учителя» Дюшена. Итак, единственные герои из саг тех лет — это «всадники революции». Если они таковыми не были, то авторы фильмов предпочитали представлять их «героями,

павшими на поле брани», и тогда основное действие переносилось на женщин и детей.

И все же мы не могли бы говорить о 60-х и начале 70-х как о периоде расцвета национального кинематографа, если ситуация была бы так плачевна. Были герои, были полноценные семьи, обычаи и традиции, был расцвет национального самосознания. Но в основном это имело свое выражение в экранизациях эпосов и легенд, мифов и сказок. Для казахов и киргизов это фильм «Кыз-Жибек» (1972) Султана Ходжинова, воспевающий дух степного кочевья и традиционный уклад жизни кочевника. Для таджиков, безусловно, дилогия «Сказание о Рустаме» (1971) и «Рустам и Сухраб» (1973) Бориса Кимягарова — блистательная экранизация героического эпоса «Шах-наме». История туркменского кино началась с картины «Состязание» (1964) Булата Мансурова. Для узбеков за всю историю их кинематографа не было более популярного фильма, чем «Так говорит вся махалля» (1960) Шухрата Аббасова, но советскому зрителю более знакомы «Ташкент — город хлебный», «Чрезвычайный комиссар» — картины советского идеологического дискурса. Кстати сказать, этот тип кинематографа — так называемый «ориентальный» — меньше всего интересовал Запад, и Россию в том числе. Его относили к несерьезному, сказочному жанру, при этом именно это кино пользовалось массовым успехом и любовью в Центральной Азии. И этому кино в середине 70-х был поставлен заслон. Последняя картина мифопоэтического направления — «Кулагаер» («Тризна»), снятая в Казахстане в 1972 году режиссером Булатом Мансуровым. Она тут же была положена на полку и «реабилитирована» только в годы перестройки.

Очевидны параллели между кинематографом 60-х и 90-х годов. Причем речь не только о пересечении тем, образов и метафор, а скорее, о диалоге режиссеров нынешнего поколения с режиссерами шестидесятниками. На мой взгляд, этот диалог крайне плодотворен, в нем отстаиваются не столько эстетические, сколько мировоззренческие ценности. Здесь нет какой-то одной схемы, напротив, это целый спектр разнообразных подходов. В одном случае мы видим преемственность поколений, когда речь идет о национальном самосознании, как это произошло, на мой взгляд, с картиной Толумуша Океева «Небо нашего детства» и фильмом «Бешкемпир» Актана Абдыкалыкова. В другом случае очевидно единство и — одновременно — антагонизм фильмов «Чрезвычайный комиссар» Али Хамраева и «Оратор» Юсупа Разыкова. В третьем случае киносюжеты пишут оригинальную исто-



«Белый пароход»

рию героев и героинь. Как российской актрисе Нонне Мордюковой выпало сыграть в разные времена типичный образ русской женщины — от Ульяны Громовой в «Молодой гвардии» до мамы «новых русских» в одноименном фильме, так и героиня Натальи Аринбасаровой прошла путь от девушки Алтынай, спасенной советской властью от растлителя-бая, через образ героической дочери казахского народа Маншук Маметовой к образу

«Бешкемпир»





«Молитва Лейлы»

одиноким Катире, страдавшей все от той же власти («Молитва Лейлы»).

Остановимся лишь на одной параллели: «Небо нашего детства» и «Бешкемпир».

Сегодня, спустя более трех десятков лет, особенно хорошо видно значение фильма Толмуша Океева «Небо нашего детства» (1967) для кыргызов и кыргызского кинематографа. Пересматривая его сейчас, диву даешься, как он был пропущен на экраны. Если бы не атмосфера «оттепели», лежать бы ему на полке.

Вот некоторые детали. Приход в кыргызские горы русских строителей вызывает ужас и отторжение не только у людей, но у всего живого. Два

«Оратор»



ключевых слова характеризуют новую власть: «строить» и «взрывать». Стоит только поменять порядок слов — «взрывать» и «строить», — и возникает зловещая угроза. Как пелось в «Интернационале»: «Весь мир насилия мы разрушим до основания, а затем — мы наш, мы новый мир построим...» Что и показывает фильм Толмуша Океева: кыргызское рушится, а советское строится. Несколько точных образов-метафор яркими мазками обозначают ту реальность.

Табуны лошадей, несущиеся в ужасе и смятении прочь от того места, где на их тихие пастбища пришли взрывники-строители. Это образ природы.

Оставленный на кочевье старый беркут, которому и крылья обрезали, поэтому лететь он не может, и с собой не берут из-за старости и слепоты. Вот и плетется он, как брошенная собака, вслед за своим кочевьем, пока приезжие не сделают из него чучело — метафоричный образ старика Бака.

Священное каменное изваяние бал-бал, которому веками поклонялась семья Бака и семьи других кочевников, русские строители приспособили под очаг, на котором кипятят чайник. Образ попрания религии и традиций кыргызского народа.

И наконец сон мальчика, где он видит горящие кусты перекасти-поля, которые преследуют его, чтобы догнать и уничтожить. Это уже прямая метафора все сжигающей и уничтожающей власти.

Поистине смелым и бросающим вызов советской власти был фильм Толмуша Океева с таким романтическим названием «Небо нашего детства». И все же главный конфликт картины, ее трагизм в том, что власть оторвала детей от родителей. Железное чудовище — вертолет — увозит ребят из горных районов на учебу в город, в интернат. Старшие дети не возвращаются к деду Бакаю, потому что нашли работу в городе. Символичен финал фильма: подростки на лошадях мчатся по прорытому в горе тоннелю, и непонятно, что их ждет впереди — светлое будущее или неминуемая гибель. Наверное, в советское время это трактовалось как диалектика цивилизационного процесса, но сегодня, глядя, а главное, вслушиваясь в финал фильма, улавливаешь нотки неминуемой катастрофы: дети, оторванные советской властью от семей, подобно «всадникам революции» устремляются неведомо куда.

«Бешкемпир» (1998) Актана Абдыкалыкова начинается там, где останавливается Толмуш Океев: мальчик-подкидыш возвращается в кыргызский дом и в кыргызский аул. Пять старух проводят младенца через все положенные обряды, и он становится усыновленным ребенком. В картине нет и

следа советской эпохи, аул показывается этнографически абсолютно очищенным. Противостояние уже не внешнее (как это было в «Небе нашего детства» с советской властью), а внутреннее, психологическое — мальчик узнает о том, что он подкидыш и начинает переживать по этому поводу. Интересно, что стихия кочевья, присутствующая в фильме Океева, сменилась тишью оседлого поселения у Абдыкалыкова. Вместо табунов лошадей — подростковые велосипеды, вместо гордого беркута — скромный удод. Жизнь людей обрела в целом спокойствие, но конфликт тот же — отцы и дети. Точнее, матери и дети. Картина «Небо нашего детства» очень мужская: дед Бакай — это основа основ (выбор имени не случаен: бакай — это палка, на которую устанавливается остов юрты). В фильме все действующие лица в основном — мужчины: будь то друг Бакай или старики в шапках, молящиеся в эпизоде приземления вертолета. Женщина здесь одна — жена Бакай, и то ей определена второстепенная роль. В «Бешкемпире» преобладают женщины: пять старух как основа рода, пять женщин-матерей, пять девчонок, мужчины здесь наперечет.

И все же глубокий конфликт в обоих фильмах — сакральный: сын всегда должен быть рядом

с родителями, чтобы было кому их похоронить. С этого начинается фильм Океева: в вертолете летит старик, похоронивший свою жену, а их сын не приехал на похороны. Того же опасается Бакай: все дети разлетелись кто куда, если и младший уедет в город, то помирать им совсем одним.

В фильме Абдыкалыкова смысловый пафос картины в том, что чужак подкидыш оплакивает и хоронит свою приемную бабушку, как родной сын. Разрыв поколений, обозначенный как болезненная проблема в 60-е годы, в 90-е годы преодолен: воссоединились отцы и дети, а значит, и нация обрела здоровое начало — полноценную семью.

Сегодня непонятно, кому было легче поднимать проблемы национальной идентичности: режиссерам-шестидесятиникам или нынешнему поколению эпохи независимости. Да, тогда был заслон идеологический, сегодня он снят, а разобраться, что значит быть казахом, кыргызом, узбеком или таджиком, проще не стало. Да, мы больше не советские, и нет надобности воевать с «призраками социализма». А вот в чем наша идентичность — вопрос все еще открытый.

Алматы



АНКЕТА «КФ». ЦИФРЫ И ФАКТЫ

Редакция «КФ» обратилась во все кинематографические союзы, входящие в КСК, с несколькими вопросами. Публикуемые ниже ответы помогают представить себе — в цифрах и фактах — кинопроцесс в республиках.

1. Сколько фильмов (игровых, неигровых, анимационных) было выпущено в вашем государстве в 2003 году?
2. Сколько фильмов находится в производстве?
3. Какие новые фильмы участвовали в фестивалях и других киносмотрях?
4. Какие новые фильмы получили награды на фестивалях и других киносмотрях?
5. Какие фестивали, ретроспективы, другие киносмотрь прошли в вашем государстве в 2003 году?
6. Какие события 2003 года в области кино в вашем государстве кажутся вам наиболее значимыми?
7. Были ли в 2003 году особо яркие кинодебюты?

Азербайджан

УЛЬВИЯ ГУСЕЙНОВА, СК Азербайджана

1. В 2003 году в Азербайджане выпущен 1 игровой полнометражный фильм («Мелодия пространства», реж. Гусейн Мехдиев), 1 игровой короткометражный («Невеста огня», реж. Мирбала Салимов), 2 неигровых фильма («Поэт небес», реж. Шамиль Наджафзаде, «Нефть», реж. Мурад Ибрагимбеков), 1 анимационный («Книга моего деда Горгуда. Басат и Тепегез», реж. Ариф Магеррамов).

2. В производстве находятся 3 полнометражных игровых фильма («Полю я улицы водой», реж. Ниджат Фейзуллаев, «Взлетная полоса», реж. Руфат Асадов, «Заложник», реж. Эльдар Кулиев), 2 неигровых фильма («Зов Карабаха», реж. Тофик Мамедов и Хамис Мурадов, «Фикрет Амиров», реж. Низами Аббас), 1 анимационный фильм («Золото», реж. Ельчин Ахундов).

3. Фильм реж. Шагиля Алиева «Случайная встреча» участвовал в XII МКФ «Золотой витязь» (Россия). Фильм реж. Октай Мир-Касимова «Колдун» участвовал в конкурсе МКФ «Киношок» (Россия), демонстрировался на КФ «Звезды Шакена» (Казахстан) и на VII Форуме кинематографий стран СНГ и Балтии (Россия). Фильм реж. Али Исы Джаббарова «Желаю семь сыновей и одну дочь»

участвовал в гендерной программе VII Форума национальных кинематографий стран СНГ и Балтии и в МКФ «Лето. Минск. Нетрадиционное кино» (Беларусь).

4. Документальный фильм реж. Мурада Ибрагимбекова «Нефть» получил приз «Серебряный лев» в номинации «лучший короткометражный фильм» Венецианского МКФ. Документальный фильм реж. Тофика Мамедова и Хамиса Мурадова «9 минут» получил премию Международного общества «Бакинец» «Хумай» как лучший документальный фильм и приз Национальной кинопремии «Гызыл Чыраг» («Золотая лампа»). Фильм реж. Октай Мир-Касимова «Колдун» получил приз Межгосударственной телерадиокомпании «Мир», премию «Хумай» как лучший художественный фильм, приз Национальной кинопремии «Гызыл Чыраг» как лучший полнометражный фильм. Октай Мир-Касимов удостоен звания «лучший продюсер» на МКФ «Листопад» (Беларусь). Фильм реж. Али Исы Джаббарова «Желаю семь сыновей и одну дочь» назван лучшим фильмом о защите прав человека на МКФ в Локарно.

5. В 2003 году в Азербайджане состоялся III Международный аудиовизуальный фестиваль «Молодые профессионалы», I Национальный фестиваль туристических фильмов, Фестиваль молодых

кинematографистов Азербайджана, II ретроспективный фестиваль «Наше неизвестное кино», Дни грузинского, финского, японского, швейцарского, азербайджанского детского кино.

6. В 2003 году состоялся IX Съезд Союза кинематографистов Азербайджана. Возобновилось вручение национальной кинопремии «Гызыл Чыраг» («Золотая лампа»), которая не вручалась уже 8 лет. Издан двухтомный полный каталог художественных, документальных, анимационных азербайджанских фильмов, снятых с 1898 по 2003 год (автор — Айдын Казымзаде). Прошли Дни азербайджанского кино в России.

7. Самыми яркими дебютами стали работы реж. Мирбалы Салимова «Невеста огня» и «Нефть», реж. Мурада Ибрагимбекова (дебют в документалистике).

Армения

РУБЕН ГЕВОРКЯНЦ, СК Армении

1. В 2003 году в Армении выпущено 2 игровых фильма («В поисках рая», реж. Сурен Бабабян, «Черно-белая радуга», реж. Х. Чаликян), 2 документальных фильма («Фортиссимо», реж. Георгий Кеворков, Мартун Шахбазян, «Возвращение ашуга Дживана», реж. Арутюн Хачатрян), 1 анимационный фильм («Три колокольчика», реж. Гаяне Мартиросян).

2. На 2004 год запланировано снять 2 игровых фильма и несколько документальных.

Беларусь

ИГОРЬ ВОЛЧЕК, СК Беларуси

1. В 2003 году в Беларуси снято 2 игровых фильма, несколько неигровых видеофильмов, 3 анимационных фильма.

2. В производстве 4 игровых фильма, несколько неигровых видеофильмов и 2 анимационных фильма.

3. Фильм реж. Юрия Елхова «Анастасия Слуцкая» участвовал в российских и белорусских кинофестивалях, анимационный фильм реж. Ирины Кодюковой «Сестра и брат» демонстрировался на VII Форуме кинематографий стран СНГ и Балтии (Россия), на МКФ анимационного кино в Суздале (Россия) и на МКФ «Золотая рыбка» (Россия).

4. Анимационный фильм реж. Ирины Кодюковой «Сестра и брат» получил призы на МКФ в Суздале (Россия) и на МКФ анимационных фильмов «Золотая рыбка» (Россия).

5. В 2003 году в Минске прошли МКФ «Листопад», Фестиваль экологических фильмов, в Бресте — Фестиваль национальных фильмов, в Могиле-

ве — фестиваль анимационных фильмов «Анимавка».

6. Наиболее значимым явился проект Закона о кинематографии Республики Беларусь.

Грузия

АРЧИЛ ШУБАШВИЛИ, СК Грузии

1. В 2003 году в Грузии выпущено 6 полнометражных игровых фильмов («Еще одна грузинская история», реж. Ираклий Бадурашвили, «Голубые кони», реж. Каха Мелитаури и Тина Менабде, «Потолок», реж. Резо Исадзе, «Есть такая страна» (видео), реж. Леван Анджапаридзе, «Затерявшиеся в лифте» (видео), реж. Роман Геладзе, «Антим Ивериано», реж. Гиули Чохонелидзе), 1 игровой короткометражный («6 и 7», реж. Геннадий Саава), 1 документальный полнометражный фильм («Аджара», реж. Джемал Чичнадзе), 1 анимационный фильм («Яблоко раздора», реж. Бондо Шошитаишвили).

2. В производстве находятся 4 полнометражные игровые картины, 1 короткометражная игровая, 5 документальных и 5 анимационных фильмов.

3. Картина грузинского режиссера Дито Цинцадзе «Страх выстрела» (снятая в Германии) участвовала в конкурсе МКФ в Сан-Себастьяне.

4. Картина Дито Цинцадзе «Страх выстрела» получила главный приз «Золотая раковина» — МКФ в Сан-Себастьяне.

5. В 2003 году в Тбилиси был проведен IV МКФ «Золотой Прометей», фестиваль польских фильмов, ретроспектива фильмов Жан-Поля Рапно, ретроспектива французских фильмов о женщинах, неделя фильмов молодых французских режиссеров, ретроспектива фильмов немецкого продюсера Артура Браунера, ретроспектива фильмов Герберта Ахтернбуша, неделя кино Швейцарии «Любовь возможная и невозможная», ретроспектива фильмов Пупи Авати, ретроспектива фильмов Алекса Ван Вармердама.

Казахстан

ГУЛЬНАРА АБИКЕЕВА, киновед, критик

1. В 2003 году в Казахстане было выпущено 4 игровых полнометражных фильма («Маленькие люди», реж. Нариман Туребаев, «Остров возрождения», реж. Рустем Абдрашев, «Сардар», реж. Болат Калымбетов, «Непокорный», реж. Махмуд Туйчиев), 11 игровых короткометражных фильмов («Подсолнухи», реж. Родион Ким, «Умай», реж. Нарые Игилик, «Яблоко», реж. Абай Кульбаев, «300 км», реж. Абай Кульбаев, «Громче травы», реж. Майя Дюсембаева,

«Зимняя вишня», реж. Динара Манабева, «Козы-Корпеш Баян-сулу», реж. Айкын Калыков, «Начало», реж. Абылайхан Кытаубаев, «Посторонним В...», реж. Николай Колесников, «Кайсар казах», реж. Бахыт Аупбаев, «Муж», реж. Александр Гольцев), 10 неигровых («Даймохнана», реж. Ренат Косай, «Махамбет», реж. Женибек Жетиуров, «Тихий уголок», реж. Владимир Тюлькин, «Скажи мне, кто твой друг», реж. Александр Головинский, «Непокоренная вершина», реж. Владимир Тюлькин, «Уроки любви», реж. Виталий Чернов, «Карлыгаш из Моинты», реж. Рустем Тажибаев, «Путь Дукенбая», реж. Калила Умаров, «Кызыл трактор», реж. Бахыт Гафу, «Кенес», реж. Аблайхан Кыстаубаев), 3 анимационных фильма («Аксак кулан», реж. Гани Кистауов и Жакен Даненов, «Куйыршык», реж. Каиргали Касымов, «Алмаз», реж. Максим Анапьянов).

2. В производстве находятся 8 игровых полнометражных картин («Кочевники», реж. Иван Пасер и Талгат Теменов, «Охотник», реж. Серик Апрымов, «Пятьдесят на пятьдесят», реж. Гульшат Омарова (картина вышла под названием «Шиза» весной 2004 года), «Махамбет», реж. Сергей Бодров-старший, «Путевой обходчик», реж. Аманжол Айтуаров, «Слезы соленого озера», реж. Асанали Ашимов и Игорь Вовнянко, казахско-российский проект (пока без названия), реж. Абай Карпыков).

3. В программе «Фильмы из стран Великого Шелкового Пути» (Линкольн-Центр, США) участвовали казахские фильмы «Умай», реж. Нарые Игил, «Яблоко», реж. Абай Кульбаев. В конкурсах МКФ в Локарно и Салониках принимал участие фильм «Маленькие люди» Наримана Туребаева. В конкурсе МКФ «Киношок» (Россия) — фильмы «Молитва Лейлы», реж. Сатыбалды Нарымбетов, «Подсолнухи», реж. Родион Ким. На МКФ в Монреале — фильм реж. Амира Каракулова «Жылама (Не плачь)». В конкурсе Оберхаузенского МКФ — «Кыз Урлау» Ерлана Нурмухамбетова. На VI Форуме кинематографий стран СНГ и Балтии (Россия) был показан фильм реж. Амира Каракулова «Жылама (Не плачь)». На VII Форуме кинематографий стран СНГ и Балтии (Россия) был показан фильм реж. Сатыбалды Нарымбетова «Молитва Лейлы». На VIII Форуме кинематографий стран СНГ и Балтии был показан фильм реж. Гульшат Омаровой «Шиза», он же принимал участие в программе Каннского МКФ «Особый взгляд».

4. Актриса Аянат Есмагамбетова получила приз за лучшее исполнение женской роли (фильм «Молитва Лейлы») на МКФ «Киношок» (Россия).

5. В октябре 2003 года в Казахстане был проведен фестиваль «Звезды Шакена», где были показаны казахские фильмы последних пяти лет.

6. Самыми значимыми событиями 2003 года были: X Съезд Союза кинематографистов Казахстана, работа над фильмом «Кочевники»; проведение фестиваля «Звезды Шакена»; дебюты молодых.

7. Наиболее яркими дебютами 2003 года стали фильмы «Подсолнухи», реж. Родиона Кима, «Умай», реж. Нарые Игил, «Яблоко», реж. Абай Кульбаева.

Кыргызстан

ГУЛЬБАРА ТОЛОМУШОВА, киновед, критик

1. В 2003 году в Кыргызстане выпущено 9 игровых короткометражных фильмов («Вера. Надежда. Любовь», киноальманах), реж. Бекжан Айткулуев, Флора Газиева, Эркин Рыспаев, «Семь смертных грехов» (киноальманах), реж. Бекжан Айткулуев, Флора Газиева, Эркин Рыспаев, Асан Айткеев, «Черный мольберт», реж. Гамал Боконбаев, Адис Сейталиев, «Чычкан» («Мышь»), реж. Марат Алыкулов, «Сырга», реж. Темир Бирназаров, «Пеший туман», реж. Болот Алимбаев, «Первенец», реж. Дальмира Тилепбергенова, «Ангел», реж. Таалай Шаабото, «И сказала слепая», реж. Асан Айткеев), 1 игровой полнометражный («Карагыз» («Смуглянка»), реж. Геннадий Базаров), 2 полнометражных документальных фильма («Гастролеры», реж. Динара Суймалиева, «Призвание», реж. Актан Абдыкалыков), 7 документальных короткометражных («Памирская Мадонна», реж. Евгений Котлов, «МакКинли. Русский кулуар», реж. Евгений Котлов, «У слияния двух родников, красные бабочки», реж. Гаухар Садыкова, Дилия Рузиева, «Джамбул Джумабаев», реж. Эмиль Джумабаев, «ВИЧ-СПИД предупреждает», реж. Флора Газиева, «Посвящается 125-летию города Бишкек», реж. Леонид Дядюченко, Тынай Ибрагимов).

2. В производстве находятся 3 полнометражные игровые картины («Таксист», реж. Эркин Салиев (картина вышла под названием «Облако» в 2004 году), «Птица Доненбай», реж. Бакыт Карагулов, «Сельская управа», реж. Эрнест Абдыжапаров (картина вышла в мае 2004 года).

3. В фестивале искусств «Традиции Курак» (Кыргызстан) участвовали фильмы «Карагыз» реж. Геннадия Базарова, «Черный мольберт», реж. Гамала Боконбаева и Адиса Сейталиева. В фестивале документального кино в Ташкенте участвовали фильмы «У слияния двух родников, красные бабочки», реж. Гаухара Садыкова и Дилии Рузиевой. В фестивале документального кино в Словакии участвовали фильмы «МакКинли. Русский кулуар», реж. Евгения Котлова. В правозащитном МКФ в Чехии участвовала картина «Гастролеры», реж. Динара Суймалиевой. На МКФ «Киношок» (Россия) демонстрировался фильм «Ангел», реж. Талай Ша-

абото. На VIII Форуме кинематографий стран СНГ и Балтии (Россия) были показаны фильмы «Сельская управа» реж. Эрнеста Абдыжапарова и «Облако» Эркина Салиева.

5. В 2003 году в Кыргызстане были проведены Неделя французского кино, Неделя европейского кино, Фестиваль искусств «Традиции Курак» (посвященный 10-летию Фонда Сорос-Кыргызстан), Кинофестиваль, посвященный 125-летию города Бишкек.

6. Самыми важными событиями 2003 года представляются участие кыргызских фильмов в грандиозной ретроспективе «Фильмы из стран Великого Шелкового Пути» (Линкольн-Центр, США); впервые за 12 лет независимости на студии «Кыргызфильм» находятся в производстве сразу несколько полнометражных картин — что стало возможным после принятия закона о кино в период подготовки 60-летия кыргызского кино (в 2001 году); структурные изменения в кинопроизводстве — нужно отметить роль нового директора «Кыргызфильма» Тыная Ибрагимова, которому удалось переломить ситуацию.

7. Самые яркие дебюты в кыргызском кино: «Черный мольберт» двух известных художников Гамала Боконбаева и Адиса Сейталиева и короткометражный фильм Марата Алыкулова «Мышь».

Латвия

МАЙЯ ЯКОВИЧА, СК Латвии

1. В 2003 году в Латвии выпущено 3 игровых полнометражных фильма («Питон», реж. Лайла Пакалниня, «Не хочу, не хочу...», реж. Лаурис Гундарс, «Последний советский фильм», реж. Александр Хан (Александр Петухов), 2 игровых короткометражных («Хонька», реж. Иво Калпениекс, «С новым счастьем!», реж. Айя Блей), 4 документальных полнометражных («Кеер smiling!», реж. Асколдс Саулитис, «Я вернусь...», реж. Уна Целма, «Час близится», реж. Юрис Пошкус, «Последователи», реж. Андис Мизишс), 15 документальных короткометражных («Фуфло», реж. Иварс Звиедрис, «Автопортрет, завешивание», реж. Андрис Гринбергс, «Унесенные ветром» реж. Карл Бершмарк, «Мастерская в деревне», реж. Олаф Оконовс, «Раненое солнце», реж. Урмас Лиив, «Про всю мою жизнь», реж. Ромуалдс Пипарс, «Там меня больше», реж. Арта Бисениеце, «Латвийские блондинки», реж. Кристина Желве, «Сигне и ...», реж. Дзинтра Гека, «Век кино Латвии», реж. Агита Цаане, «Фото: Инта рука», реж. Арвидс Криевс, «Уходя в темноту», реж. Инара Колмане, «Соло актера», реж. Ромуалдс Пипарс, «Черный нерест», реж. Эдмундс Янсонс, «Нора и Элеона-

ра», реж. Харийс Бекерис), 4 анимационных фильма («Рогатик, музик и бубенчик», реж. Мара Линия, «За девятью озерами», реж. Розе Стиebra, «Танзания», реж. Розе Стиebra, «Путешествие», реж. Розе Стиebra).

2. В производстве 6 игровых фильмов, 24 документальных и 17 анимационных.

3. В 2003 году 84 латвийских фильма участвовали в 184 международных кинофестивалях. Три самых востребованных фестивалями фильма: «Светлячок» (анимация), реж. Даце Ридузе, «Дедушкин мед» (анимация), реж. Владимир Лещев, «Женщина» (анимация), реж. Сигне Баумане. Игровой фильм «По дороге уходя», реж. Виестура Кайриша демонстрировался на 12 фестивалях. Документальный фильм «Flashback», реж. Герца Франка участвовал в 18 фестивалях.

4. В 2003 году новые латвийские фильмы получили 18 призов разных МКФ. Фильм «Кошки», реж. Даце Ридузе был признан лучшим короткометражным фильмом на МКФ «European Youth Film Festival of Flanders» (Бельгия) и получил приз зрителей на МКФ «Carrousel int du Film de Rimouski» (Канада). Фильм «Flashback», реж. Герца Франка удостоен почетного диплома за вклад в развитие документального кино на МКФ документальных фильмов в Тельавиве, признан академиками Российской киноакадемии «Ника» лучшим фильмом стран СНГ и Балтии в 2002 году. Фильм «Женщина», реж. Сигне Баумане признан лучшим фильмом на смотре анимационных фильмов года «Asifa-East» (США) и удостоен Серебряного приза 37-го Нью-Йоркского смотра короткометражных и видео фильмов. Фильм «Человек Криш», реж. Яниса Вингриса получил приз зрителей на Бохумерском видеофестивале (Германия). Фильм «Дедушкин мед», реж. Владимира Лещева назван лучшим студенческим фильмом на МКФ анимационных фильмов в Аргентине, удостоен главного приза МКФ анимационных фильмов в Швеции и признан лучшим дебютным фильмом на МКФ анимационных фильмов «Tindirindi» (Литва). Фильм «Мартиньш», реж. Лайлы Пакалниня получил главный приз в категории документальных фильмов на фестивале «Ты и я» (Колобжеж, Польша). Фильм «Последователи» реж. Андиса Мизишса получил Главный приз в категории «Журналист расследует» на 6-м Евразийском телефоруме (Россия). Фильм «Светлячок» реж. Даце Ридузе получил приз как лучший видеофильм для детей на 2-м МКФ детского и юношеского кино в Аргентине. Фильм «Черный нерест», реж. Эдмундса Янсонса получил специальный приз МКФ «IFF Green Gate MATSULA International Nature Film Festival» (Эстония).

5. В 2003 году в Латвии прошел Фестиваль анимационного кино «Bimini», Европейский симпозиум документального кино, показ программ МКФ «Арсенал», Латвийский национальный кинофестиваль «Большой Кристапс».

6. 26 апреля 2003 года прошла конференция «Кинополитика, настоящая ситуация и будущее кино в Латвии». Ситуация в киноотрасли сложная, напряженная. Союз кинематографистов прикладывает много усилий для признания и увеличения значимости кино в культурной политике Латвии, но ощутимых результатов пока не достигнуто. Уволился по собственному желанию директор Национального киноцентра Бруно Ащукс. Увеличения бюджетных дотаций на кино не достигнуто.

7. Яркие кинодебюты 2003 года: документальный фильм «Найден в Америке», реж. Сандрис Юура, мультипликационный фильм «Дедушкин мед», реж. Владимира Лещева, документальный фильм «Дети Виктории», реж. Лига Пипаре.

Литва

ГИТИС ЛУКШАС, СК Литвы

1. В 2003 году в Литве выпущен 1 игровой полнометражный фильм («Совсем одни», реж. Йонас Вайткус), 6 игровых короткометражных («Моя Сарочка», реж. Мантас Вербеюс, «Свет твоего лица» реж. Руслан Коростенский, «Воскресенье такое, какое есть», реж. Игнас Йонинас, «Кто спит рядом с тобой», реж. Довиле Гасюнайте, «Экзистенция», реж. Гедре Бейнорюте, «Легко и сладко», реж. Игнас Мишкинис), 8 неигровых фильмов («Норбертас Велюс. Здесь и там», реж. Альгирдас Тарвидас, «Последний адрес — Нида», реж. Саулюс Бержинис, «Солдат XXI века», реж. Валдас Навасайтис, «Лето», реж. Валдас Навасайтис, «Сегодня», реж. Диана и Корнелиус Матузявичай, «Похищенные ценности», реж. Саулюс Бержинис, «Дети цветов», реж. Альгимантас Мацейна, «Воскресение. Евангелие от лифтера Альбертаса», реж. Арунас Матялис), 5 анимационных фильмов («Как появилась Земля», реж. Юрас Висоцкас, «Цветок папоротника», реж. Юрате Лейкайте, «На лугу», реж. Дайва Минкявичюте и Сандра Янушявичюте, «Рыцари золотого города», реж. Ниоле Валадкявичюте, «Поросенок Чук и пираты», реж. Генрикас Вайгаускас).

2. В производстве находится 2 полнометражные игровые картины, 1 игровая короткометражная, несколько неигровых и анимационных.

3. Неигровой фильм Арунаса Матялиса «Воскресение. Евангелие от лифтера Альбертаса» принимал участие в Каннском, Роттердамском, Гентском и Туринском кинофестивалях. Короткомет-

ражный игровой фильм Стониса «Последний вагон» участвовал в конкурсных программах кинофестивалей в Роттердаме, Рио-де-Жанейро.

4. Короткометражный игровой фильм Р. Коростенского «Свет твоего лица» получил главный приз Третьего Международного аудиовизуального фестиваля в Баку.

5. В 2003 году в Вильнюсе состоялся МКФ «Киновесна» (фестиваль европейского кино), МКФ «Сети» (фестиваль малых форм), МКФ «Тиндиридис» (фестиваль анимационного кино), форум фильмов скандинавских стран «Сканограмма», ретроспектива фильмов, снятых кинооператором Йонасом Грицюсом, посвященная его 75-летию.

6. В 2003 году приватизирована Литовская киностудия.

7. Каждый дебют в литовском кино — яркий.

Молдова

АНАТОЛ КОДРУ, СК Молдовы

1. В 2003 году в Молдове выпущено 3 документальных короткометражных фильма (видео) («Близкое-далекое», реж. Мирча Киструга, «Возвращение к жизни», реж. Игорь Кобылянский, «Жить для Молдовы», реж. Руслан Морошану), 1 игровой короткометражный фильм («Замок», реж. Тудор Татару), 1 документальный полнометражный фильм «Человекоподобный», реж. Юрий Сандулеску, Олег Попеску, Артур Кукута).

2. В производстве находится 1 полнометражный игровой фильм («Жанна», реж. Валериу Гажиу), 1 полнометражный документальный фильм «Мария Чиботарь», реж. Влад Друк, Ион Скутельник), 1 короткометражный игровой («Когда гаснет свет», реж. Игорь Кобылянский).

3. Фильмы «Замок», реж. Тудора Татару и «Лифт», реж. Юлии Савчук участвовали в программах VII Форума кинематографий стран СНГ и Балтии (Россия) и в программе КФ «Киношок» (Россия).

4. Актрисе Марии Подольан («Лифт») присужден приз за лучшее исполнение женской роли на телекинофоруме «Вместе» (Украина); фильм «Человекоподобный» реж. Юрия Сандулеску, Олега Попеску, Артура Кукуты удостоился приза Национального центра кинематографии Румынии на КФ «7 искусств» в Румынии. Режиссеру фильма «Близкое-далекое» Мирче Киструге вручен приз за лучшую режиссерскую работу на Международном кинофестивале «Кронограф» (Молдова).

5. В 2003 году в Молдове прошли Неделя фильмов Эмиля Лотяну, Дни культуры Беларуси (в рамках которых были показаны лучшие белорусские фильмы), Дни культуры Российской Федерации (в

рамках которых прошли Дни российского кино), фестиваль японского кино, Фестиваль итальянского кино, Дни румынского кино.

Таджикистан

МУНАВАР МАНСУРХОДЖАЕВ, СК Таджикистана

1. В 2003 году в Таджикистане выпущено 3 неигровых короткометражных фильма (видео) («От колбы до могилы», реж. А. Рабиев, «Дороги судьбы», реж. А. Тураев, «Тохири Сабилов», реж. С. Хамидов), 1 игровой полнометражный фильм («Статуя любви», реж. Умед Мирзоширинов).

3. Фильм Джамшеда Усмонова «Ангел справа» участвовал во многих кинофестивалях; фильм Сафарбека Солиева «Обручальное кольцо» демонстрировался на Кинофестивале в Риме; фильм Роби Атоевой «Арусак» участвовал в программе КФ «Золотой витязь» (Россия).

4. Фильм Джамшеда Усмонова «Ангел справа» получил три главных приза КФ «Киношок» (Россия) и был признан академиками Российской Академии кинематографических наук «Ника» лучшим фильмом стран СНГ и Балтии 2003 года; фильм Роби Атоевой «Арусак» получил диплом МКФ «Золотой витязь» (Россия).

5. В рамках российского фестиваля правозащитного кино «Сталкер» в Душанбе прошли Дни кино о правах человека; Союзом кинематографистов Таджикистана были проведены Дни турецкого, китайского, казахского кино.

6. Более 12 лет на киностудии «Таджикфильм» не снимается кино на киноплёнке.

7. Удачный дебют — документальный фильм Роби Атоевой «Арусак».

Украина

СЕРГЕЙ ТРИМБАЧ, киновед, критик

1. Выпущено 10 игровых полнометражных картин («Золотая лихорадка», реж. Михаил Беликов, «Бабий яр», реж. Николай Засеев-Руденко, «Мамай», реж. Олесь Санин, «12 копеек» (видео), реж. Кирилл Устюжанин, «Европейский ковбой» (видео, 4 серии), реж. Андрей Бенкендорф, «Женская интуиция» (видео), реж. Оксана Байрак, «Завтра будет завтра» (видео 14 серий), реж. Алена Демьяненко, «Любительница частного сыска Даша Васильева» (видео, 12 серий), реж. Анатолий Матешко, «Свадьба барби» (видео), реж. Виктор Придувалов, «Снежная любовь, или Сон в зимнюю ночь» (видео), реж. Оксана Байрак), 2 игровых короткометражных фильма («Галшкин дом» (видео), реж. Сергей Маслобойщиков, «Ностальгия» (видео), реж.

Евгений Шишкин), 2 неигровых полнометражных фильма («Лицо протеста» (видео), реж. Андрей Шевченко, «Тайны Николая Гоголя» (видео), реж. Александр Фролов), 18 неигровых короткометражных фильмов («Ad fontes. Возвращение к истокам» реж. Николай Бурнос, «Когда мы были казаками. В кругу втором», реж. Ростислав Плахов-Модестов, «Больше, чем кино» (видео), реж. Мурат Мамедов, «Братья Нарбуты» (видео), реж. Юлия Лазаревская, «Великий лицедей. Н. Ф. Яковченко» (видео), реж. Светлана Ильинская, «Владимир Щербицкий. На перекрестке мыслей и взглядов» (видео), реж. Виктор Шкурин, Александр Фролов, «Доток... Прикосновение» (видео), реж. Владимир Хмельницкий, «Обыкновенный гений» (видео), реж. Александр Муратов, «Зодчий души людской» (видео), реж. Николай Машенко, «Иван Котляревский» (видео), реж. Александр Фролов, «Князь Николай Репнин-Волконский» (видео), реж. Александр Фролов, «На болотах» (видео), реж. Максим Сурков, «Птицы гнезда Марии» (видео), реж. Андрей Рожен, «Сегодня и всегда. Международный аэропорт Борисполь» (видео), реж. Мурат Мамедов).

2. В работе 16 полнометражных игровых картин («1911», реж. Сергей Маслобойщиков, «Татарский триптих», реж. Александр Муратов, «Троянский спас», реж. Александр Денисенко, «Тайная воля», реж. Олесь Санин, «Украденное счастье», реж. Андрей Дончик, «Подарок судьбы», реж. Галина Шигаева, «Месяц любви», реж. Андрей Жолдак, «Зиновий Богдан-Хмельницкий» (вторая серия), реж. Николай Машенко, «Дачная история», реж. Александр Павловский, «Кредитка», реж. Леонид Павловский, «Настройщик», реж. Кира Муратова, «Бегущая по волнам», реж. Валерий Пендраковский, «За два километра от нового года» (видео), реж. Оксана Байрак, «Джокер» (видео), реж. Константин Шамин, «Игры взрослых девочек» (видео), реж. Сергей Лялин, «Братство» (видео), реж. Станислав Клименко), 2 игровые короткометражные картины («Редкий дождь», реж. Александр Боковиков (дебют), «Меньший брат», реж. Александр Крутиков (дебют)), 1 полнометражный неигровой фильм («Сергей Параджанов. Киевские фрески» (видео), реж. Роман Ширман), 14 короткометражных неигровых картин («Против солнца», реж. Валентин Васянович, «Шаланды полные кефали», реж. Е. Гончаров, «Путь к исцелению», реж. Сюзанна Шаповалова, «Последняя электричка», реж. Александр Коваль, «Аксиома любви», реж. Наталья Чернучека (дебют), «Саша Путря», реж. Николай Бурнос, «Ангел», реж. Тарас Томенко, «Путь к слову», реж. Вячеслав Прокопенко, «Консонас», реж. Виктория Мельникова (дебют), «Десятая муза в Ук-

раине» (видео), реж. Георгий Шкляревский, «Аска-ния-Нова» (видео), реж. Владимир Хмельницкий, «Избранные временем» (видео, цикл: «Леонид Быков», реж. Александр Фролов, «Сергей Бондарчук», реж. Николай Машенко, «Александр Ханжонков», реж. Мурат Мамедов, «Леонид Осыка», реж. Тимур Золоев, «Стефан Турчак», реж. Владимир Хмельницкий), «Вне игры» (видео), реж. Максим Сурков, «Дух Украины» (видео, цикл), реж. Валентин Соколовский, 4 анимационных фильма («Ключ», реж. Олег Педан, «Засыпает снег дороги», реж. Евгений Сивоконь, «Пьеса для трех актеров», реж. Александр Шмыгун (дебют), «Хочу быть твердым», реж. Степан Коваль).

3. Фильм Николая Машенко «Богдан-Зиновий Хмельницкий» (фильм I «Збараж») и фильм Н. Седнева «Вышивальщица в сумерках» участвовали в конкурсе Фестиваля продюсерского кино России и Украины «Кино-Ялта-2003». Фильм Сергея Маслобойщикова «Шум ветра» и фильм Степана Ковалю «Шел трамвай 9» участвовали в XI МКФ «Золотой витязь» (Россия), в программах VI Форума кинематографий стран СНГ и Балтии (Россия). Также фильм «Шел трамвай 9» принимал участие в конкурсе короткометражных фильмов Берлинского МКФ, МКФ в Кракове и еще 12 различных МКФ. Фильм Юрия Терещенко «Вечный крест» принимал участие в VII фестивале архивных фильмов «Белые столбы», в программе VII Форума кинематографий стран СНГ и Балтии и XIV Открытом фестивале документального кино «Россия». Фильм Елены Сивоконь «Компромисс» принимал участие в киноvideофестивале «Открытая ночь — Дубль 7» (Украина).

4. Фильм Николая Машенко «Богдан-Зиновий Хмельницкий» получил вторую премию на фестивале «Кино-Ялта-2003». Фильм Сергея Маслобойщикова «Шум ветра» получил приз «Серебряный витязь» на МКФ «Золотой витязь». Фильм Степана Ковалю «Шел трамвай 9» получил приз «Серебряный медведь» в конкурсе короткометражных фильмов Берлинского МКФ, специальную награду «Серебряный дракон» за лучший анимационный фильм на МКФ в Кракове, диплом «За пластическое решение абсурда современной жизни» на КФ «Золотой витязь». Фильм Елены Сивоконь «Компромисс» получил приз за лучшую режиссерскую работу на киноvideофестивале «Открытая ночь — Дубль 7».

5. Всеукраинский фестиваль некоммерческого кино «Гей, Фильмари!» (Киев, февраль); КФ «Ветер странствий» (Киев, апрель), студенческий КФ «Пролог» (Киев, апрель); Всеукраинский фестиваль фильмов и телепрограмм для детей и юношества «Золотой цыпленок» (Киев, апрель), киноvideофестиваль «Открытая ночь — Дубль 7» (Киев,

июнь), Ирпеньский некоммерческий фестиваль альтернативного кинематографа (июнь), Украинский открытый фестиваль детского, молодежного кино и телевидения «Крышталеви джерела» (Евпатория, июнь); Международный детский кинофестиваль «Артек» (июль); Международный фестиваль продюсерского кино России и Украины «Кино-Ялта» (август); Международный фестиваль актеров кино «Стожары» (Киев, август); МКФ «Бригантина» (Бердянск, август-сентябрь); КФ «Запорожская синерама» (сентябрь); международный телекинофорум «Вместе» (Ялта, сентябрь); МКФ анимационного кино «Крок» (Киев-Днепропетровск-Севастополь-Одесса, сентябрь-октябрь); фестиваль-мастерская «Украинские альтернативы» (Киев, октябрь); Киевский МКФ «Молодость» (Киев, октябрь); международный фестиваль немого кино (Киев, декабрь); кинонеделя «Полесский экран» (апрель); праздник кино «Эхо Золотого Дюка» (Одесса, сентябрь); Эхо фестиваля архивного кино «Белые столбы» (Киев, декабрь); Дни кино о правах человека (Киев, декабрь); кинонеделя «Ханукия-2003» (Киев, декабрь); кинопраздник «Казак идут» (в течение года, областные центры Украины); ретроспективы фильмов России (проект «Российское кино: премьера в Киеве», ежемесячно), Чехии, Франции, Японии, Аргентины, Китая, Испании, Германии, Туниса, Нового Британского кино, Израиля, Финляндии.

6. Приняты изменения к Закону Украины «О кинематографии» (май 2003). Вышел первый в Украине DVD «За двумя зайцами» (апрель 2003). Назначены новые директора киностудий: Киевской имени А. Довженко, Одесской к/с художественных фильмов, к/с «Укркинохроника» и «Украинмафильм». В Одессе прошла научно-практическая конференция «Лесь Курбас и Одесса» (май 2003). В рамках МКФ в Кембридже — ретроспектива фильмов А. Довженко.

7. «Мамай» (реж. Олесь Санин) — дебют в полнометражном кино. Фильм выдвинут Украиной на премию Американской киноакадемии «Оскар» и вошел в число 53 фильмов-номинантов.

Узбекистан

ЮСУП РАЗЫКОВ, кинорежиссер

1. В 2003 году на киностудии «Узбекфильм» выпущено 3 полнометражных игровых фильма («Мальчики в небе-2», реж. Зульфикар Мусаков, «Великан и коротышка», реж. Джахангир Касымов, «Лекарь», реж. Юсуп Разыков), 8 документальных фильмов («Убайдулла Оджаяев», реж. Гайрат Шадманов, «Кокон», реж. Умид Артыков, «Юрта», реж. Туренияз

Калимбетов, «Хашар», реж. Джасур Исхаков, «Пустынный Страдивари», реж. Туренияз Калимбетов, «Будем с хлебом», реж. Махмуд Туйчиев, Джасур Исхаков, «Колодец», реж. Туренияз Калимбетов, «Маком», реж. Хилол Насимов), 4 анимационных фильма («Эхограмма», реж. Сергей Алибеков, «Дверь», реж. Сергей Чуфарнов, «Арбуз», реж. Эдуард Хачатуров, «Караван Афанди», реж. Мавзур Махмудов); на студии «Студия-5» в 2003 году снято 2 полнометражных игровых фильма («Память», реж. Хилол Насимов, «Купец», реж. Елкин Туйчиев и Аюб Шахобиддинов).

2. Новые фильмы снимаются примерно в том же объеме.

3. В конкурсе IX МКФ «Литература и кино» (Россия) участвовал фильм Юсупа Разыкова «Товарищ Бойкенжаев». На МКФ Alpe Adria Cinema (Италия) демонстрировались фильмы Юсупа Разыкова «Оратор» и «Женское царство», фильм Тоира Юнуса «Ташналик». В программе МКФ во Фрибурге участвовал фильм Туренияза Калимбетова «Отбеги». В программах МКФ в Инсбруке (Австрия) участвовали фильмы Юсупа Разыкова «Танец мужчин» и «Отбеги» Туренияза Калимбетова. В программе Карловарского МКФ (Чехия) «С Запада на Восток» принимал участие фильм Юсупа Разыкова «Товарищ Бойкенжаев». В конкурсе КФ «Киношок» (Россия) принимали участие фильмы «Мальчики в небе» Зульфикара Мусакова и «Товарищ Бойкенжаев» Юсупа Разыкова. В МКФ «Листопад» (Беларусь) принимал участие фильм «Товарищ Бойкенжаев» Юсупа Разыкова. На VII Форуме кинематографий стран СНГ и Балтии (Россия) были показаны фильмы «Мальчики в небе» Зульфикара Мусакова, «Товарищ Бойкенжаев» Юсупа Разыкова, «Танк» Туренияза Калимбетова, «Эхограмма» Сергея Алибекова, «Бумеранг» Эдуарда Хачатурова, «Один день мастера» Джасура Исхакова. В ретроспективе «Фильмы из стран Великого Шелкового Пути» (Линкольн-Центр, США) были показаны новые узбекские фильмы «Тайна папоротника», «Мальчики в небе», «Оратор».

4. На IX МКФ «Литература и кино» (Россия) фильм Юсупа Разыкова «Товарищ Бойкенжаев» получил приз газеты «Культура» «за следование литературной традиции в создании образа маленького человека на неожиданном материале», а также приз дирекции КФ «за юмор, способный преодолеть все, даже реальность», а также приз гильдии кинокритиков и киноведов России. На КФ «Киношок» (Россия) фильм «Мальчики в небе» получил приз кинопрокатчиков России. На МКФ «Листопад» (Беларусь) узбекский актер Анвар Кенжаев получил

приз за лучшую мужскую роль второго плана за исполнение роли старика в фильме Геннадия Сидорова «Старухи». На МКФ анимационных фильмов «Крок» фильм Сергея Алибекова «Эхограмма» получил приз за лучшее изобразительное решение.

7. В 2003 году в Узбекистане случилось два кинодебюта на троих режиссеров. Аюб Шахобиддинов и Елкин Туйчиев сняли фильм «Купец» по мотивам рассказов классика узбекской литературы Абдулхамида Чуллана. Второй дебют — тоже экранизация классики — фильм «Память» снят Хилолом Насимовым по знаменитому произведению Гафура Гуляма.

Эстония

НИКОЛАЙ ХРУСТАЛЕВ, соб.корр. газеты «Культура» в Таллинне

1. На деньги государства в Эстонии снято на пленке и видео 3 полнометражных игровых фильма, 7 короткометражных игровых, 39 неигровых и 8 анимационных фильмов. Всего государством было выделено на кино 2 миллиона долларов. Еще один важный источник финансирования кино в Эстонии — фонд «Культурный капитал».

2. В производстве находится 3 полнометражных игровых фильма (один из них делается совместно с Латвией), 1 анимационный, 6 неигровых и 1 короткометражный игровой фильм.

3. В 2003 году эстонские фильмы приняли участие в 51 МКФ. География широкая: США, Канада, Балтийские страны, Индия, Южная Корея, Россия. Большой фестиваль и прокатный успех имел исторический фильм Эльмо Нюганена «Имена в граните».

4. Самое большое количество призов получила традиционно сильная эстонская анимация. Фильм «Имена в граните» был отмечен дипломом жюри на МКФ «Киношок» (Россия) и двумя призами МКФ «Листопад» (Беларусь).

5. В марте 2003 года, по традиции, прошла Неделя эстонского кино, представившая все отечественные фильмы, сделанные в прошлом году. В июле прошел Фестиваль антропологического кино (Пярну). В августе был впервые проведен Фестиваль фильмов о природе (Лихула). В декабре состоялся VII Фестиваль «Темные ночи» (Таллинн), в этом году впервые в рамках этого фестиваля были проведены смотры детского и студенческого кино.

6. Работа над Законом о кино.

Материал подготовила к печати
Дарья Борисова

НАШИ НА XXVI МОСКОВСКОМ

XXVI Московский Международный кинофестиваль порастил радушием в отношении к отечественному кино. Целых три российских фильма в основном конкурсе («Время жатвы» Марины Разбежкиной, «Папа» Владимира Машкова, «Свои» Дмитрия Месхиева)! В конкурсе «Перспективы», правда, один («Русское» Александра Велединского), зато панорамная программа российского кино «Россия, которую мы обрели» побилла все рекорды по посещаемости и популярности. Довершил триумф отечественного кинематографа главный приз ММКФ, присужденный авторитетным жюри под руководством Алана Паркера фильму Дмитрия Месхиева «Свои».

Обрадовало и присутствие в конкурсе двух фильмов из бывших союзных республик — Эстонии и Азербайджана. Эстонскую картину «Бунт свиней» Большое жюри XXVI ММКФ сочло достойной специального приза.

«Бунт свиней» — двойной дебют в игровой режиссуре молодых режиссеров Яака Кильми и Рене Рейнумаги. Обоим по тридцать лет. Действие их фильма имеет точную дату — 1986 год — Яак и Рене, как и их герои, были тогда подростками. Возвращение к событиям позднесоветского детства-отрочества для нынешних молодых режиссеров нетипично. Поэтому совершенно закономерно возник вопрос, озвученный кем-то из журналистов на пресс-конференции: почему именно это время — начало перестройки — захотелось вспомнить и воссоздать? «Романтика была...» — с тоской по лучшим временам ответили молодые эстонцы.

Романтика аж двух видов

присутствует в этой картине: любовная и революционная. «Водораздел» между ними проходит очень четко — насколько лирично, иронично, даже эротично подана первая, настолько неправдоподобна и искусственно внедрена в сюжет вторая.

В лесной лагерь на три дня привозят старшеклассников. Цель взрослых — выяснить, путем нехитрых соревнований, какой из отрядов наградить поездкой в Сочи. У пионеров целей побольше: за три дня и три ночи надо успеть напиться, «оторваться» на дискотеке, закрутить роман и даже (а чего тянуть?) расстаться с девственностью. Все идет, как по маслу. Но вдруг отдельные, не по годам политически развитые школьники, вместо того чтобы танцевать брейк на дискотеке, начинают лаять на стены листовки с текстом «Stop Afganistan!». А увиденная ими куча гниющих свиных туш наталкивает на идею выступления — на носу конкурс скетчей. Вдохновленный своими подпольными лидерами, отряд устраивает мистериальное шествие

«Бунт свиней»



«свиней» под лозунгом «Прогнило что-то в нашем королевстве». Дальше — скандал, допрос, буза (она же — бунт), захват пионерами штаба лагеря, официальные заявления с крыши, утром — подавление бунта, бульдозер и всеобщая усталость.

В общем, замашка на историческую метафору (лагерь — гниющие свиньи как метафора людей — попытка освободительного движения — жесткое подавление — безнадежность) увела создателей фильма от вполне возможного художественного успеха. Ведь и крепкая операторская работа, и точный подбор типажей, и большая работа с актерами-подростками (она чувствуется!) могли бы сложиться в удачный фильм такого популярного и, одновременно, сложного жанра, как «роман воспитания». Но — увь!

Картина «Национальная бомба» проходит как российско-азербайджанская. Российских составляющих, правда, не так много: продюсер (Валерий Рузин) и частичная финансовая поддержка



«Национальная бомба»

Министерства культуры РФ. Этот фильм, скорее, можно назвать азербайджано-грузинским, судите сами: режиссер — Вагиф Мустафев, операторы — Ломер Ахвледиани и Джимшер Кристесашвили, композитор — Гия Канчели, исполнитель главной роли — Автандил Махарадзе. Команда — мечта!

И картину все эти знаменитые кинематографисты посвящают самой, наверное, больной и актуальной для них теме — бедственному положению кино в сегодняшнем Закавказье.

Конечно, беды кино — это то, что «лежит на поверхности» фильма. С распадом Советского

Союза разрушился мир привычных связей — дружеских, рабочих. Киностудия, на которой не снимаются фильмы, где работники собираются без надобности, по привычке, — символ постсоветской растерянности и, одновременно, тоски друг по другу.

Картина Мустафеева напоминает восточный узор. Многочисленные отходы от центральной истории в отдельные сюжетки-дивертименты — как завитушки мудреного орнамента — и украшают узор, и усложняют его восприятие. Ткань киноповествования настолько плотна и насыщена многосмысловыми визуальными символами, что единственным просмотром, думаю, не обойдешься. Тем более что гениальная музыка Гии Канчели сразу берет в плен, ее хочется услышать еще раз.

Дарья Борисова

НАРОДНАЯ ДИПЛОМАТИЯ ПО-ТАДЖИКИ

Союз кинематографистов Таджикистана около трех лет тому назад учредил несколько новых программ своей деятельности. Одна из них — «Народная дипломатия».

Необходимость работы по этой программе продиктовала сама жизнь. Дело в том, что в Таджикистане система кинопроката разрушена до основания. В стране действуют лишь несколько кинотеатров, которые по сей день не оснащены современными средствами кино- и звуковоспроизводства. Репертуар в них уныло однообразен: индийские и американские ленты. Фильмы России и стран СНГ в нашей стране увидеть практически нигде. Да

и вся широкая палитра зарубежного кино на наших экранах не представлена. Такая удручающая ситуация тянется более десяти лет. Прежнего устойчивого проката давно нет, новый не зародился. Единственный в столице частный кинотеатр «Айём» с современной системой воспроизводства звука в своей репертуарной политике не отличается от всех остальных, демонстрируя бесконечные боевики и блокбастеры американского производства и индийские мелодрамы. Но и этот зал доступен ограниченной части публики из-за непомерной дороговизны билетов. Иными словами, это элитный кинотеатр, куда массовый зритель не придет. Уже выросло целое поколение молодых людей, которые не видели фильмы на экране, утеряна культура просмотра картин в киноза-

ле. На одном из просмотров в Доме кино произошел трагикомический случай. Парень лет восемнадцати очень громко произнес:

— А я и не знал, что бываю такие большие телевизоры!

Смешно? Скорее, грустно.

В силу своих возможностей Союз кинематографистов Таджикистана заполняет эту брешь. Мы хотим вернуть зрителя в кинозал, привить молодым вкус к просмотру фильма с экрана. Конечно, речь не идет о «поголовном» вовлечении населения Душанбе в кинопросмотры, но мы пытаемся организовать их хотя бы для тех, кому это необходимо, кто в этом нуждается.

Механизм осуществления программы «Народная дипломатия» детально разработан и успешно используется на практике. Ежегодно мы рассылаем в дипло-

матические миссии, аккредитованные в Таджикистане, предложения о сотрудничестве в проведении Дней кино различных стран. Далее с посольствами, изъявившими свое согласие, начинается непосредственная работа. Привлекли мы к ней и Таджикское Общество дружбы и культурной связи с зарубежными странами (ТОДКС).

Наша программа не коммерческая, то есть Союз не платит денег за предоставленные посольствами фильмы, а партнеры не вносят средства за аренду зала и других помещений Дома кино. Вход для зрителей бесплатный, афиша вывешивается на видном месте, и любой желающий может беспрепятственно войти в зал.

Действо начинается в фойе Дома кино, которое мы оформляем атрибутикой страны, чьи фильмы представлены на экране. Это может быть фотовыставка, экспозиция произведений изобразительного искусства или изделия народных промыслов. На входе устанавливается флаг страны, картины которой предстоит увидеть зрителю. До начала сеанса в фойе Дома кино имени Б.А. Кимгарова и в просмотровом зале зву-

чит национальная музыка государства, демонстрирующего свои картины.

Определенный опыт таких мероприятий у Союза кинематографистов Таджикистана ужеработан. Мы провели Дни кино Китая, Казахстана, Турции, Узбекистана, ежегодно проходит традиционная Неделя европейского кино. Картины представляются на любых носителях — киноплёнке, CD, в видеоформате, мы располагаем всем необходимым оборудованием для их демонстрации.

При этом в нашей практике мы столкнулись с неожиданной проблемой: фильмы дальнего зарубежья попадают на экраны Дома кино куда легче, чем картины наших соседей по Содружеству Независимых Государств. В частности, речь идет о странах Центральной Азии. Много времени и сил ушло на «добывание» фильмов Казахстана и Узбекистана. А подступить к продукции Белоруссии, Молдовы, Закавказья, стран Балтии нам очень сложно, так как в Таджикистане нет посольств целого ряда государств. И здесь нам необходима практическая помощь Конфедерации Союзов кинематографистов.

Если другие Союзы кинематографистов заинтересуются нашей программой, можно было бы на базе Конфедерации создать обменный фонд фильмов, в который будет стекаться новая продукция стран СНГ и Балтии. Здесь же можно сформировать национальные коллекции ретроспективных показов. Конечно, мы не ведем речи о дорогостоящих фильмах на пленке — это могут быть видеокассеты или CD, удобные при транспортировке.

При достижении такого согласия и создании обменного фонда Дни кино можно проводить поочередно в любой стране СНГ и Балтии без особых проблем. Это и будет нашим реальным вкладом в восстановление единого кинопространства, в дело взаимопроникновения национальных культур, ради чего и была создана программа «Народная дипломатия».

Душанбе

Мунаввар Мансурходжаев,
председатель
Союза
кинематографистов
Таджикистана



«ЛЮТЫЙ» на DVD

13 мая 2004 года в Центральноазиатской Академии искусств в Бишкеке состоялась презентация DVD-версии фильма Толомуша Океева «Лютый»

на английском языке. Проект осуществлен Фондом имени Т. Океева в рамках сохранения культурного наследия знаменитого режиссера при поддержке Швейцарского офиса по сотрудничеству в Кыргызской Республике.

Инициатором проекта стала Азиза Толомушевна Океева, руководитель Фонда Океева, которая активно работает над сохранением бесценного наследия своего отца. Фонд знаменитого кыргызского режиссера был создан родными, близкими, почитателями

таланта режиссера. Культурные акции памяти мастера уже состоялись в Анкаре, Стамбуле, Москве, Бишкеке, Алматы, Нью-Йорке. Премьера «Лютото» прошла тридцать с лишним лет назад в Алма-тинском Доме национальной литературы Мухтара Ауэзова и принесла Окееву наибольшее международное признание, в том числе выдвижение на соискание премии «Оскар» в номинации «Лучший зарубежный фильм года».

Бишкек

Гульбара Толомушева

СЕРГЕЙ ТРИМБАЧ

ОН ПОЭТ, РОМАН БАЛАЯН...

«Ночь светла» — название не новое, почти пародийное. Но вот же, назвал так Балаян свою картину. Значит, знал, что делал. Не потому ли, что это один из магистральных образов его фильмов: ночь, сон, в который то входят, то выходят. А что такое сон, как не «семиотическое зеркало, и каждый видит в нем отражение своего языка» (Л о т м а н Ю. Культура и взрыв. М., 1992, с. 222). У киевского критика Александра Рутковского не получилось увидеть свое отражение, и он затосковал («Тоска по Балаяну». — «Столичные новости», Киев, 2004, № 19). А с ним вместе, признаюсь, и я.

Артистизм режиссера, его удивительная чувствительность, способность создавать ауру человеческой самости — все при нем. Тем не менее драматургия чувств главного героя сводится к профессиональному долгу, и в этом какая-то неточность. Авторы убирают, едва ли не посреди картины, Лику (ну, конечно, она едет в Москву и туда же зовет Алексея), и все дальнейшее — проигрывание знакомого чеховского мотива (само имя девушки — знаково): хочется в дали ясные, но что-то держит внутри, не дает развернуться, не позволяет выбраться наружу. От такой борьбы устаешь неимоверно, и потому лучше свернуться в комочек и вернуться к истокам, к себе внутриутробному. Алексей цепляется за обстоятельства, и авторы помогают ему в этом. А лучше бы



честно признаться: да я сам слепоглухонемой, куда мне до самостоятельных полетов? Потому не спасает двойной отсыл — к Лермонтову и Кире Муратовой — в финале, когда девичий голос напевает про парус, который белеет одиноко. Неправда, боится герой той «светлой лазури» и того «луча золотого», не нужно ему этого.

Поневоле вспоминается экранная библия шестидесятников — феллиниевское «8½». «Я помню, как, еще не будучи режиссером, чувствовал почти

нуждается в свободе. Да на фиг она? Так удобнее — жить ведомым, жить, купаясь в роскоши женского, телесного и духовного общения. Мужчине комфортнее в мире женщин, половиной которых правит инстинкт матери, а другой половиной — инстинкт любовницы. С одной займешься любовью, к другой припадешь, как дитя к материнской груди. Ближе к финалу сорокалетний Гвидо пытался убежать с двадцатилетней героиней Клаудии Кардинале. Но куда там! Почувствовать себя мужчиной,



«Бирюк»

физическую потребность увидеть «8½», — говорил некогда Балаян (Абдуллаев З. Живая натура. М., 1989, с. 151). Помните, там герой Марчелло Матростянни, режиссер Гвидо, мучился оттого, что не может связать воедино свои, говоря знакомым языком, полеты во сне и наяву. Он тащил в свои фантазии и в свои тексты реальность, дабы освободиться, достичь состояния катарсиса. Но не получалось. Его персонажи проявляли своеволие, это во-первых, а во-вторых, он сам не чувствовал в себе внутренней убежденности в том, что и вправду

обязанным принимать решения, водить, водить, водить, — страшно и неудобно. Лучше вернуться и включиться в карнавальную хоровод.

Феллини много говорил об автобиографичности своего персонажа. Он был честен, и потому фильм обрел сакральные черты: там была мощная нравственная составляющая. Именно эта составляющая отсутствовала у гениев 20-х годов. Недавно пересматривал другой фильм с явственными элементами автобиографичности — «Мичурин» Александра Довженко. Непоколебимая, яростная

вера в то, что истина хранится в собственном кармане. Все те, кто другой веры, — враги. Мир делится на два лагеря — я и другие. Отсюда мессианство: я несу в мир истину, извольте присоединиться. А не то... Не то пожалеете.

Я, конечно, несколько утрирую, но в принципе так оно и выглядело. Заслуга шестидесятников еще и в том, что они усомнились: так ли уж четко оконтурен мир? Так ли уж комфортно замуровываться в себе, как в крепости, и оттуда общаться с остальным миром языком ультиматума? Они заглянули внутрь себя, и вздох разочарования пронесся над миром: ох, ни фига себе!

Оказалось, к примеру, что мужская свобода сильно ограничена желанием соответствовать женским прихотям и командам. Да и ведь так удобнее жить — бабы стервы, конечно, но все устроят и обустроят, поведут в даль светлую. Мы клоуны в цирке, которыми не Карабас-Барабас руководит, а цельная и в чем-то сплоченная женская мафия. Феллини об этом цирке рассказывал нам неоднократно, восхищаясь и в чем-то негодуя: ну что же мы, козлы, не можем освободиться? Да вот не хочется, и так хорошо.

В «Полетах...» Балаян, в сущности, поведал о том же: магия и власть женщин беспредельна. Он уверенно вычертил на экране феллиниевские фигуры высшего пилотажа. Стремление вернуться обратно, в слабо оформленный эфир детства и отрочества, чтобы оттуда попытаться взлететь заново, с исходной точки. Желание найти какую-нибудь нишу, где все естественно, натурально, где не надо лгать и изображать себя тем, кем ты не являешься на самом деле. Детский инстинкт игры, которая, в сущности, — лучший способ быть интересным миру и в то же время дымить и динамить, пряча свой страх быть, а не казаться...

Не случайно главный герой у Феллини часто — художник, а то и просто режиссер, «director». Он, по определению, руководит миром, сплетая его из своих нервных волокон. Но вот что-то происходит такое на той меже, где внешнее становится внутренним. И лучше всего это чувствуют женщины. Наверное, потому, что они меньше фантазируют, занятые спектаклем по имени жизнь. «Эта фантазия — очередная ложь, — констатирует жена Гвидо Луиза, посмотрев материал фильма. — Даже если ты запишу нас всех туда, как удобно тебе. Но правда в другом, и твоё счастье в том, что у меня никогда не хватит наглости рассказать все так, как это делаешь ты. Делай свой фильм. Делай. Только чему ты хочешь научить других?».

Да ведь чему... «Я хотел сделать честный

фильм, без всякой лжи. Фильм, который мог быть полезен всем, помог бы похоронить то мертвое, что мы носим в себе. А получается, — жалобно произносит Гвидо, — что я первый не способен что-либо похоронить. Мне просто совершенно нечего сказать». Немыслимо, чтобы подобное мог произнести альтер эго Довженко, немыслимо. Но вот герой последней картины Балаяна тоже не может. Ибо он сталкер, проводник людей, лишенных средств движения в глубь своей души. Которая —



«Полеты во сне и наяву»

потемки, в буквальном смысле слова. Алексей сбрасывает с себя иго женщины, он не поедет в Москву, он останется здесь и посвятит себя этим сирым и убогим. Вот только не верю я ему. И не очень верю автору. Уж очень сильным получился герой. Его тащили в красоту естества, девушка с чеховским именем Лика простиралась на живописном лугу, аки Ева, соблазняя прелестями и уверяя в том, что мир есть плоть, а все остальное — химера. А он отказался от этого соблазна.

Впрочем, быть может, и у меня тоска по прежнему Балаяну? Его Макаров не случайно был противопоставлен Режиссеру, роль которого играл Никита Михалков. Что-то мастростянниевское про-

блескивало и в нем — достаточно вспомнить, как хлопотали вокруг него женщины, как, словно ребенку, меняли кепку на шапочку: не дай Бог, простынет еще... Но все же это герой, который что-то такое знает в этой жизни, у него есть точка, с которой он просматривает действительность, управляет ею. Точнее, если вспомнить теплую шапочку, думает, что управляет. Эдакий симбиоз былой «гени-

«Храни меня, мой талисман»



альности» (в 20—30-е все были «гениями») и шестидесятической наивности. Быть может, теперь сам Балаян чувствует себя именно таким?

В программе, ему посвященной (канал «Культура»), Балаян говорит о том, что ему единственно-му из круга Сергея Параджанова удалось избежать влияния мэтра. Ой ли? И в «Бирюке», и в «Полетах» изображен метафизический мир персонажа. Который выпадает — как Иван в новелле «Одиночество» («Тени забытых предков») — из реальности. В нем зашевелился особый, самостный мир, и его никак не согласовать с миром окружающим, грубым и плотским, в котором столько властных женщин, требующих исполнять законы и правила. И потому ему хочется к маме. Ему хочется в утробу, во что-то мягкое, женское. Всякий мужчина чувствует — в нем недостает природы, естества, а потому скорее, скорее припасть к лону... И отсюда сюр начала картины, отсюда невозможность покинуть себя, сформулировать внятное послание миру. В том и состояла честность авторского взгляда. Человек живет на пограничье сна и яви — одновременно во сне и наяву. То есть на меже. Он как разведчик — ходит в тыл врага и обратно. Враг — он там, внутри. И потому восприятие мира как реальности столь зыбко и неопределенно. Тебя эта реальность частенько вызывает на поединок, войну, дуэль. Но дуэль всамделишная или нет? Было или не было? Как в «Поцелуе», в «Храни меня, мой талисман». Тогда, в 70—80-е, в ходу была фраза из горьковского «Клима Самгина»: «А был ли мальчик?».

И был ли он в «Ночи светлой»? Был, и его услышал Алексей, вслушиваясь в прозаический футбольный репортаж. Слепоглухонемой мальчик. Согласен с коллегами, которые утверждают: шестидесятников и впрямь сжигает стремление что-то не только прочесть, но и написать на «чистой доске». «Чистая доска» — именно так называлась заявка на сценарий, которую некогда написал Иван Миколайчук. Там женщина долгие годы жила в сумасшедшем доме, потеряв память и не понимая языка, на котором говорят окружающие. Способ вернуться к себе один, и он почти сюрреален: чтобы кто-то включил автоматику сознания и речи. У героини Миколайчука это получалось, хотя и поздно.

Довженко тоже, кстати, интересовался слепоглухонемыми, дружил с ученым, который занимался их проблемами — Иваном Соколянским (См. «Киноведческие записки», 2002, № 61). Смутно подозревая, что есть мир, который не поддается законам рации, и потому его не переделать: хотя бы потому, что он не говорит на твоём языке. Вот толь-

ко правду сказал Феллини: ничего не получится, даже если ты — по уму — решил побороться с собственной привычкой лгать и кривляться перед зеркалом. Нужно сначала переделать свой собственный мир, согласовать его с самим собой. А уж потом — как получится, ибо реальность предельно жестока, в ней нет сантиментов.

Когда-то, еще в начале пути, Балаян хотел сделать фильм о Тарасе Шевченко. О том, как тот, находясь в солдатской ссылке, испытал блаженство свободы — его включили в географическую экспедицию на Арал. Вот оно, зыбкое состояние свободы-несвободы. Ты уж вроде пробился к себе самому и вдруг снова чувствуешь, что срываешься в тартарары. И от этой тоски хочется убежать... Только куда? Куда хочется сбежать позднему шестидесятнику Балаяну?

А куда и всем шестидесятикам. В шестидесятые! Только века девятнадцатого, не жуткого двадцатого. Что он и делает, может быть, даже бес-сознательно. Не зря же в картине отсылки к Лермонтову. Фильм, собственно, и рисует *то утра-*

ченное мироощущение — наполненное светом, нежностью прикосновений, наивной верой в то, что ты можешь хоть чуточку, а все же усовершенствовать этот мир — не углубляясь в себя, а даже в чем-то отдаваясь, отдавая себя другим. Блажен, кто верует. И здесь уж нет никакой психологии. Здесь вера.

Суровые критики, в общем-то, правы — ни психологической, ни бытовой достоверности в фильме нет. Как говорил один из персонажей «Поцелуя» про Пушкина: ну какой же он психолог, он великий поэт, *больше ничего*.

Он поэт, Балаян, больше ничего. Не случайно в юные лета грелся он в параджановской шинели. И хоть из нее вырос, а чувственная доминанта осталась. Мы судим по уму, а режиссер не видит разумных оснований менять поэзию на рацию. Получается тавтология, но уж таков мир, в который — так хочет режиссер — нам нужно поверить. И хочется, и колется... Но за доверие спасибо.

Киев



ЛЮДМИЛА ЛЕМЕШЕВА

ТИХАЯ РАДОСТЬ



*Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?*

Ф. Тютчев

Меня давно интересовало, что связывало двух столь разных художников, очень любивших и без слов понимавших друг друга, как Роман Балаян и Иван Миколайчук, кроме того, что оба — чистейшие

люди? И только сейчас, посмотрев новый фильм Балаяна «Ночь светла», где главные герои — слепоглухонемые дети, поняла, в чем их глубинное родство. Оба от природы невероятно одарены пластически, чувственно, но и наделены сильным духовным темпераментом, смутным религиозным инстинктом, с его тягой к неподдельному, а не ханжескому аскетизму.

В неизбежном внутреннем конфликте, который тут возникает, побеждал художник (грешник), оставляя побежденному монаху (праведнику и моралисту) тайные муки совести. «Для настоящего лицедейства нужна определенная доля бесстыдства в характере. Я всегда или не доигрывал, или переигрывал. Мне стыдно играть всерьез», — это давнее признание Романа многое объясняет в его судьбе и в его эстетике. При всем своем артистизме, он так и не смог стать актером (хотя учился в Ереване именно этому ремеслу). А Иван чем дальше, тем больше чувствовал себя писателем и режиссером и тяготился ролью кинозвезды.

Для обоих кино — возможность проникнуть в сердце вещей, в «четвертое измерение», как выражался Миколайчук. Оба изначально искали в нем внутреннего опыта всякого рода, эксперимента над собой, над собственным сознанием. Думаю, Иван был бы счастлив увидеть последний фильм Балаяна уже хотя бы потому, что Роман продолжает то, с чего начинал он сам: в детстве лицедействовал в сельской больнице для душевнобольных — реализовывал их навязчивые идеи по известному методу, а позже в танцевальном кружке учился у глухонемых детей чувству ритма и бессловесному контакту с миром.

Что-то целебное есть в хрустально чистой, изысканно простой и нежной ленте «Ночь светла», как в поцелуе ребенка или в прикосновении теплой дружеской ладони. Этот фильм не о милосердии к «ним», неполноценным, а о просветлении «нас», якобы полноценных. Настоящая искусствотерапия.

От чего лечимся? Думаю, прежде всего, от разочарования в себе.

Мечты о любви, как мечты о свободе, — чем неопределеннее, туманнее, чем дальше от реализации, тем лучше. Конкретный человек разрушает идеальный образ, отнимает это горько-сладкое томление даже не о полноте бытия, а вообще о какой-то другой реальности. Она мерцает где-то там вдали — «за речкой», — манит, обещает нечто, что люди привыкли называть счастьем. Или любовью (тема балаяновского «Поцелуя»). Но любил его герой не реальную женщину (такую же сирую и конечную,

а значит, не умели или не хотели впустить чужие (отчего сами фильмы многим казались холодными). Вокруг дышали, вздрагивали и шептались всякие там листочки и травинки, лягушки и кузнечики, дождь по булыжнику и туман по реке... И только человек был вне всего и вне себя. Как бы не дома.

Кое-что, правда, балаяновскому герою удавалось симитировать: например, независимое мышление, чувство чести, вечный праздник или влюбленность. Но в душе его трезво и безрадостно зву-



«Полеты во сне и наяву»

как он сам), а эту свою странную печаль-тоску, неутолимую жажду — до смертного пота на челе...

Собственно, все персонажи Балаяна, начиная с Клоуна в «Каштанке» и Бирюка в одноименном фильме, были внутренне одинокие, закрытые, не очень счастливые люди, у которых не получался контакт с другими людьми, с миром вообще. Они почти не выпускали на волю свои истинные чувства,

чало: «Не верю!» Самому себе не верю. Все это имитация, надуманные чувства и поступки, позаимствованные из горы прочитанных книг (тема фильма «Храни меня, мой талисман», сценарий Рустама Ибрагимбекова).

И, однако, по силе стыда и отчаяния, которые переживал герой, можно было догадаться, что он — человек глубокий и что духовность его отнюдь не

напускная. Почти всех своих любимых персонажей режиссер оставлял в финале лежащими ничком, спиной к миру.

Так они себе и лежали, эти чеховские сестры и братья, баюкая свою печаль и свою неясную думу, тоскуя о подлинности и полноте бытия, о невидимом граде Китеже, который они называли почему-

«Ночь светла»



то Москвой, — пока не обнаружили себя... в «Москве» Александра Зельдовича.

Там интеллигентная Москва 90-х, очнувшаяся от своих грез, завиральных идей, от поэзии подавленных желаний, ворованной свободы, очищенная от рефлексий, призрачной любви, от «сладострастия» высоких мыслей и стихов», сложившая все это в один чемодан, поднявшаяся даже не на высоту птичьего полета, а на высоту трамплина и покачивавшаяся вниз, разбившаяся вдребезги. Одни книжки остались валяться на земле.

Любимую барышню, «с целым миром, сокрытым в ней» — мечту, идеал — взяли грубо, сзади в пустом вагоне московского метро. И она покорно пошла за новым хозяином жизни и сочеталась с ним законным браком.

Аутизм, герметизм — жизнь в своем внутреннем мире, в интеллектуальном затворничестве — закончились. Наступила «реальность». Оголенный мир, в котором предметы и люди утратили объем, глубину и перспективу, который покинула поэзия, делающая жизнь волнующим переживанием. Кажется, сгнили основания даже у самих слов. Москва — помните? — «как много в этом звуке»... А теперь Москва-ква-ква... Пустой звук — и ничего более.

Я вспомнила это русское кино потому, что в Украине подобного фильма о конце целой культурной эпохи так и не появилось. Но свободный полет, переходящий в свободное падение, — главная художественная метафора времени была безошибочно найдена Балаяном еще в 80-е годы в знаменитом фильме «Полеты во сне и наяву». Как и бесильное рыдание героя в финале.

За любым кризисом всегда стоит кризис определенного мироощущения и миропонимания. С этим Балаян в последние годы и начал разбираться. (И это не самоповторы и самоцитирование, как полагают некоторые, а саморазвитие, попытка рассказать об опыте преодоления.)

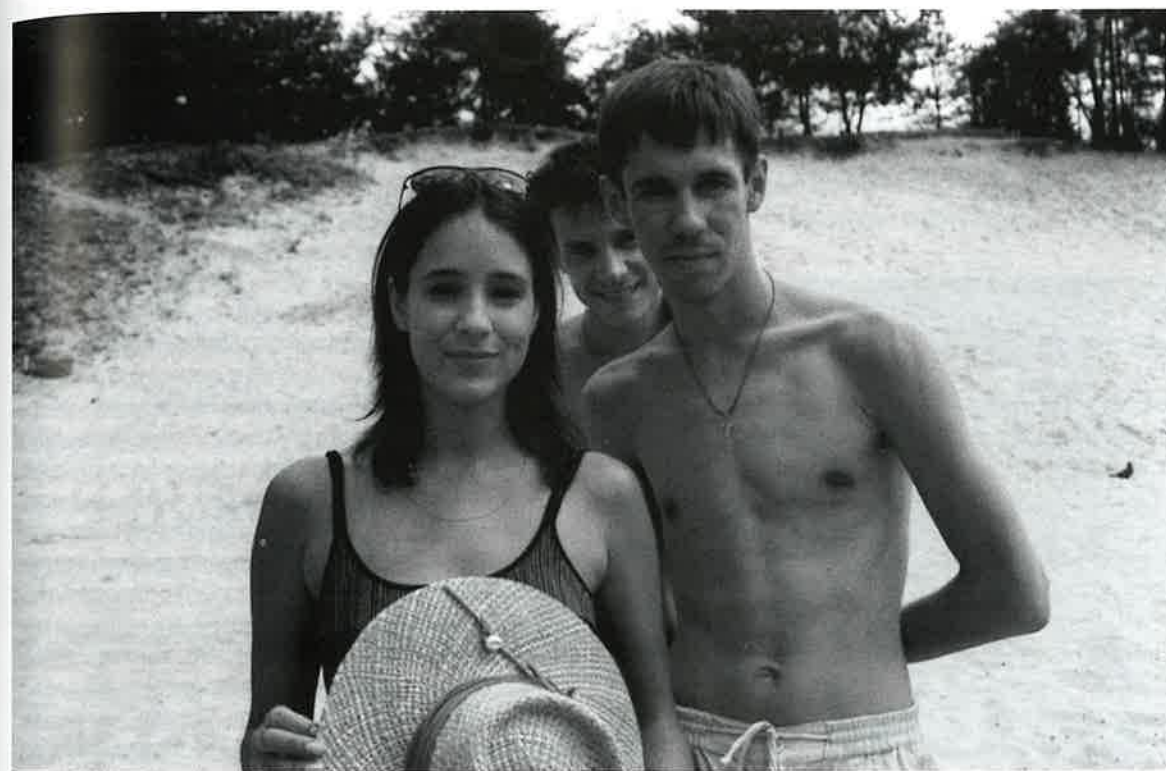
Уже в его предпоследнем фильме «Две луны, три солнца» герой начал трудную внутреннюю работу: пытался снять защитные стены, отделяющие его от ближнего и дальнего, вырваться из добровольной спасительно-губительной самоизоляции. И разве это только его проблема? Разве не тосковал Иван Миколайчук в последние годы своей короткой жизни, что не может снять перегородки между собой и людьми, открыться миру, впустить его в себя?.. И разве все мы не выстраиваем те или иные барьеры, не наращиваем панцирь, надеясь спастись в одиночку, укрыться от враждебного социума, от человеческой глупости и злобы или от

чужого страдания? Но панцирь не защищает, а искажает наше восприятие, искажает тонкие вибрации, идущие из другой такой же «бродячей тюрьмы». В нашем внутреннем эфире сплошные помехи: не долетают сигналы не только чужой боли, но и чужой радости. Хуже того: мы перестаем чувствовать себя — подлинных. «Так в конце концов все мы собираемся в одном большом загоне, где стоим и блеем о нашем одиночестве, не слушая друг друга и не понимая, что душим друг друга на

чутьем, что рядом чья-то живая субстанция, которую не надо трогать.

Кто за кем наблюдает в этом фильме? Кто зрячий и кто слепой? Кто кого и чему учит?

Прелестная, сексуально и интеллектуально раскованная барышня Лика, приехавшая в интернат для слепоглухонемых детей собирать материал для дипломной работы, начинает с телесной близости: на цветущем лугу, в обществе бабочек и стрекоз, легко и радостно отдает главному ге-



«Ночь светла»

смерть» (Бергман — о «благополучном» западном обществе 70-х).

В фильме «Ночь светла» Балаян вообще начинает с азов: пробует повернуть себя и нас к первоосновам бытия, напомнить о самоценности всякой живой твари, о «целом мире, сокрытом в ней». Смотрите: вот слепой крот высунулся из своей вечной темноты. Что ощутил он в этот миг, каким вообще представляется ему мироздание? Вот ежик смотрит одним глазом вслед слепоглухонемому мальчику, который бережно обошел его стороной. Что почувствовали они оба? Вот муравей деловито ползет по странице книги для слепых, и тоненький пальчик движется рядом с ним, ни на миллиметр не удаляясь и не приближаясь, — с абсолютным

рою — воспитателю Алексею — свое совершенное тело, а потом с той же абсолютной свободой предлагает исследовать грудь и бедра слепому воспитаннику Саше, дабы пробудить в нем чувство пола, научить различению: это — женщина, а это — мужчина.

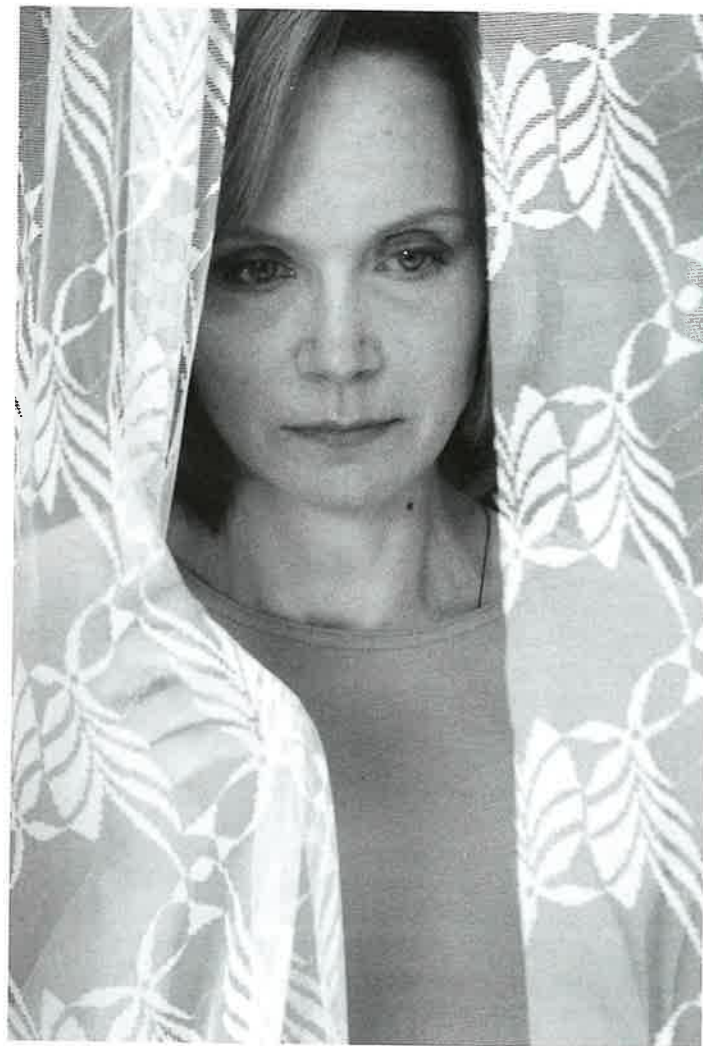
Не с того начинаете, милая барышня. Не годитесь вы для этого дела, как говорит местный сторож Петрович, самый природный человек в фильме, с его полупьяной жизнерадостной дурью, добротой и безошибочным чутьем на людей. Вам придется, дорогая Лика, пройти еще долгий путь развития, пропустить через свою умную, самонадеянную головку и глупое сердце пару витков эволюции, чтобы научиться чувствовать — ну, хотя бы

Алешу, которого вы беспечно готовы полюбить, научиться понимать мотивы его поступков и его систему ценностей. Вот он уже почти годится. Для чего?

...Однажды приснился сон. Была я чем-то вроде небольшого облака, зависшего в небесной лазури. Когда ко мне приблизилось другое такое же существо — облако и прошло сквозь мое эфирное тело, на секунды полностью совпав с ним, я испытала то, что, видимо, и называют «неземным блаженством», что было до грехопадения и что человек верующий надеется вновь обрести в раю.

Это интимное признание режиссер Роман Балаян вычеркнул бы безжалостной рукой. Во-первых, он не любит экзальтированных чувств (даже во сне), а во-вторых, открытых высказываний. Вытащенная на поверхность и изреченная мысль —

«Ночь светла»



есть, как известно, ложь. Но такая уж у меня неблагодарная профессия: толковать не только свои (это бы куда ни шло), но и чужие сны.

...Когда Оля и Саша — два бледных, почти эфирных существа («люди лунного света», назвал бы их Розанов) — соединяются в вальсе, абсолютно слыша не только музыкальный ритм, но и друг друга, и слепоглухонемая девочка доверчиво кладет голову на плечо слепому мальчику, может, они тоже переживают миг неземного блаженства?

Приводят этих подростков друг к другу два не столько сенсорно, сколько нравственно одаренных человека: юный Алексей и немолодая директриса интерната Зинаида (с тургеневско-чеховским лицом Ирины Купченко). Но не с груди и бедер они начинали, а с запахов березы и дуба, с доверия к солнцу и воде, с рассказов Чехова о любви, с романсов, гармонирующих пространство на тонком уровне, с прикосновения чутко слышащих и говорящих рук.

Балаян вместе с драматургом Рустамом Ибрагимбековым полностью отказались от мелодраматического наворота событий в повести Александра Жовны «Эксперимент», легшей в основу сценария. Их интересовало не волнение разбуженной чувственности, не страстное половое влечение, ведущее к трагедии, а едва различимые сигналы, долетающие от одной проснувшейся души к другой. (В 90-е годы режиссер потому и затеял снять «Леди Макбет Мценского уезда», что позавидовал чужой безоглядной силе страстей и захотел в нее окунуться хотя бы на экране. Но, сделав фильм, сказал: «Безоглядные чувства могут быть только у амёб. А человек обязан оглядываться». И, добавлю, даже смотреть себе под ноги: не раздавил ли, спеша по дороге к счастью, какого-либо ничтожного муравья?)

Лично для меня кульминация фильма «Ночь светла» даже не этот лунный танец, а момент, когда к Алексею, увлеченно слушающему по транзистору репортаж с футбольного матча, вдруг пробили внутренний голос семилетнего слепоглухонемого Вити, мечтающего стать птицей, с которым он долго искал контакт. «Я слышу его!» — в неописуемом восторге кричит Алеша и носится как безумный по тому самому цветущему лугу, распуская бабочек и воздевая руки к небу. Кажется, впервые не только в этом фильме, но во всем творчестве Балаяна герой переживает всю полноту счастья и не стесняется выражать его так открыто и безоглядно.

Каюсь, именно в эту секунду у меня выступили слезы.

Говорят, у фильма нет финала. Финал есть — и очень балаановский. Такая себе тихая, тайная радость. ...Витя попытался в очередной раз улететь — но не «от всех подальше», а чтобы догнать своего воспитателя, который собрался покинуть интернат: его ждут аспирантура и Лика, которую он тоже готов полюбить. Не столько чудом, сколько недавно обретенным чутьем, внутренним слухом Алеша находит своего воспитанника и, конечно, никуда не уезжает. Мы в ответе за тех, кого приручили...

Последние кадры камерные, «антитарковские» (не по смыслу, а по языку): не островок человечности в ледяном безмолвии мирового Океана, увиденный из космической дали (как в «Солярисе»), а маленькая комнатка, где в позе «открытости миру» спят два человека — юноша и ребенок, абсолютно друг друга чувствующие и понимающие. В окне мелькает приехавшая навестить Витю мать. Но камера задерживается не на ней, а на птичке, усевшейся в форточке и заглядывающей в комнату. О чем она думает? Может, чувствует, что тут образовалось благое место в пространстве и времени? Может, теперь уже не мальчик хочет стать птицей, а она мечтает стать этим мальчиком, завидует ему? Ибо что дар полета (особенно в эпоху самолетов) по сравнению с бесценным даром человеческой близости и солидарности. Когда снимаются перегородки между людьми и протягиваются наконец невидимые, тонкие нити, связывающие их, — как та пульсирующая точка, что отделяет жизнь от смерти.

Послушайте: а может, нам всем не мешает временно ослепнуть и оглохнуть, а главное — вырвать грешный свой язык, и празднословный, и лукавый? И попробовать лечить друг друга прикосновениями? И медленно, растерянно и грустно подумать в тишине, как думают авторы фильма «Ночь светла»?

Знаю, был снят и другой финал, гораздо более эффектный (который стоил больших трудов и самому режиссеру, и замечательному оператору Богдану Вержбицкому). Воспитатель с повязкой на глазах и его слепоглухонемой воспитанник, держась за руки, бежали к обрыву, сваливались в него, а потом... взлетали. К ним с восторгом присоединялись остальные герои фильма. (От этого замысла остался только эпиграф из стихов Аполлинера. Слово, слава Богу, не подвержено закону земного тяготения.)

Балаян отказался от искушения и соблазна виртуальной красоты, эстетического самообмана. Хватит эйфорических полетов над бездной, даже если удалось гармонизировать ее краешек, даже если это всего лишь отголоски Витиных фантазий. Ибо у бездны своя логика и свои аппетиты.

В «Ночи» остался другой, гибельный полет, и он вносит в светлую атмосферу фильма, снятого в жанре романа, ноту подлинного трагизма. Еще одна слепоглухонемая девочка — Алиса с заунывным лицом скромно вяжет платье или подолгу ныряет в воду, а потом пытается от нее оторваться и взлететь. Может, она хочет вернуться в утробу матери, когда владела всей полнотой существования — видела и слышала? Одной лунной ночью, в грозу, эта девочка, рыба и птица сразу, надев связанное наконец белое платье, идет к озеру и больше уже не возвращается. Страшный по своей сакральной глубине образ.

Тоненький девичий голосок выводит в финале: «Под ним струя светлей лазури, над ним луч солнца золотой...» И от знакомых с детства строчек веет незнакомым мистическим холодом. Тут Балаян отсылает к «Долгим проводам» Киры Муратовой (ее герои — сын и мать — тоже нашли контакт друг с другом), где уже звучал этот хватающий за сердце полудетский голос, который растеряно жаловался, что счастья, увы, не ищет и не от счастья бежит... Что за этим зовом? Инстинкт свободы? Память о прабытии? Тоска о несуществующем?

Ответа нет. Только художники аукаются друг с другом, ловят и передают по цепочке неясные сигналы.

Киев

НОЧЬ СВЕТЛА

Режиссер Роман Балаян

Сценарий Рустам Ибрагимбеков, Роман Балаян

Оператор Богдан Вержбицкий

Художник Сергей Хотимский

Композитор Вадим Храпачев

Продюсер Владимир Досталь

В главных ролях: Андрей Кузичев, Алексей Панин,

Ольга Сутулова, Ирина Купченко, Владимир

Гостюхин, Оля Голица, Богдан Хижняк

Производство Кинокомпании «МакДос»

при участии «Ілізіон films»

Россия, 2004

ФАРХОТ АБДУЛЛАЕВ при участии АНДРЕЯ ВОЛОСА

СОТЕРА МЕГАСА



Фархот Абдуллаев

1. ГОРОД. КВАРТИРА БРАГИНА. Ночь

Огонь сигареты. Брагин курит у открытой двери балкона. Жарко. Душно. Однообразный звон сверчков. Окруженный слабо белеющими в темноте горными вершинами полувосточный-полуевропейский город залит светом луны. Отовсюду слышится призывающий к вечерней молитве надрывной голос муэдзина

Вера — молодая, красивая женщина — сидит на постели, набросив на плечи простыню. Глаза возбужденно поблескивают. Завершается неприятный разговор.

— Давай уедем отсюда, Андрей, — снова предлагает Вера, — Продадим свои квартиры и уедем, у меня мать в Рязани живет, у нее остановимся.

— А на что? — раздраженно спрашивает Брагин.

— Что — «на что»?

— Жить на что? Деньги где? Тех, что от квартиры получим, на дорогу и то едва хватит, — грустно усмехается Брагин.

Вера фыркает.

— При чем тут деньги? Если люди друг друга любят, то они могут...

— ... жить на подавание! — Брагин издевательски кивает.

— Да почему же на подавание?! Раньше ты...

— Раньше! Вот заладила! «Раньше» прошло! Не видишь?

— А как другие живут?

— А мне все равно, как другие живут. Знать не хочу. Я знаю, что должен быть уверен в завтрашнем дне. А если я не могу...

— Ты никогда не сможешь!

— Ну и не смогу! — вскипает Брагин. — Тебе то что?

— Да ничего! Тебе все по барабану, вот что! Тебе только одного и надо!

— Что мне по барабану?

— Тебе все равно, где я, что со мной! Ты раз в неделю позвонишь и...

— Перестань! Что ты заводишься?!

— ... чтобы меня в постель затащить! Вот и все отношения!

— Какие отношения? — тупо спрашивает Брагин. Окурок жжет пальцы.

— Потому что ты просто кобель, вот и все!..

Девушка смотрит на Брагина, широко раскрыв глаза и закусив губу. Закрывает лицо простыней. Плечи трясутся.

— О, черт!

Яростно швырнув окурок, Брагин делает шаг к постели.

— Уйди!

Она стремительно вскакивает и начинает одеваться.

— Сдурела? — хмуро спрашивает Брагин, не зная, куда теперь девать руки.

Ответом ему — лишь жесткий щелчок застежки бюстгальтера.

— Сколько времени, знаешь? Хочешь, чтоб башку снесли?

Такой же яростный шорох юбки. Стук каблука.

— Я что тебе сказал? — Брагин тоже встает. — Куда намылилась? Не знаешь, что в городе опять творится?

Как будто в подтверждение его слов где-то неподалеку — чуть ли не в соседнем дворе — прокачивается автоматная очередь.

— Слышишь?

— А мне плевать! Я не могу с тобой тут! Плевать! Пусть меня убьют! Пусть меня...

— Ну все, ну все, — бормочет Брагин, снова ее обнимая. — Ну ладно тебе...

Мало-помалу рыдания стихают. Где-то вдалеке снова слышны выстрелы. Вот ближе. Вот совсем далеко. Вот какой-то вопль... Лунный свет меркнет.

2. ГОРОД. КВАРТИРА БРАГИНА. Утро

Стук. Брагин с трудом открывает глаза. В окно светит солнце. Недоуменно озирается.

— Вера!

Он один в квартире.

Стук не стихает.

Брагин осторожно походит к двери. Прислушивается. Стук.

— Кто?

— Открой, Андрей! Это я, Фарид!

Андрей отодвигает несколько защелок и отпирает.

На пороге стоит тридцатилетний мужчина в лоснящемся черном костюме и галстуке. Разгорячен.

— Ты чего к телефону не подходишь?!

— А что подходить? Он не работает.

— Почему?

— Не знаешь, почему у нас уже два года ни

черта не работает? — хмыкает Брагин. — Кто-то метров сто кабеля попятит.

— Ц-ц-ц-ц! Нет, ну ты смотри, а! Что за люди, а? Сколько стоит этот поганый кабель? Разве можно? А я-то названиваю... Короче, работа есть.

— Отлично, — без тени энтузиазма говорит Брагин.

— Две страницы. Письмо в «Меридит-банк». Мы такое дело начинаем! Ты что! Алюминий в Англию гнать! Миллионный контракт! — Фарид воодушевлено трясет кулаком. — Знаешь, какие оброты?

Брагин позевывает и почесывается. Потом спрашивает:

— Сколько?

Фарид морщится.

— Да не волнуйся, хорошо заплачу. Правда, сейчас денег нет, но через пару дней...

— Вот через пару дней и заходи.

— Ишь ты!.. — Фарид доброжелательно посмеивается. — Какой горячий, а!.. Ладно, вечером ящик пакетов занесу.

— Каких пакетов?

— Полиэтиленовых пакетов. По своей цене отдам...

— Спасибо, не надо. Я еще с твоим мылом не разделался, — Брагин пинает коробку в углу.

— Ты не хочешь войти в положение! Нельзя так с близкими людьми, Андрей! Хочешь, я тебя в долю возьму? Только переведи! Алюминий же, алюминий!

Брагин отрицательно качает головой.

— Не хочешь в долю?!

Фарид разводит руками, мол, не понимает человек своего счастья, и говорит:

— Два доллара.

— Пять.

— Да ты с ума сошел?! Какие пять?! За две страницы?!

— Ладно, Фарид, заглядывай...

— Ну хорошо, три! Побойся бога! три доллара — хорошие деньги. За три доллара тебе каждый...

— Пять, — хмуро повторяет Брагин, отворачиваясь. — И деньги вперед.

— Ну нету, нету у меня пяти! — плачуще говорит Фарид, выворачивая карманы. — Возьми три, а? Очень нужно, Андрей, братан! Ну пойми: дело пропадает!

Брагин нехотя берет принесенные Фаридом листки.

— Коммерция, — говорит Брагин, морщась, — Ладно. Черт с тобой. Все-таки постоянный клиент. Три так три.

— Когда сделаешь? — совсем другим тоном спрашивает Фарид. — Ты давай не тяни, понял? К вечеру, понял?

— Ты лучше бабки гони, — с усмешкой говорит Брагин, — тоже мне, начальник...

3. ГОРОД. БАЗАР. ПЛОЩАДЬ. День

На подходе к базару столпотворение.

Брагин отчаянно торгуется с рыночным менялой.

— Сто пять! — кричит меняла.

Брагин стоит на своем:

— Сто двадцать¹.

— Брат, ты что?! Ты видишь, что делается? У людей куска хлеба нет! Дети без отцов! Война, понимаешь ты это или нет?! А ты говоришь — сто двадцать! Как можно? Сто семь, братан!

Брагин смотрит в сторону базарных ворот.

Там толчется целая группа менял.

Первый меняла хватается его за рубаху.

— Стой! Куда?! Оглянись, братан! Фабрики стоят, поля заброшены, люди за горсть трухи на все готовы... откуда бабки, братан?! Видит бог, только для тебя — сто десять!

— Ты меня не агитируй, — раздраженно советует Брагин. — Черт с тобой, давай сто пятнадцать... только чтобы бумажки почище!

— Вай дод! — причитает меняла, стремительно отсчитывая деньги. — Разорил меня, братан! Честно — разорил!

4. ГОРОД. БАЗАР. ВОРОТА. День

Подойдя к воротам, Брагин слышит разноголосый хор:

— Сто тридцать! А вот куплю доллар за сто тридцать!..

С досадой сплевывает, озираясь.

5. ГОРОД. БАЗАР. БЛОШИННЫЙ РЫНОК. День

Брагин идет по базару. Справа — блошинный рынок.

Молча сидят старухи возле расстеленных на земле лоскутов или газет, где расставлены продаваемые ими вещи. Все здесь штучное — щербатая вилка, рюмка без ножки, книжка без корешка, ботинок без шнурков, порванный ремешок от часов, сами часы, безнадежно испорченные много лет назад.

Чуть дальше Брагин замечает Саида.

Саид стоит у прилавка. Солнце сияет на хрустале, плавит позолоту сервизов.

— Э, Андрей! — кричит Саид. У него нет передних зубов, слова вылетают пополам со слюной. В русской речи чудовищный акцент. — Ты здесь еще, братан?

Брагин подходит к нему.

— А куда ж я денусь?

— А-а-а! Откуда мне знать, куда! — весело орет Саид, не обращая внимания на изможденную старуху, которая терпеливо стоит рядом. — Все куда-то едут! Куда-то бегут! Все боятся войны! Говорят, скоро будет новая. А что ее бояться? Смотри: кто я был до войны? Я был — тьфу! Грязь, мусор. А теперь я кто? А теперь торговлю имею, — Саид загибает пальцы, — жену имею, плов имею каждый день, триста грамм вечером имею...

— А я? — с усмешкой спрашивает Брагин и тоже начинает загибать пальцы. — Я был переводчиком, работал в «Интуристе», возил иностранцев, у меня карман оттопыривался... да, Саид? А теперь не могу даже поганой пиалки у тебя купить.

— О-о-о! — Саид закатывает глаза и трясет головой. — О-о-о! Да! Какие были времена!.. — Отвлекается, хрипло обращаясь к безнадежно слушающей его старухе. В слове «бабушка» он делает ударение на второй слог. — Чего вы ждете, бабушка? Я же сказал: так не пойдет, бабушка! За что я вам три таньга буду давать? Вы мне принесите хорошую пиалу, не колотую, я вам за нее дам три таньга... или два, если маленькая. А такую битую пиалу я не покупаю, бабушка. Мне такая не нужна, бабушка. Понимаете?

Старуха молча пожевала губами, повернулась и побрела прочь, неся щербатую пиалу в безвольной опущенной морщинистой руке.

6. ГОРОД. БАЗАР. РЯДЫ. День

Брагин шагает по рядам, прицениваясь и торгуясь, как человек, знающий цену последней копейке. Покупает лепешку, несколько луковиц, зелень. Поколебавшись после неуспешного торга, приобретает и чашку кислого молока. Бросает взгляд в сторону мясного ряда. Мяса мало, потому и цены за предельные.

Брагин рассеянно идет по ряду, как вдруг возле него вспыхивает скандал.

— Это кошка! — кричит жирный мужик, хватая за ворот мальчишку, перед которым на прилавке лежит освеженный труп небольшого животного без головы, хвоста и кончиков лап. — Он кошку продает!..

— Кролик! — визжит парень, вырываясь. — Что ты пристал, придурок?! Не видишь? Кролик это!..

7. ГОРОД. БАЗАР. ЧАЙХАНА. День

В углу рядов — деревянная, под шиферным навесом чайхана.

Брагин садится за столик. Мальчик приносит чайник. Брагин пощипывает лепешку, прихлебывает чай, рассеянно поглядывает по сторонам.

Вокруг идет привычная всем жизнь — жизнь загнанных жизнью людей на базаре полумертвого города.

Невдалеке у стены сидит неопрятный старик. Он слеп. Это базарный кори-хон — чтец корана. Раскачиваясь в такт своему напеву, он протяжно произносит арабские фразы сур. Перед ним лежит раскрытая на странице священная книга. У ног заостренная палка. На расстеленном платке скудное подаяние — всего одна мелкая монета и яблоко. Но, старика мало волнует, сколько ему подают. Он отрешен, слепое морщинистое лицо сурово.

Чай кончается. Брагин вытрясает в пиалу последние капли и смотрит на вытирающего соседний столик мальчишку-подавальщика.

— Слышь, пацан, долей кипятка, — говорит он по-таджикски.

Служка берет его чайник и, подбежав к титану, поворачивает кран. В старую заварку тугой струей льется кипящая вода...

К кори-хону подходит хорошо одетый пожилой человек в европейском костюме, наклоняется, чтобы положить на платок довольно крупную купюру.

— Отец, — почтительно говорит он. — Помолись за меня, пожалуйста. Меня зовут Дадахон.

Слепец замолкает, берет купюру Дадахона, прижимает ко лбу, потом к губам. Бормоча какую-то околесицу, сует ее куда-то в недра своих вонючих одеяний. Потом поднимает голову. По слепому лицу блуждает улыбка. Вот он чему-то смеется. Мотает головой, будто не может выговорить ни слова. Кричит, визгливо хохоча:

— Слышу, тебя, Дадахон! Помолиться за тебя?! О чем же мне молиться, Дадахон? Скажи мне! О, я догадался! Я глупый старик, но все-таки я понял!.. Наверное, ты хочешь быть богатым! А, Дадахон? Чтобы у тебя было много, много денег! Вот столько! (Показывает руками, сколько.) Нет, даже вот столько! (Разводит руки еще шире.) Я прав, Дадахон? Наверное, ты хочешь вкусно есть, сладко спать, любить сразу нескольких жен! А, Дадахон? Ты хочешь, чтобы у тебя все было хорошо, Дадахон! Ты хочешь, чтобы я помолился за твоё благополучие!

На губах слепца пузырится слюна. Кажется, еще мгновение, и он окончательно свалится в черную пучину припадка.

Дадахон в ужасе отступает.

Базар лениво прислушивается к воплям юродивого.

Кори-хон продолжает наступать.

— Ах, глупый-глупый Дадахон! О чем ты просишь, Дадахон?.. Об этом ли ты должен просить, Дадахон? Пока ты требуешь денег, дракон сжигает твою глупую душу, Дадахон! Ты набиваешь себе брюхо, а дракон жрет твоё сердце! Ой, как больно тебе, Дадахон! Ой, как страшно тебе, Дадахон! Конечно, страшно, когда дракон впиается в сердце! Когда твоё сердце на зубах дракона, можешь ли ты подумать хоть о чем-нибудь, кроме самого себя?! Кроме своего собственного благополучия?! — Слепец хватается свой посох и угрожающе взмахивает им. Дадахона уже и след простыл. — Лю-ю-ю-юди! Слышите хруст? Это драконы жрут вас — одного за другим! Слышите чавканье? Это ваши души лопаются на острых зубах! Вы говорите, я слепой? Это вы все слепы да еще и глухи вдобавок! Вам все равно, что сделало зло с вашей страной! С вашими жизнями! Вы будете хрумкать, пока оно вас самих не схрумкает! Кто из вас встанет, чтобы защитить себя добра?! Кто поднимется? Кто сделает это?! — повисает в воздухе вопрос кори-хона.

Слепец смолкает, неловко встает, делает несколько шагов к столику, за которым сидит оторопелый Брагин.

— А ты что сидишь?! — спрашивает кори-хон, уверенно как зрячий кладя руку на плечо Брагина. — Чего ты ждешь?! Кровавая звезда висит над водой! Не трать времени, иди! Кому говорю? Иди! Иди, я сказал! — он замахивается на него посохом. Брагин невольно закрывается руками. — Иди! Нечего тебе тут делать! Твоя судьба тебя ждет! Пошел! Пошел!..

Брагин встает и оторопело отходит.

Ворча, слепец нашаривает на столе чайник с недопитым Брагиным чаем. Садится. Обжигаясь, жадно пьет из горлышка чайника. Поднимает голову. Его слепое лицо бессмысленно и жалко.

Посетители чайханы с интересом наблюдают за происходящим.

— Чай пропал, — громко констатирует подросток-подавальщик.

Все хохочут.

8. ГОРОД. БАЗАР. ВОРОТА. День

Раздосадованный и взъерошенный Брагин подходит к воротам базара. Вдруг где-то раздаются выстрелы. Базар мгновенно вскипает. Торговцы бросают свои товары. Опрокидывая прилавки, люди бегут прочь от опасности.

¹ Брагин хорошо говорит по-таджикски; таджикская речь сопровождается дословным переводом.

Искаженные лица, безумные глаза.
Брагин тоже пускается бежать.

9. ГОРОД. УЛИЦЫ. День

Брагин торопливо идет по аллее. Слышен только стук его шагов, шум ветра в листве да еще дальнее потрескивание выстрелов.

Вот еще какой-то грохот.

Он становится ближе, громче.

По проезжей части дороги мчится, нагоняя Брагина, бронетранспортер. Ствол пулемета рыскает из стороны в сторону, будто нащупывая жертву.

Брагин роняет холщовую сумку с покупками, хочет вернуться, но набегающая сзади толпа не дает ему это сделать.

БТР рывком преодолевает перекресток.

Брагин шарахается в сторону и в ужасе прижимается спиной к стволу старой чинары. Ствол пулемета упирается ему в глаза своим черным взглядом.

Бронетранспортер грохочет, ствол поворачивается, не выпуская Брагина из поля своего мертвящего зрения.

Брагин зажимуривается. Грохот удаляется... удаляется...

Брагин смотрит на то место, где уронил свою сумку, — там, кроме холщовых обрывков и одиноко чернеющего на асфальте ботинка, ничего нет.

10. ГОРОД. ГОСТИНИЦА «ИНТУРИСТ». ПЛОЩАДЬ. День

Брагин избегает на крыльцо такой же молчаливой и настороженной, как все вокруг, гостиницы «Интурист» и исчезает за ее дверями.

11. ГОРОД. ГОСТИНИЦА «ИНТУРИСТ». ОФИС. День

— О-о-о! — поет традиционную песню приветствия Рашид Гафурович, полный человек в клетчатом костюме. Белым платком он то и дело вытирает шею. — Какие люди! И без охраны! Вот хорошо, что нашелся! Я ж тебе с утра трезвоню! Тебя нет! Что делать? Кинулся туда-сюда! А тут Гуля Давлятова подвернулась! Я ее к ним переводчиком подрядил! Я же не знал, что ты придешь. А переводчик нужен. Да ладно, не важно, старшим группы поедешь. В горах разве без мужской руки обойтись? — В каких еще горах? Вы о чем, Рашид Гафурович? — изумленно спрашивает Брагин.

— Я разве тебе не сказал? Зороастрийцы твои опять к нам приехали! Да, да, те самые, с которыми ты в прошлом году по республике мотался. Они снова по районам проехать хотят!

— Они что? Сдурели?! — говорит Брагин, не сводя с Рашида Гафуровича глаз. — Вы им хоть объяснили, что тут творится?

— Что ты орешь? — хмуро отвечает Рашид Гафурович. — Я тебя силой не пошлю. Сначала поговори с людьми, узнай, что им надо...

12. ГОРОД. ГОСТИНИЦА. НОМЕР. День

В номере трое: Сарасвати — моложавая женщина лет сорока пяти-пятидесяти, высокий с орлиными чертами лица старик и Гуля — красивая черноволосая таджичка лет двадцати пяти. Она одета по-европейски. В дверь номера кто-то стучит.

Молодая таджичка, извинившись перед гостями, встает и идет открывать.

На пороге Рашид Гафурович и растерянный Брагин.

— Вот, пожалуйста, — с одышкой говорит Рашид Гафурович. — Нашелся.

— You are welcome, — недовольно хмурясь, переводит Гуля. — I've found him!

— Morning! — вступает Брагин несколько затравленно. — Nice to see you again!

— О, Andjey! — торопливо поднимаясь, восклицает Сарасвати.

Бестолковая шумная сцена взаимных приветствий и расспросов. Все галдят.

Старик молчит, время от времени прикрывая глаза синеватыми веками. (Дальше разговор по-английски с закадровым переводом.)

— Знакомьтесь, — говорит Сарасвати, указывая на старика. — Это Райхон. Он мубад. То есть жрец, или священник, по-вашему.

— Очень приятно, — кланяется Брагин. — Как себя чувствуете?

— А это ваша коллега Гуля Давлятова, ... мы сегодня познакомились и уже подружились... правда?

Гуля, бросив на него короткий, неприязненный взгляд, сухо кивает.

— А вы как поживаете, Анджей? — спрашивает Сарасвати.

— Э-э-э... спасибо, неплохо...

Рашид Гафурович поворачивается к Сарасвати и прощается.

— Ну, ладно, все у вас в сборе, а я пойду, у меня еще много работы.

Сарасвати провожает его до двери и возвращается.

— Я так боялась, что вы куда-нибудь уехали, Анджей! — восклицает Сарасвати. — Я так надеялась на вашу помощь! Какое счастье, что вы нашли! Я без вас просто как без рук! Поедете с нами?

— Куда?

— Миссис Гуля вам объяснит, сделаете это, Гуля?

Гуля оборачивается к Андрею.

— Им нужно кое-кого найти, Андрей... Человечка одного. Точнее, семью.

— Что за семья? Где живут?

— Они сами не знают! Говорят, что в каком-то кишлаке в районе Гиссара.

— В каком именно? Гиссарский район большой. Как кишлак называется?

Гуля оборачивается к Сарасвати и задает ей этот вопрос по-английски.

Та отвечает с акцентом:

— Чуянчи!

— Чуянчи? — Андрей на секунду задумывается. — Я в тех местах часто бывал, но что-то такого не припомню. Чуянчи! Нет у нас такого кишлака.

— Есть, есть! — настаивает Сарасвати.

Взволнованно улыбаясь, она торопливо разворачивает карту и быстро обводит что-то карандашом.

— Он где-то здесь, в этом районе.

Брагин бросает взгляд.

— Дорогая Сарасвати, — говорит он уныло. — Вот вы нарисовали круг, а в нем десятка три кишлаков! Это только крупных, что кружочками обозначены, видите?

Пауза. Сарасвати укоризненно качает головой.

Гуля тоже качает головой — но несколько по-другому.

Мубад не моргает.

— Нам очень нужно найти их, Анджей! Очень нужно! — взволнованно говорит Сарасвати, — Соглашайтесь, мы заплатим вам большие деньги!..

Брагин усмехается.

— Я понимаю. Да. Конечно. Вы не местные. Вы люди обеспеченные. Для вас лишние сто или двести долларов — не проблема. Но вы поймите, что...

— Почему сто или двести? — недоуменно переспрашивает Сарасвати.

— ...поймите, что мы тут тоже живые люди и...

— ...мы предлагаем гораздо больше.

— ...и тоже хотим, чтобы... — Брагин осекается.

Пауза. Мубад моргает.

— Больше? И сколько же? — саркастически спрашивает Брагин.

— Десять тысяч долларов, — поясняет Сарасвати, пожав плечами. — Это нормально?

У Брагина такой вид, будто он вот-вот грохнется в обморок.

13. ГОРОД. УЛИЦЫ. День

На обочине Брагин с поднятой рукой.

«Уазик» останавливается.

— Твоя машина?

— Ну моя... — отвечает Мирзо.

— Заработать хочешь?

— Кто ж не хочет... куда ехать?

— Завтра с утра в Гиссар и там еще по округе.

— В Гиссар! — Мирзо чешет затылок под тюбетейкой. — Там, говорят, не очень спокойно... А денег сколько?

— Дня на три-четыре, — продолжает Брагин. — Десять баксов в день. Если все будет нормально, получишь еще за день. Как премиальные. Короче говоря, пятьдесят.

— Сто! — говорит Мирзо.

Брагин молча захлопывает дверь и, отступив на шаг, снова поднимает руку.

Мирзо выскакивает из кабины.

— Я согласен!

Брагин поворачивает голову в его сторону.

— Но ты, блаа, дай мне тридцатку вперед, я...

Брагин отворачивается и снова машет.

— Подожди! Я правду говорю! У меня, блаа, задний мост вот-вот накроется! И что тогда?

Брагин машет.

— Да погоди же! Что ты, блаа, размахался?! Я же для дела! Ну хочешь, я тебе паспорт в залог отдам?

— Засунь себе в жопу, — советует Брагин, ненадолго отвлекаясь.

Машет, разочарованно смотрит вслед промчавшейся машине.

— Ты мне не веришь! А я тебе почему верить должен? Блаа! У меня дети! Я детям жратву оставить должен, нет?! — голосит Мирзо. Срывает тюбетейку и бьет ею об асфальт. — Двадцать вперед гони, вот и будет разговор! А так разговора не будет!.. Ладно, десять! Слышишь ты или нет?!

14. ГОРОД. ГОСТИНИЦА «ИНТУРИСТ». ПЛОЩАДЬ. Вечер

Из стеклянных дверей отеля выходит Гуля и идет к площади. Перед ней лихо останавливается нанятый Брагиным «УАЗ».

Андрей выпрыгивает из кабины и подходит к Гуле.

— Привет, малыш! Смотри, какую я машину нашел — вездеход!

Гуля окидывает взглядом «УАЗ» и пожимает плечами.

— Садись, довезем тебя до дома.

Гуля молча смотрит на него исподлобья.

Андрей неуверенно улыбается.

— Садись, Гуля! Мне все равно сейчас на базар надо — продуктов набрать.

Гуля обходит его и идет по тротуару. Андрей догоняет ее.

— Ну, чего ты сердишься на меня, малыш? Вот характер! Я же тебя люблю, Гуленок, ты же знаешь! — говорит, улыбаясь, Андрей.

— Мы договорились, что эта тема закрыта, Андрей! Не начинай снова!

— Гуля, милая, извини меня, ну извини! Я же просто облажался, ну бывает такое, облажался! — заглядывая ей в глаза, торопливо бормочет Брагин. — Мне давно нужно было с этой дурой порвать. А я все тянул, тянул... но теперь все, теперь с ней все кончено. Клянусь!

Гуля отрицательно качает головой.

— Теперь уже действительно все кончено, Андрей, и я хочу, что бы ты это наконец понял!

Андрей внимательно смотрит на нее и, встретив ее прямой, немигающий взгляд, пожимает плечами и останавливается.

— Смотри, завтра в семь! Здесь у гостиницы, и, пожалуйста, не опаздывай!

Гуля оборачивается, коротко кивает и идет дальше.

Андрей возвращается к машине и останавливается возле кабины.

— Что? Улетела птичка?! — гогочет, высунувшись, Мирзо.

— Кто сказал «мяу»?! — сердито оборачивается на него Брагин. — Нам же с ней еще неделю, не меньше, вместе тусоваться. Даст бог, на-верстаем!

— Конечно, наверстаем, — соглашается Мирзо и тут же переходит на деловой тон: — Сейчас куда?

— На базар, продуктами запасемся.

15. ЗАГОРОДНОЕ ШОССЕ. «УАЗ». Утро

«Уазик» гонит по дороге на Гиссар.

Брагин сидит рядом с Мирзо. Сарасвати, мубад и Гуля сзади.

Юсти сосредоточенно молчат. Кажется, жрец смотрит в себя.

Сарасвати что-то шепчет и перебирает четки.

Гуля в новых джинсах, куртке-ветровке. Волосы треплет ветер.

— Я три года воевал, — толкует Мирзо. — Мне сказали: Мирзо, блаа, законы плохие. Надо новые законы, хорошие. Пойдешь за новые законы воевать? Как не пойти! А потом смотрю: все законы придумывают бобры!..

— Кто? — переспрашивает Брагин.

— Бобры! Ну, богатые, блаа... Им такой закон нужен, чтобы бабков наворовать еще больше.

Брагин смотрит в зеркало заднего вида и разглядывает отражающееся в нем лицо Гули. Она замечает его взгляд и отворачивается.

Встречная машина сигналист на ходу.

Мирзо тоже сигналист и приветственно поднимает руку.

— Они, блаа, бобры, блаа. Народ мучают, блаа. Они, блаа, бобры, блаа, а я за них воевать должен?! Я жрать должен, нет? Детей кормить должен, нет?... За хорошие законы я уже навоевался, хватит. Теперь если пойду воевать, то за бабки. Кто платит, к тому и пойду. Разницы нету... Если кто деньги дает, могу на все идти...

Мирзо бросил баранку, чтобы темпераментно размахивать руками.

Между тем на дорогу неспешно выступает с обочины худая корова.

— Стой! — кричит Брагин, хватая руль.

Сарасвати закрывает лицо руками.

Гуля в ужасе зажмуривается.

Столкновение неизбежно. Благодаря вмешательству Брагина, корова спасена.

— Ты что?! — орет Брагин. — Ты куда едешь?

— Ай, жалко не попали!.. — отвечает Мирзо. — Сейчас бы с мясом на базар... заработали бы маленько...

Сконфуженно подмигивает и замолкает.

16. БЛОК-ПОСТ НА ДОРОГЕ. День

Деревянный вагончик. Несколько бетонных блоков перегораживают дорогу так, что остается лишь узкий проезд. Вооруженные люди. Обмундирование разное. У всех автоматы. Один из боевиков выходит на дорогу и знаком, приказывает «Уазику» остановиться. Мирзо машину сворачивает к обочине.

Тягучий скрип тормозов... напряженное молчание...

— Чего хотят эти люди? — встревоженно спрашивает Сарасвати.

Брагин пожимает плечами.

— Чего хотят, — негромко говорит Мирзо. — Чего, блаа, все хотят? Бабков хотят, вот чего хотят...

Он открывает дверцу и выбирается из машины под направленным на него стволом.

— Повернись-ка! — говорит человек с перевязью. — Оружие есть?

— Откуда, брат, мы мирные люди...

— Все вы мирные! Руки подними! Кому сказал, сука?!

От вагончика вразвалку шагает еще один человек в камуфляже с автоматом в руках. По внешности видно, что русский.

Брагин выходит навстречу.

Русский издала машет рукой.

— Привет, земля! Куда собрался?

— Да вот, интуристов везу, на экскурсию.

— На экскурсию? Нашли время!

— Им разве объяснишь?

Человек с автоматом подходит к машине и заглядывает внутрь. Внимательно осматривает каждого.

Никто не шевелится и не говорит ни слова.

Человек с автоматом качает головой.

— Смотри, парень, осторожнее на дороге, сам знаешь, сейчас шантрапы всякой столько развелось...

— Да нам только «отметиться» и назад.

Человек пожимает плечами и захлопывает дверцу.

— Ладно, отпусти их! Пусть едут, Халим! — говорит он своему напарнику.

Мирзо садится в машину и, чертыхаясь, заводит двигатель.

Машина трогается с места и проезжает блок-пост.

17. ЗАГОРОДНОЕ ШОССЕ. КРЕПОСТЬ. День

Сарасвати провожает остающийся сзади пост тревожным взглядом.

— Это был ваш знакомый, Анджей? — спрашивает она.

— Да нет!

— Что он от вас хотел?

— Спросил, куда это нас в такое тяжелое время тянет!

— И что вы ему ответили?

— Сказал, что у нас экскурсия на алюминиевый завод.

— А почему именно на алюминиевый?

— Так у нас здесь других заводов и нет, все иностранцы обязательно туда едут. Или в старую крепость.

— Крепость? Вы нам про нее не говорили!

— А что про нее говорить, вон она, впереди! Башня торчит, видите?

Сарасвати вглядывается вперед и что-то торопливо рассказывает мубаду. Мубад Райхон тоже очнулся и стал напряженно всматриваться в приближающиеся очертания.

18. ЗАГОРОДНОЕ ШОССЕ. КРЕПОСТЬ. День

Дорога ведет прямо к крепости. Достигнув стен, «УАЗ» сворачивает направо.

19. ЗАГОРОДНОЕ ШОССЕ. «УАЗ». День

Брагин оборачивается к Сарасвати.

— Сколько ей лет, никто точно не знает! Археологи здесь работали, сказали, что она времен Александра Македонского! Врут, конечно!

Сарасвати переводит мубаду.

Мубад смотрит, не моргая. Потом что-то говорит.

— Надо остановиться, — переводит Сарасвати. — Слышите?

— Тормози, Мирзо, — недовольно говорит Брагин. — Приспичило ему.

20. ЗАГОРОДНОЕ ШОССЕ. КРЕПОСТЬ. День

Мирзо тормозит. Сначала Андрей, потом Сарасвати и мубад с Гулей выходят из машины. Мубад внимательно вглядывается в зубчатые стены.

Потом поворачивается к Сарасвати и что-то говорит.

— Он спрашивает, можно ли войти внутрь? — переводит она Андрею.

— Конечно, можно! — отвечает он Сарасвати.

Мубад, очень прямо шагая и непреклонно ступая посохом, проходит в ворота и уверенно шагает вглубь. Сарасвати спешит за ним.

— Ну, слава богу, кажется, наша непонятная поездка превращается в привычное мероприятие! — говорит Брагин в пространство.

— Не говори «гоп»... — невозмутимо замечает Гуля.

21. КРЕПОСТЬ. День

Мубад уверенно шагает к восточной части развалин.

Следы раскопок. На дне широкой ямы видны ряды из крупных, выложенных кругом, растрескавшихся кирпичей.

Мубад впиывается в них взглядом. Потом воздевает руки и делает несколько плавных движений. Лицо сияет. Он поворачивается к Сарасвати и что-то быстро бормочет. Сарасвати радостно вторит ему и смотрит на Андрея.

— Мы правильно едем, — удовлетворенно говорит она.

— Да?

— Да. Мубад видел эти камни...

— Как это видел? Когда? — тупо спрашивает Брагин.

— В своих видениях! — отвечает Сарасвати и, прикрыв глаза от солнца, смотрит вслед мубаду, который поднимается все выше по оплывшей стене крепости.

— Черт, куда это его понесло? Еще шлепнется, отвечай потом за него! — говорит Сарасвати Анд-

рей и, не дождавшись ответа, шагает следом за стариком.

— Стойте, Анджей! — останавливает его Сарасвати. — Не надо ему мешать.

— А что он там делает?

— Молится!

Андрей останавливается и вопросительно смотрит на Гулю.

Она молча поворачивается и идет к выходу из ворот.

Андрей, то и дело оглядываясь назад, шагает за ней.

Мубад поднялся на самую вершину стены.

Бугристая долина, над которой поднимается солнце.

Силуэт старика в белой одежде, раскинувшего руки навстречу светилу.

22. ЗАГОРОДНОЕ ШОССЕ. «УАЗ». День

Андрей и Гуля стоят возле машины.

— Кошмар какой-то! — ругается Андрей. — Кажется, мы связались с фанатиками, а? Что скажешь, Гуля?

— Тебе-то какая разница, главное, чтобы деньги платили!

— Это точно! — согласно кивает Андрей. — Сейчас заедем в этот долбаный райцентр, этого раздолбанного Гиссара, узнаем, где этот их Чуянчи, и вперед!

Мубад и Сарасвати подходят к машине.

— Анджей, нам надо на юг. Чуянчи на юге.

— На юг? С чего вы взяли? Нам надо в Гиссар, в райцентр, а он вон там, на западе. Надо же узнать, где ваш кишлак, правильно?

Мубад медленно и непреклонно прикрывает свои черепахи глаза.

— Он увидел, что Чуянчи на юге! — поясняет Сарасвати.

— О кей, — сухо говорит Брагин. — Хорошо, что увидел, но вы сами посудите, лучше нам все-таки точно знать, где этот кишлак находится, и тогда...

Мубад, что-то твердо говорит Сарасвати.

— Он говорит, что не надо в Гиссар! На юг надо! — переводит она Андрею.

— То есть в управу не поедет? — спрашивает Брагин у Сарасвати.

— Не поедет, — с металлом в голосе говорит Сарасвати.

— Вот и отлично, — пожимая плечами, покорно говорит Брагин, — на юг так на юг! Давай, Мирзо, разворачивайся!

Мирзо пожимает плечами и садится за руль.

23. СЕЛЬСКАЯ ДОРОГА. Вечер

Метет пыльная буря. Машина едва ползет, перекашиваясь на ухабах дороги.

— Куда теперь? — хмуро спрашивает Мирзо. — Надо бы и о ночлеге подумать...

— Может быть, все-таки вернемся в райцентр? — не без подначки спрашивает Андрей и повторяет свой вопрос по-английски.

Мубад молчит.

Сарасвати беспомощно пожимает плечами.

— Поздно в райцентр! — ругается Мирзо. — Пока не стемнело, кишлак искать надо! А то пропадем!

Брагин только с ожесточением сплевывает в окно.

— Ну, так ищи! Кто тебе мешает?!

24. КИШЛАК ШАРОРА. Вечер

Впереди показываются глинобитные ограды домов.

«УАЗ» останавливается у деревянных ворот.

Мирзо выходит из кабины и, подойдя к воротам, стучит по ним кулаком.

25. КИШЛАК ШАРОРА. ДОМ РАХМАТУЛЛО. Вечер

Большая, с деревянными возвышениями по краям комната. В центре очаг. На нем греется котел с едой. Одной рукой Мирзо снимает крышку с фарфорового чайника, а второй выливает чай из пиалы обратно в чайник.

Потом наливает на донышко и протягивает Брагину.

— Сарасвати, — говорит Брагин, принимая у Мирзо пиалку. — Давайте завтра вернемся в Гиссар. Я не знаю, зачем мы так спешили. Если бы мы заехали в управу, то потеряли бы десять минут. А сегодня мы потеряли целый день...

Мубад произносит что-то своим скрипучим голосом.

— Он говорит, что Чуянчи рядом. Очень близко! Он чувствует!

Брагин кривится.

— А у нашего хозяина кто-нибудь спрашивал про Чуянчи? — говорит Гуля.

Сарасвати тихо переводит беседу. Мубад скрипит в ответ.

— Хозяин не знает, — переводит его слова Сарасвати.

Брагин от возмущения едва не проливает чай.

— Зато он все знает!.. — ворчит Брагин. — Нет, ну ты посмотри на него!

Заходит Рахматулло — хозяин дома, маленького роста седобородый сухой старик. Садится на свободное место.

— Вы случайно не знаете такой кишлак, Чуянчи называется? — спрашивает его на таджикском Гуля. Старик на секунду задумывается.

— Нет, не слышал, — качает головой старик. — Да мы же не местные...

— Как не местные?!

Брагин удивленно вскидывает голову и переводит взгляд на мубада.

— Ну да... нас в 50-х, сразу после войны переселили. В горах, где мы жили, оползень был... половину нашего кишлака завалило... А кто живой, сюда перебрался. Мы все здесь не местные, это надо у коренных жителей спрашивать.

Мубад снова скрипит.

— Он говорит, Чуянчи где-то рядом, — переводит Сарасвати.

Брагин отщипывает кусочек лепешки, молча жует. Гуляют желваки на скулах.

— Слышите, Анджей?

— Что я должен слышать?

— Мубад говорит, что мы близко от Чуянчи!

— Говорит! Он много чего говорит! — взрывается Брагин. — Какой толк от того, что он говорит?! «Близко!» Где именно? Пусть уточнит, если может. Он нас целый день гонял — и что? Никто ничего толком не знает! Хватит! Теперь уж давайте я сам покомандую! Вы меня для чего нанимали?!

Сарасвати переводит. Мубад пристально смотрит на Брагина. Моргает. Что-то говорит, не отводя глаз.

— Он считает, что вы можете найти, — переводит Сарасвати.

— Он считает! — отвечает Брагин. — Ну, вот и хорошо, что он так считает. Тогда завтра же едем в Гиссар!

26. КИШЛАК ШАРОРА. ДВОР ДОМА РАХМАТУЛЛО. Утро

Между деревьями сада слоится дым танура — круглой печки.

Подняв капот, Мирзо ковыряется в карбюраторе.

Сарасвати, мубад Райхон и Гуля уже готовы — стоят возле крыльца. Рядом с ними невестка хозяйина — Ниссо, уговаривает принять на дорогу узелок с продуктами.

Чернявый мальчишка — родственник хозяев — сидит у ворот и наблюдает за происходящим.

Брагин прислушивается к доносящимся издали раскатистым звукам. Лицо его озабоченное и недовольное.

— Гроза, что ли? — бормочет он. Встряхивается и говорит: — Ну что, поехали?

Мирзо кивает, вытирая руки тряпкой. С грохотом падает капот.

Брагин вздрагивает и снова прислушивается.

Какой-то дальний гул плывет над землей.

— Поехали! А где же Рахматулло?

Брагин смотрит на мальчишку-подростка.

— Он пошел в сельсовет, — поясняет мальчик. — Скоро будет.

— Поедем, — решительно говорит Брагин. — Времени нет. Спасибо ему скажи. Выручил нас.

В воротах показывается возвращающийся домой старик Рахматулло.

— Вы куда собрались? Нельзя никуда ехать. Оставляйтесь.

— В чем дело? — удивляется Брагин. — Нам в Гиссар срочно нужно...

— Нельзя в Гиссар. Никуда нельзя. Вчера ночью большой отряд наемников иностранных пришел. Со всех сторон окружили — правительственные войска выбить хотят. Слышите, как грохочет? Воют...

Брагин поднимает голову. Дальний гул перекатывается над горами.

— Черт, вот попали — так попали! Теперь придется тут коковать! — бормочет Андрей.

— Что случилось, Андрей? — спрашивает Сарасвати.

— Мы не можем никуда ехать, — переводит ей Гуля. — Там, куда мы хотели ехать, идет война.

— Так, значит, хорошо, что мы туда вчера не поехали? — спрашивает Сарасвати.

Андрей зло косится на нее, но ничего не отвечает.

— Чего делать будем, начальник? — спрашивает его Мирзо.

— Ладно, Мирзо! Давай, загоняй машину во двор. Переждем, пока все утихнет! — говорит Андрей и отворачивается.

27. КИШЛАК ШАРОРА. ДОМ РАХМАТУЛЛО. День

Брагин и Мирзо стоят у окна и смотрят вдаль.

Оттуда доносятся разрывы.

— Они же не могут всю жизнь воевать. — говорит Брагин. — Придется назад в Хуррамбад возвращаться. Подождем, пока все утихнет, и тогда снова в рейс.

— Как сейчас вернешься? По объездной? Так я той дороги не знаю. Надо у местных спросить! — отвечает хмуро Мирзо.

28. КИШЛАК ШАРОРА. ПЛОЩАДЬ. День

По переулку между стенами глинобитных домов

идут двое — это Мирзо и Брагин. Выходят на сельскую площадь. Здесь, вокруг здания сельсовета уже человек сорок мужчин в чапанах. Все они стоят лицом в ту сторону, откуда вполне отчетливо слышится канонада. Брагин и Мирзо неторопливо шагают к собравшимся.

Люди поворачиваются на звук шагов. Друг за другом — целая галерея мужских лиц.

— Салом алейкум! — говорит Брагин, прижимая ладони к груди.

— Ва алейкум вассалом! — звучит в ответ несколько голосов.

— Видите, что у нас творится... У вас в Хурамбаде тоже такая чехарда?

— Похожая, — пожимает Брагин плечами.

К ним подходит один из местных (Хамза), на нем, в отличие от других, под халатом виден ворот европейского пиджака и рубашка.

— Давайте, познакомимся. Меня зовут Хамза, я директор местной школы, — говорит Хамза и, усмехнувшись, добавляет: — Вернее, бывший директор, какие теперь школы?!

— Меня зовут Андрей, а его Мирзо.

— Вы-то как сюда попали?

— Да мы от Интуриста, иностранцев обслуживаем. Теперь вот хотим по «объездной» в город вернуться. А как на нее выехать — не знаем.

— И не вздумайте! Не надо по объездной. Еще пострадаете. У нас один парень поехал на мотоцикле неделю назад и пропал, до сих пор никаких известий.

Андрей и Мирзо выразительно переглядываются.

— А знаете, что? — снова начинает Хамза, — Пойдемте ко мне, чего здесь стоять? Чаю попьем! Поговорим о том о сем.

— Спасибо. Мы попили уже!

— Да пойдемте, пойдемте! Все равно делать нечего!

Брагин беспомощно оглядывается на Мирзо.

Тот пожимает плечами.

29. КИШЛАК ШАРОРА. ДОМ ХАМЗЫ. ГОСТИНАЯ. День

Хамза усаживает гостей в большой, по-европейски — есть большой стол и несколько разнокалиберных стульев — обставленной комнате.

— Простите, никого больше дома нет... жена с детьми к матери в город уехала, так что я один тут хозяйствую.

Хамза выходит и через минуту снова появляется с большой синей пиалой, в которой плавают алая роза.

— Вот, чтобы вам пока скучно не было... Сейчас я чай принесу.

Быстро возвращается и ставит на стол чайник с разноцветными пиалами. Рядом появляется плошка меда с ложечкой и лепешки. Хамза разламывает их на куски и раскидывает перед гостями.

— Вы, собственно, по каким делам в наши края?

— Да вот, ищем кишлак один, Чуянчи называется. Не слышали о таком?

— Чуянчи? Нет, не слышал!

— Жаль. Нам очень нужно его найти.

— Зачем он вам?

— Да нам-то он не нужен. Это иностранцы, индийцы, они его ищут.

— Родственников разыскивают, наверное?

— Наверное.

— Да, разметало наш народ по разным странам. Если бы пять лет назад мне кто-нибудь сказал, что у нас такое будет, я бы только посмеялся. А теперь и впрямь так. Все раскололось. Все поделилось. Одни за демократию. Другие за ислам. Третьи за то, как раньше было. И все, как один, чуть что, за оружие хватаются. Тут еще эти наемники из-за рубежа накатили. Кто их сюда звал? Только масла в огонь добавили... Все против всех воевать начали. Вот вы наших земляков сегодня видели, что про них скажете?

— Да ничего, простые дехкане, мирные люди, — неуверенно бормочет Брагин.

— У многих из них сыновья в вооруженных отрядах!

Андрей, услышав последние слова, испуганно напрягается.

— Да вы не волнуйтесь, в доме старого Рахматулло вас никто не тронет. — успокаивает Хамза, — Его сын Идрис — «черный мулла». Самый большой отряд у него. Сейчас его нет, воевать уехал. Как вернется, я поговорю, попрошу — он меня уважает, в моей школе учился, поможет вам в город добраться.

30. КИШЛАК ШАРОРА. ДОМ РАХМАТУЛЛО. Вечер

Мубад сидит на возвышении и, пристально глядя на Брагина, что-то сухо бормочет. Сарасвати внимательно прислушивается.

— Конечно, Анджей, мешают нам злые силы, сильно мешают, — переводит его речь Сарсвати, — но мы не должны им поддаваться!.. Скоро, очень скоро стихнет насланный ими черный ветер и мы снова примемся за поиски. Давайте будем оптимистами!.. — заканчивает она вслед за мубадом.

Андрей оглядывается на Гулю и качает головой.

— Они полоумные какие-то, что ли?! Ничем их не проймешь!

За дверью слышится мужские голоса. В комнату входят Хамза и с ним очень дряхлого вида старичок. Хамза подходит к Андрею и шлепает его рукой по плечу.

— Вот, Андрей, я вам нашего аксакала привел. Говорит, что знает что-то про Чуянчи!

Андрей взволнованно вздрагивает.

— В чем дело, Анджей? — удивленно спрашивает его Сарасвати.

— Кажется, нам повезло! — не сводя с гостей глаз, отвечает Андрей.

31. КИШЛАК ШАРОРА. ДОМ РАХМАТУЛЛО. Вечер

В комнате полутемно, свет только от масляной лампы и очага.

Все сидят вокруг и внимательно слушают рассказ аксакала.

— Я еще маленький был, — шамкая беззубым ртом, рассказывает старик, — мне мой дед говорил. Во времена последнего бухарского эмира Олим-хана было такое: измучился народ кишлака Чуянчи от поборов властей, совсем обнищал. Люди от голода мерли как мухи и мертвечиной этой питались. И решили идти жаловаться эмиру. Оделись в рогожи, на головы нахлобучили колпаки, из соломы плетенные, взяли в руки посохи — и двинулись в Бухару. А бек как прослышал, что на самый верх жалоба будет, вскочил на коня и вперед всех поскакал, и опередил — первым к эмиру попал. Наговорил ему всякого: будто жители Чуянчи взбунтовались, сбились в отряд, вооружились и уже идут по стране народ к мятежу возбуждать. Неизвестно, поверил ему эмир или просто так, из глупости своей решение принял, но приказал ему принять все нужные меры, чтобы они в столице не появились. Бек собрал войско, встретил нищих крестьян на подступах к Бухаре — и всех до одного уничтожил. Вот такая история...

— Хамза, спроси его, а где был этот кишлак? — просит Андрей.

— Не знаю... По слухам, совсем замучил потом тот бек оставшихся жителей кишлака. Рассеялись кто куда, многие в Афганистан подались, и кишлак совсем обезлюдел... Вымер окончательно, можно сказать! — переводит Хамза ответ старика.

— А где он находился, не припомните? — интересуется Гуля.

— Откуда мне помнить? Я и не знал никогда. Дед знал, но он уже много лет, как навсегда покинул этот мир! — закончил старик.

— Надо в соседних кишлаках поспрашивать, — советует Хамза. — Где коренные люди живут, в Ширкенде, например, или в Хонако... Кто-нибудь должен помнить.

— Далеко? — спрашивает Андрей.

— Километров сорок, — отвечает Хамза. — Да ведь сейчас не проехать, везде стреляют.

— А если не по большой дороге? Есть ведь другие пути, наверное?

Хамза задумался.

— Заплутаєте. Проводников надо...

— Хамза, я понимаю, что ты из добрых чувств нам помогаешь, но для нас это очень важно. Мы заплатим за помощь, найди проводника, — говорит Андрей.

Хамза разводит руками.

— Зачем кого-то искать? Сам провожу...

32. ГОРНЫЕ ДОРОГИ. УЛИЦЫ КИШЛАКОВ. «УАЗ». День

«Уазик» Мирзо кружит по горным дорогам.

Все пассажиры машины и даже Хамза устали и молча смотрят вперед.

Очередная колдобина, и людей бросает вдруг на друга.

Бедняга Мирзо уже проклял все на свете....

Андрей сидит рядом с Гулей, и когда на новой колдобине их бросает друг на друга, поддерживает ее руками. Гуле неприятны эти прикосновения, и она сердито смотрит на него... Но очередной толчок — и все сначала.

Гуля недовольно морщится. Андрей хитро улыбается.

33. КИШЛАКИ В ГОРАХ. День

Кишлак за кишлаком объезжают путешественники, и во всех кишлаках одно и то же: рукопожатия... короткий разговор... житель (жительница) отрицательно качает головой и показывает рукой куда-то в сторону... машина снова трогается в путь.

34. ГОРНАЯ ДОРОГА. КИШЛАК КАРАТАГ. День

«УАЗ» подъезжает к очередному селению. Внешне кишлак выглядит так же, как все предыдущие: десятка три домов за дувалами и тополя по периметру.

«УАЗ» останавливается возле сельмага.

Брагин и Хамза, выходят из машины. Брагин разминается. Хамза оглядевшись, подходит к сидящему перед входом продавцу. Здравается.

— Как себя чувствуете?..

— Благодарю вас, все хорошо. А как ваши близкие? Все живы-здоровы?

— Да, да, и у меня, слава аллаху, все пока хорошо....

— Сегодня это очень хорошая новость!

— Еще бы, такие времена....

— А вот не слышали ли вы когда-нибудь о кишлаке Чуянчи?..

— Да, слышал о таком, только он вроде не здесь. Не в горах то есть. Он, вроде, внизу был, где-то там, в долине. Понимаете?

— Понимаю, — отвечает Хамза. — А где «там»?

— Недалеко от Шароры.

— Мы как раз оттуда едем, нет там такого кишлака.

— Да вы сами посудите, уважаемый, когда эти несчастные в Бухару двигались, они же через наш кишлак с юга проходили! Значит, от вас со стороны ущелья шли!

Хамза и Брагин переглядываются.

Брагин пожимает плечами.

— В логике ему не откажешь! Надо в вашей округе порыскать!

«Узик» Мирзо разворачивается...

35. КИШЛАК ШАРОРА. УЛИЦЫ. Вечер

Поздно вечером «Узик» въезжает в кишлак.

Мирзо сворачивает к знакомым воротам, и вдруг навстречу вспыхивает свет фар бронетранспортера.

Мирзо резко тормозит.

Рядом с бронетранспортером кружком стоят боевики с автоматами.

Хамза вглядывается в их лица и поворачивается к Андрею.

— Не волнуйтесь, это наши ребята. Видать, Идрис с Кургана вернулся.

Хамза выходит из машины и о чем-то разговаривает с парнями.

Андрей настороженно следит за происходящим.

Хамза возвращается к «Узику» и садится на свое место. Долго молчит. Потом поднимает голову и поворачивается к Андрею.

— Несчастье у нас, троих парней в боях потеряли. Идрис хоронить их привез.

Андрей сочувственно качает головой.

— К Рахматулло вам теперь нельзя. — продолжает Хамза. — Там сейчас и без вас людей много. Давайте ко мне. У меня поживете.

— Как скажешь, Хамза, — соглашается Андрей.

36. КИШЛАК ШАРОРА. ДОМ ХАМЗЫ. Ночь

Гуля и Сарасвати расстилают на полу ватные одеяла. Когда все готово, Мирзо помогает мубаду разуться и сесть.

Хамза подходит к Андрею.

— Они тут сами справятся, а нам с тобой надо к этому Идрису сходить. Хочешь не хочешь, а он теперь здесь главная власть. Надо представиться.

— Хорошо, — отвечает Андрей.

Хамза и Андрей, попрощавшись, уходят.

Гуля стоит у окна и провожает их взглядом.

37. КИШЛАК ШАРОРА. ДОМ РАХМАТУЛЛО.

Ночь

В комнате хозяин дома Рахматулло и рядом с ним молодой высокий мужчина в наброшенном на плечи халате. Идрис, прижимая к груди перевязанную грязными бинтами руку, в упор смотрит на стоящих перед ним Хамзу и Андрея.

— Откуда будешь?

— Из города.

— Давно там живешь?

— Всю жизнь.

— Чего твои иностранцы хотят?

— Родственников своих ищут.

— Не вовремя вы сюда попали, в наше ущелье большие силы врага движутся. Крови много прольется. Если хочешь, чтобы ты и твои люди не пострадали, ищите возможность, как быстрее уехать отсюда. — говорит Идрис.

— Хорошо, что ты это понимаешь! — замечает Хамза.

— Чего замолчал? Если что сказать хочешь, скажи! — говорит Идрис.

— Я тебя предупреждал, не надо народ к войне подстрекать, не выйдет из этого ничего хорошего!

— Когда решаются вопросы веры, все мусульмане должны быть едины! Смерть в священной войне — лучшая награда для верующего человека. Они все герои, и завтра на их похоронах я скажу это! И в наши ряды встанут десятки других парней!

— Завтра на похоронах я встану и скажу людям, чтобы не давали тебе своих детей! — сердито заявляет Хамза.

Идрис, прищурившись, внимательно смотрит на него и усмехается.

— Ну что ж, делай, учитель, как знаешь. Ты всегда был упрямый человек, но не удивляйся, если однажды селение решит выгнать тебя.

38. КИШЛАК ШАРОРА. УЛИЦЫ. Ночь

Андрей и Хамза возвращаются через площадь.

— Ты в самом деле собираешься завтра выступать? — спрашивает Андрей.

— Да, попробую людей отговорить.

— А не боишься?

— Чего мне бояться? Чему быть, того не миновать, да и не один я в кишлаке так думаю, — отвечает Хамза.

39. КИШЛАК ШАРОРА. ДОМ ХАМЗЫ.

Ночь

Андрей и Хамза входят в дом. Навстречу Мирзо.

— Старику нашему плохо стало! — говорит Мирзо, — Как стал он молиться, вдруг в падучей забился, кричать стал, женщины еле-еле смогли его успокоить и спать уложили.

— Только этого нам не хватало! — раздраженно бормочет Андрей. — Где он?

— Там, в дальней комнате.

Они проходят в глубину дома.

Старик мубад лежит в углу, на ватных одеялах и тяжело дышит. Рядом с ним сидят Сарасвати и Гуля. Сарасвати медленно водит над его головой руками, потом резко встряхивает в сторону и снова простирает их над мубадам...

— Ну, как он? — спрашивает у Гули Андрей.

— Вроде лучше стало, заснул. Что у тебя?

— Ситуация, прямо скажем, аховая! — говорит Андрей. — Считаю, мы в ловушке: и оставаться опасно, и уехать куда-нибудь тоже невозможно.

— Мы все равно должны выполнить свои обязательства, — вдруг говорит она твердо. — Это в наших общих интересах.

Андрей смотрит на нее и сокрушенно кивает.

— Правду говоришь, Гуленок, бабки нам ой как нужны!

Гуля, коротко взглянув на него, презрительно усмехается.

40. КИШЛАК ШАРОРА. КЛАДБИЩЕ. Утро

Одетая в черное толпа мужчин, передавая друг другу носилки с покойниками, выходит из кишлака.

Процессия поднимается на могильный холм.

На самой его вершине уже вырыты ямы. Покойников опускают в могилы.

Крепкие парни спрыгивают в ямы и опускают туда обернутые в саваны трупы погибших. Идрис становится перед могилами и начинает произносить молитву.

Люди присаживаются на корточки и внимательно слушают.

Среди присутствующих особняком держатся Хамза и его друзья — плечистый мужчина (Шариф) и седоусый старик в галифе и хромовых сапогах (Мухаммади).

— Мы должны отомстить за наших сыновей! — вещает Идрис. — Только так мы искупим перед все-

вышним наши грехи и запишем свои имена в списки мучеников...

Хамза, Мухаммади и здоровяк Шариф переглядываются...

— Не слушайте его, люди! — вдруг громким голосом заявляет Хамза.

Хамза выходит вперед и становится рядом с Идрисом.

— Вспомните, как это все начиналось! — продолжает Хамза. — Кто призвал вас не слушаться власти, а делать все так, чтобы она развалилась? Вспомните, кто?! Такие вот, как Идрис. А теперь они хотят, чтобы вы сами своих детей им на закланье дали. Но вы же не делаете этого, люди!

— Вы должны еще и еще раз подумать, какого будущего вы хотите для своих детей! — заявляет Шариф. — Если снова пойдете на поводу у Идриса, кровь будет на их руках, но кровь будет и на вас. И рано или поздно вам придется за нее отвечать.

Среди слушающих их людей вдруг поднимается недовольное роптание. Оно обращено к Хамзе и его друзьям.

Они опешили и растерянно смотрят друг на друга.

41. КИШЛАК ШАРОРА. УЛИЦЫ. День

На кишлачной площади столпотворение людей и грузовых машин. Молодые парни прощаются с родственниками и влезают в кузов грузовика.

Первым трогается с места БТР. За ним едут полные новобранцев «камазы».

Колонна проезжает через кишлак. Вышедшие навстречу люди машут руками, плачут, что-то выкрикивают вслед.

Хамза, Шариф и Мухаммади стоят в стороне от других и молча наблюдают за происходящим.

42. КИШЛАК ШАРОРА. УЛИЦЫ. День

Трое мужчин идут по улице и разговаривают.

— Надо было его еще щенком в реке утопить! — сокрушается Мухаммади.

— Теперь весь кишлак под пули подставит, фанатик! — подтверждает Шариф.

43. КИШЛАК ШАРОРА. ДОМ ХАМЗЫ. КОМНАТА.

День

Мубад лежит у стены и смотрит вверх, потом переводит взгляд на Мирзо, Андрея и Гулю, и хриплым голосом подзывает к себе Сарасвати. Они шепчутся, она согласно кивает и поворачивается к присутствующим.

— Мубад с вами поговорить хочет, — говорит Сарасвати, — Мубад решил, что вы должны это

знать, — Сарасвати на секунду умолкает и вновь переводит. — Вы должны знать, почему мы приехали к вам и что ищем и почему обязательно должны довести дело до конца... Очень давно, три тысячи лет прошло с того времени, проповедовал когда-то в этих местах Заратустра, — продолжает Сарасвати, — Важные вещи он людям сказал: что есть Добро, и есть Зло, и силы, их олицетворяющие суть, — Ормузд и Ахриман. И между ними идет постоянная борьба, в которой победит тот, на чью сторону станут люди! От того, как распорядится своей судьбой Человек, зависит, что победит на земле — Добро или Зло. И еще много важных вещей он им открыл: что есть Ад и Рай, и Страшный Суд. И его за это убили. Он умер, но предсказал, что некогда снова возродится как Великий спаситель — Сотера Мегаса — и снова будет нести людям правду. Еще много раз приходили к людям пророки. Иеремия, Будда, Христос, и Мухаммед, и те, кого мы не знаем, — все они проповедовали людям одно и то же, только люди почему-то не понимали их и снова предавались Злу. И вот пришло время воплощения самого Заратустры, и должно оно произойти здесь, в его родных местах, в кишлаке Чуянчи. Ребенок, по древним предсказаниям, должен родиться золотоволосым и синеглазым, каким был сам Заратустра, и если его отсюда вовремя не увезти, его убьют — это будет делом рук духа зла Ахримана... И задача Высокого Совета мубадов, по чьему повелению он, Райхон, действует, — найти его и спасти от опасности.

— Чепуха какая-то, — вслух произносит Андрей. — А как они, мубады ваши, об этом узнали? Ну, что это все будет здесь, в Таджикистане.

— Чтобы опередить духов зла, они тысячи лет в своих монастырях занимались тайными вычислениями, — отвечает Сарасвати.

— Так значит, вы в том году не просто так к нам приезжали?

Она кивает.

— Да, — говорит, — мы знали об этом, хотели заранее подготовиться...

Брагин выглядит оторопелым.

— Если он погибнет, мир навсегда останется таким, каков он есть. Но чтобы спасти этого ребенка, нужно сначала его отыскать... — уже от себя говорит Сарасвати.

— Но, это же полный бред, Гуля! Почему мы, цивилизованные взрослые люди, должны верить во всякую чушь? — сердито произносит Андрей.

— Это не бред, Андрей, это правда! — настойчиво говорит Гуля.

— Гуленок, ты что? — удивленно посмотрев на

нее, говорит Андрей. — Мы же не в Средние века живем! Или ты... тоже зороастрийка?

Гуля согласно прикрывает глаза.

— Ты зороастрийка?! — Брагин не знает, что сказать, потом переводит взгляд на Сарасвати и на мубада. — Она тоже вашей веры?

Они молча смотрят на него. Сарасвати кивает.

— Да, она вернулась к религии своих предков!

Андрей качает головой.

— Ну, полный дурдом!

Гуля бросает на него испепеляющий взгляд и сердито встает.

— По поводу моего вероисповедания можешь говорить все что угодно, но не забывай, что за свою помощь ты получаешь хорошие деньги. Если хочешь, можем сейчас дать половину. Ну? Хочешь?

— Ты так говоришь, будто они для меня самое главное! — бормочет Андрей.

— А разве не так? — с сомнением спрашивает Гуля.

Андрей вздыхает и ничего не говорит.

44. КИШЛАК ШАРОРА. ДОМ ХАМЗЫ. Ночь

За окнами уже стемнело. В комнате Мирзо, Андрей, мубад, Сарасвати и Гуля. Нервная тишина. Снаружи раздается скрип ворот.

Мирзо выглядывает в окно и видит входящего в ворота Хамзу.

— Андрей, хозяин вернулся, — сообщает Мирзо.

Андрей встает, смотрит на зороастрийцев и Гулю и молча выходит.

45. КИШЛАК ШАРОРА. ДВОР ХАМЗЫ. Ворота. Ночь

Хамза сидит возле ворот на скамейке и молча смотрит перед собой.

Андрей подходит и садится рядом.

— Как дела, Хамза?

— Плохо! Очень плохо! Ничего у нас не случилось! — отвечает мрачно Хамза. — Я и не подозревал, что так далеко дело зашло — почти вся наша молодежь к Идрису в отряд записалась, теперь жди беды! Меня, учителя своего, не послушали, за каким-то самозванцем пошли! — тяжело вздыхает Хамза и продолжает: — Вам теперь тоже здесь нельзя оставаться, мой вам совет: уезжайте скорее, пока еще можно.

— Не могу, Хамза. Мне этот кишлак нужно найти, обязательно! — отвечает Андрей. — Он же где-то здесь, рядом!

Хамза удивленно смотрит на него.

— Ты что, не видишь, что вокруг происходит? —

спрашивает он, глядя Андрею прямо в глаза. — Не сегодня-завтра война сюда, к нашим жилищам, придет и все тут погибнут, а ты со своим кишлаком неведомым носишься!

— У меня нет другого выбора, Хамза, я должен отыскать этот чертов Чуянчи, или пропади все пропадом, — решительно отвечает Андрей.

— Так что, завтра снова поедешь на розыски?

— А ты разве не с нами?

— Нет, Андрей, мне теперь о своей судьбе нужно подумать, — отвечает Хамза.

— Ну я прошу тебя, Хамза. Нам же без тебя никуда не проехать. Посты эти сволочные замучают! — умоляет Андрей.

— Хорошо, завтра с утра еще один раз по округе поездим, но больше не проси, договорились?

Андрей благодарно жмет ему руку.

46. КИШЛАК ШАРОРА. ДВОР ХАМЗЫ. Улицы. Утро

Андрей, Хамза, зороастрийцы и Гуля садятся в «Уазик», и машина выезжает.

Автомобиль едет по улицам кишлака, и вдруг Мирзо нажимает на тормоза.

— Это что за дела! — бормочет Мирзо.

Андрей следит за его взглядом.

Вдоль по улице, навстречу им бредут пешком люди — на плечах у многих из них мешки со скarbом, на руках дети. За ними еще люди, еще и еще.

Хамза, Андрей и Мирзо выходят из автомобиля и идут к ним навстречу.

— Что случилось, уважаемые? — тревожно спрашивает проходящих мимо людей Хамза.

Один из мужчин останавливается.

— Солдаты, наемники иностранные, на кишлак наш напали, — хмуро отвечает мужчина. — Кого в домах поймали, всех поубивали. Хорошо, мы в лощине прятались, успели уйти!

— Теперь на вас движутся, не сегодня-завтра нападут! — говорит другой.

Хамза поворачивается к Андрею.

— Все, друг, приехали, закончились ваши поездки, теперь носа никуда не высунешь.

47. КИШЛАК ШАРОРА. Улицы. Дворы. День

Шариф, Мухаммади, Мирзо и Хамза обходят дворы и размещают беженцев по домам, кому не хватает места — их помещают в сарай, и другие пристройки, а то и просто в палатки и под камышовые навесы.

48. КИШЛАК ШАРОРА. ДВОР ДОМА ХАМЗЫ. Вечер

В ворота входит Хамза, за ним несколько женщин и детей.

Сзади Мирзо помогает нести их мешки с вещами.

49. КИШЛАК ШАРОРА. ДОМ ХАМЗЫ. ГОСТИНАЯ. Вечер

Хамза проводит беженцев вовнутрь дома.

— Поселим их у себя, — объясняет Андрею и Гуле Хамза. — Детям на улице ночью холодно будет.

Женщины и дети располагаются в большой комнате.

Дети шумят. Матери пытаются их урезонить.

Молодая женщина кормит грудью ребенка — младенец никак не успокаивается.

К ней подходят Сарасвати и Гуля.

Сарасвати внимательно смотрит на младенца.

Мать тревожно вскидывает на нее взгляд.

— Она врач, — успокаивает ее Андрей. — Посмотреть его хочет.

Женщина молча протягивает младенца Сарасвати.

Сарасвати берет его, окидывает взглядом лицо, приложив ухо к груди, слушает сердцебиение, укладывает младенца на постель и проводит над ним руками.

Ребенок успокаивается и засыпает.

— Он простудился, но теперь все будет хорошо! — объявляет Сарасвати.

Мать ребенка хватается за руки и, плача, целует их.

— Да она же настоящее чудо! — с улыбкой говорит мать ребенка Гуле.

Гуля согласно кивает. Женщина радостно улыбается.

— У меня еще дочь есть, она плохо слышит, пусть тоже посмотрит, можно? Да?.. Фируз, — говорит она одному из мальчишек, — иди, позови сестренку.

Сарасвати осматривает десятилетнюю девочку, что-то шепчет ей за ушами и, хлопнув легонько по голове, отпускает.

Девчонка радостно прыгает на месте

— Ой, как громко все стало. Как громко!

К Сарасвати торопливо собираются другие женщины с детьми и окружают ее плотной группой. Сарасвати едва успевает осматривать.

50. КИШЛАК ШАРОРА. Улицы и площадь. Ночь

Весь кишлак напоминает большой муравейник, тут и там горят костры, шумят люди. Но потихоньку костры гаснут... шум умолкает... и воцаряется тишина.

Только раскаты продолжающегося где-то далеко боя продолжают доноситься до слуха.

51. КИШЛАК ШАРОРА. ДОМ ХАМЗЫ. Раннее утро
Хамза торопливо будит лежащего рядом одетым Андрея.

— Вставай, парень, вставай!

— Что случилось? — спрашивает спросонья Андрей.

— От старого Рахматулло посыльный прибежал, — объясняет Хамза, — невестка у него занемогла. Чуть ли не при смерти. Люди говорят, иностранка лечить может, пусть сходит, может, сделает что-нибудь?!

52. КИШЛАК ШАРОРА. УЛИЦЫ. Раннее утро
Чернявый мальчишка, Сарасвати и Гуля торопливо идут через площадь.

53. КИШЛАК. ДОМ РАХМАТУЛЛО. ЖЕНСКАЯ ПОЛОВИНА. Утро

Рахматулло приводит Сарасвати и Гулю в женскую комнату. Несколько старух собрались вокруг лежащей на постели Ниссо и хором читают молитвы. Одна из старух окуривает Ниссо и помещение дымящимися травами.

Ниссо жалобно стонет. Увидев вошедших, горестно кривится.

Сарасвати смотрит на Гулю и, кивнув на старух, бросает что-то резкое.

— Выйдите все! — переводит Гуля слова Сарасвати. — И приготовьте горячей воды, много! Полотенца и жаровню с огнем.

— Умираю я, Гуля! Как мне хотелось ребенка родить, теперь, видно, не судьба!

— Все будет хорошо, не бойся! — говорит Гуля и ласково гладит ее щеки.

Ниссо плачет.

Сарасвати распахивает окно. В комнату врывается свежий воздух, а вместе с ним и звуки разрывов.

Старухи, недовольно озираясь, выходят.

Ниссо лежит, вытянувшись и морщась от боли, смотрит на поглаживающую и подавливающую ее тело Сарасвати... Сарасвати, что-то быстро зашептала, и движения ее рук тоже ускорились. И вдруг неподвижно застыли.

Глаза неотрывно, словно впились, смотрят в глаза Ниссо.

Глаза Сарасвати.

Глаза Ниссо.

Глаза Сарасвати напряженно сузились.

Глаза Ниссо изумленно расширились.

— А!.. А-а-а-а!.. — срывается с ее губ тихий вскрик.

Орущая Ниссо вытягивается и вновь сжимается, и снова вытягивается. Гуля изо всех сил пытается удержать ее.

Сарасвати принимает ребенка.

Ниссо утихает и бессильно откидывается назад. В глазах ее облегчение.

Сарасвати оmyвает кричащего младенца в тазу с теплой водой и вдруг взгляд ее напрягается. Она видит, что ребенок светловолосый и с голубыми глазами.

Сарасвати осторожно кладет ребенка на чистое.

Ниссо, Сарасвати и Гуля молчат, словно онемели, и не могут отвести глаз.

Только ребенок вдруг перестал кричать и тихо смеется.

— It is hear! — тихо говорит Сарасвати.

— What you said? — не поняла Гуля.

— It is hear! — уже громче повторяет Сарасвати, и на глазах ее слезы.

54. КИШЛАК ШАРОРА. УЛИЦЫ. Утро

На затянутом тучами небе появился просвет, и вдруг стало явственно слышно, как поют невидимые в листве птицы.

55. КИШЛАК ШАРОРА. ДВОР ДОМА РАХМАТУЛЛО. Утро

Из дверей дома выходит Гуля и сопровождающий ее Рахматулло.

— Спасибо вам большое! — благодарит их Рахматулло. — Век вас не забудем, во всех молитвах поминать будем. Как придет Идрис, он вам поможет родственников ваших найти, из-под земли выроет!

56. КИШЛАК ШАРОРА. ДОМ ХАМЗЫ. ГОСТИНАЯ. День

Гуля входит в комнату и устало садится на стул.

Андрей смотрит на ее напрягшееся лицо.

— Что случилось, Гуля? Вроде же все в порядке? — спрашивает Андрей.

— Это он, Андрей! Вот что случилось! — оглянувшись на дверь, шепчет Гуля.

Андрей, часто моргая, непонимающе смотрит на нее.

— Мы нашли его, понимаешь? Нашли! У жены Идриса родился сын, и по всем признакам это он! Он!!! — повторяет она с восторгом.

— Погоди, может ошибка какая-то вышла... — пытается тянуть время Андрей.

— Нет никакой ошибки, все признаки сошлись, это он!

Андрей качает головой и не знает, что сказать.

— Что же мы теперь будем делать? — тихо спрашивает Андрей.

— Не знаю, но если мы его отсюда не увезем, он погибнет!

— Но он же сын Идриса, а Идрис, ты сама знаешь, фанатик!

— Пути господние неисповедимы, значит, так должно было быть! — говорит она твердо. — Когда Идрис вернется, мы все ему объясним! Он должен понять!

Андрей решительно поднимается и идет к дверям.

— Ты куда? — спрашивает Гуля.

— Найду Мирзо и скажу, что мы уезжаем! Если хочешь жить, поехали со мной, — зло бросает Андрей.

— Погоди, не спеши, не можешь же ты оставить нас так.

— Вы все сумасшедшие! Какой еще спаситель? Я в чудеса не верю и умирать за них не хочу.

Взгляд Гули падает на окно.

— Посмотри на них, Андрей, посмотри! — дергает его за руку Гуля и подводит к окну. Андрей смотрит через стекло. Видит беженцев.

— Ну, теперь-то ты понимаешь? — теребит его Гуля.

— Ну и что, я их и вчера видел! — старается сохранить невозмутимость Андрей.

— Это знак! Беженцы — знак! Все точно так же, как много лет назад, понимаешь?

Андрей не знает, что сказать.

— Мы должны его спасти, Андрей, это, может быть, последний шанс! И после этого я буду вся принадлежать тебе! Если скажешь уехать — уеду! Скажешь останься — останусь, все, что захочешь, исполню! — с жаром говорит Гуля.

Андрей поднимает на нее взгляд. Ее лицо абсолютно серьезно.

57. КИШЛАК ШАРОРА. УЛИЦА И ДВОР ДОМА ШАРИФА. День

Андрей идет вдоль дувала и видит сгрудившихся во дворе людей.

— Извините, вы Хамзу — учителя — не видели? — спрашивает он громко.

Один из мужчин показывает на соседний дом.

— У Шарифа посмотри, они вместе были.

Андрей заходит в указанный двор.

58. КИШЛАК ШАРОРА. ДОМ ШАРИФА. День

Хамза, Шариф, Мухаммади, Мирзо и с ними еще не-

сколько мужчин сидят вокруг низкого, на маленьких ножках столика и обедают.

— Заходи, Андрей, садись! — приглашает Шариф. — Гостем будешь.

Андрей садится и смотрит на мужчин.

— Слышали, у Идриса сын теперь есть, это правда? — спрашивает Хамза.

— Правда, да только не вся правда... — не договорив, бросает Андрей.

Хамза и его друзья с удивлением смотрят на него.

— Продолжай, — с интересом бросает Хамза.

Андрей с сомнением смотрит на них и решительно машет рукой.

— Ладно, только вы сначала ответьте мне, как вы к зороастризму относитесь? К вашей древней религии?

— Как деды наши к нам больше никогда не вернутся, — твердо отвечает Хамза, — так и к зороастризму нам давно дороги нет!

— А вы знаете предсказание про Сотера Мега-са? Про Великого спасителя? — спрашивает снова Андрей.

Мужики переглянулись.

— Была такая легенда, — кивает Мухаммади, — только, жаль, что не сбылась...

— Так вот, те люди, старик женщина, что со мной приехали, зороастрийцы, они приехали специально на его поиск, они говорят, что спаситель здесь, среди нас, — осторожно сообщает Андрей.

— Ну так пусть ищут, — весело произносит Шариф, — может, хоть тогда весь этот бардак прекратится!

Мужчины за столом улыбаются.

— В том-то и дело, что они утверждают, будто нашли его! — говорит Андрей.

Когда до сидящих дошел смысл сказанных слов, лица их вытянулись.

— Ты что, веришь во всю эту лабуду? — спрашивает Хамза. — Андрей, ты же взрослый человек, высшее образование имеешь.

— Это же не я, это они так говорят. Хамза! Мое дело вам передать! — отвечает Андрей.

Мужчины смущенно смотрят друг на друга.

— Ладно, — завершает беседу Мухаммади, — и кто этот счастливчик?

— Он только сегодня родился, — отвечает осторожно Андрей.

Мужчины заметно напрягаются.

— Никому! Ты слышишь, никому больше не говори то, что сейчас нам сказал! — с металлом в голосе произносит Хамза. — Узнает это Идрис, он и тебя, и твоих друзей язычниками объявит и вон

на тех тополях повесить прикажет. Ты меня понял?

Андрей не успевает ответить — открывается дверь, и в комнату врывается чернявый мальчишка.

— Дядя Шариф, новые беженцы пришли, много! Человек триста, и еще идут.

Все встают и торопливо выходят.

59. КИШЛАК ШАРОРА. ПЛОЩАДЬ. День

Площадь занята орущей, кричащей толпой людей и их скарбом. Мужчины, женщины, старики, дети. Все говорят наперебой, ругаются, проклинают...

Большая группа из местных жителей собралась вокруг одного из беженцев, осанистого седобородого старика, и внимательно слушает его рассказ.

— Они даже на солдат непохожи! — говорит старик. — На фашистов, с которыми в сороковых годах воевал, чем-то похожи. Одеты во что-то серое, глаза холодные и убивают, убивают! Никого не щадят. Особенно детей маленьких.

— Это правда! — подтверждает его слова один из сидящих. — Моя невестка умоляла одного из этих палачей не трогать ее дитя, а тот говорит, что приказ такой — самых маленьких не жалеть, и застрелил младенца, прямо на глазах ее застрелил. А ее вот не тронул. Вон она, сама не своя стоит.

Беженец обвел взглядом присутствующих и заплакал. Слушатели, среди них Хамза, Мирзо, Шариф и Мухаммади, вздрогнули, и все как один обернулись.

Молодая женщина стоит, уставившись глазами куда-то в пространство, и будто ничего не слышит и не видит.

Андрей изумлен не меньше их. Не сводит глаз с помешавшейся женщины.

Мужчины молча идут через площадь.

— Это что же получается, — говорит вдруг Мухаммади, — они младенцев убить всех хотят? Зачем?! Что за злодейство такое?

— Про это, наверное, у зороастрийцев надо спросить, — говорит Андрей.

— Давайте сначала на младенца посмотрим, — предлагает Мухаммади. — Что же это за чудо-юдо такое?

Шариф на минутку задумывается и кивает головой.

— Эй, Гулям, Сухроб и ты, Фаридун, — говорит он, обращаясь к находящимся на площади односельчанам, — позаботьтесь о беженцах, а мы скоро вернемся.

60. КИШЛАК ШАРОРА. ДОМ РАХМАТУЛЛО. Вечер

Мужчины вошли во двор и стучатся в двери.

Открывает Рахматулло.

— Слышали, у тебя радость, старик? — спрашивает Шариф. — Поздравляем.

— Рад, что вы пришли, соседи дорогие, но сами понимаете, пока сорок дней не пройдет, не могу вам ребенка показать, — извиняется Рахматулло.

— Вынужден тебя огорчить, Рахматулло, но мы обязательно должны на него посмотреть! — говорит Шариф, оттесняя старика с порога.

Не обращая внимания на его протесты, они входят в дом.

61. КИШЛАК. ДОМ РАХМАТУЛЛО. ЖЕНСКАЯ ПОЛОВИНА. Ночь

Сарасвати сидит возле постели матери и ребенка, увидев вошедших мужчин, вскочила навстречу и знаком приказала остановиться.

— Это друзья, они хотят посмотреть на младенца, — объяснил ей Андрей.

Сарасвати отступает в сторону. Мужчины придвигаются к спящим.

— Ну и что? Обыкновенный ребенок! — говорит Шариф.

Хамза и Мухаммади переглядываются и молча кивают.

Андрей вопросительно смотрит на Сарасвати.

Она протягивает руку и тихонько трогает спящего ребенка. Он открывает глаза и с любопытством смотрит на наблюдающих.

Мужчины вздыхают и, ничего не сказав, молча выходят.

62. КИШЛАК ШАРОРА. УЛИЦЫ. Ночь

— Нормальный ребенок, такой же, как все! — говорит Шариф.

— И я тоже ничего особенного не увидел, почему мы должны верить этим людям? — пожал плечами Мухаммади. — Мало ли у нас рыжих детишек рождается?

— Может, стоит все-таки с самим этим мубадом поговорить? Пусть объяснит, что происходит! — предлагает Хамза.

— Дело говоришь, — соглашается Шариф, — надо поговорить.

— И пусть объяснит, что это за люди с оружием, которые детей убивают! — с возмущением в голосе произносит Мирзо.

63. КИШЛАК ШАРОРА. ДОМ ХАМЗЫ. ГОСТИНАЯ. Ночь

Андрей и мужчины входят в комнату. Гуля поднимается им навстречу.

— Разбуди нашего старика, — говорит ей

Андрей, — они уже видели мальчика, теперь поговорить хотят.

Гуля кивает и убегает в соседнюю дверь.

64. КИШЛАК ШАРОРА. ДОМ ХАМЗЫ. КОМНАТА. Ночь

Мубад сидит на постели и внимательно слушает Андрея.

— Они, — Андрей кивает на собравшихся в комнате мужиков, — хотят знать, кто такой Сотера Мегаса и почему его хотят убить!

— Спаситель! — отвечает мубад. — Великий Спаситель, и этим все сказано.

Андрей переводит.

Шариф и Хамза переглядываются.

— Почему именно у нас он должен был появиться? — спрашивает Хамза.

— Потому что он потомок пророка! — объясняет Андрею мубад. — И он должен был родиться на его родине и спасти свой народ. Так было предсказано.

— Что будет, если ребенок погибнет? — спрашивает Мухаммади.

— Народ не спасется, — коротко отвечает мубад.

— Кто эти люди, которые наступают на нас? — спрашивает Шариф.

— Слуги Ахримана, силы зла!

Лица мужчин каменеют.

65. КИШЛАК ШАРОРА. ДВОР ДОМА ХАМЗЫ. Ночь

Мужчины выходят во двор и останавливаются у ворот.

— Я не верю ни в каких небесных посланников, но это все как-то странно, — задумчиво произносит Мухаммади.

— Ладно, приедет Идрис, разберемся! — решает Шариф.

Шариф и Мухаммади уходят.

Андрей, Хамза и Мирзо, помолчав, возвращаются в дом.

66. КИШЛАК ШАРОРА. ДОМ ХАМЗЫ. ГОСТИНАЯ. Ночь

Мужчины, не раздеваясь, укладываются.

— Сказки для маленьких, — тихо бормочет Мирзо.

— Ты что, тоже не веришь в ребенка? — удивленно спрашивает Андрей.

— Э-э, да если надо, я во все, что хочешь, поверю, лишь бы жизнь наша проклятая хоть чуть-чуть лучше стала! — отвечает Мирзо и укрывается одеялом.

67. КИШЛАК ШАРОРА. УЛИЦЫ. Ночь

Над кишлаком идет дождь.

По расхлябанной, разъезжающейся под колесами дороге в замерший кишлак въезжает БТР и за ним несколько «Камазов» с боевиками. Люди выпрыгивают из машин и выгружают раненых и боеприпасы.

Здесь же Идрис командует разгрузкой.

— Рустам, возьми своих ребят и займи круговую оборону на подступах к кишлаку. Алишер, — Идрис обернулся к другому боевику, — твоя смена утром.

Вооруженные боевики разделились, часть из них зашагала назад в ночь, остальные продолжили разгрузку.

68. КИШЛАК ШАРОРА. ДОМ РАХМАТУЛЛО. Ночь

Идрис с двумя телохранителями входит в дом. Идет в комнату к Ниссо и долго смотрит на своего ребенка.

Потом поднимает взгляд на Сарасвати.

— Спасибо за помощь, большое спасибо. Это мой первый сын.

Идрис разворачивается и торопливо выходит.

69. КИШЛАК ШАРОРА. ДОМ РАХМАТУЛЛО. ГОСТИНАЯ. Ночь

Отец и сын на коленях на молитвенных ковриках заканчивают молитву. Отбив последний поклон, не встают, продолжают сидеть.

— Как дела, Идрис? — спрашивает Рахматулло.

— Хуже некуда, отец, враги наши от самого Кургана нас гонят. Все выходы из ущелья обложили, как волков в капкан заперли...

— Чем же это кончится, сынок?

— Сам не знаю отец, положимся на аллаха!

Старик Рахматулло горестно качает головой.

70. КИШЛАК ШАРОРА. ПЛОЩАДЬ. Утро

Над окружающими холмами встает едва заметное среди облаков солнце.

Возле промокших за ночь палаток дымят уга-сающие костры. Тишина.

Вдруг слышится нарастающий свист, и на площади раздается взрыв.

Несколько палаток разнесло в клочья. Из дыма кричат раненые люди.

Еще один взрыв — теперь снаряд попал в чей-то дом.

Еще — теперь на окраине...

71. КИШЛАК ШАРОРА. УЛИЦЫ. Утро

По улице бегут как попало одетые люди. Среди них Шариф и Мухаммади.

72. КИШЛАК ШАРОРА. ДОМ ХАМЗЫ. Утро

Андрей и Мирзо торопливо вскакивают и бросаются к окнам.

— Обстреливают кишлак, — кричит Мирзо, — вон с тех высоток долбят!

В гостиную быстро заходит Гуля.

— Бежим к Сарасвати, Андрей! — говорит она и выбегает из комнаты.

— Я тоже с вами! — говорит Мирзо.

— Ты присмотри за мубадом! — приказывает ему Андрей, выбегая за Гулей.

73. КИШЛАК ШАРОРА. ДВОР ХАМЗЫ. Утро

Хамза собрал беженцев и заставляет их лезть в овощехранилище дома.

— Быстрее, что вы тянете! — кричит он задержавшейся женщине.

— Мы к ребенку, Хамза, надо его защитить! — говорит ему Андрей.

74. КИШЛАК ШАРОРА. УЛИЦЫ. Утро

Андрей и Гуля спешат, не разбирая дороги. Где-то поблизости разорвался снаряд, взрывной волной разнесло часть дувала и сбило с ног Андрея и Гулю.

Андрей склоняется над Гулей.

— Как ты, Гуля? Ты в порядке?

— Со мной все хорошо, нам надо туда, туда к Сарасвати, — слабым голосом произносит Гуля.

— Да погоди ты, дуреха! — с волнением в голосе говорит Андрей.

— К Сарасвати, Андрей. Иди к Сарасвати, — повторяет Гуля.

Андрей оглядывается — дом Рахматулло стоит нетронутым.

— С ней все в порядке, не волнуйся.

Андрей помогает Гуле встать и отводит ее в безопасное место.

75. КИШЛАК ШАРОРА. ПЛОЩАДЬ. Утро

Едва одетый Шариф стоит на площади и пытается управлять ситуацией.

— Всем спрятаться за домами, вон на ту сторону, туда снаряды не достанут! — командует он. — Раненых в сельсовет, всех в одно место!

Беженцы, помогая друг другу, спешат укрыться за глинобитными стенами. Другие относят раненых.

76. КИШЛАК ШАРОРА. ПЛОЩАДЬ. Утро

Обстрел прекратился так же неожиданно, как и начался. В воцарившейся вокруг тишине стали слышны плач женщин и стоны раненых.

Шариф, Хамза и Мухаммади стоят в центре площади и смотрят на оставшиеся следы разрушений.

— Они заняли перевал, — делает вывод Шариф.

— Теперь им до нас рукой подать!

— Может, пойдём, хоть поговорим с ними? Узнаем, чего они хотят? — предлагает Хамза, кивая на холмы.

— Надо идти на переговоры, ты прав, — соглашается Шариф.

77. КИШЛАК ШАРОРА. ОКРАИНА. ПОСТ. День

Парни на посту сделали белый флаг и вручили его Хамзе. Шариф, Хамза и Мухаммади двинулись вверх по дороге.

78. ПЕРЕВАЛ. СЕРПАНТИН. День

На подходе к вершине стоят несколько вооруженных солдат в мышиного цвета одежде. Увидев приближающихся людей, шагают им навстречу.

— Кто вы такие? — грубо спрашивает один из них.

— Мы жители Шароры, проведите нас к своему командиру, — просит Хамза.

Солдат берет флаг и швыряет его на землю, потом поворачивается и, кивнув, чтобы следовали за ним, шагает вверх.

Мужчины за ним.

79. ПЕРЕВАЛ. ВЕРШИНА. День

Солдат ныряет в палатку, мужчины остаются под присмотром часовых.

Солдат выныривает обратно и машет рукой.

— Заходите, командир примет вас.

Хамза, Шариф и Мухаммади заходят вовнутрь.

80. ПЕРЕВАЛ. ПАЛАТКА. День

В палатке полутемно. Командир — пожилой поджарый мужчина в серой форме, — сидит и разговаривает по рации. Увидев вошедших, не обращает внимания. И только закончив разговор, оборачивается и пристально смотрит на них.

— Зачем пришли? — спрашивает он глухо.

— Наш кишлак мирный, не надо его уничтожать, — просит Шариф.

— Все кишлаки мирные, только вот откуда потом боевики на фронтах берутся, не знаю... — усмехается командир.

— Что вы от нас хотите? — спрашивает Мухаммади.

— Уничтожить, стереть с лица земли всех, кто в этом районе, — командир обвел рукой круг, —

живет. Всех под корень, чтобы больше никогда не возродились!

— Но почему, что вам сделали мирные люди. Старики, женщины, дети? Что они вам сделали?! — не сдерживается Шариф.

— Мне? Мне ничего! — отвечает командир. — Но у меня есть приказ, и я должен его выполнить.

— Да что это за приказ? Кто может отдавать такие приказы?! — кричит Шариф.

Командир на глазах мрачнеет, встает и, подойдя к Шарифу, заглядывает ему в глаза.

— Больше никогда, никогда не задавай этот вопрос! — цедит командир.

Шариф бледнеет и с трудом отворачивается.

— Если хотите, чтобы вас пощадили, выведите всех жителей из кишлака в поле, там мы сами решим, кого оставить, а кого на тот свет отправить! — говорит командир и добавляет: — Даю вам время до завтрашнего утра.

81. ПЕРЕВАЛ. СЕРПАНТИН. День

Подавленные и опустошенные, идут вниз по дороге мужчины.

— Никогда мне так страшно не было, — с дрожью в голосе признается Шариф, — в самое сердце страх проник. Даже внутри холодно стало.

— Значит, не обманывал тот старик из беженцев, когда говорил, что они даже детей убивают, — говорит Мухаммади.

Мужики останавливаются и в упор смотрят друг на друга.

— Да будь я проклят, если это не так! — решительно заявляет Шариф. — Им же наш младенец нужен!

82. КИШЛАК ШАРОРА. ПЛОЩАДЬ. День

Шариф, Хамза и Мухаммади быстрым шагом идут через площадь.

— Эй, люди, собирайтесь все на собрание! — объявляет Мухаммади.

83. КИШЛАК ШАРОРА. ДОМ ХАМЗЫ. День

В комнате Андрей, Мирзо, мубад, Сарасвати и Гуля. Входит Хамза.

— Что случилось? — спрашивает Андрей.

— Подтвердились слова, эти нелюди мальчика ищут. И во что бы то ни стало уничтожить его хотят, — говорит Хамза.

— Что теперь будет? — спрашивает Андрей.

— Надо идти на площадь, разговор важный будет.

84. КИШЛАК ШАРОРА. ПЛОЩАДЬ. День

Со всех сторон на площадь тянутся люди. В центре

уже густая толпа из местных и беженцев. На площади гул. Хамза, Мирзо и Мухаммади держатся отдельно. К ним подходят Андрей с мубадом и Гуля.

Людей на площади стало еще больше. Люди зашумели.

Шариф призывно поднимает руку.

— Слушайте меня, люди! Только внимательно слушайте!

Шум затих, люди внимательно смотрят на Шарифа.

— То, что я вам сейчас скажу, еще вчера меня самого бы не убедило! Но то, что произошло за это время, заставляет меня говорить эти слова! — Шариф сделал паузу, посмотрел вокруг и продолжил: — Так получилось, что владычеству Зла на земле стала угрожать опасность. Нелюди поняли, что могут потерять свою власть, и делают все усилия, чтобы не допустить этого. Они начали войну, чтобы не дать появиться на свет тому, кто может вновь установить на земле Свет и Добро.

— О ком ты говоришь, Шариф? — спрашивают из толпы.

— Я говорю о нем, о Святом Младенце, который воплощает в себе все доброе и светлое, что помогает людям жить, и потому ненавистен Тьме, — отвечает Шариф.

Люди на площади растерянно умолкают.

— Так было предсказано, что он появится на свет здесь, на родине Заратустры, и станет последним его земным воплощением. Он придет, чтобы спасти мир. И он пришел. Поэтому началась война, поэтому гибнут люди. Силы Зла хотят уничтожить его и не дать Свету вновь осенить этот мир! — закончил свою речь Шариф.

Люди заорали, затопали, кинулись к нему и окружили плотной толпой.

— Ложь!.. Язычник!.. Он богохульник, убить его!..

Хамза, Андрей, Мухаммади и Мирзо сцепились за руки и пытаются защитить его от гнева толпы.

— Стойте! Стойте, дайте мне сказать! — вдруг раздается громкий крик.

Это обращается к людям беженец-старик, тот самый, который рассказывал об убийстве солдатами своего внука.

Люди замолчали и смотрят на него.

Он поднимается на возвышение и оглядывается вокруг.

— Да, может быть, он не прав и свое желаемое выдает за действительное, но если есть хоть одна надежда, что родился младенец, который сможет изменить этот мир, разве мы не должны этим вос-

пользоваться?! Или пусть все останется, как есть, и идет своим чередом?! Разве это лучше?!

Люди вокруг них растерялись и молчат.

— Вы все знаете, какую утрату я понес. И я не хочу, что бы она была напрасной. Да, пусть мы все ошибемся, но если наша ошибка даст миру пусть самую маленькую, но хоть какую-то возможность стать лучше, мы должны сделать все, чтобы спасти несчастное дитя!

— Говори, что нужно делать, — выкрикнули из толпы, — мы будем защищать его.

Старик поворачивается к Шарифу.

— Люди ждут твоих приказаний, делай, что подсказывает тебе твое сердце.

85. КИШЛАК ШАРОРА. ДВОР ДОМА РАХМАТУЛЛО. День

Пустая толпа подходит к дому и, отеснив от ворот вооруженных парней, прорывается во двор. Навстречу им выходит Идрис.

— Что вам нужно, уважаемые односельчане? — спрашивает он громко.

— Мы хотим посмотреть на вашего младенца! — говорит старик беженец. — Люди говорят, на нем особый знак!

— Вы что, всерьез думаете, что я позволю вам из него язычника сделать? — кричит Идрис и, выхватив из рук телохранителя автомат, направляет его на толпу. — Я истинный мусульманин, и если надо постоять за веру, я и себя, и его с готовностью в жертву принесу.

— Не надо кричать Идрис, — выступив из толпы, говорит громко Шариф, — народ постановил, что тебя надо изолировать и ребенка любыми путями спасти. Ты что, будешь противостоять воле людей?

— Я убью каждого, кто хоть на шаг приблизится к моему порогу! — кричит Идрис и хочет выстрелить.

Второй телохранитель ударом ноги выбивает из его рук оружие и бросается на плечи. Подбегавшая толпа помогает ему.

— Покрепче свяжите и уберите его в подвал, — командует Шариф.

Выкрикивающего угрозы Идриса уводят в глубину дома.

— Гореть вам за это в аду! — бормочет проклятия Идрис.

— Мы уже в нем горим, ты разве не видишь?! — в тон ему отвечает Шариф и оборачивается к телохранителям. — Смотрите, ребята, чтобы никто в дом больше не входил!

Толпа продолжает стоять.

— Расходитесь! — просит Шариф.

— Мы хотим посмотреть на него, — говорит за всех старик беженец.

— Он просто ребенок, ничего особенного вы не увидите, — пытается объяснить Шариф. — Мы просто надеемся, что он тот, кем его называют, и все...

— Люди хотят посмотреть на него! — повторяет старик.

Шариф молча кивает и входит в дом.

Через минуту на пороге показывается Сарасвати и Ниссо с ребенком на руках. Люди смотрят на улыбающееся дитя, и лица их светлеют.

86. КИШЛАК ШАРОРА. ДОМ РАХМАТУЛЛО. ГОСТИНАЯ. Ночь

Хамза, Шариф, Андрей, Мирзо и Мухаммади сидят вокруг горящего очага и решают, как быть.

— Что теперь делать, не знаю. — признается Шариф.

— Командир этот, помните, до завтрашнего числа время дал, — напоминает Мухаммади.

— Срок ультиматума закончится, и он наш кишлак с земли сотрет! — хмуро подтверждает Хамза.

— Надо отвлечь их, — говорит старик беженец, — надо последние силы свои собрать и враз по ним ударить, боем последним связать, а тем временем гости наши с младенцем обходным путем из кишлака выйдут. И по горам, по ущельям — подальше от этого места!.. Где брат брата жизни лишает и его слов о пощаде не слышит! Где отец сына не знает, а сын отца! Где земля кровью людской пропиталась и не насытилась, как пустыня, которая никогда не насытится дождями, сколько бы они ни длились, хоть от начала времен!!!

87. КИШЛАК ШАРОРА. УЛИЦЫ. Утро

Мужчины и парни группируются по отрядам. Чистят оружие, делают патроны.

Шариф, Мухаммади, старик беженец и Хамза переходят от одних к другим и дают последние наставления.

88. КИШЛАК ШАРОРА. ДОМ РАХМАТУЛЛО. ГОСТИНАЯ. Утро

Андрей, Мирзо, мубад, Сарвати и Гуля наблюдают, как Ниссо одевает ребенка.

В комнату заходит Шариф. Рядом с ним два автоматчика.

— Вы готовы? — спрашивает он.

— Да, — кивает Андрей.

— Даем вам двух наших ребят. Они вас в пути

охранять будут и до границы доведут, — говорит Шариф.

Андрей смотрит на ребят, переводит взгляд на Шарифа и, подойдя к нему, кладет на его плечо руку.

— Спасибо вам, мужики. Я не знаю, правильно ли мы делаем. Но то, что другого пути нет, это правда!

Шариф смотрит на него и кивает.

89. КИШЛАК ШАРОРА. УЛИЦЫ. Утро

Зороастрийцы, Ниссо с ребенком, Андрей, Мирзо, Шариф и сопровождающие их люди выходят из дома и идут через кишлак.

Встречающиеся на их пути люди молча благословляют их.

Шариф выводит их на окраину кишлака.

Дальше впереди только горы.

К Шарифу подбегает Хамза. В руках у него охотничье ружье.

— Ну, когда начинаем? — спрашивает он Шарифа.

— Уже пора! — коротко отвечает Шариф.

Хамза подходит к Андрею, обнимается с ним и, похлопав по плечу, прощается с Мирзо.

— Удачи вам!

— И тебе того же! — говорит, обнимаясь, Мирзо. Помахав на прощание рукой, Хамза убегает.

90. КИШЛАК ШАРОРА. ВОСТОЧНАЯ ОКРАИНА. Утро

Жители кишлака перешли в наступление. Послышалась ответная стрельба и залпы орудий. Завязался бой.

91. КИШЛАК ШАРОРА. ЗАПАДНАЯ СТОРОНА. Утро

Шариф посмотрел на Андрея и махнул рукой.

— Все. Пора!

Андрей дал знак, и группа двинулась по тропинке.

Они стали быстро удаляться в глубь ущелья и исчезли вдали.

92. ХОЛМЫ. КИШЛАК ШАРОРА. Утро

На самой вершине склона, перед тем как окончательно скрыться за поворотом, Андрей обернулся. Хорошо видимый сверху кишлак в дымных разрывах. Повсюду стрельба. Андрей покачал головой и кинулся догонять своих.

93. ГОРЫ. ТРОПА. День

Они идут цепочкой, один за другим. Впереди один

проводник с автоматом, посередине второй, последним идет замыкающий группу Андрей.

Вдруг из-за камней выскакивают трое в «мышинном» и открывают стрельбу.

Ответный огонь проводников уложил двоих из них.

Третий направил ствол прямо на Ниссо и младенца. Но прежде чем он успел снова нажать на курок, Мирзо бросается вперед и закрывает их собой.

Очередь. Упал, охнув, Мирзо.

Перекувыркнувшись на спину, навсегда застыл один из проводников.

Андрей подхватил его оружие и в упор расстрелял нападавшего.

Оставшийся в живых проводник осторожно идет вперед и, осмотревшись, быстро возвращается.

— Больше никого, теперь путь свободен.

Андрей склонился над тяжело дышащим Мирзо.

— Он же просто ребенок, — собрав последние силы, шепчет Мирзо, — помоги ему, пусть хоть он один из них выживет...

Мирзо долго смотрит на него прощальным взглядом и прикрывает глаза.

— Нет времени, друг, извини! Надо спешить! — обращаясь к Андрею, говорит проводник.

Андрей кивает и молча поднимается.

94. ГОРЫ. УЩЕЛЬЕ. РЕКА. День

Впереди открывается широкая излучина, за которой виднеются залитые ярким солнцем отроги хребта.

Идущий впереди проводник останавливается.

— Вон она, граница, дальше вам легко уже будет. А я назад пойду, там мои земляки погибают.

Андрей внимательно смотрит на него, переводит взгляд на Гулю, потом на Ниссо с ребенком и вдруг тоже кивает.

— Знаете, я, пожалуй, тоже вернусь!

Гуля вскидывает на него испуганный взгляд.

— Не надо, Андрей, зачем ты теперь... — говорит она тихо.

— Там же еще люди остались... — виновато объясняет Андрей, — может, смогу им помочь...

Гуля плачет.

Сарасвати и мубад понимающе молчат.

Андрей смотрит на ребенка.

Малыш улыбается.

Андрей вдруг тоже проникается его улыбкой и, прощально помахав им рукой, шагает за проводником.

СЦЕНАРИЙ

95. ХОЛМЫ. КИШЛАК ШАРОРА. День

Проводник и Андрей останавливаются на вершине холма и смотрят вниз на затянутый дымом кишлак. Тут и там горят дома. Слышатся выстрелы.

По улицам перебегают по-волчьи поджарые фигурки солдат.

Андрей и проводник переглядываются и, поудобнее вскинув свои автоматы, шагают вниз. На встречу им раздаются выстрелы.

Это выбежавшие на окраину селения солдаты открыли по ним огонь.

Андрей и проводник, продолжая свой спуск, открывают ответный.

Короткий визг пули. Прекратив стрелять, как подкошенный падает проводник.

Снова визг близкой пули. Андрей продолжает идти вперед и вести огонь и вдруг, резко дернувшись, медленно валится вниз. И падает все дальше и дальше по отвесному склону, прекратив только у

самого подножия и замерев на нем маленькой, не-красиво скрюченной тенью. Камера начинает отъезжать — все меньше и меньше лежащая тень — вот уже виден горящий рядом кишлак и затянувшие его облака черного дыма...

96

Камера продолжает «отъезд», и вдруг мы обнаруживаем, что все это — лишь отблеск в зрачке, в зрачке синих глаз ребенка, которого несет на руках его уставшая мать, и рядом с ней Гуля. Впереди всех — старый мубад стучит посохом по камням, позади — Сарасвати в белом, развевающемся на ветру платье. А внизу под ними, все круче и круче, изгибающаяся горизонтальная земля...

Москва
2002—2003

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.

SUMMARY

EDITOR'S COLUMN

Elena Stishova. CINEMA AS A CHRONICLER OR HISTORY

Essay. The author's attempt to trace post-colonial discourse in the films of the Newly Independent States.

ACTUALITY COLUMN

Kora Tsereteli. PARADZHANOV WITHOUT BORDERS

Essay dedicated to the 80th birthday of the legendary Sergei Paradzhanov

Sergei Kudryavtsev. LIVE AND DON'T LET OTHERS DIE...

An overview of films shown in the framework of the European Film Festival in Moscow

«KF» PREMIER FILMS

Gulvara Tolomushova. AT THE JUNCTION

The state of cinematography in Kirgiz Republic through the eyes of a critic

Zulfikar Musakov. AFTER THE SMILE – SADNESS AND HOPE

A review by a famous Uzbek director of the film «Rural Justice» by Ernest Abdizhaparov

Ernest Abdizhaparov: «IT'S NOT A COMEDY, BUT IT PLEASES ME THAT PEOPLE ARE LAUGHING»

An interview with Ernest Abdizhaparov.

FILM, FILM, FILM...

Andrei Shemyakin. THE POETICS OF THE EDITED PHRASE

An aesthetic analysis of the short documentary film «Oil» by Murad Ibragimbekov

Neya Zorkaya. GOLDEN FEVER – 2

A review of the feature film «Golden Fever» by Mikhail Belikov (Ukraine)

Mikhail Belikov. THE SCREENWRITER AS A MIRROR OF THE ECONOMY

An interview with the director Mikhail Belikov.

Asya Baigozhina. HALFWAY TO A DREAM

A review of the first Tatar full-length feature film «Kyktaw» (Heavenly Mountain).

Sadullo Rakhimov. TADZHIK FILM: AT HOME AND ABROAD

Thoughts of a Tadzhik film expert and critic on the renaissance of the national screenwriter after the civil war that plagued the republic

Andrei Shemyakin. THE REMAINS OF HISTORY

A review of the Latvian documentary film «Keep smiling!» which focuses on the problems of the modern documentary filmmaking process.

DEBUTS

Yousup Razikov. WE, TWO MEN...

A leader in the Uzbek film industry, Yousup Razikov, discusses the directorial debut of «Papa», a student short film by Musakov Jr.

Neya Zorkaya. IN SILENCE.

A review of the first Yakutsk feature film «Old Man» by director Nikita Arzhakov

CONCEPTIONS. HYPOTHESES. RESEARCH.

Gulnara Abikeyeva. IN SEARCH OF NATIONAL IDENTITY.

Based on material found in Central Asian films of the 60s and 70s, a film critic from Kazakhstan proposes a new conception of the filmmaking process in those years, which was largely in counterpoint to existing opinions and methodological approaches.

«KF» Survey. Figures and facts.

«Kinoforum»'s first attempt to show the tendencies and level of the filmmaking process in the Newly Independent States through figures and facts that support the view of the filmmaker as one enjoying popularity at home and abroad.

INFO COLUMN

Information about the latest and most important events in the lives of cinematographers from the Commonwealth of Independent States (CIS) and the Baltics

FEATURED ARTIST

Sergei Trimbach. HE'S THE POET, ROMAN BALAYAN...

Ludmila Lemesheva. QUIET HAPPINESS.

Material from a column by leading Ukrainian critics, dedicated to the work of Roman Balayan – a director who holds the secret of how to always be interesting to the viewer.

SCREENPLAYS

Farkhot Abdullaev with Andrei Volosa. SOTERA MEGASA.

Written as an action film, the screenplay is based on ancient Eastern mythology. It is the story of the saving of a newborn child – the Messiah, born to save the world.

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 №.....

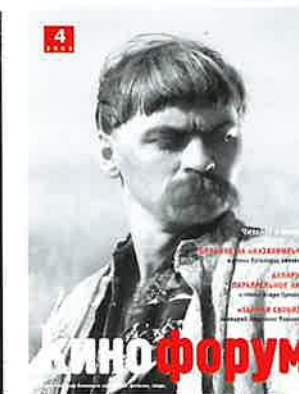
Кол-во экз..... Получение: в редакции

по почте

Итого сумма к оплате..... Подпись..... «.....»..... 2004г.



Журналы за 2002 год



Журналы за 2003 год



За 2004 год

Платежные реквизиты для оплаты подписки в редакции:

ИНН 7703512407, КПП 770301001

ОКПО 72158468

ОКВЭД 22.13, 22.22, 74.40, 74.13.1, 74.14

Юридический и фактический адреса:

123242, Москва, ул. Дружинниковская, 15, оф. 709

Банковские реквизиты:

р/с 40703810200120000170

к/с 30101810500000000219

ОАО Банк Москвы г. Москва

БИК 044525219

НП «Редакция журнала «Кинофорум»

Периодичность выхода журнала — 4 номера в год

Подписной индекс Роспечати 81608