

4
2004

Читайте в номере:

**КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ СУДЬБЫ
АЛЕСЕ АДАМОВИЧА И ВАСИЛЯ БЫКОВА**
в исследованиях Аллы Бобковой и Валерия Фомина

Елена Стишова, Сергей Васильев, Сергей Тримбач:

**ВЕЛИКИЙ АРТИСТ БОГДАН СТУПКА НА
ЭКРАНАХ И СЦЕНАХ УКРАИНЫ, РОССИИ**

Фильмы Эстонии:

ТРУДНОЕ ПРОЩАНИЕ С ПРОШЛЫМ

кино**форум**

Кинематограф ближнего зарубежья: фильмы, люди, драмы

издательство
полиграфический дизайн
фирменный стиль
реализация

www.kino-forum.ru



полный спектр издательских и дизайнерских услуг
отработанная сеть реализации

Наши книги можно приобрести как в центральных книжных магазинах г. Москвы, так и непосредственно в издательстве.

Россия, 123242, Москва
ул. Дружинниковская, 15 офис 709
тел.: (095) 255-93-25
e-mail: kinoforum@kinocenter.ru
http:// www.kino-forum.ru

Издается с апреля 2002 года
Выходит четыре раза в год

Редакция:

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

Фото на обложке: *Богдан Ступка в фильме «Свои», режиссер Дмитрий Месхиев*

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 № 354

Содержание

КИНОФОРУМ декабрь 2004 (№ 4)

КОЛОНКА РЕДАКТОРА

2 Елена Стишова. ЧТО-ТО КОНЧИЛОСЬ...

АКТУАЛЬНАЯ РУБРИКА

4 Нея Зоркая. ОПРАВДАНИЕ СЕРИАЛА
9 Наталья Сирипля. ПИР КАК ЛЕКАРСТВО ПРОТИВ ЧУМЫ
13 Лаури Кярк. В СТОРОНУ СОЦИАЛЬНОСТИ

ПРЕМЬЕРА «КФ»

15 Ирина Зубавина. ОПЫТ ТОЛКОВАНИЯ
КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИХ «СНОВИДЕНИЙ»
21 Рахман Бадалов. ИЗ ЧЕГО РАСТЕТ «СОМНАМБУУЛ»?
24 Сулев Кездус. После тюрьмы

ФИЛЬМ, ФИЛЬМ, ФИЛЬМ...

26 Елена Стишова. ЧИСТОЕ НЕБО
28 Александр Руденко-Десняк. АРОМАТ ЮМОРА
30 Андрей Шемякин. ПРОСТИ НАС, ДЖУЛЬЕТТА!
33 Александр Липков. ОЧЕНЬ ПРОСТЫЕ ИСТИНЫ

КОНЦЕПЦИИ. ГИПОТЕЗЫ. РАЗЫСКАНИЯ

35 Валерий Фомин. БЕЛОРУССКИЕ ХРОНИКИ
50 Алла Бобкова. «ВСЕ МИНЕТСЯ, А ПРАВДА ОСТАНЕТСЯ»
57 Елена Стишова. НА ОБЛОМКАХ ИМПЕРИИ

ИНФО-РУБРИКА

ПЕРСОНА

68 Сергей Тримбач. БЕЗ СТРАХА
74 Сергей Васильев. КАБЛУК ОТ БОГА

СЦЕНАРИЙ

78 Валерий Нариманов. Лох

108 SUMMARY

КИНОФОРУМ

декабрь 2004

ЕЛЕНА СТИШОВА

ЧТО-ТО КОНЧИЛОСЬ...



Елена Стишова,
ответственный редактор
журнала «Кинофорум»

В итоговом интервью «Известиям» Н. Михалков назвал только что закончившийся VI съезд Союза кинематографистов России «историческим». В известном смысле так оно и есть. В истории общественной организации, долгие годы гордившейся своей безупречной репутацией и лидерством среди творческих Союзов, сыгравшей и впрямь историческую роль в ускорении процесса перестройки, такого постыдно-скандального собрания не было. Бессовестная демагогия власть предержащих, мазохизм электората... С того рокового года, когда Михалков встал у руля СК России, все пошло враскосяк и дошло до раскола и самоуничтожения. Разрушительные процессы в Союзе возобладали, образ врага, который якобы залез в твой собственный карман и пустил гулять всех (и каждого) голыми-босыми, создавался со знанием дела. Наука ненависти была взята на вооружение, и не без успеха. Что не удивительно. Уроки близкого прошлого учат нас: нельзя будить в человеке низменные чувства, нельзя давить на первобытные инстинкты. Как и следовало ожидать, ненависть выжгла дотла нормальные человеческие отношения. Союз по уши в долгах, но это еще не самая большая беда. Самый большой и непоправимый урон — потеря души, измельчение и вырождение. Зато оболваненным электоратом легко управлять, сладостно помыкать.

Что-то кончилось... Была иллюзия, что как бы ни менялась ситуация в стране, к Союзу кинематогра-

фистов грязь не пристанет. Такой был запас чести и честности. Романтики и идеалисты в конце концов плохо кончают. Именно в их сторону, на их счет прозвучало со съездовской трибуны: «Кончилось ваше время!» Аллюзии, вестимо, на разгон Учредительного собрания. Помнится, легендарная эта реплика сорвалась с уст р-р-р-революционного матроса. Странный, однако, слоган в речах председателя Союза, чья родословная ничего общего с люмпен-пролетариатом не имеет. Но актерский темперамент иной раз отменяет здравый смысл и ввергает в безвкусицу.

Лирики давно в загоне, а прагматики в законе. В поле зрения прагматика никогда не попадет то, что не сулит ему выгод и дивидендов. Иные кинематографисты, несчастные жертвы михалковской пропаганды, по сей день думают, что не сегодня-завтра на них прольется золотой дождь. Это крайний случай, синдром навязчивой идеи. Словом, человеческая катастрофа в одной отдельно взятой творческой организации. Кстати, о творчестве. О нем на съезде — ни слова. До того ли, когда вот уж семь лет, как с пеной на губах делят шкуру неубитого медведя и мечтают прибрать к рукам мифическую собственность.

Даже неловко напоминать, что за ненавистной кое-кому аббревиатурой КСК (не всякий может ее расшифровать, а уж рационализировать свою неприязнь — тем более) стоят наши коллеги из ближнего зарубежья, художники, чьи имена на-

всегда вписаны в историю советской цивилизации, и кинематографисты действующих поколений. Разрушительная политика руководства российского СК вынудила Союзы СНГ и Балтии продать свои акции и выйти из ЗАО «Киноцентр». Единственная возможность перекрыть поток оскорблений в сторону республиканских Союзов, под аккомпанемент которых происходит любое толковище их российских коллег. Есть же конец человеческому терпению.

Под эгидой Конфедерации творческое и человеческое дружество процветает. Каждый «Кинофорум» — их было уже восемь — превращается в пиришество общения, в дискуссионный клуб, где все интересно друг другу. Попытки руководства Российского Союза отнять у Конфедерации приоритет, объявить себя первыми и единственными поборниками восстановления творческих связей на постсоветском кинопространстве, — дело нечестное и нечистое. Провозгласить же себя первопроходцами в наше время очень просто. На то есть пиар и пиарщики. Предубеждения профессионализма у этого племени начисто отсутствуют. Рука не дрогнет отстучать, к примеру, что в Смоленске впервые был проведен «важнейший для содружества смотр». Ни одного другого названия, кроме российских фильмов, в заметке автора «МК» нет. И это симптоматично, это обнаруживает непрофессионализм пишущего и восхитительное в своей естественности и оттого ничем не прикрытое невежество. Истинная страсть автора располагается в иной зоне. Возможно, в недавнем прошлом он — ресторанный критик. Самый большой абзац посвящен описанию банкета: «Банкет прошел мило и довольно провинциально — с караоке и жюльеном вместо (так у автора! — Е.С.) горячих блюд».

О кей, что позволено цезарю, не позволено быку. А что же «цезарь»? Читаем отчет о «Киношоке» — заметьте себе, о 13-м по счету МКФ, где — вслед за «Кинофорумом» — можно увидеть кинопродукцию последнего года из стран СНГ и Балтии. Читаем не где-нибудь, а в уважаемых «Известиях». Убеждаемся, что кинообозреватель не владеет материалом до неприличия. Становится мучительно больно за бесцельно прожитые годы. Едва в отчете заходит

речь о центральноазиатских фильмах, бестактность следует за бестактностью. «Казахский колорит добавляет пикантности любому сюжету»; «...на всем постсоветском пространстве только в Казахстане кино продолжает бороться за жизнь». (!!!) Украине и Кыргызстану в этой доблести отказано. На каком основании — легко догадаться. Ну, не знает автор ничегошеньки про нынешнюю ситуацию ни в кыргызском, ни в украинском кино. Понятия не имеет, что только за перестроечные годы в Кыргызстане окрепло новое поколение режиссуры, чье кино востребовано не только на Востоке, но и на Западе, что отборщики крупнейших международных кинофестивалей стремятся заполучить новые картины Актана Абдыкалыкова, Марата Сарулу, Эрнеста Абдыжапарова.

О, эта святая убежденность, что читателю интересно только про то, кто с кем, кто кого и кто персонально упал мордой лица в салат. Что же до существа дела, то здесь можно лепить что попало, выпускающий редактор завизирует любой текст. А чего мелочиться? Газета живет один день, так что стоит ли подвергать сомнению широкоэвентуальные и безграмотные обобщения?

Вот почему умиляешься едва ли не до слез, встречая братьев по разуму и настоящим профи. К примеру, украинский толстый киножурнал «Киноколо» — издание замечательное. Что макет, что дизайн, не говоря уж о высоком литературном качестве текстов и знаточестве авторов, — словом, это издание, возникшее уже в пору независимой республики, наследовало, простите за парадокс, лучшие традиции «проклятого прошлого». Не могу не восхититься и замечательными телекинопрограммами в эфире канала «Культура». Это «Острова» под руководством Виталия Трояновского и «Документальный экран» Андрея Шемякина, постоянного автора «КФ». Ему — отдельное спасибо за выпуск, целиком посвященный VIII «Кинофоруму». Телевидение впервые заговорило о постсоветском кинематографе как о новой целостности, сквозь которую все еще просвечивает наша общая корневая система. Ау, аналитики, где вы? Где же ваши концепции и гипотезы?

Е.Стишова

НЕЯ ЗОРКАЯ

ОПРАВДАНИЕ СЕРИАЛА

По итогам V Международного телекинофорума «Вместе»



Своего рода сенсация: высший приз в конкурсе игровых телевизионных фильмов получил «сериал со сквозным сюжетом» — шестнадцатисерийные «Дети Арбата» режиссера Андрея Эшпая.

По поводу этого прецедента (а именно телесериала рядом с «одинарными» и даже короткометражными фильмами) выдвигались возражения и сомнения. Но сериал победил! И здесь можно видеть некое знамение фестивальной политики — ведь самый массовый, популярный и востребованный телевизионный жанр до сих пор не в чести у блюстителей «высокого искусства».

Но сначала о контексте, об окружении столь необычного призера на ялтинском Форуме.

Принцип многожанровости исходно лежал в основе концепции отбора. Свобода представительства — также. Форум «Вместе» — международный, он широко открывает двери для теле-

продукции бывших республик СССР — напомним, что лауреатами прошлых лет становились киргиз Актан Абдыкалыков, чьей талантливой картине «Маймыл» Ялта дала путевку на престижные европейские смотры, литовец Шарунас Бартас — его изысканный арт-хаус «Марокко», воспевавший красоты пустыни, сумели оценить на зеленом и благоуханном черноморском берегу.

И в конкурсе последнего — пятого — Форума «Вместе» оказались в близком соседстве ленты, весьма разные и по национальному производству, и по жизненному материалу, стилю, выразительным средствам. Особенно пестрой, разношерстной получилась программа показа в отношении длительности фильмов — от двухчастевой короткометражки до допустимых 16-ти серий одного названия. Правда, «Дети Арбата» демонстрировались лишь в двух сериях — по решению дирекции Форума это соответствовало протоколу, ибо сериал Андрея Эшпая уже вышел тиражом на дисках DVD, полностью демонстрировался в США, Израиле и начал демонстрироваться на российском первом канале.

Разумеется, перепады хронометража создавали трудности для показа, но это позволяло в наглядном сравнении оценить возможности и преимущества каждой из экранных длительностей. Можно было убедиться, пе-

рефразируя знаменитый афоризм Вольтера («все жанры хороши кроме скучного»), что любая телевизионная длина хороша, если она наполнена смыслом.

Короткометражный фильм еще раз утвердил парадоксальную закономерность своей лапидарной формы для телеэкрана, обожающего долготу, повторяемость, пунктирность. Короткий метраж — электронная версия рассказа, новеллы, эссе — старинных литературных жанров.

Зульфикар Мусаков, один из лидеров нового узбекского кино, постановщик «Мальчиков в небе», уже знаменитых, снял по собственному оригинальному сценарию двухчастевую новеллу. Под прозаическим названием «Калоши» скрывается грустная и лирическая история о позднем возрасте, о несбывшемся, о сладости и горечи воспоминаний.

Сюжет завязывается в самый канун Нового года, когда герой, солидный и благополучный господин, провожает старый год в мужской компании перед семейной традиционной трапезой. И вдруг слышит льющуюся по радио знаменитую песню Эдит Пиаф «Rien de rien» («Ничего, кроме ничего» — в русском переводе).

Это — шок. И узнаем о том не из слов, не по изменившемуся выражению лица, а по донесенной до нас актером-мастером мгновенной смене внутреннего состояния — по глазам. Из всего дальнейшего действия.

Поступки героя совершенно безумны, непонятны с точки зрения нормальной житейской логики и совершенно естественны для человека с перевернутой душой. Можно догадываться, что с песней трагической француженки, всколыхнувшей имя «Лола», связаны глубоко запрятанные чувства, и память счастливой любви, и драма расставания. Отлучившись от праздничного стола под предлогом какой-то мелкой покупки в соседнем магазине, наскоро надев галоши, бедолага отправляется куда-то на окраину темного и безлюдного зимнего города, когда все уже за столами ждут заветного боя часов. И в душе его вновь и вновь звучит влекущий, властный и печальный голос певички. Минутное множество препятствий, достигает бедняга унылого квартала новостроек, панельной башни, где ко всему прочему испорчен лифт. Последний этап пути к женщине, с воспоминанием о которой, судя по всему, связана шоковая песня-знамение, — это подъем пешком на девятый этаж к квартире, чья дверь не открылась, и возвращение домой, где семья уже заканчивает новогодний ужин.

И все это почти без слов, без объяснений, но с редким по молчаливой выразительности актерским соло Хожиакбара Нурматова (этого прекрасного узбекского артиста зрители Форума увидели и в другой роли из фильма Джахангира Касымова «На крючке»), которому соответствует точная режиссерская проработка городских фонов.

«Калоши», поистине жемчужина ялтинской игровой программы, были удостоены Специального приза за короткометражный фильм.

Еще один образец высокого кинематографа прибыл на черноморский смотр из региона Центральной Азии — полнометражный игровой телефильм «Карагыз» («Смуглянка») видного кыргызского режиссера Геннадия Базарова. По заслугам он стал фаворитом международного жюри, которое трудно было бы заподозрить в нелояльности или некомпетентности: под председательством кинорежиссера Валерия Рубинчика (Россия) работали замечательные актрисы Наталия Аринбасарова (Россия) и Лариса Кадочникова (Украина), сценарист Георгий Бранев (Франция). Они единодушно отметили «Карагыз» несколькими призами.

Эта экранизация одноименной пьесы еще раз утвердила плодотворность синтеза двух родственных, но самостоятельных экранных искусств, двух «муз»: «старшей» Десятой музы — Кино и электронной сестры — ТВ. Некогда, лет двадцать назад, шумные споры о том, кто же «главнее» и перспективнее — кинематограф или телевизионное зре-

лище, — окончательно утратили остроту. Умело пользуясь своими выразительными средствами, такими как психологизм, приближение персонажа к зрителю на крупном плане, приоритет диалога, телеэкран уверенно овладел еще и способами кинематографического видения и изображения (атмосфера действия, натура, панорамирование, монтаж и др.). Об этом думалось, когда смотрела талантливый фильм «Карагыз».

По жанровому определению это бытовая драма. Камерная, действие протекает в интерьере дома, отжившего свой век и давно пригодного лишь на снос. Основные мизансцены — в коридоре, напоминающем приснопамятную советскую коммуналку. Но живет здесь семья, родство несчастных, изуродованных жизнью людей. Еще одна замечательная актерская работа, на которые оказался щедр телефорум «Вместе», — Марат Альдибаев в роли несчастного отца семейства, алкоголика, не способного перебороть свой порок. За бесконечными ссорами, обидами, выяснениями отношений безмолвно наблюдает со своего инвалидного кресла в глубине коридора парализованная немая красавица Карагыз, то ли жертва, то ли совесть этого выморочного мира — «и всюду страсти роковые, и от судеб защиты нет...»

Большинство картин на Форуме были посвящены нашему сегодняшнему дню. В объективе камеры — каждодневная жизнь простых людей. И, оказывается, разделенные препятствиями государственных границ, таможен и контролей граждане бывшего СССР, ныне суверенных государств, переживают сходные радости и печали, способны отлично понимать друг друга.

«Кульпаш» казаха Кенжебая Дюсембаева — история молодой женщины, красивой, чистой, доброй, любящей жены и матери, которую безжалостные социальные обстоятельства заставляют испытывать нищету, отчаянную борьбу за выживание, домогательства новых хозяев, шантаж, клевету, тюрьму. Мелодрама? Да, но, к сожалению, такова реальность сегодняшнего существования.

Не только некие надличные силы, обнаружившие свою живучую власть после распада советской дисциплинарной системы, но и людские слабости, пороки, недостаточная нравственная стойкость самих граждан «свободных» и «суверенных» государств приводят к семейным несчастьям, обездоливают детей. Это и пьянство, о котором с болью повествуется в «Карагыз», и азартная карточная игра, которая легко приводит к гибели, что показано в узбекской картине «На крючке». Экран, как ни больно в этом признаваться, свидетельствует, что

страстно чаемые свобода и отсутствие советского дисциплинарного режима нередко оборачиваются не торжеством плодотворной личной инициативы, направленной на общее благо, но коррупцией, преступностью.

Авторы из Центральной Азии сохраняют истинно присущую их национальным искусствам особую теплоту к страдающим людям, своего рода лиризм и снисходительное сочувствие людским неудачам, чудачествам, жизненным нелепицам.

Не только наиболее органичный для телевизионной специфики реализм, но и резкие краски, условность, гротеск, эксцентрика входят в круг поисков сегодняшнего телекино в его борьбе за культурного зрителя. Вполне естественно, что один из любимых жанров публики — комедия — представлена разными своими ипостасями.

«Колхоз интертейнмент» (странное и смешное название!) режиссера Максима Воронкова (Россия) — веселый рассказ, продолжающий традицию «колхозных» фильмов советского периода, столь любимых народом (вспомним хотя бы «Щедрое лето» и «Ляну» Барнета или «Кубанские казаки» Пырьева), но построенный уже на материале перестройки. «Интертейнмент» (Entertainment) — по-английски «развлечение» — содержит забавную и остроумную повесть о самодеятельной кинокартине, которую снимают умельцы из колхоза «Красный бунтарь», претендуя аж на американского «Оскара». Много юмора, музыки, песен и пародий — и на туповатых начальников старого времени, и на халтурщиков от киностудий, и на сам обаятельный и безалаберный процесс съемок. Крепкий актерский состав возглавлен мощным Николаем Караченцовым.

Другой пример современной эксцентрической комедии — «Супертеща для неудачника» (режиссер Елена Райская, Россия) — в традиции комедии-клоунады «с переодеванием», восходящей еще к пушкинскому «Домику в Коломне», а в кино — к знаменитой «Тетке Чарлея». Сюжет о молодых влюбленных, преодолевающих бытовые помехи с помощью «перевоплощения» жениха, погружен в колоритную среду и подчинен увлекательному ритму фильма-путешествия. Михаил Ефремов в новом для себя амплуа разделит приз Форума за лучшую мужскую роль с молодым артистом Олегом Гущиным (телесериал «Джокер», Украина).

В начале XX века был популярен и на сцене, и в кино жанр фарса — комедии грубоватой, на грани скабрёзности (но никогда эту грань не переходящей). В ходе прошлого столетия фарс как-то заглох, а ныне неожиданно возродился в телеверсии

«Криминальное танго» (режиссер Дин Махматдинов, Россия). Было бы преувеличением сказать, что отличаются хорошим вкусом и выдумкой ситуации этой ленты про двух преклонного возраста дам-вдов, озабоченных слухами о сексуальном маньяке под видом сантехника и втайне ожидающих его. Здесь — филигранная игра артистического трио Наталии Гундаревой, Армена Джигарханяна и Татьяны Кравченко. Строгое и принципиальное жюри отказалось внести название «Криминальное танго» в свой протокол. Но из уважения и любви к Наталии Гундаревой наградило ее премией за творческий вклад в развитие телевизионного кино.

Комедийный блок программы завершал цикл миниатюр, названный «Ха! Маленькие комедии» — вереница остроумно придуманных и бравурно разыгранных анекдотов-случаев на городской улице. Дипломная работа выпускника Высших режиссерских курсов Дмитрия Федорова, уже прошедшая апробацию Второго канала, — обещающий дебют!

И вот наконец телесериалы.

В этой позиции ялтинский смотр может быть признан новым словом. Ведь еще совсем недавно и у нас, и на Западе и подумать было невозможно, чтобы многосерийность рассматривалась в русле серьезного искусства, предлагала художественные новации, вызвала споры.

«Оправдание сериала» — название настоящих заметок скопировано с распространенных на рубеже двух прошлых веков «Оправдания театра», «Оправдания огня», знаменитого философского сочинения Вл. Соловьева «Оправдание добра». Правда, подобное словосочетание было скорее литературной фигурой — требует ли добро оправдания? Наш же сегодняшний объект раздумий — жанр телесериала или многосерийного телефильма (не будем усложнять проблему поисками различий, сочтем эти определения синонимами) — в оправдании действительно нуждается.

Уж сколько журналистских ухмылок и снобистских шуточек было пущено в адрес «мыла», «мыльной оперы», «отрады домохозяек»! Но ведь на заре кинематографа и его, первооткрывателя современной эстетической эпохи, считали (и люди неглупые!) «забавой черни», «зрелищем кафров и готентоттов», «световым балаганом»! И только творениями Гриффита, Чаплина, Эйзенштейна закрепился за «киношкой» престиж Седьмого искусства.

Скорее всего, такова непреложная закономерность эволюции любого нового художественного вида, возникшего «на низах»: из потока, из

развлечения выделяется индивидуальное, уникальное, талант. И вид, жанр, форма преображаются.

Ведь сам по себе хронометраж зрелища может быть самым различным. Критерий «хуже-лучше» к объему не относится: что «лучше», что «ценнее» — роман «Анна Каренина» или рассказ «Дама с собачкой»?

Сегодняшняя динамика телесериала и отношения общества к нему оптимистичны. Многосерийные телевизионные фильмы все тверже входят в орбиту серьезной критики и становятся материалом для художественного анализа. И наконец получают доступ туда, где синклиты высоких судей-профессионалов определяют ранг творческих достоинств, — на кинофестивали, в конкурсы кинематографических академий. Примеры: лестные награды американскому телесериалу «Скорая помощь»; демонстрация нескольких серий нашей российской «Бригады» на едва ли не самом академическом из международных кинофестивалей — Берлинале в 2003-м; премии «Дальнобойщикам» и той же «Бригаде» на конкурсе киноакадемии «Золотой орел». Отходит в прошлое снобистское пренебрежение к массовой аудитории, к телевизионной пунктирности показа («прокладки», «заполнение пустот между рекламой» и пр.)

Уважительный и серьезный подход к самому массовому из сегодняшних экранных жанров, задача стимулировать творческий подъем отечественного сериала были положены в основу программы игрового кино на ялтинском Форуме. Так был введен в регламент специальный приз жюри за творческий поиск в массовом телекино — его разделили сериалы московского производства «Сыщики-3» Юрия Павлова и «На углу у Патриарших-4».

Во время ялтинских просмотров игровых фильмов (и коротких, и длинных!) о нашем сегодняшнем дне думалось и о том, что на телеэкране — на пространстве сериала в особенности — зачастую оказываются выхвачены коллизии и социальные типы, обозначившиеся в самой жизни, но еще не освоенные искусством. Здесь телекино часто опережает смежные художественные виды. И это не случайно: авторы сериалов внимательно присматриваются к сегодняшнему городу с его потоками машин, контрастами роскоши и нищеты, архаики и футуризма, синхронно сосуществующими коммуналками фабричных 1930-х и ночными клубами 2000-х.

Все это можно увидеть, скажем, в конкурсной ленте «Таксистка» (реж. Ольга Музалева, Россия),

уже завоевавшей интерес и признание серьезных зрителей.

Это цепь выразительных эпизодов из жизни одной коренной москвички. Мы застаем ее в гуще жизненных проблем: мужа нет, двое детей-школьников, дом, где она живет, угрожают снести под элитное жилье, нет работы и, следовательно, денег. И женщина садится за руль стареньких «Жигулей», чтобы заняться частным извозом. Но и ее побитую «пятёрку» угоняют...

Перед нами отнюдь не гламурная «бизнес-вумен», быстро стандартизовавшаяся на киноэкранах, а действительно живой портрет, московская косточка. Каждый новый ее пассажир — это новая ситуация, которую героиня разрешает находчиво, с юмором. Актриса Людмила Артемьева разделила приз за лучшее исполнение женской роли с Любовью Толкалиной, перспективной молодой киноактрисой, талантливо сыгравшей в украинском сериале «Игры взрослых девочек» (режиссер Сергей Лялин, Украина).

Вывод: о сложных и противоречивых явлениях жизни сегодняшнее телекино стремится говорить прямо, смело, ясным, ярким и общедоступным языком. На пространстве сериала открыта свобода для драматургических, режиссерских, актерских свершений — поле творчества.

И под завязку — исторический роман в телесериале. Именно в этой драматической хронике нашего прошлого, в экранной летописи горькой истории российского XX века телекиноэкран 2004 года обрел себя как истинный художник.

И в потрясающем, страстном, раздирающем душу изображении страданий обреченных на смерть в фильме «Штрафбат» Николая Достала по сценарию Эдуарда Володарского. И в 23-х серийной «Московской саге» Дмитрия Барщевского — экранизации одноименной эпопеи Василия Аксенова, где добросовестно и тщательно воспроизводится смена страшных советских десятилетий, пропущенная через судьбу нескольких поколений одной интеллигентной семьи. И в телесериале «Дети Арбата», завоевавшем самый почетный приз Форума «Вместе».

Об этой большой и важной работе я попросила рассказать (специально для журнала «Кинофорум») сценариста картины Валентина Черных, чей другой фильм 2004-го года «Свои», тоже на историческом материале, стал бесспорным лидером Московского международного кинофестиваля.

Нея Зоркая. Валентин Константинович, что подвигло вас обратиться к большой эпической форме, да еще и экранизации «чужого» текста? Ведь

вы, мне кажется, в последние годы увлекались коротким рассказом, новеллой?

Валентин Черных. Вы отстали от жизни. За это время я написал два новых романа, один про кино. «Лета к суровой прозе клонят». Впрочем, интерес к более крупной форме возник у меня давно, потому что в ней можно спокойно и обстоятельно все написать. Поэтому, когда мне предложили сделать экранизацию романа «Дети Арбата», я даже обрадовался, пригласил свою ученицу Юлию Дамскер, и пошла работа. На нее ушел целый год.

Н.Зоркая. Я слежу за вашим творчеством, я вижу, что вы всегда питаетесь собственными сюжетами и редко прибегаете к экранизациям. Как произошло наложение романной формы Черныха на прозу Рыбакова? Как сегодня читается роман «Дети Арбата», который, появившись в 1987 году, всех нас потряс, «перепал»? Короче, ваша интерпретация «перестроечного бестселлера» на сегодняшнем телевидении по простоте лет?

В.Черных. Действительно, с экранизацией встречаюсь лишь во второй раз (в первый по просьбе Евгения Матвеева экранизировал два романа Проксурина — «Любовь земная» и «Любовь небесная»). Рыбаковым мы все зачитывались, ждали каждого выхода журнала, где он печатался, зачитывался и я. Но времени, о котором пишет Рыбаков, я не помню — книга заканчивается 1943-м годом, а в 1930-е, которые там основные, я еще не родился.

Я прочитал все романы про то время. «Дети Арбата» по-прежнему читаются, как хорошая беллетристика. Но явно есть и трудности. Тогда с особым интересом читалась четвертая часть романа, посвященная Сталину, — ведь «Дети Арбата» даже называли по выходе «романом о Сталине». С тех пор появилось так много материалов, все так хорошо известно, что Сталин Рыбакова отошел на второй план. Поэтому и в экранизации ему уделено не много места. Но при том, понимая, что внимание к фигуре Сталина с годами не будет ослабевать, мы в каждой серии отдавали ему 2-3 минуты. Его личность связана с судьбами героев романа Саши Панкратова, Вари. Возникал вопрос, кто будет играть Сталина. Постановщик Андрей Эшпай предложил такую яркую и парадоксальную фигуру, как Мак-

сим Суханов И, по-моему, очень любопытное решение получилось. Получился ироничный Сталин: как он смотрит, как говорит, такой немножко бес. Правда, Эшпай встретился с определенными трудностями своего актерского выбора: очень сложный грим, Максим очень высокий, крупный в отличие от Сталина...

В основном же, работая над романом, мы прослеживали частную жизнь и личные судьбы героев. И здесь тоже оказались трудности. Очевидно, Рыбаков был так увлечен конфликтами, дискуссиями, спорами, что мало внимания уделял быту. Из текста непонятно, что люди ели, что носили. Что выдавали по карточкам, что произошло, когда карточки отменили. Писатель, наверное, все это знал и помнил, но это его не интересовало.

Мы добросовестно следовали за романом, мало от него отходили. Очень помогла вдова Рыбакова. Сначала мы опасались — по праву наследства она имела право на диктат. И было очень приятно, что мы встретились с умной, мудрой женщиной. В прошлом редактор, она понимала, что неизбежны купюры, новые диалоги, — их мы старались ограничивать.

Н.Зоркая. Вас не смущало, что приходится делить повествование на «блоки» отдельных серий?

В.Черных. Что значит «смущало»? Это профессия! Надо закончить серию так, чтобы зрителю хотелось посмотреть следующую.

Н.Зоркая. И «Бесы» Достоевского тоже так?

В.Черных. И «Бесы», потому что мало кто из сегодняшних телезрителей читал роман. Этот принцип был открыт, когда печатали романы-фельетоны, когда большие литературные произведения печатались с продолжениями. Это старая технология!

Итак, сериал как литературный и кинематографический жанр признан — «оправдан» — корифеем современной кинодраматургии.

Остается продумать способ представления «многосерийности» на фестивалях и форумах рядом с фильмами обычной длины. Видимо, у сериала должен быть выполненный авторами «спутник», «пилот», фестивальный «представитель».

Ялта — Москва

НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ

ПИР КАК ЛЕКАРСТВО ПРОТИВ ЧУМЫ

По итогам «Киношока» 2004



Август-сентябрь в России (а иной раз и во всем мире) — время катастроф. И отчет об анапском фестивале «Киношок» всякий раз приходится начинать с того, что вокруг — полный кошмар и ужас: дома рушатся, телебашни горят, подлодки тонут, международные террористы таранят самолетами здания ВТЦ, люди ненавидят и убивают друг друга... А в маленьком фестивальном оазисе на берегу теплого моря кинематографисты из разбежавшихся в разные стороны стран СНГ и Балтии по-прежнему и вопреки всему демонстрируют искреннюю «дружбу народов», выпивают-закусывают, общаются, смотрят кино... Все друг другу нужны, все друг другу интересно... В общем, островок счастья, нечаянный «пир во время чумы».

Говоря о 13-м фестивале, к этому немного можно доба-

вить. Разве что фон на сей раз, был отчаянно мрачным — серия терактов, завершившаяся кошмаром Беслана, затмила даже 11 сентября. Власть на просторах крупнейшего обломка СССР, который «мы назвали Российской Федерацией», именно в эти дни начала с пугающей скоростью вытаскивать на свет божий все пропылившиеся инструменты авторитарно-тоталитарного прошлого. Тут тебе и цензура, и нескончаемая ложь в СМИ, и идеология «осажденной крепости», и единодушные выборы по принципу: «Одобрямс!», и ограничение прав субъектов федерации, и чуть ли не «Православие, Самодержавие, Народность»... Включаешь телевизор — приходишь в ужас от того, как быстро и беспардонно государство отбирает у граждан дарованные свободы. Сидишь в кинозале и понимаешь, что фильмы, которые еще пару лет назад не вызвали бы никакого особого резонанса, смотрятся на этом фоне чуть ли не революционно.

Вот, к примеру, «Недоверие» Алексея Некрасова. Обычная заказная документалистика, снятая на заграничные деньги. Американская воспитательница по имени Таня, благополучно эмигрировавшая в начале 90-х, приезжает с маленьким сыном в Россию, чтобы разобраться: кто же виноват в гибели ее матери, жизнь которой оборвалась под обломками дома на ул. Гурьяно-

ва 9 сентября 1999 года. Таня ходит по инстанциям, нанимает адвоката (из бывших гэбэшников) для ознакомления с томами уголовного дела, навещает семью беженцев из Чечни, глава которой месяц провел в кутузке по обвинению в причастности к взрывам и был отпущен за недоказанностью... Затем едет навещать родственников на Урал и... возвращается в США не солоно хлебавши. Картинки ее путешествия по России перемежаются кадрами выступления американского конгрессмена, обстоятельно доказывающего, что взрывы жилых домов в Москве выгодны в первую очередь российским властям. Тут же фрагменты острых передач российского ТВ пятилетней давности: споры, обмен мнениями, горячая информация... Всплывает и загадочная история в Рязани, где на волне московских терактов население проявило бдительность, а органы внутренних дел — оперативность: по горячим следам была задержана машина с людьми, сгружавшими в подвал жилого дома подозрительные мешки. Эти люди оказались... штатными офицерами ФСБ. Генерал Патрушев после этого заявил, что в Рязани проводились учения. На том все и кончилось.

В общем, дело ясное, что дело темное. Никаких веских доказательств в пользу той или иной версии фильм Некрасова не представляет, никакой новой инфор-

мации не содержит. Однако сегодня, после Беслана, он производит совершенно убойное впечатление. «Недоверие» эмоционально актуализирует события пятилетней давности, напоминая, что позорный инстинкт самосохранения — основной мотив нынешней власти во всех кризисных ситуациях, а не только в связи с «беспрецедентной террористической атакой» августа-сентября 2004 года. Что никакие расследования и «независимые» суды не приведут к установлению истины и наказанию виновных ни через год, ни через пять лет, ни через десять... Что не приведут к этому и усилия «четвертой власти», которая тогда, в 1999 году, была на порядок более свободной и громогласной, чем сейчас. Обществу неохота знать правду.

Весь эффект картины состоит в наложении элементарных представлений о правах человека, принятых в одной стране, — на реалии другой. Тетенька из США, из государства, где люди чувствуют себя вправе требовать правдивого отчета у власти, приезжает и на голубом глазу задает простые и ясные вопросы: «кто виноват?» и «что сделано?» — в России. Понятно, что ответов она не получит. С какого перепуга наша власть должна отчитываться перед гражданами — пусть иностранными, пусть и потерпевшими — в своих действиях? Власть в первую очередь защищает самое себя. «Государство — все, человек — ничто», — такова российская, имперская модель управления, существующая на протяжении более чем пяти веков. Население к ней привыкло, и правдой особо не интересуется. Да, те, кто пострадал лично, кто потерял близких, имущество, у кого жизнь рухнула в одночасье, обивают пороги инстанций. Но и они не особо желают докапываться до истины. Танина ближайшая подруга, жившая в том же доме и тоже потерявшая семью, говорит: «Я не хочу знать правду. Мне в этой стране жить». Она боится, но дело не только в страхе. Дело в том, что российские граждане привыкли в той ли иной степени идентифицировать себя с государством и понимание того, что государственный террор направлен против тебя лично, равносильно самоубийству. Лучше не знать.

Не хотите — не надо. И вот даже видимость информации на глазах подменяется пропагандой, а возможности открытого народного волеизъявления сводятся к минимуму. Однако нынешнее «укрепление вертикали» вовсе не означает, что прерывается диалог между государством и обществом. Он прекращается в легальных, цивилизованных формах, но общество при этом отлично усваивает повадки власти и успешно посылает наверх

собственные «дикие» импульсы. В документальном фильме «Мирная жизнь» Павла Костомарова и Антуана Каттина (конкурс «Кино без кинолент») никакой власти нет вообще, но все ее пороки — от экономического произвола до презрения к инородцам, — как на ладони. По форме — это библейски простые и по-русски печальные картинки из сельской жизни.

Деревня в Псковской области. Здесь в крайней нищете живут двое чеченцев — Руслан и Апти, отец и сын, бежавшие от войны, которая отняла у них дом, жену, мать, мирную жизнь. «Мирная жизнь» на новом месте — это долгий обряд изготовления «кипятильника» из лезвия бритвы и спичек; это тяжкий труд по восстановлению лежащего в руинах коровника: молча, терпеливо они вдвоем разгребают многолетние залежи навоза, латают стены, возводят крышу, собирают из кусочков оконные стекла... За этот труд им не заплатили. Отец смирился, сын взбунтовался... против отца. Он пытается жить, «как все», тусуется в клубе с местными братками, пьет, как они, курит, как они, — но он все равно не «свой». Белобрысый авторитет Толик вполне беззлобно объясняет молодому чеченцу, что им с отцом тут не жить. В итоге Руслан, привыкший существовать по заветам предков, уехал, как гласят лаконичные титры, в Чечню. Толик «тоже уехал в Чечню»: следует фотография бравого Толика в камуфляже и с автоматом. Сын Апти остался. В финальных кадрах — смутный интерьер деревенской избы, пьяный Апти входит, злобно пинает ногой табуретку, валится на пол и воет от безысходности и тоски...

Фильм поистине страшный. И дело здесь во всем не в том, что чеченцы хорошие, а русские в лучшем случае — ни на что не годные пьяницы, в худшем — законченные расисты. Дело в том, что все они — граждане одного государства; и если «национальная гордость» проявляется в унижении и использовании рабского труда соотечественников-инородцев (и с той, и с другой стороны), то подобная «мирная жизнь» не может не подпитывать собою войну. Внутреннюю, заметим, войну.

Россия по-прежнему сверху донизу ощущает себя империей, а не федеративным государством, где все субъекты и все граждане на деле пользуются одинаковыми правами. А империи, к сожалению, существуют по законам «велосипеда»: ты на ходу, пока крутишь педали. Целостность имперского государства сохраняется, только пока оно раздается виришь, пока есть внешний враг и гло-

бальная задача покорения мира. Как только процесс расширения приходит к естественному концу, империя начинает рушиться. Так, неудача войны в Афганистане — последней попытки имперской экспансии СССР — немедленно привела к развалу Союза.

Казалось бы, на месте рухнувшего колосса возникла мозаика самостоятельных государств, способных, так или иначе, решать свои внутренние проблемы. Но то, что происходит сегодня в России, наводит на грустные размышления. Похоже, что с задачами управления страной в условиях демократии власть решительно не справляется. Значит, защитить себя она может, только свернув демократические свободы. Нужно опять всех «построить» под предлогом, что у нас, де, война! Враг у ворот! В ход идет затасканная имперская риторика, понятная народу, но опасная уже тем, что не отражает, да и не может отражать, никакую действительную политику. Куда нам бряцать оружием, играть мускулами, искать врагов и раздувать имидж супердержавы! Куда нам стремиться к мировому господству, — сохранить бы что есть. Однако слабая власть очень хочет казаться сильной; а чтобы продемонстрировать силу, нужно воевать. С кем? С чужими? Это сейчас нереально. Значит, придется воевать со своими. Так власть запускает механизм саморазрушения государства. Не хочется быть Кассандрой, но если все будет идти, как идет, чеченский конфликт окажется не локальной бедой, а началом распада Российской Федерации. И СНГ — это причудливое лоскутное одеяло, конгломерат разнородных режимов, раздираемых тягой: кто — на Запад, кто — на Восток; это пространство бывшей империи, поделенное государственными границами, но в силу географической близости и общего прошлого еще сохраняющее возможности для надгосударственной культурной, экономической, политической и правовой интеграции, — станет для нас не итогом свершившегося катаклизма, а моделью будущего, которое ждет Россию.

В свете этих пессимистических размышлений все, происходившее в контексте Анапского фестиваля, приобретало особую значимость и особый смысл.

И очевидный успех казахского кино («Остров Возрождения» Р.Абдрашева — Гран-при, «Охотник» С.Апрымова — приз за режиссуру), с его плавным, медитативным погружением в неподвластную историю, не зависящий от нее природно-поэтический космос, где все повторяется: мальчик становится мужчиной, мужчина — охотником.

Охотник учит нового мальчика быть мужчиной и т.д. Или же, в варианте Р.Абдрашева, — мальчик делается поэтом и, припадая к вечно возрождающему источнику жизни, ускользает тем самым из пут истории...

И настойчивость, с какой эстонское кино не перестает предъявлять империи счет за поруганную свободу личности. В «Сомнамбуле» С. Кеэду-са (приз за лучшую операторскую работу) душа нации, юная дочь смотрителя маяка, покинутая буржуазным возлюбленным и изнасилованная русским солдатом, не может ни жить, ни умереть, ни восстать, ни смириться с произошедшим; она пребывает в сомнамбулическом состоянии, которое свидетельствует об утраченной идентичности. А в «Бунте свиней» молодых режиссеров Я.Килми и Р. Рейнумаги пространство советского пионерлагеря реконструируется как полигон для превращения свободолюбивых подростков в пушечное мясо, в послушных оловянных солдатиков для афганской войны. Подростки эффектно бунтуют и побеждают. Но это бунт «задним числом», реванш лет пятнадцать спустя, после того как ситуация перестала быть актуальной. Значит, психологический вывих остался, если его приходится вправлять, снова и снова возвращаясь к обстоятельствам былой травмы.

Любопытны картинки вновь формирующегося киргизского сельского мира, который, после того как «Россия от нас отделилась», возрождается на началах полуфеодалной зависимости, натурального хозяйства и обычного права («Сельская управа»). Полная тончайшей иронии и нескрываемого жизнелюбия картина Э.Абдыжапарова получила приз за лучший сценарий. Гораздо менее органичными, хотя и не менее ироничными выглядят картинки формирования нового городского уклада с кегельбанами, бильярдными, особняками новых богатых и лубочной любовью к традициям, — в узбекской картине «Великан и Коротышка» Д. Касымова.

Любопытно и то, что братья-славяне снимают преимущественно для русского рынка русскоязычное кино и сериалы — образцы: «Дунечка» А.Ефремова и «Игры взрослых девочек» С.Лялина. Что братья-грузины по-прежнему пытаются хранить верность традициям своего поэтического кино, а братья-азербайджанцы с неизменной серьезностью блуждают в поле возвышенных метафор, размышляя об искусстве и жизни, о жизни и смерти, о свободе и семейном диктате, о старческом угасании и любви («Мелодия пространства» Г.Мехтиева).

Не менее значим и внятный вектор российской части программы, ориентированный на само-достаточный, не слишком детерминированный временем и пространством эксперимент. Если вынести за скобки «Недоверие» и «Мирную жизнь» (оба фильма так или иначе сделаны при участии Запада), то свобода у нас интерпретируется по большей части как полная отвязанность на уровне фабулы, ненормативной лексики, профанации обрядов и демонстрации гениталий (упоительно смешная «Голова» С.Басковой — главный приз в конкурсе «Кино без киноплёнки»). Как уход в замкнутый мир семейных конфликтов и персональных фобий («Удаленный доступ» С.Проскуриной) или же в микромир на уровне демонстрации коллизий из жизни кефирных грибов («Кефирные грибки отправляются в полет» П.Сильвестрова). Понятно, что для российского кино Анапа — фестиваль вовсе не главный, но демонстрируемое здесь обширное пространство маргиналий отече-

ственного кинематографа тоже по-своему поучительно.

В общем, кино в Анапе — национально окрашенные экранные игры с самыми разными стратегиями — свидетельствует о жизни, продолжающейся на просторах бывшего СССР. А сам фестиваль — суть которого не столько дележ славы и денег, сколько удивительный, почти «алхимический» процесс преобразования негативной энергии раздора, обусловленного разностью темпераментов, менталитета, исторического опыта, геополитических устремлений, в энергию взаимообогащения, в радость встречи с «другими», — тоже есть особого рода игра, которая в какой-то момент начинает казаться спасительной. Начинаешь думать, что «пир» — это, может быть, пусть и гомеопатическое, но, безусловно, действенное лекарство против ненависти, ксенофобии, насилия и всякой прочей «чумы».

Анапа—Москва

**Зарубежная подписка оформляется через фирмы-партнеры
ЗАО «МК-Периодика» или непосредственно в ЗАО «МК-Периодика» по адресу:**

129110 Москва, ул. Гиляровского, 39, ЗАО «МК-Периодика»;
тел. (095) 281-91-37, 281-97-63; факс (095) 281-37-98
E-mail: info@periodicals.ru
Internet: http://www.periodicals.ru

**To effect subscription it is necessary to address to one of the partners of JSC
«MK-Periodica» in your country or to JSC «MK-Periodica» directly.**

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

ЛАУРИ КЯРК

В СТОРОНУ СОЦИАЛЬНОСТИ



Год назад я начал информацию об эстонском кино на страницах «Кинофорума» с того, что эстонскому фильму удалось вернуть своего зрителя, что фильм «Имена на мраморной доске» Элмо Нюганена достиг вершин зрительского успеха в отечественном прокате, перешагнув при этом даже показатели Голливуда. Цифры — упрямая вещь. Выделить в сегодняшней ситуации эстонского кино что-то столь же однозначно определенное было бы сложнее. Но это не значит, что у нас нет ничего интересного, кроме беспрецедентного успеха «Имен на мраморной доске».

Игровые фильмы на разные вкусы

Эстонский фильм продолжает завоевывать эстонского зрителя.

Это можно сказать и по отношению к фильму «Сделано в Эстонии». Если «Имена» опирались преимущественно на патриотическое чувство, то Рандо Петтай делает в своей дебютной картине открытую ставку на народную комедию. Слишком часто проекты, рассчитанные исключительно на коммерческий успех, увы, не оправдывают себя. Однако думается, что фильм «Сделано в Эстонии» должен быть благодарен за свой зрительский успех Голливуду, точнее, господству однообразной голливудской продукции на наших экранах. Что-то отличающееся от этого общего потока, тем более свое, родное, заслуживает благожелательного внимания зрителя одной только своей непохожестью на надоевшие стереотипы.

Совсем другие черты эстонского игрового кино представляет новый фильм Сулева Кездуса «Сомнамбула». Предыдущая работа Кездуса «Георгики» (1998) была с успехом показана на многих международных фестивалях. В «Сомнамбуле», как и в «Георгиках», перед нами эсхатологический мир — последствия катаклизмов XX века. Связывают оба фильма и образы, созданные актером Эвальдом Аавиком. И миссионер в «Георгиках», и отец в «Сомнамбуле» — оба чувствуют трагический разрыв времен, оба они стремятся спасти мир сущий. Однако в

«Сомнамбуле» режиссерский взгляд более мрачен, на экране и впрямь конец света. Как это было у Адриана Леверкюна в «Докторе Фаустусе» Томаса Манна? Надежда на крупную надежду только вслед за полной безнадёжностью...

В начале 2004 года состоялись премьеры еще двух художественных фильмов. «Бунт свиней» — первый полнометражный игровой фильм молодых авторов Яака Кильми и Ренэ Рейну-мяги. Яак Кильми зарекомендовал себя как зоркий и остроумный документалист. Но по образованию он как раз игровик — окончил в Таллинском педагогическом университете под руководством Арво Ихо курс режиссеров игрового кино, и его дипломная работа «Пришел в гости» (1998) кроме успеха на многих студенческих фестивалях завоевала главный приз и на знаменитом фестивале короткометражных фильмов в Оберхаузене (1999).

Параллельно со студенческими стройотрядами практиковались в советские времена летние отряды и для школьников. «Бунт свиней» — об одном таком отряде, о бунте школьников, имеющем политическую окраску. Фильм привлекает юношеской энергией и искренностью, а так же очевидной талантливостью молодых авторов. Видимо, последнее обстоятельство определило выбор отборочной ко-

миссии Московского международного фестиваля, пригласившей картину в официальный конкурс. Жюри отметило «Бунт свиней» одной из главных наград фестиваля.

Второй фильм начала 2004 года — тоже дебют. Поздний и не совсем удачный дебют Ильмара Таска «Сегодня ночью мы не спим» интересен как попытка сделать жанровое кино (психологический триллер или что-то в этом роде). Цели у автора были откровенно коммерческие. Понятно, что надо уметь делать хорошее коммерческое кино, подобные попытки имели место уже лет десять назад (например, «Огненная вода» Харди Вольмера (1994) о нелегальной торговле спиртом в 20-е годы). В сегодняшней ситуации эстонскому кино важнее сосредоточить свои усилия на совместных проектах. Это большая продюсерская работа. Во-первых, надо заинтересовать партнеров, найти соответствующие проекты, а во-вторых, уметь сохранить в совместном производстве и свое собственное лицо.

Социальная зрелость молодых документалистов

Еще пару лет назад состояние нашей документалистики было достаточно печальное. Даже кризисное, так как именно документалистика была все долгие годы советской власти чуть ли не совестью эстонского кино (и в силу того, что документальные фильмы получали разрешительное удостоверение на месте, разрешение Москвы требовалось только на полнометражные фильмы). И та же самая документалистика оказалась к концу 90-х годов явлением почти маргинальным, напоминающим порой чуть ли не любительское видео не только в техническом исполнении, но и именно в содержательном плане, в понимании своей роли и задач.

В последние годы наша документалистика шаг за шагом заново приобретает силу и внутренний потенциал. Из новой продукции об этом свиде-

тельствуют по крайней мере две работы: «С днем рождения!» Урмаса Э. Лийва и фильм «Живая сила» Андруса Маймика и Яака Кильми.

Герои Лийва — три парня, празднующие свой день рождения. Им исполняется по восемнадцать лет, они родились в 1985 году, когда к власти пришел Михаил Горбачев и в СССР началась перестройка. Свой день рождения они отмечают в сентябре 2003 года, когда в Эстонии проходит референдум по поводу вступления в Евросоюз. Это внешние временные рамки и обстоятельства, которые так или иначе оказывают свое влияние на героев фильма. Однако Лийва интересует, кто они, эти молодые люди, что их волнует, к чему они стремятся в жизни.

В фильме Андруса Маймика и Яака Кильми «Живая сила» тоже три персонажа. Двое из них безработные, но виноваты в этом скорее всего они сами, им нравится их свободный образ жизни. Притом Георг — даже сознательный безработный, чуть ли не своеобразный философ («Христос не носил галстука, почему заставляют это делать его служители?»). Его философия делает Георга похожим на современного диссидента, так как его слова обращены против ныне господствующей идеологии — идеологии успеха (ее активно выражает третий персонаж фильма). Хотя герои «Живой силы» сами по себе интересные и запоминающиеся персоны, все же стержень фильма в другом. В том, что Андрус Маймик и Яак Кильми показывают, сколь толерантно современное общество по отношению ко всем своим членам, и не только на словах.

Год назад я завершил свой обзор эстонского кино наблюдением о том, что все более настойчиво в нашем кино заставляет о себе говорить молодое поколение. Эту тенденцию подтверждают и новейшие фильмы, о которых шел разговор в нынешнем обзоре.

Тарту

ИРИНА ЗУБАВИНА



ОПЫТ ТОЛКОВАНИЯ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИХ «СНОВИДЕНИЙ»

«Сомнамбула» — второй полнометражный игровой фильм эстонского режиссера Сулева Кездуса. И одновременно вторая его совместная работа с соавтором сценария драматургом Мадисом Кыйву. В предыдущей их картине «Георгики»¹ тоже был остров и люди, и животные на нем, лодки на берегу моря и храм; фильмы к тому же формально объединяет фигура исполнителя одной из главных ролей (Эвальд Аавик), и хотя режиссер категорически не желает, чтобы «Сомнамбулу»² воспринимали как «Георгики-2», авторы во многом дают основания для подобного сравнения, а потому есть большой соблазн рассматривать новую картину Кездуса Сулева как часть дилогии или даже будущей трилогии, тем более что режиссер подтвердил намерение приступить к написанию сценария следующей картины в соавторстве с Мадисом Кыйву.

Нащупав в «Георгиках» болезненную точку травмированного национального самосознания, авторы словно бы пытаются доказать, додумать в «Сомнамбуле» нечто недосказанное в предыдущем фильме, предельно об-

¹ Специальный диплом жюри X Минского фестиваля «Листопад» с примечательной формулировкой «За все!».

² Фильм «Сомнамбула» был выдвинут на Нику, став кандидатом на получение национальной российской премии в номинации «Лучший фильм стран СНГ и Балтии».



«Сомнамбула»

нажить глубинные противоречия в надежде на окончательное избавление от травмирующего воздействия трагического сознания.

Введение в контекст

Сомнамбулизм — расстройство сознания, при котором во сне автоматически совершаются привычные действия (лунатизм, снохождение). Сюжетная реальность вокруг сомнамбулы по сути представляет сон, который снится сознанию, не способному вместить смысл реально происходящего. Балансирование на грани сна и яви задает тревожность повествованию, сгущает атмосферу. Такая смыслопорождающая ситуация является весьма интригующей, а потому образ сомнамбулы в мировом искусстве XX столетия имеет значительный шлейф культурных аллюзий³.

Одной из самых ярких кинематографических ассоциаций следует признать медиума Чезаре, который, по утверждению зловещего доктора Калигари, обладал способностью предвидеть будущее⁴.

В отличие от медиума, сомнамбула действует под влиянием собственного духа, но чтобы стать онтологически включенным в происходящие события, ей необходимо окончательно проснуться.

В эстонском языке слово *somnambuiul* с ударением на последнем слоге, рифмуется с *tuul*, что означает ветер. Такая поэтическая рифма по признанию режиссера, служит камертоном ко всему произведению — это и ветер истории, и ветер, который гуляет над островом, где живут герои, ветер, протяжный гул которого аккомпанирует неспешному ходу со-

³ «Сомнамбула» — мелодраматическая опера Венченцо Беллини (премьера в 1831 году в Милане. Балет в одном действии на тему этой оперы поставил В.Риети (премьера состоялась в Нью-Йорке в 1946 г.), однако эта «Сомнамбула» имела отношение скорее к «Спящей красавице» П.И.Чайковского. Подобное самоощущение человека в современном мире отражает название рассказа Татьяны Толстой «Сомнамбула в тумане»; стихотворение Алексея Парщикова «Сомнамбула». Владлен Бахнов издает научно-фантастический журнал под таким же названием. Среди кинематографических аллюзий в первую очередь вспоминается медиум Чезаре (Конрад Фейд) из «Кабинета доктора Калигари» Роберта Вине. Как уверял завороченную публику Калигари, сомнамбула может предсказать судьбу.

⁴ Сами эстонцы считают, что лучшее время они прожили «под шведами». Шведский король-просветитель основал Тартуский университет.

Возможно, в этом одна из глубоко скрытых причин, почему девушка с маниакальной навязчивостью повторяет текст о бегстве матери с офицером в Швецию, включает в интимные воспоминания короля и Королевский театр.

бытий. «Шум ветра» по-эстонски — это и семиотическая многозначность Текста, усложненность его структуры при внешней незамысловатости фабулы.

Дочь смотрителя маяка с экзотическим для Эстонии именем Ээтла и ее отец Готфрид уединенно живут на побережье пустынного острова. Время действия — последний год войны: осень-зима-весна...

Сентябрь 1944 года. Приближение советских войск к Эстонии. Ээтла, выпрыгнув из последней лодки, перевозившей беженцев в Швецию, возвращается в отеческий дом у маяка, оставив на корабле свои вещи и золото, уплаченное стариком смотрителем за спасение дочери.

С того самого момента, как промокшая девушка ничком падает на полосатый матрац, забывшись долгим сном, становится ясно, что она неотделима от мрачной, болезненной давящей атмосферы старого дома. Ээтла — его естественная частица, хотя на уровне профанного сознания проявления ее естества представляются довольно странными: страдая от нереализованной сексуальности, девушка одновременноотягощена комплексом потенциальной жертвы насилия. Она то и дело переживает грезы, которые ее сумеречному сознанию акты принуждения и не устает высказывать упреки отцу («Я же самка, как и моя мать... Что с ней делали? Мама кричала. Почему ты не помог? Ты слышал!»), смешивая при этом реальные события прошлого с образами своих сновидений.

Даже неискушенному зрителю ясно, что обвинения дочери выходят далеко за рамки традиционной семейной идеологии, ибо с первых же минут просмотра угадывается существование некоего метаязыка, отсылающего к скрытым подтекстам. Каждое событие, реплика в фильме исполнены множества смыслов, каждая деталь существенна, так как отягощена шлейфом многозначных аллюзий и ассоциаций, что делает пересказ фабулы фильма задачей неблагоприятной и практически невыполнимой.

Герои, блуждающие в тумане по заброшенному миру, в котором гулко раздается эхо войны, — своеобразная проекция внутреннего мира Ээтлы. Для нее реальность — лишь сон, который в некотором смысле ею же самой и порождается. Ее активнопассивная позиция проявляется в попытке осмыслить события, поименовав их. Извлекая, словно занозу из подсознания, травмирующие факты прошлого, она порождает чувственные ряды квазипоэтической речи — цепочки почти несвязных слов, тем самым необъяснимо провоцируя (или предсказывая?) события. («Если я забеременею от генерала и двух капитанов, что люди скажут? Скажут — шведы... Отец будет бить меня. По ногам. Всех

самок бьют, когда они возвращаются... Я им кричала: куда же вы, в пучину? Я подумала, что никогда не увижу ни одной живой души. И останусь одна — девушка-женщина».)

...И беременность наступает.

Периодически возникающий вопрос об отцовстве (чьего ребенка Ээтла носит в своем чреве?) обретает принципиальное значение на символическом уровне, где он имеет статус проблемы метафизической исторической перспективы. Ответ,



«Сомнамбула»

похоже, неизвестен и самой Ээтле, однако ее приговор себе, как, впрочем, и Матери (старой Эстонии?), однозначен: «Мы шлюхи — ты и я!» Подобный травматический комплекс самоидентификации, извлеченный авторами из глубин «коллективного бессознательного», — часть феномена так называемой «эстонской депрессии». Практически любой из персонажей, носителей мужского оплодотворяющего начала, гипотетически мог стать причиной беременности Ээтлы. Чтобы понять, кто же из них получил шанс на «продолжение в истории», необходимо упомянуть всех.

Первый — представитель эстонской интеллигенции, доктор городской клиники, где лечилась когда-то мать Ээтлы, — Каспер Юхансон. Мать Ээтлы (как, впрочем, и другие женщины) просто боготворила Каспера. Ээтла всячески провоцирует его либидо, желая именно ему отдать свою невинность. Однако Каспер «не совсем понимает» Ээтлу, да ему и не важны ее причудливые истории — он

жадно вслушивается в мир через старенький приемник, а на исходе зимы отправляется в Швецию на челноке. Его мертвое тело в путях рыбацких снастей прибывает к родному берегу по весне. Готфрид найдет его и, подобно Харону, переправит к месту последнего пристанища.

С осени на острове обосновались ужасающие в своей нерасчлененности «Они», чье приближение вынудило население острова со страхом покинуть родные места. Лишь Готфрид, верный долгу смотри-

теля маяка, безмолвно перевел старые ходики, выставив новое время по бою московских курантов. В этом «новом времени» оправдались худшие опасения сомнамбулы Ээтлы: «Они» пришли, «подожгли лодки, море было в огне... все спалили, одни сортиры остались». «Они» коллективно насилуют Ээтлу, после чего возвращают ее отцу, выменяв на стельную корову и остаток материнских вещей — украшения, носки в красную полоску и подвенечное платье, оставленное в приданое дочери.

Третье воплощение в предложенной типологии мужского начала — Немой. По сценарию его имя — Иванес, а национальная принадлежность остается не до конца определенной — он не разговаривает, правда, умеет писать на эстонском языке. Для авторов важно, что он не носит ни погон, ни нашивок, относясь к той части молодежи, которая попала в перипетии истории, не слишком разбираясь в сути происходящего.

Беременная неизвестно от кого Ээтла, уже в

который раз апеллируя к духу Матери, пытается спросить у нее совета. Но, не получив ответа, изнемогая от комплекса вины, находит эрза мужского начала — ружье, знаково лежащее поперек кровати, и совершает с ним оргиастический акт.

Ружье, то и дело появляющееся на экране, выстреливает-таки, как и положено, «в пятом акте». Бессильный старик Гютфрид, оказавшийся неспособным защитить некогда Мать, решает защитить дочь. Приняв ее сладострастный стон за крик о помощи, он убивает Немого выстрелом из ружья вслепую. Симптоматично, что этот персонаж был нем, а все равно оказался мертв. Тело безымянного «Иванеса» отец-Харон вынужден также переправить в лучший мир на своем челноке.

От отчаяния Ээтла вновь обращается к Imago матери. Но обсуждает уже не перспективы грядущего материнства, а способы истребления чучел птиц, сотворенных отцом (создание этих бездушных копий живого при помощи незамысловатого инструментария — опилок и штопальных игл — его «отдушина» в беспросветной безрадостности бытия). Из возможностей «утопить или расстрелять» Ээтла выбирает первую. В двух чемоданах, словно ненужный хлам, приносит она и вытряхивает в море безжизненные чучела чаек, приговаривая: *«Болтаются на веревке, улететь не могут — тошнит. ...Король положит мне руку на живот, а я скажу... Я на третьем месяце беременности. Я боюсь сказать отцу, не знаю, что он сделает с моим ребенком — набьет опилками, подвесит и штопальные иглы будет втыкать... И все начнется сначала».*

А в это время Гютфрид, терпеливо хранящий верность реальности, оберегая огонь маяка, окольцовывая птиц, пересчитывая яйца в кладках, решает перейти в другое измерение — в мир сна, вечного сна. Сделав шаг с вершины маяка, он опускается на морское дно. Над ним распласталось на водной глади, словно паря в вышине, чучело мертвой птицы.

Очевидная танатология картины органично поддерживается ее давящей стилистикой и организацией звукового пространства, где преобладают гул ветра, тревожные крики чаек и то и дело срывающиеся на крик человеческие голоса; лишь временами слышится щемящее звучание одной вибрирующей струны (контрабаса или виолончели). Бесконечность протяжного звука ненавязчиво «ведет мелодию» одиночества, приближающегося Апокалипсиса, что в буквальном смысле означает — Откровение.

Образ сомнамбулы Ээтлы, выдержанный в под-

черкнуто аллегорическом измерении, репрезентует отказ репрессированного сознания, впавшего в глубокий коллапс, окончательно «проснуться», забыть ночной кошмар, что, с одной стороны, объясняет причудливую изощренность мыслительных фигур девушки, а с другой — дает основания для множественных интерпретаций событий, происходящих с героиней (ибо, как известно, сновидения допускают трактовку в различных кодах).

По свидетельству Сулева Кеэдуса, толчком для написания сценария послужил случайный попавший к нему в руки очень откровенный дневник женщины, в котором она описывала содержание своих сновидений. Рукопись, не предназначенная для сторонних глаз, поразила Сулева своей пронзительностью, заставила задуматься, одинаковые ли сны видят мужчины и женщины. А через несколько лет родилась идея снять фильм, построенный исключительно на монологах героини. Отдавая себе отчет, что «так нельзя», что подобное зрелище будет напоминать театр, Сулев все же взялся за написание монологов, используя тексты упомянутого дневника. Основываясь на содержаниях ночных видений, не нужно было заботиться о психологической убедительности и жизненной достоверности происходящего. В то же время, подобная апелляция к мотивам и образам бессознательного с необходимостью вызывает тень «отца психоанализа».

Итак, интерпретация первая, психоаналитическая

Фильм, задуманный автором как монолог героини, стал в результате напоминать психоаналитический сеанс. Существующая как бы на грани сна и яви Ээтла постоянно индуцирует словесные цепочки — поток сознания, облеченный в слова, объединенные скорее по интуитивно-смысловому, нежели по логическому принципу. Девушка практически озвучивает хрестоматийные тексты о рыбе, о птице, что влетела между ног, и прочее. Явно не замыкаясь в некоем галлюцинаторном трансе, она постоянно обращается к собеседнику, безразлично, присутствующему или отсутствующему, живому или мертвому. А с довлеющим образом Матери Ээтла находится в постоянной метафизической связи через воспоминания, общение и финальное слияние в экстазе общей идентификации, когда в безысходном порыве, вращая педали двигателя (квазиэротическое ритмическое движение) у подножия маяка — могучего фаллического символа, — Ээтла выкрикивает резюмирующую словесную конструк-

цию *«Мама! Посмотри, как здесь красиво...Какой фейерверк мы — ты и я. Ты и я — две шлюхи».*

Это материнская вселенная. Желание Матери создает закон. Отец, проявивший свою несостоятельность, показан способным лишь к осуществлению функций. Защитницей семейности и домашности предстает дочь. Когда объект обожания Матери — доктор («герой семейного романа», как сказал бы об этом Фрейд) становится любовником дочери, интересобъективные отношения между главными героями фильма порождают «треугольники»: мать-доктор-Ээтла, мать-отец-Ээтла. Эти триады объединены призраком материнского «сверх-Я». Будь-то фетиш случайно найденной туфли Матери или воспоминания о ее фертильной силе — пышности персей, мерцающем лоне, словно подсвеченном изнутри свечой....

Любопытна закономерность, с которой попытки «дикого психоанализа» выводят в поле историко-политического дискурса.

Интерпретация вторая, историко-политическая

Старинное поэтическое название Эстонии — Маага таа, что дословно означает «Земля, посвященная Марии», или Земля Марии (Матери!). В этой связи любопытно упомянуть, как возникло имя смотрителя маяка — Гютфрид. Можно было бы предположить, что сказались многовековые влияния немецкой культуры, но, оказалось, Сулев взял его из старинной книги по истории острова Найсар. Это один из маленьких эстонских островов, где жили только шведы, а название этого острова на русский переводится как «остров женщин».

Эстония — маленькая страна, которая постоянно была кем-то завоевана: 700 лет немецкого господства, вотчина шведского короля, губерния Российской империи... Только в 1919 году завоевали свободу. Вот откуда у Ээтлы, ровесницы эстонской республики (в 1944 году ей около 25 лет), страхи насилия — комплекс потенциальной жертвы. Возникает отчетливое ощущение, что девушка — воплощение молодой Эстонии (не случайно же совпадение первых букв в их именах), такой маленькой страны, что не может противостоять завоевателям.

Деформированная среда отношений немногочисленных героев фильма — материализация «коллективного бессознательного», активно кристаллизующего новые мифы, готовя почву для смены мироощущения. Морально беспомощная, выродившаяся цивилизация (старик отец) порождает

реакцию скованного ужасом (истории) духа, который может реализовать себя, только расставшись с путями здравого смысла, традиционной морали и этики. Олицетворение этого духа — Ээтла, чей сомнамбулизм свидетельствует о попытке избежать выбора ответственности за него.

Ээтла — единственная из героев фильма — остается в живых, потому что она должна выжить, продолжая род. Этот мощный инстинкт вынуждает ее



«Сомнамбула»

не столько хранить верность отечеству, сколько заботиться о выполнении своей материнской миссии. Потому ее мир центрирован топосом дома и ложа.

Такая позиция совершенно оправдана исторически, о чем свидетельствует финальный титр фильма: *«Северо-западное побережье Эстонии. Летом 1945 года. 30 000 эстонцев переехали по морю в Швецию. Шторм, холодная темная ночь поглотили тысячи беженцев. Куда только не бежали — по океану в Америку и в Австралию. Оставшихся дома арестовывают. Начинается массовая депортация в Сибирь. Нет семьи, которой бы не коснулась война и 50 лет оккупации. С 1939 по 1949 год была истреблена одна пятая эстонского народа».* Цифры ужасают, хотя своей конкретикой значительно сужают поле смыслов картины, выпадают из общей ее стилистики. Ибо на протяжении всего фильма мы отчетливо находимся на уровне символического, финальный же титр переводит

зрителя на уровень реального, отсылая к фактажу исторических событий.

Возможно, развязка этой «семейной драмы», где семья символизирует нацию, обрела бы более жизнеутверждающую трактовку, если бы в фильм вошел исключенный автором рассказ-притча о поведении чаек, которым свойственно дополнять кладку, если оттуда забрать некоторое количество яиц. (Не случайно же в фильме проводится параллель между птицами и людьми: изучение брачного полета птиц Готфридом и прочее.)

Вместо этого авторы предпочли искусственно снять напряжение заключительной песней с ласковыми словами: *«Над облаками светит солнце-солнышко, и мир оттуда кажется малюсеньким та-ким. Закрой глаза и верь: пройдет плохое все, забудется, останется хорошее... Если в сердце у тебя солнце-солнышко, значит, душа у тебя широкая, большая. Открой сердце всему хорошему и зла ни на кого не держи, и будешь ты как солнышко свет-лое и теплое»*, что служит полной аналогией ослабляющего поглаживания «коллективного пациента» (зрителя) по окончании сеанса, анализа глубинных содержаний сферы его «коллективного бессознательного».

Вместе с напряжением такой финал во многом нивелирует глубину проникновения в феномен «эстонской депрессии», отягченный постколониальными комплексами. Куда больше для понимания столь тонких субстанций дает анализ включенности текста в культурные контексты.

Третий модус прочтения фильма: пересечения в поле культуры

Фильм насыщен культурно-историческими параллелями, реминисценциями, перекличками (с театром, литературой, графикой) и рифмами, в том числе с произведениями кинематографа. В первую очередь ощущается выразительное влияние эстетики и стилистики одновременно двух режиссеров — Ингмара Бергмана и Андрея Тарковского.

В «Сомнамбуле» возникает своеобразная ситуация диалога с творчеством этих мастеров, но не подражательного, скорее, дискуссионного, а временами — апофатического характера.

Шведский режиссер Ингмар Бергман ставил в фильмах важнейшие философские, психологические проблемы и нравственные вопросы существования человека, существования Бога, зла, страданий, ада деформированных семейных отношений, когда патриархальная семейная жизнь воспринимается как потерянный рай. В «Сомнамбуле» же сход-

ные отношения героев отчетливо переведены на уровень аллегорий. А общеизвестная бергмановская увлеченность театром преломляется в «Сомнамбуле» как своеобразная «театральность» с соответствующей атрибутикой (шляпки с перьями, несуразные сумочки) и одновременно — ненависть Ээтлы и ее отца к театру, который так любила Мать: *«шлюхам и чучелам в театре место»*. Особенно близок к «Сомнамбуле» по мироощущению фильм Бергмана «Стыд» (1968), где среди внешних причин, ведущих героев к гибели, — война. Истолковывая образ войны в «Ивановом детстве», Андрей Тарковский также переносит действие из реального пространства в пространство души и снов мальчика.

У Тарковского в роли метафор и символов зачастую выступают простые и привычные вещи, такие, как дом, очаг, дерево, вода, огонь, монеты, сосуды, молоко и проч.

Кинематографический мир «Сомнамбулы» насыщен сходными образами: дом, маяк, кровать, ружье, лодка, чайки, их перья, яйца и — бочки на жердях (домики для птиц, терпящих бедствие в бурю). Тут соседствуют символы живого, природного и неживого, искусственного. Именно в соотношении этих символов, в их связях и в отношении к реальности кинотекст набирает дополнительную семантику. Иногда «считываются» сверхсмыслы, которые явно не предусматривались автором и попали туда, по его, автора, утверждению, «бессознательно». Одна из емких метафор — лодка.

Потрясает выразительностью кадр, когда человек поднимают в дом через окно второго этажа. И когда его же, с мертвым телом беглеца, прибывает к родному берегу. Таковы особенности танатографии «Сомнамбулы»: живые не могут отделаться от мертвых, мертвые ищут последнего пристанища в памяти у живых. Один мир смотрится в другой, как в зеркало. Финал же «Сомнамбулы» — просто «антитарковский», если вспомнить «Жертвоприношение», где «дурная бесконечность» разрывается многократным моральным действием: мальчик поливает дерево, дерево зацветает и малыш умиротворенно вспоминает под деревом об отце. Ээтла, тоже в поисках выхода из «безысходности» устраивает «фейверк», она обращается к Матери с очередной цепочкой слов, сливаясь с материнским «сверх-Я» в единое «Мы»: «Смотри, мама, как красиво... Какой фейверк мы им устроили — ты и я...». От искры загорается газ на вершине маяка. Взрыв венчает полную девальвацию отцовского образа, его запретительного начала.

Думается, самое время Ээтле проснуться!

Москва—Киев



РАХМАН БАДАЛОВ

ИЗ ЧЕГО РАСТЕТ «СОМНАМБУУЛ»?

1944 год. Эстония. Маяк. Мужчина и женщина. Из этой комбинации можно создать бесчисленное количество возможных миров в литературе, театре, кино, в других сферах деятельности человека, и эти возможные миры будут непостижимым образом соотноситься с так называемым реальным миром, который внутри себя содержит такое же множество различных миров, но в силу своей необратимости воспринимается как единственно возможный, и в этом смысле реальный. Поэтому необходимы сознательные ограничения, чтобы в фокусе оказался один из возможных миров, хотя этот «один» (единственный, уникальный) может раскрываться в бесчисленных интерпретациях.

Мир эстонского фильма «Сомнамбула» начинается с названия, настраивающего на безумие «лунатического хождения во сне»: хотя после XX века граница между лунатическим и реальным, безумием и нормой сильно размылась, тем не менее акцентированное название фильма предполагает «мир» за границей обычной нормы. В фокусе названия мы должны воспринимать и место действия фильма: хотя точка схода «Эстония, 1944 год» еще долгое время для эстонского сознания останется болезненной и кровоточащей, «Сомнамбула» должна усилить восприятие ее абсурдности и ирреальности. Перетекание между «сомнамбулическим» видением мира и пульсирующей точкой схода «1944 год. Эстония» можно признать основным художественным камертоном фильма.

Признаюсь, я намеренно символизировал взаимоотношения героев фильма, представив их как «мужчина и женщина». В фильме «мужчина» — это стареющий отец, а «женщина» — его взрослая дочь, возможно, и до 1944 года они замкнуто жили в пространстве маяка, а после 1944 года, когда не смогли уехать в Швецию (то ли вместе, то ли дочь должна была уехать одна), оказались будто заживо замурованы в новом «сомнамбулическом» мире. Подробнее о них чуть позже.

Еще одна важная художественная составляющая фильма провоцируется (в позитивном значе-

нии этого слова) скромным титром «осень»: происходящее на экране относится к Эстонии осени 1944 года, причем «осень» имеет как буквальное, так и метафорическое значение. Метафорический смысл «осени» в Эстонии 1944 года лежит на поверхности, что до буквального (свой род метафоры), то речь по существу идет о «реабилитации физической реальности», без которой не обходится ни один серьезный фильм. «Осень» является здесь в образе вечно беспокойного моря, бесконечного дождя, ветра, низких облаков, тумана (вспоминается, что в своем представлении режиссер фильма подчеркнул эстонское звучание слова «сомнамбул», в котором слышится некий гул, некая неподвластная человеку стихия), погруженных в свинцово-серую гамму, что усиливает ощущение безысходности и беспросветности. Кажется, из этой пелены дождя, густого тумана и возникают зомбированные советские солдаты. Трудно разобраться (не только в кино, но и в жизни), такая физическая аура порождает такое умонастроение или из такого умонастроения рождается такая аура; то ли внутри этого тумана и пелены дождя появляются зомбированные солдаты, то ли они эманцируют из этого тумана и пелены дождя. По крайней мере, во время просмотра фильма не мог избавиться от навязчивого, возможно «сомнамбулического», вопроса: «из чего же растет история», не из сгущения ли тончайших физических материй, нерасторжимых с сознанием человека, и не иллюзия ли в таком случае рациональная интерпретация «сомнамбулической» истории (тем более когда «сомнамбулическая» реальность давно стала нормой нашего мира).

В таком вот мире оказываются замурованы герои фильма, мужчина и женщина. «Мужчина» (Эвальд Аавик) не просто «стареющий отец», а, на мой взгляд, классический, возможно, несколько идеализированный, эстонский мужчина (не только эстонский, но мы пока ограничимся «эстонским»): способен противостоять натиску стихии (пока только «физической»), сноровист (без устали и

умело возделывает свой «мир»), просвещен (книжные фолианты для нашего героя — часть его мира, в частности, по книгам он ориентируется в мире птиц, окольцовывая их). И самое главное, в нем есть крепость души, способность противостоять «безумию времени», нести свой крест или в иной системе отсчета, до конца выполнять свой долг, в том числе и в отношении к женщине. Не обречен ли подобный мужчина если не на любовь, то на понимание (может быть, точнее в обратной последо-



«Сомнамбула»

вательности, не обречен ли если не на понимание, то по крайней мере на любовь). Увы, только очень наивный человек может претендовать на способность выстроить причинно-следственную цепочку взаимоотношений мужчины и женщины, тем более в данных обстоятельствах. В подобной «разгадке» ему придется или ополчиться на женщину, способную «изменить» (отвратительное слово) такому мужчине. Или спрятаться за мелодраму, построенную на жалости к несбывающимся надеждам человека в случайных обстоятельствах жизни. Возможно, наконец, разгадка в духе бергмановских фильмов: в бездне такого или другого мужчины, такой или другой женщины прячутся неизвестные и неподвластные им самим силы, не исключено, что когда эти силы столкнутся, мужчина и женщина будут с упоением измываться друг над другом, но чтобы там ни было, только над этой бездной воз-

можна гармония их взаимоотношений (если продолжить подобную интерпретацию, то можно сказать, что не в поисках счастья собирались отправиться в Швецию наши герои, а для нормальной человеческой драмы над бездной, ведь только в подобных условиях возможны «покой и воля». Как ни парадоксально, именно в этом смысле «Швеция» для героев «Сомнамбулы», возможно, была более реальной, чем «Москва» для чеховских «трех сестер»). Этой же «осенью», здесь и сейчас, когда

неизвестно откуда появляются «сомнамбулы» и не трудно прогнозировать, что станет с хрупким и ломким миром при их вторжении, наш мужчина будет до конца исполнять свой долг, не пытаясь разгадать, не историю и не женщину, а потом, когда не останется сил — или когда почувствует, что сам превращается в сомнамбулу — просто бросится с маяка вниз. Таков трагический или эпический (множество интерпретаций) финал жизни нашего мужчины.

Что до женщины (Каспарийна Лаук), то мне, мужчине, здесь лучше помолчать и не пытаться что-то разгадывать. Скажу только, что дочь зовут Этла, и мне, не эстонцу, кажется непостижимо притягательной и таинственно-загадочной музыка этих двух «э». Скажу еще, что дочь выступает в фильме как бы в двух ликах (персонах): матери и дочери, поскольку на протяжении всего фильма

пытается разгадать судьбу своей матери, которая как выясняется, так и не справилась со своей бездной. И еще, что той «осенью» такая Этла, открытая и чувственная, прямодушная и незащищенная, сильная и слабая в равной степени, была обречена не только на собственную смерть, но и на то, чтобы не оставить шансов своему отцу с его устоями и просвещенностью. И еще добавлю, что такая Этла, более всех других вписана в эту физическую реальность (или реальность вписана в нее) не только своей душой (не только своей духовностью), но и своей физиологией (в этом фильме меня подобная физиология не шокирует). И последнее «еще» — будь возможность, пошел бы посмотреть другие роли Каспарийны Лаук (она не может не играть в театре), не только из чисто художественного интереса, но чтобы присутствовать (в онтологическом смысле, а не как подсматривание) на ее публичном самораскрытии перед другими.

Из моей интерпретации становится ясно, что вместо «Сомнамбулы» я бы предпочел название «Мужчина и женщина». И это предпочтение ни в коем случае не рекомендация авторам фильма, а просто продолжение темы множества возможных миров, включая интерпретации. Конечно, при таком названии были бы неизбежны аллюзии по отношению к знаменитому фильму Лелюша (сколько жизней мы прожили со времен этой печальной, доброй сказки), но очень любопытно, как при этом два фильма просвечивали, допытывали, облучали бы друг друга. Возможно, кто-то в таком названии обнаружил бы намек на фрейдизм, хотя, на мой взгляд, ничего страшного, просто для фрейдизма взаимоотношения отца и дочери всегда отношения «мужчины и женщины», и ничего предосудительного в этом нет. Но во всех случаях для меня это фильм о мужчине и женщине той осенью, когда им не удалось уехать в Швецию.

P S. Мое отношение к Эстонии не должно иметь отношения к этому фильму и к тому, что я пишу об этом фильме. Но раз уж представился случай, а возможно, он больше не представится, скажу, что «моя Эстония» никогда не растворялась в других «советских республиках». При этом не была она цельной и состояла из ряда разрозненных впечатлений, воспоминаний, цитат.

Почему-то этот ряд обязательно включал поэму Назыма Хикмета (не помню название), в которой эстонцы характеризуются как большие любители мотоциклов и книг (сочетание для меня очень симпатичное и симптоматичное). И еще, сегодняшнее ироничное «горячие эстонские парни» ассоциируется у меня с жестокой дракой подростков, которую пришлось мне как-то наблюдать в Таллине много лет назад (в моей памяти это отпечаталось как этническая драка). И еще, существовало убеждение, что в советский период эстонцы, в отличие от многих других «советских республик», практически не писали жалоб в Москву (возможно, это один из наших мифов о советском прошлом). И еще, и еще, и еще. Но при всем при том, при всем при том, не могу принять последние титры, которыми заканчивается фильм «Сомнамбула». Не потому, что это неправда, или не потому, что это публицистика. В конце концов, пространственная метафора «глубины» просто привычная иллюзия, плакатная плоскость, публицистическая заостренность, или документальная «правдивость», на мой взгляд, не отличаются от «глубокого» романа или даже серьезного исторического исследования, по линии «правда — не правда», «так было на самом деле — так не могло быть на самом деле», просто это различные миры, различной степени сгущенности и разреженности. А естественный в условиях нашей новой «осени», или скорее новой «зимы», постколониальный дискурс никак не стыкуется с изяществом художественного мира «Сомнамбулы».

Москва — Баку

«СОМНАМБУЛА»

Режиссер Сулев Кездус

Сценарий Сулев Кездус, Мадис Кыйву

Оператор Рейн Котов

Художник Роналд Колманн

Композитор Хилена Тулве

Продюсер Кайе-Эне Рязк

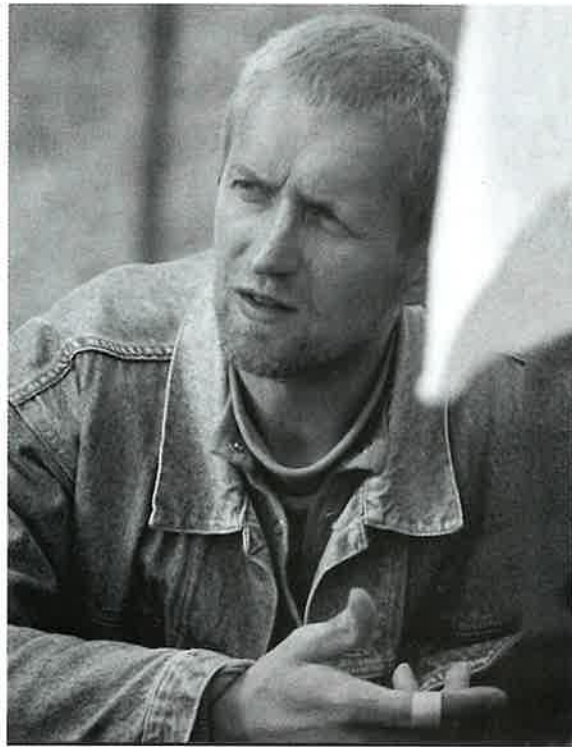
В главных ролях: Каспарийна Лаук, Эвальд Аавик, Иво Ууккиви, Яан Ууспыльд.

ЭСТОНИЯ, 2003



СУЛЕВ КЕЭДУС

ПОСЛЕ ТЮРЬМЫ



Сулев Кеедус

Наталья Сиривя. Обе эстонские картины, представленные на «Киношоке» в этом году — ваша «Сомнамбула» и «Бунт свиней» Я.Килми и Р.Рейну-мюги — в той или иной форме предлагают зрителю тему личности, «изнасилованной» империей. Эта тема для вас до сих пор актуальна?

Сулев Кеедус. Конечно, актуальна. Просто раньше про это нельзя было снять кино. Теперь такая возможность появилась. По-человечески это очень понятно.

Н.Сиривя. Да, я понимаю, то, что произошло — серьезная, болезненная травма, которая изживает-ся на протяжении многих лет. Но, судя по фильмам, эстонцы переживают ее намного болезненнее, чем другие народы бывшего СССР.

С.Кеедус. В моей семье никто не подвергался репрессиям. Но я встречал очень многих людей, слушал их рассказы... Сам не знаю почему, но люди стремятся рассказывать мне о своей жизни. Когда я начал снимать свои первые документальные фильмы, у меня была проблема: подойти к человеку и заговорить о самом больном... Но потом люди сами стали ко мне приходить и выкладывать, выкладывать... Невозможно было не снять об этом кино. Было такое чувство, что это необходимо сделать, если есть такая возможность. Мой соавтор — сценарист Мадис Кыйв, с которым мы работали еще над фильмом «Георгики», когда я сказал ему, что хочу снять картину про 1944 год, сразу же согласился. Его эта эпоха тоже очень волнует...

Н.Сиривя. В основе фильма лежат истории реальных людей? Или это все же метафора?

С.Кеедус. Не совсем. Мадис Кыйв всегда черпает материал из жизни. Он не может писать, когда не знает человека, реального человека. Для меня в этом фильме нет узнаваемых прототипов, но есть ощущение абсолютной реальности происходящего при том, что действие балансирует где-то на грани яви и сна. Так что здесь все вместе: и метафора, и реальность...

Н.Сиривя. Как вам кажется: эта рана, нанесенная империей, постепенно затягивается или нет? Я спрашиваю об этом, потому, что в России имперская модель: «государство — все, человек ничто», почти естественна и воспроизводится на каждом новом витке истории. Такое ощущение, что она въелась в гены. Эстонцы — люди с другим менталитетом, с другим историческим опытом. Быть может, именно поэтому они до сих пор не могут прийти в себя. Как вам кажется, излечима ли эта травма в принципе?

С.Кеедус. Не думаю, что излечима... Впрочем, не знаю...

Н.Сиривя. Но как вы чувствуете?

С.Кеедус. Чувство такое, как у человека, который много лет просидел в тюрьме. Если ты сидишь лет 5—10, то ты еще помнишь прежнюю жизнь и в со-

стоянии к ней вернуться. Если больше — то тюрьма, собственно, и становится твоей жизнью, и, выйдя, не знаешь, как быть дальше...

Н.Сиривя. То есть внутренне вы еще там, в тюрьме?..

С.Кеедус. Да нет, обстоятельства изменились, но прошлое все-таки давит... Те, кто моложе, кто всего этого не застал, ощущают себя, вероятно, иначе.

Н.Сиривя. Но ваши молодые коллеги снимают

гое. Я не верю, что когда-нибудь наступит эпоха всеобщего веселья и счастья. Кто не страдает, тот не живет.

Н.Сиривя. А есть ли какая-то закономерность в том, что Эстония, едва освободившись от одного Союза, тут же вступила в другой, — я имею в виду Евросоюз? Как вы себя в нем чувствуете? Испытываете ли какой-либо дискомфорт из-за ограничения суверенитета?

С.Кеедус. Да, меня все время занимает вопрос: не-



Сомнамбула»

кино про ту же советскую реальность. Я имею в виду «Бунт свиней».

С.Кеедус. Я не могу сказать, что думаю об этом. Потому что я видел эти советские молодежные лагеря...

Н.Сиривя. Но они-то не видели...

С.Кеедус. Они не видели. Им, наверное, просто интересно поиграть в прошлое.

Н.Сиривя. То есть, по-вашему, это игра, развлечение? Манифестация полной свободы в отношении к той реальности?

С.Кеедус. Может быть, почему бы и нет. Молодые свободны от груза прошлого, но, вы знаете, не существует времени, которое не мучит человека. Сегодняшнее не лучше и не хуже... Оно просто дру-

ужели мы не можем жить самостоятельно, оставаться собой? Наверное такое время никогда не наступит. За те 15 лет, что прошли с развала Союза, мы поняли, что у нас нет навыков самостоятельного управления государством, нет политической культуры, нет опыта... А такое видеть и осознавать нелегко. Не хватает умных, талантливых людей. В Эстонии — всего один миллион населения. Не хочется быть пессимистом, но для меня вступление в Евросоюз — это прежде всего проблема выживания маленьких культур, маленьких наций. Всегда сильнее тот, у кого больше население, больше денег, больше идей...

Анапа

ЕЛЕНА СТИШОВА

ЧИСТОЕ НЕБО



«Водитель для Веры»

Припоминая фильм «Водитель для Веры», обнаруживаешь, что твое внутреннее зрение приковано к зрительному образу чистого неба: трагически черная история происходит словно бы в световой ванне и сияние щедрого крымского лета контрастирует с потаенными и довольно мутными обстоятельствами, в которые погружен генерал Серов. У его дочери, хромоножки Веры, ситуация тоже не солнечная. Случайная связь с залетным кубинцем, посланцем Острова Свободы, героико-романтической легендой тех лет, оборачивается пошлейшей бытовухой. Генеральская дочь забеременела, но партнер не желает вникать в ее проблемы. В то время, помнится, вся страна распевала шлягер «Куба — любовь моя», а героиня фильма, снятого в наши дни, оказывается в противофазе доминирующим настроениям своей эпохи.

В своих послепремьерных интервью режиссер Павел Чухрай сетует, что кое-кто из критиков шьет картине политику, настаивает на том, что протагонисты фильма — генеральская дочь Вера и шофер Виктор, а генерал, вокруг которого плетут интриги гэбэшники, — герой второго плана, не более.

И все же, все же, все же... Почему love story, вокруг которой строится сюжет, подвешена на край бездны, на протяжении всего фильма развешивается под ногами героев? Где это видано, чтобы мелодрама, от которой ждут happy end, кончалась так безнадежно? И как понять, почему режиссер, поместив своих персонажей в 1962 год, несомненно оттепельный, пошел против течения и не поддался нынешней всесветной ностальгии по 60-м? В «Водителе...», хочешь — не хочешь, прочитывается исторический дискурс.

«Чистое небо» Григория Чухрая — культовый фильм шестидесятников — был закончен в 61-м и триумфально шел по стране примерно в то же время, когда разворачивается сюжет фильма «Водитель для Веры». Зрители «Чистого неба» страстно переживали оттепельные настроения — восстановление поправленной сталинщиной справедливости, возвращение веры в коммунистическую идею и вообще во все хорошее. В мире «Водителя для Веры» и в помине нет прекраснотуши, захлестнувшего сладостной волной шестидесятников — последних идеалистов и романтиков XX века. На экране все жестче, суше, прозаичней, прагматичней. Мечты не сбываются, иллюзиям места нет.

Действие фильма, представленного во всех каталогах как мелодрама, начинается не где-нибудь, а в Кремле — в геополитическом центре бывшей советской империи. Такая координата не может быть нейтральной по определению — она настраивает оптику восприятия сюжета, который будет разворачиваться на двух уровнях — лично-бытовом и надличностном, надперсональном. В обличье генеральского адъютанта, негодяя и стукача, нарисуеться та самая сила, грозная и непобедимая, от неусыпного контроля которой страна не освобождалась никогда — разве что в прекраснотушных иллюзиях легковых граждан. Хорошо организованная инфраструктура насилия и подавления, именуемая «госбезопасностью», предпочитает оставаться в тени до поры — до времени. Но уже в начале фильма, в частном раз-

говоре двух высокопоставленных военных в кремлевском дворике, тема охраны проскальзывает. Генерал Серов получает предупреждение: его персона заинтересовала компетентные органы. Зрительское внимание, однако, переключается на житейский поворот беседы: Серов хочет забрать в Крым смазливового шофера, оформить эту барскую причуду переводом водителя в другую часть ничего не стоит, и генералы расстаются, походя решив судьбу служивого.

По ходу сюжета обозначится любовный треугольник; действие качнется в сторону мелодрамы. Еще бы — Виктор, сыгранный Игорем Петренко, красавец сам собою, девушки на таких падают, с блондинкой горничной у парня завязывается бурный роман. Простодушный Виктор поначалу не догадывается, что генерал Серов привез его в Крым именно что за красивые глаза, прикинув, что этот парень — подходящая пара его Верочке. Благородный отец озабочен будущим дочки, давно оставшейся без матери, генерал прикидывает, что все-таки сможет обеспечить ей тихое семейное счастье. Водитель Виктор — вполне реальный шанс. Серову с его-то властью и возможностями ничего не стоит продвинуть по службе солдата, который страстно хочет стать генералом. Для начала Виктор приставлен к Вере — как водитель и ординарец. Ему приходится терпеть ее необузданный характер, ее грубость и агрессивность. Но в биографии простоватого шофера с внешностью голливудской звезды таятся такие глубокие переживания, что он начинает понимать и жалеть генеральскую дочку — убогую сироту. Дело в том, что в тренированном мужском теле скрывается травмированная в детстве душа. Виктор — детдомовский, рос без отца — без матери, был привязан к младшей сестренке, а та умерла. Дети — его больное место, и в сюжете отыгрывается этот комплекс.

Вроде бы все вполне мелодраматично. Только на периферии мелодрамы вдруг запущивает побочный сюжет. Сначала — это эпизод вербовки Виктора генеральским адъютантом, приставленным к Серову из соответствующего ведомства. Потом сцена в духе триллера: на горном спуске вдруг отказывают тормоза, но Виктор справляется с управлением и тем самым становится спасителем своего босса. Ясно, что это диверсия, что от генерала хотят избавиться. Второплановый поначалу сюжет выходит на авансцену и медленно, но верно вытесняет матримониальные страсти. Герои мелодрамы выпадают из своего жанрового поля, как птенцы из гнезда. И оказываются в ином измерении, где действуют другие векторы, другие силы...

Мелодраматический замысел погибает, не выдержав лобового столкновения с криминально-политическим контекстом, который становится текстом, главным в этой истории. Такая рокировка, не предусмотренная режиссером, как он заявляет в своих интервью, поддерживается еще и раскладом сил в актерской труппе. Богдан Ступка, этот «тяжеловес», актер невероятной мощи, владеющий изощренной техникой, появившись в кадре, привлекает к себе зрительское внимание с какой-то магической силой. Молодые актеры — Алена Бабенко (Вера) и Игорь Петренко — на своем месте, оба хороши, только их молодость, просто молодость становится в конкретной сюжетной ситуации самым убедительным актерским средством. Если генерал Серов все понимает и внутренне ко всему готов, то Вера и Виктор — жертвы, случайно попавшие на минное поле чужой игры, большой и кровавой. В ней, в этой игре, которой дирижирует кто-то анонимный, есть мелодраматические переборы. К примеру, мало понятно, вокруг какого события в прошлом сыр-бор загорелся. Связано событие с гибелью подлодки, с документацией катастрофы, находящейся в руках Серова. Словом, дело ясное, что дело темное. И Бог с ним. Потому что Ступка в этой роли — такой огромный и такой подлинный, что каждый его жест, каждый ракурс, каждая реплика рождает абсолютную веру в правдивость происходящего. Вот он за трапезой в своем кабинете, и мы понимаем, видим, что вдовец он давно, что живет в казенном доме, где не чувствуется руки хозяйки, что ему отсутствие уюта, приватной атмосферы — все, в общем-то, до лампочки. Только Вера заботит его, дочка — его боль. В сцене безумной Вериной истерики мы наблюдаем филигранно разыгранную партитуру абсолютной родительской интуиции, какая дается одной лишь безграничной любовью, внутренней биологической связью со своим дитем. Именно Богдан Ступка становится смыслообразующим центром фильма. Такова актерская магия, власть большого художника, ненароком подчиняющего себе предлагаемые обстоятельства.

«ВОДИТЕЛЬ ДЛЯ ВЕРЫ»

Сценарий и постановка П. Чухрай

Оператор И. Клебанов

Художник О. Кравченя

Музыка Э. Артемьев

Звук Л. Вейтков

В главных ролях: А. Бабенко, И. Петренко, А. Панин, Б. Ступка

РОССИЯ — УКРАИНА, 2004

АЛЕКСАНДР РУДЕНКО-ДЕСНЯК



АРОМАТ ЮМОРА



«Питон»

Предметом юмора, как известно, может стать любой жизненный материал. Это в очередной раз подтверждается всем ходом сделанного в Латвии фильма «Питон».

При этом материал — вовсе даже не абстрактная, а вполне конкретная категория. Просто в подвале школы обнаружены экскременты неизвестного происхождения, и директриса, чтобы обнаружить злоумышленника, приказывает всем ученикам сдать на анализ соответствующие выделения человеческого организма. Для проведения процедуры предназначены спичечные коробки.

Может, кто помнит знаменитую кинохронику — как Черчилль, приехав в СССР во время второй мировой войны, обходит строй советских солдат. Как всматривается в солдатские лица закоренелый враг Советов. Вот и директриса точно так же движется вдоль ученической шеренги, испытывая нестерпимое желание проникнуть в глубины разгильдяйских подростковых душ.

А еще у директрисы есть такое почти произвольное движение: она в минуты волнения щелкает костяшками пальцев. Несколько щелчков звучат вполне убедительно, а вот какой-то палец не соот-

ветствует. Что и вызывает нервную реакцию директрисы, помешанной на абсолютном порядке всего на свете.

Экстремально-экскрементальный сюжет обеспечивает мощь комедийного течения вовсе не сам по себе. Не случайно когда-то мастер жанра призвал: юмор должен быть щедрым! Создатели «Питона» явно следуют этому творческому завету, ничего из комедийного арсенала не оставляя напоследок.

Пока директриса ищет злоумышленника (см. выше), школа и на других направлениях отчетливо движется к состоянию нормального сумасшедшего дома. Во-первых, некий Охотник упустил бобра, и тот предположительно находится где-то в школе. Есть мнение, что бобер бешеный, и на его поимку задействован целый отряд серьезных мужчин в камуфляже и с оружием, что, как нетрудно догадаться, сильно разнообразит школьную жизнь. Во-вторых, мир животных необъятен, и представители его вносят новую и новую лепту в развитие сюжета. В школу приходит бродячий фотограф с обезьянкой и маленьким питоном, и пока дети радостно фотографируются с мартышкой на руках, питон тихо уползает в школьные недра. Ловля всех сбежавших приобретает вполне праздничный характер — к серьезным мужчинам в камуфляже прибавляются не менее серьезные мужчины в форме пожарных с необходимым транспортом и оборудованием.

В рамках нормативной лексики все происходящее именуется абсурдом. Это и есть комедия, претендующая на звание абсурдистской. Школьники бегут на экране взад-вперед без всякого смысла и цели. О взрослых можно сказать то же самое. Чем больше видимости, тем меньше сути. Чем больше суеты, тем ничтожнее результат. Несгибаемая директриса в разгар всеобщей паники отправляется к школьному врачу, чтобы сообщить, что у нее проблемы со здоровьем — не щелкает тот самый четвертый палец. Чем неистовее прокламируется идеальный порядок, тем сильнее разрушаются его естественные основы. Наверное, не только на родине фильма...

Смешно, что и говорить: попытка установле-

ния абсолютной, большой власти маленького человека над маленькими людьми. Директрису снимают как пародийный монумент самой себе, от ужасающих башмаков с толстыми каблуками до серого лица с застывшим выражением угрозы.

Тотальная бессмыслица лишает персонажей четких жизненных ролей и функций. Гости в спецодежде без колебаний гонят директрису из собственного кабинета. Полицейский, остановив автомобиль, интересуется, нет ли у водителя какой-то шарады. И вовсе не удивительно, что ответственная дама из ветеринарной службы отказывается верить, что в школе оказалась змея: абсолютно ясные и четкие установки на все случаи жизни тоже из области откровенного абсурда.

Огромный трактор въезжает на песчаный холм и так же торжественно, пятясь назад, занимает исходное положение. Такое зримое воплощение этой реальности вполне в стилистике фильма

На взрослых, играющих в какую-то однажды начатую игру, надежды мало, и только дети способны проявить самый обычный здравый смысл и элементарное душевное здоровье. У них хотя бы вполне нормальные лица и нормальные реакции. Это, наверное, не очень хорошо, когда детишки курят в школьном туалете, но они хотя бы ведут себя, как обычно, отгораживаясь от повального бытового сумасшествия. И даже когда один из недорослей кусает Охотника, слоняющегося по школе в поисках бобра, как-то незаметно, чтобы такой не вполне ординарный в обычной жизни поступок выпал из общего строя картины и сквозящего в нем отношения к вещам.

Можно поискать в фильме и другие островки все того же здравого смысла и адекватного отношения к событиям. Один из таких островков — кабинет медицинской сестры. Она-то воспринимает все как должное, не теряя душевного равновесия и не уклоняясь от возникающих обстоятельств, во всяком случае, неизбежность легкого флирта с экзотическими гостями школы воспринимается ею достаточно философски. Можно назвать эту философию жизни столь распространенной ныне философией вселенского пофигизма, но что еще можно противопоставить существованию в законченном дурдоме?

В таком фильме не до характеров и логической сцепки эпизодов. Маски возникают и исчезают, их может быть больше или меньше, как и незатейливых ответвлений сюжета. Бред как норма, и продолжаться он может сколь угодно долго.

Наверняка есть в фильме цепочка ассоциаций и попутных реплик, безусловно понятных латышскому зрителю и способных усилить в его восприятии комедийный эффект. Не всегда это скажешь о зрителе нелатышском. Юмор — тонкая материя, особенно с явно выраженным национальным оттенком. Главное, чтобы смеялся не только тот, кто шутит...

Как-то не совсем натурально выглядит разговор пожарных незадолго до финала: они стянули в кабинете директрисы ее рабочий дневник и теперь зачитывают вслух характеристики детей. «Это журнал настоящей инквизиции», — резюме одного из борцов с огнем. «Изменится ли теперь ее характер?» — спрашивает другой. «Это невозможно — иметь двух змей в одной школе!» — утверждает третий.

Мораль в абсурдистском фильме?

О ней напоминают слезы директрисы тоже ближе к финалу, только трудно сказать, чего в них больше — просветления души или осознанного бессилия. Да и почему, под воздействием чего меняться ей в ту или иную сторону? Маска задана, и этого достаточно. Директриса выглядит куда как органичнее, когда последовательно добивается поставленной перед самой собой задачи и грозно приказывает детям: «Коробки на стол!» — а в спичечных коробках известно что.

Наверное, это смешно. «Когда б вы знали, из какого сора...» А что уж говорить о юморе, готовом вырасти даже на такой почве, как в фильме «Питон».

«ПИТОН»

Сценарий Лайла Пакалниня

Режиссер Лайла Пакалниня

Оператор Гинтс Берзиньш

В главных ролях: Мара Кинеле, Юрис Граве,

Янус Ехансон, Илзе Пукинска

ЛАТВИЯ, 2004

АНДРЕЙ ШЕМЯКИН



ПРОСТИ НАС, ДЖУЛЬЕТТА!



«Дорогая Джульетта»

Не могу отделаться от ощущения, что новый фильм Герца Франка «Дорогая Джульетта» — это великолепная мистификация, шутка или, скорее, усмешка гения.

А какое кино прикажете теперь ему делать, если буквально только что, в картине «Флэшбэк», автор поставил нас на грань бытия и небытия, где недавно во время операции на собственном сердце, наказав другу себя снимать, находился сам? После такой запредельной откровенности ждешь...нет, не проходной работы, — у Франка подобных вещей не бывает, но хоть отдохновения душевного. Продлил Бог и хирурги жизнь режиссеру, и вот, вдохновленный молодой женщиной Радмилой Гордич, он снял фильм-репортаж о статуе шекспировской героини в городе Вероне, о ее, статуи, культовом статусе. Пристальный наблюдатель — а таковым предстает мастер в этом фильме — приходит к мысли о тотальной профанации духовного начала.

Взгляд внутрь себя сменился взглядом вокруг себя. И, не упустив ни одной детали, ни одного жеста, взгляда, улыбки, поцелуя, картинной позы, ни

одного микрособытия — будь то обморок маленькой пичуги, обалдевшей от шума, поднятого толпами, обступившими, точнее, облепившими и облапившими статую, просьба о милостыне, или навешивание чужих камер на «объект», — ничего оптимистического в мирском пейзаже автор не обнаружил. Как чеканно сказано в аннотации: фильм «о Джульетте как образе любви и жертве массовой культуры».

Крамольная же мысль о мистификации появится в самом конце картины, когда действие перенесется на площадь города Мюнхена (эпизоды соединятся не столько вследствие монтажного стыка, сколько закадровой фонограммой — с помощью колокольного звона, будто объединившего Верону и Мюнхен). И — открытие документалиста! — на фоне каменной стены дома, в отведенной для нее нише стоит точно такая же статуя, только, видимо, обозначающая некую реальную Юлию, о чем оповещает надпись на постаменте (ее, правда, прочесть не успеваешь).

Статуя, в отличие от скульптурного изображения Джульетты из Вероны, стоит в полном одиночестве. Никакого коловращения толп, никто не стремится запечатлеть себя рядом со статуей, и тем более потрогать ее за грудь, — новенькая, будто только что поставили. Да и прохожих маловато. После чего все точки над «i» расставит финальный титр, наложенный прямо на изображение мюнхенской статуи с букетом живых цветов на голове: «Дорогая Джульетта, прости нас». Собственно, это все.

Если искать в фильме некую метафору опошления, удешевления чувств в эпоху массового кумиротворчества, то повод для репортажа явно несоразмерен глобальности и радикальности вывода, сделанного режиссером. Металл, из которого отлили статую, — не живое тело, зрители — в основном туристы — обращаются с ней, скорее, фамиллярно, но в принципе не оскорбительно (исключение — эпизод, где подросток сначала «вставляет» в рот металлической Джульетте сигарету, а затем принимается лизать языком ее грудь).

Тем более, столько прекрасных лиц увидено и запечатлено Герцем Франком, столько пар вдохновились самой аурой места, где стоит шекспировская героиня, — в картине есть даже своеобразная драматургия поцелуев, развивающаяся по восходящей, — столько энергии, смеха, живых реакций, что о возможности суда (не осуждения, а именно суда) над людьми, попавшими в объектив кинокамеры (режиссер в данном случае был и оператором фильма), как-то не думаешь. До поры до времени. А именно — до второго просмотра.

Здесь самое время вспомнить фразу из книги мастера «Карта Птолемея» (1975) — одной из самых глубоких работ, написанных режиссерами о своем ремесле. Звучит она так: «А как это важно для документалиста — уметь схватывать вот эти высшие точки, эти пики жизненных событий и душевных состояний!» Понимаю, что любое, эмпирически найденное правило не становится абсолютным, тем более в неигровом кино. Но, применив его к фильму «Дорогая Джульетта», мы обнаружим, что драматургия здесь строится совсем не на пиках. Строго говоря, событий почти нет. Есть состояние персонажей и состояние автора. И наложение этих состояний. Их совпадение (в одних случаях) и рассогласование (в других — их гораздо больше) образует весьма прихотливый ритм этого удивительного произведения, где главной условностью будет подзаголовок. Не случайно он будто летит из темноты экрана на зрителя, обрушивается на него.

Хотя английский «report» — это, конечно, не совсем русское «репортаж»: это и отчет, и сообщение, и даже протокол. Но если не влезать в дебри этимологии, а просто внимательно посмотреть фильм, то главная его загадка, на мой взгляд, в том, что, определенный именно как «репортаж», он ни в коей мере таковым не является. И это, разумеется, расчет, а не просчет.

Едва возникнув, пресловутый эффект присутствия, альфа и омега настоящего репортажа немедленно автором обнажается, взгляд камеры демистифицируется, причем в разнообразии использованных с этой целью приемов автор достигает настоящей виртуозности. Приучив зрителя к стоп-кадрам, сменяющим минуты активного действия (часто имеющих вид фотографий — Франк и сам не расстается с фотоаппаратом, любит внезапно фотографировать собеседников или интервьюированных), режиссер вдруг демонстрирует пару, замершую в поцелуе. А вы-то чуть было не подумали, что это сам маэстро «длит мгновение»... Это вторжение режиссерского взгляда в самые неожидан-

ные минуты не разрушает монотонность «потока жизни», но делает саму ткань картины обманчиво повествовательной и внутренне напряженной.

Фильм начинается, действительно, как чистое наблюдение. Сначала мы видим пустой балкон — тот самый, где происходила гениальная сцена объяснения в любви.

Эпиграф:

«Нет повести печальнее на свете

Чем повесть о Ромео и Джульетте».

Потом несколько планов, вводящих в место действия. Потом улочка, прилегающая к дому Капулетти. На ней и начинается, собственно, действие: идут люди, женщины предлагают газеты. Позднее мы увидим фотографию на первой полосе: солдат наводит на кого-то автомат. Где-то идет война, и войны не прекращаются. Обыденность.

Наблюдение, тем более репортаж, по определению насыщаемый событийностью, предполагает некую иллюзию непрерывности протекания времени. Ну, скажем, утро, день, вечер. То, что документируют Герц Франк и его коллеги (снимали еще Радмила Гердич и Алессандро Зонон), — это, скорее, приливы и отливы толпы, которые внутренне упорядочиваются введением «сшивающих» действия микросюжетов (о целующихся парах я уже говорил), или сюжетов чисто изобразительных (монтажные фразы из стоп-кадров детей и женщин), или же, наконец, рапид. Сначала почти незаметный, он достигает кульминации в конце, когда люди, которые довели себя до экстаза, начинают прыгать и хлопать в ладоши, словно на спортивном состязании.

При этом Джульетта вовсе не является только пассивным «объектом» — автор постоянно, но не назойливо создает эффект ответного взгляда Джульетты на обступающих ее людей. Собственно, она то и «смотрит», а массы к ней льнут, берут под руку, влезают на нее, словно мартышки, и снимают! И камерой, и фотоаппаратом. И сколько детской радости на лицах! А ребенок, попавший в кадр, скорее не хочет «причаститься», он упирается и только потом все-таки послушно вслед за матерью идет к металлической тете.

Еще одно мощное средство усилить контраст в перепаде внутреннего и внешнего, авторского состояния и событийного наблюдения — музыка. Жалуются флейта, меланхолично вступает аккордеон (композиторы Джон Блейк, Джеймс Ньютон). Лишь в какой-то момент в фонограмму ворвутся трубы, и мы вдруг почувствуем себя в шекспировском времени, а шум машин и «гур-гур» уйдут на второй план. Но потом все начинается сначала,

как будто это мы сперва выключились, а потом включились.

В результате создается впечатление, что хотя все действие крутится вокруг статуи Джульетты, она лишь повод к какому-то самовыражению толпы, автором обнаруженному.

В этом отношении картина «Дорогая Джульетта» полярна шедевр Павла Когана и Петра Мостового «Взгляните на лицо», формальное сходство с которым на сюжетном уровне обнаружить, пожалуй, можно. И там и там в центре некое произведение, реакция на которое выявляет окружающих. Но если созерцание «Мадонны Литты» Леонардо ведет к возможности духовного преображения индивида и диалог с ней предельно активен, а реакции людей, да и сами портреты, сугубо индивидуальны, несмотря на поточный метод знакомства с шедевром, то статуя Джульетты никого особенно не вдохновит, — разве что на хамскую шалость.

Экскурсии теперь ведутся по телефону, и желающие могут послушать голос невидимого экскурсовода. Влюбленные пишут записки — на счастье. Как и граффити, этими листочками покрыты стены дома. Некоторые даже висят на голых ветках, словно листья, колеблемые ветром.

У лавочки напротив стоят озабоченные владельцы, на стене табличка: «На этом доме не писать!», и ее-то мы прочитать сможем. Словом, праздник-то праздник, да не для всех. И хотя мы увидим в фильме Герца Франка много прекрасных лиц, они красивы природной, но не духовной красотой. Индийцы, китайцы, европейцы — все одинаковы. И тут уже Джульетта — не панацея, она сама такой же «элемент» туристического бизнеса и туристского мировоззрения.

Конечно, такое послание прямиком из вечности не хочется принимать всерьез, непреклонность Герца Франка, впрочем, умеряемая юмором и острой наблюдательностью, существует иногда «помимо фильма». Он как бы вспоминает о своей миссии и не дает потоку жизни захватить себя даже ради эмоционального вовлечения зрителей в действие. Этот подход я уважаю и понимаю, но фильм «Дорогая Джульетта» сделан, если угодно, слишком правильно, в нем как бы не остается пространства для додумывания.

Но все-таки с высот какого самосознания увиден мир этой картины, не только ведь сотворенный автором, но и пойманный в объектив! Если всецело поверить в него, то любое соприкосновение с миром «омассовленных» чувств и фетишей смертельно опасно. Музей (а он тоже есть в фильме) — не спасение. Но, к счастью, если кто и обижен, то это именно наша память о «той» Джульетте, у которой действительно в пору попросить прощение, а не у всего мироздания.

Собственно, это режиссер и делает.

Как сказано в одном хорошем фильме, «еще есть время, брат».

В том числе и прежде всего, слава Богу, — у самого Герца Франка.

«ДОРОГАЯ ДЖУЛЬЕТТА»

Автор сценария Герц Франк, Радмила Гордич

Режиссер Герц Франк

Оператор Герц Франк

ЛАТВИЯ, 2004

АЛЕКСАНДР ЛИПКОВ

ОЧЕНЬ ПРОСТЫЕ ИСТИНЫ

Писать об Эмире Кустурице и легко, и сложно, потому что он гений, творец собственного неповторимого киномира, наверное, наиболее близкого по духу Чаплину. У него то же сочетание, сплав, перетекание одного в другое — смеха и ужаса, доброты и жестокости, эксцентрики и тончайшего лиризма, безмерной любви к своим героям и жалости к отчаянной их малости в мире, полном абсурда, красоты и волшебства. Возможно, таков Кустурица не всегда, и его американские фильмы хоть и сделаны уверенной режиссерской рукой, но лишены той пронзительности чувств, которую он вновь обретает, обращаясь к родному балканскому материалу.

Так и на этот раз: мир фильма с первых же кадров оправдывает его название — «Жизнь как чудо». Действительно, чудо. В каждом побеге зеленой травы и в каждом дыхании божьей твари — чудо. Этот мир поразительно красив и бесконечно разнообразен: кажется, хватит одного шага, чтобы из заснеженных гор перенестись на зеленый луг, оказаться под струями ревущего водопада или застыть перед величественной гладью реки. Но как ни божественна эта красота, ангельской ее никак не назовешь. Это очень плотский мир. Он полон кипенья, кишенья жизни: летящие, как вихрь, кони и мирно пасущиеся овцы; неспешно клюющие разбросанный корм голуби (станция, где живут главные герои, так и называется — «Голубицы») и плотоядно прищуренно поглядывающая на них кошка; одичавшие собаки, на ходу врывающиеся в окно машины, чтобы урвать кусок от завтрака местного начальника, и собака домашняя, как бы ручная и смирная, но как-то очень подозрительно присматривающаяся к кошке; мирно пасущиеся гуси и коршун, который в любой момент может обрушиться на них с неба; трепещущий мотылек под абажуром; маяющаяся любовной мукой ослица, то и дело норовящая стать на рельсы, повторить отчаянный шаг Анны Карениной. А то вдруг дверь, в которую пытается постучаться почтальон Велю, слетит напроць с петель, и из-за нее покажется об-



«Жизнь как чудо»

лизывающаяся медвежья морда... Этот мир в каждой своей клеточке очеловечен, пантеистичен. И то, что герои там и сям натыкаются на экскременты, справляют нужду или вдруг видят объединенные кровотокающие останки недавно трепетно живых существ, вовсе не дань натурализму — это выражение авторской философии жизни, стремление передать ее в полноте материальной плоти, совсем не отменяющей неизменного присутствия во всем божественного начала. Мир Кустурицы прекрасен, но вовсе не благостен — он окроплен кровью и спермой, оглашен страстью и криком, орошен слезами счастья и горя, хотя порой непросто отделить одно от другого.

В момент начала действия вроде бы ничто не предвещает грядущего абсурда кровавой братоубийственной бойни. Заботы героев исключительно будничного свойства. Железнодорожный инженер Лука поглощен тем, как бы скорее достроить дорогу, пустить поезда через тоннель в Сербию. Его сын Милош мечтает о футбольной карьере. Же-

на Луки Жадранка, повредившаяся умом оперная певица, пытается вновь обрести голос и вновь блистать на сцене. Но всего дороже для нее мечты сына — стать вратарем «Партизана». Она увлечена этим настолько, что не хуже мужиков участвует в крутой потасовке на футбольном поле, начавшейся, кстати, с того, что расшалившиеся болельщики исхитрились насать «вражескому» вратарю на голу.

И вдруг — война. Милош, дождавшийся, наконец, приглашения в «Партизан», должен вместо этого идти в солдаты. Жадранка сбежала с дирижером-венгром. Лука один на станции, у него приказ: железная дорога должна быть исправна. Только вот тот тоннель, который он строил, теперь приходится заваливать...

Приходит весть, что Милош попал в плен. Капитан Алексич, к которому Лука бросается искать помощи, формулирует предельно четко: «Это не твоя и не моя война. Это война подонков». Кому-то она выгодна, кто-то делает на ней бабки — другие расплачиваются своей кровью. Один из тех, кто на этой войне зарабатывает, очень выпукло представлен в фильме. Персонаж целиком в стиле «новых русских» или «новых боснийцев» — разницы нет. Торжество плоти при полном отсутствии духа. Отношение к нему Кустурицы наиболее наглядно в финале, где выпущенный из огнемета вихрь сжигает его в момент мастурбации — по-простому, воркующей — под доносящийся из мобиляника воркующий голос платной немецкой шлюхи.

...И все же в общем сумбуре, абсурде войны между всегда мирно соседствовавшими, дружелюбными друг другу народами вдруг возникает и начинает все пронзительнее звучать лирическая нота. Солдаты привозят в дом Луки женщину, мусульманку, медсестру Собаху. Шофера и медбрата из ее машины они пристрелили, а ей оставили жизнь, чтобы выменять на нее пленного Милоша. Ее фамилия Беширович, а Бешировици — богатые люди, пусть уж они раскошелятся...

Но про Милоша по-прежнему ничего не слышно, а между Собахой и Лукой постепенно возникает любовь, хотя до любви ли сейчас?! Против нее все — и то, что они разной веры и национальности; и то, что вокруг война, кровь, неразбериха; и то, что Собаха совсем не из тех Бешировичей, которые богаты; и то, что Луке никуда не деться от своих отцовских чувств; и то, что у него жена, кото-

рая, конечно же, в самый неподходящий момент объявится... Только в мире мечты они могут быть вместе и быть счастливы, паря в синем небе на любовном ложе, под которым далеко внизу стелется волшебный, прекрасный ковер земли...

Лука пытается бежать вместе с Собахой: они уедут в далекую Австралию и там, вдали от кровавого кошмара родной земли, будут жить мирно и счастливо... Увы, никогда не сбыться этим сладким надеждам. Собаху ранят, Лука тащит ее по снежному полю, оставляя алые пятна на белом покрове гор. Дотаскивает до своих, отдает ей свою кровь — ей делают прямое переливание, из вены в вену. Вытаскивает ее, кажется, уже с того света. Уже ясно, что она будет жить... И тут ее от него отрывают, потому что уже прибыли миротворцы и сейчас-то и будет происходить обмен пленными. Трудно, наверное, невозможно описать гамму чувств на лице Луки. Ярость, отчаяние бессилия и тут же свет счастья — навстречу ему идет Милош, осунувшийся, повзрослевший, видно, хлебнувший всякого на войне и в плену. Стоит ли жить без нее, в разоренном испоганенном доме, на разграбленной станции, с постылой сумасбродной женой? Уж лучше лечь на рельсы и ждать приближения поезда. Его нарастающий гул становится громче, громче и вдруг... внезапно затихает. Поезд стоит. Перед ним на путях та самая ослица, которая уже не раз прежде упрямо пыталась разделить участь Анны Карениной. И смешно, и грустно... Благодарный Лука обнимает, целует голову ослицы: все-таки она спасла ему жизнь, пусть он и по своей воле хотел с ней расстаться. Все-таки жизнь, как ни горька и ни страшна она, есть чудо, и каждое ее мгновение прекрасно, потому что это жизнь. Ни политические распри, ни шкурные интересы, ни глупость, ни алчность человеческая не смогут перечеркнуть величия и красоты этого чуда.

Каждый кадр фильма Кустурицы — об этом.

«ЖИЗНЬ КАК ЧУДО»

Сценарий и постановка Эмир Кустурица

Композитор Эмир Кустурица

В ролях: Славко Стиmach, Наташа Солак, Весна Тривалич, Вук Костич, Александар Берчек, Стрибор Кустурица, Никола Койо, Мирьяна Каранович, Бранислав Лалевич

ЮГОСЛАВИЯ—ФРАНЦИЯ, 2004

ВАЛЕРИЙ ФОМИН

БЕЛОРУССКИЕ ХРОНИКИ

ПО ПЛАНУ, УТВЕРЖДЕННОМУ ЦК ВКП(б)

Тов. Шепилову
1-2-49 г.

Секретарю ЦК ВКП(б)
Товарищу П.К. Пономаренко.

По плану производства художественных кинофильмов, утвержденному ЦК ВКП(б), киностудия «Беларусьфильм» должна выпустить в 1949 году полнометражную художественную картину «Константин Заслонов».

В апреле-мае 1948 года представленный драматургом А.Мовзоном и одобренный в Министерстве кинематографии сценарий фильма обсуждался на Художественном совете Министерства кинематографии БССР и в Управлении пропаганды и агитации ЦК КП(б) Белоруссии при участии отдельных руководящих работников партизанского движения, в том числе соратников К.Заслонова. Ввиду того что сценарий А.Мовзона страдал крупными принципиальными недостатками, было рекомендовано сценарий переработать. В течение нескольких месяцев сценарий перерабатывался, после чего был утвержден Министерством кинематографии СССР, по распоряжению которого были начаты работы по съемке фильма.

Ни ЦК КП(б) Белоруссии, ни Художественный совет Министерства кинематографии БССР не имели возможности до ноября 1948 года получить на свое заключение исправленный вариант сценария. Между тем и в последнем варианте сценария, по которому Министерство кинематографии распорядилось вести съемки, есть еще ряд пороков и недостатков идеологического порядка.

1) Фильм начинается титром: «Шли первые месяцы Великой Отечественной войны. Упоенная легкими победами в Европе, вооруженная до зубов гитлеровская армия ринулась на нашу Родину. За-

щищая каждую пядь советской земли, изматывая и обескровливая врага, наша Армия один на один сдерживала бешеный натиск фашистских орд».

Однако после этого правильного утверждения в кинофильме совершенно не показывается героическая оборона советской земли Красной Армией. Отдельные же кадры, включаемые в фильм, могут создать прямо противоположное представление, например, диктор через станционный репродуктор сообщает: «После упорных боев нашими войсками оставлен город...», «молча идет по перрону воинская часть» и т. д.

В сценарии не показано, как Красная Армия на территории Белоруссии отстаивала в упорных боях против превосходящих сил врага каждую пядь советской земли. Не показана также организованная эвакуация промышленных предприятий, транспортных средств, населения из Белоруссии в глубь страны, проводившаяся под руководством ЦК КП(б) Белоруссии. По непонятным причинам из сценария изъято все то, что было сказано по этому вопросу в первом варианте сценария. Это искажает историческую правду, принижает роль Советской Армии и заслуги партии в организации отпора врагу с первых же дней войны.

2) Не показывается в сценарии значение исторической речи товарища Сталина от 3 июля 1941 года как программы всенародной борьбы против немецко-фашистских захватчиков. Вместо этого в сценарии дана вымышленная и весьма примитивно поданная сцена совещания в кабинете товарища Сталина, где К.Заслонов якобы предлагает товарищу Сталину свой план диверсионной работы, что в действительности не имело места в истории. Известно, что К.Заслонов не представлял никакого плана диверсионной работы в тылу врага, а осуществлял план диверсионной работы, вытекающий из предначертаний товарища Сталина, данных 3 июля 1941 года.

Неправильно приписывается в сценарии К.Заслонову инициатива в разработке плана рельсовой войны (стр. 4—5). Товарищ Сталин в своей речи от

Окончание. Начало см. «КФ» №3-04

3 июля 1941 года дал целую программу действий в тылу врага, а К.Заслонов умело осуществлял один из пунктов этой программы.

3) В сценарии принижена роль КП(б) Белоруссии по организации и развертыванию партизанской войны в тылу врага, деятельность подпольных райкомов и обкомов КП(б) Белоруссии.

Автор недопустимо бледно показал роль секретаря райкома КП(б) Белоруссии Кореня как партийного руководителя, тогда как этот образ, наряду с



«Константин Заслонов»

образом К.Заслонова, должен быть в фильме наиболее ярким и убедительным. По сценарию же Корень часто лишь присутствует «при» Заслонове (который, как известно, был в начале своей партизанской деятельности беспартийным), но крайне слабо действует, ничего не организует и ничем не руководит.

Совершенно не отражена в сценарии связь большевистского подполья и партизанского движения с народом. Никак не показано, что белорусский народ верил в силу партии и советской власти, не покорялся врагу, а боролся против оккупантов.

4) В сценарии 90 процентов места отведено изображению диверсионной деятельности К.Заслонова и его соратников на Оршанском узле. Наиболее же характерная форма партизанской борьбы в Белоруссии — вооруженная борьба партизан против немецких захватчиков, в которой бригада под командованием К.Заслонова принимала активное участие, — в сценарии отражена крайне бегло и примитивно. В сценарии дается только сцена пленения Заслоновым немецких генералов и офицеров, грозившихся уничтожить партизан. Создается, таким образом, искаженное представление о характере партизанской борьбы, о ее трудностях, о

сопряженных с нею жертвах. Замалчиваются героические подвиги коммунистов — руководителей партизанских отрядов и соединений.

5) Многие участники партизанской борьбы подвергаются критике содержащиеся в сценарии примитивные по своему замыслу и построению моменты.

В сценарии К.Заслонов часто выглядит, как неумелый и весьма неосторожный подпольщик. Гестаповец Нейгауз не мог додуматься, как в паровозы попадают мины, но ему на помощь автор приводит Заслонова, который объясняет взрывы паровозов тем, что «возможно, в угле остаются невзорвавшиеся патроны», чем наводит гестаповцев на мысль, где нужно искать мины, в результате чего они и были обнаружены. Рабочий-подпольщик Шурмин и под пытками не выдает своей связи с Заслоновым, а К.Заслонов сознается гестаповцу Нейгаузу, что приходил к Шурмину и, по воле автора сценария, невольно предает своего соратника.

Примитивное изображение партизанской борьбы сказалось и в том, что автор сценария утверждает, что посторонние люди могли беспрепятственно проходить в партизанский лагерь, что приходящие в отряд новые партизаны были «до зубов» вооружены, а без оружия никого в партизанский отряд не принимали и т. д.

Таких неудачных и примитивных моментов в сценарии А.Мовзона очень много.

Все эти недостатки в сценарии фильма «К.Заслонов» можно было бы устранить в Белоруссии, если бы Министерство кинематографии СССР считалось с мнением партийной и советской общественности Белоруссии и привлекло ее к участию в обсуждении окончательного варианта сценария фильма.

Однако Министерство кинематографии СССР запустило фильм в производство без учета мнения общественности БССР, участников партизанского движения, работников искусств БССР и даже Министерства кинематографии БССР.

Мало этого. Сценарист А.Мовзон, художественный руководитель киностудии «Беларусьфильм», и постановщик фильма В.Корш-Саблин вот уже свыше двух месяцев откомандированы Министерством кинематографии СССР для работы по съемкам фильма «К.Заслонов» в студию «Ленфильм», и им запрещено выезжать в Минск.

В ответ на предложение Министерства кинематографии БССР об изменениях в сценарии фильма тов. Большаков заявляет, что сценарий им утвержден и изменения в нем производиться не должны.

Считая своим долгом сообщить о крупных идеологических недостатках и пороках сценария фильма «К.Заслонов», прошу Вас дать Министру кинемато-

графии СССР тов. Большакову указание о внесении изменений в сценарий с тем, чтобы первый и пока единственный подготовляемый Министерством кинематографии СССР художественный фильм о героической эпопее партизанской войны белорусского народа был идейно и художественно полноценным.

Вместе с тем считаю необходимым сообщить, что Министерство кинематографии СССР не считает нужным выращивать кадры киноактеров из артистов Белоруссии. В первом послевоенном художественном белорусском фильме «Новый дом» участвовал только один белорусский артист и то во второстепенной роли. Теперь из 15 артистов, занятых в фильме «К.Заслонов» из числа белорусских артистов привлечено лишь 3, из них лишь 1 (народный артист СССР Глебов) — на ведущую роль, а 2 (т.т. Дедюшко и Стомма) — на второстепенные роли.

Наши предложения о привлечении ведущих белорусских артистов к участию в фильме «К.Заслонов» отводятся т. Большаковым на том «основании», что надо платить белорусским актерам командировочные за время их пребывания на съемках в Ленинграде. Но, как сообщает художественный руководитель студии «Беларусьфильм» т. Корш-Саблин, командировочные выплачиваются теперь почти всем занятым в фильме актерам, большинство которых — артисты Театра киноактера.

Следовательно, дело тут не в суточных и командировочных. На мой взгляд, дело в том, что Министерство кинематографии СССР и лично т. Большаков беззаботно относятся к делу создания национальных кадров киноискусства в БССР.

Если теперь мы должны из-за отсутствия павильона для съемок в Минске снимать фильмы в Ленинграде, то придет время, когда фильмы студии «Беларусьфильм» будут сниматься в Минске, но киноактеров в Белоруссии не будет, если их не готовить и не привлекать к участию в фильмах уже теперь.

Было бы целесообразным привлечь для участия в кинофильме «Константин Заслонов» несколько талантливых артистов Белоруссии — народных артистов БССР Молчанова и Рахленко, заслуженных артистов — Шатилло и Пекура для исполнения в фильме ролей секретаря райкома КП(б) Белоруссии Кореня, секретаря ЦК КП(б) Белоруссии, рабочих-подпольщиков, соратников Заслонова — Семенихина и Майсака.

Министерство кинематографии БССР обратилось с такой просьбой к т. Большакову, но я не уверен в том, что Министерство кинематографии СССР посчитается с этой законной просьбой и привлечет лучших белорусских артистов к участию в фильме наряду с такими выдающимися мастерами

кино, как т. Дружников, исполняющий в фильме главную роль — Константина Заслонова.

Обращает на себя внимание тот факт, что некоторые деятели киноискусства, направленные более чем полгода назад для работы в студии «Беларусьфильм» и зачисленные в ее штат, а именно режиссер т. Файнцимер, назначенный вторым постановщиком фильма «К.Заслонов», и режиссер т. Дзиган, назначенный постановщиком подготавливаемого фильма

«Через кладбище»



«Пятый удар», строят свою работу в полном отрыве от ЦК КП(б) Белоруссии, Министерства кинематографии БССР и белорусской общественности.

Ни один из них за это время ни разу не был в Белоруссии и не попытался если уж не изучить, то хотя бы познакомиться с обстановкой и жизнью людей, о которых они собираются ставить фильм.

Мне представляется, что в данном случае Министерство кинематографии СССР не потребовало от своих творческих работников, командированных для работы в кинематографии БССР, глубокого изучения жизни республики и тесной связи с ее руководящими органами. При таком положении дела, если оно будет продолжаться, трудно рассчитывать на создание полноценных и высокоидейных художественных фильмов, правдиво отражающих жизнь белорусского народа.

Судя по последним указаниям Главного Управления по производству художественных фильмов Министерства кинематографии СССР Министерству кинематографии БССР, Союзное Министерство кинематографии не предполагает готовить кинофильм «Пятый удар», посвященный освобождению Советской Белоруссии Красной Армией в студии «Беларусьфильм», а передает его Киевской киностудии. Вряд ли можно согласиться с этими планами Министерства кинематографии СССР, потому что в таком случае трудно рассчитывать на то, что героические действия Советской Армии на территории Белоруссии и белорусских партизан будут глубоко изучены и верно отображены.

Так как переговоры с тов. Большаковым по всем этим вопросам не привели ни к каким положительным результатам, считаю необходимым доложить ЦК ВКП(б) о беспорядках в руководстве восстанавливаемой национальной кинематографии БССР со стороны Министерства кинематографии СССР и прошу Вас обратить внимание тов. Большакова на необходимость исправить сложившееся положение.

Секретарь ЦК КП(б) Белоруссии

(М. Иовчук)

29. I. 1949

Секретарю ЦК ВКП(б) тов. Суслову М.А.

Отдел пропаганды и агитации ЦК КП(б) Белоруссии сообщал о ряде недостатков, имеющих в сценарии фильма «Константин Заслонов», принятом Министерством кинематографии СССР в производство.

Большинство замечаний было учтено автором

сценария и постановщиками фильма при составлении режиссерского варианта сценария.

Художественный совет Министерства кинематографии СССР 7 апреля с. г. просмотрел и обсудил снятый по фильму «Константин Заслонов» материал.

Автору сценария и режиссерам фильма указано на необходимость внесения в фильм отдельных поправок. В частности, следует подчеркнуть, что предложенный Заслоновым план диверсионной борьбы с врагом на оккупированной территории составлен им исходя из речи товарища Сталина от 3 июля 1941 г.; расширить показ действий партизан и участие Заслонова в организации партизанского движения в Белоруссии; переработать сцену в паровозном депо, где Заслонов невольно подсказывает немцам мысль о наличии подрывных патронов в углях.

Все эти предложенные исправления полностью совпадают с замечаниями Отдела пропаганды и агитации ЦК КП(б) Белоруссии.

14. IV. 1949

(Д. Шепилов)

(В. Переславцев)

Послано тов. Пономаренко П.К.

Обсуждение сценария П.Нилина «Через кладбище» на заседании Главной сценарной редакционной коллегии Комитета по кинематографии СССР.

24 мая 1963 г.

Тов. Юренева. Сценарий Нилина «Через кладбище» идет не как тематика Отечественной войны, а как долг, который чувствует за собою Белорусская киностудия перед партизанами. Это третий вариант сценария. В первых, была выпячена неправомерно история с культом, без психологической правды. Кроме того, не точно был выписан образ Евы, чувствовалась неопределенность ее отношения к немцам и к войне. Сейчас этого нет. На мой взгляд, в сценарии все авторские интонации усугублены, доведены до достоевского накала. Я хотела слышать ваше мнение по поводу того, в какой мере нам нужно сейчас заниматься этим в плане общей тематической направленности, потому что остается ощущение от сценария, что все это безумно тяжело. Хотелось бы посоветоваться, не перегрузим ли мы тематический план такими вещами, не следует ли подождать с экранизацией повести Нилина.

Тов. Тихонов. Последние слова Тамары Иосифовны должны вызвать пристальное внимание, ибо мы не

можем игнорировать общее тематическое направление нашего плана. Все это предстает в слишком мрачных тонах, снова взят период наибольших поражений, период осознанного утаивания того, что делается в нашей стране. В сценарии взята исключительно трагедийная ситуация, это ступор страданий, иступленное подвижничество. Для русского народа характерна и смекалка, а мы видим только мистическую иступленность. В Михасе мне видится тема, затронутая в «Ивановом детстве». Феликс — просто больной мальчик. Кулик — не те, так те расстреляют. Великая сила, которая заложена в нашей партии и народе, пропадает. Ева — как она трактуется сейчас? Не овчарка и не агент. У нее выпирает, что она уже немолода, молодость стораает, так пусть она немного поцветет. Тема овчарства сохранена. Здесь как бы рука Достоевского прикоснулась к теме Великой Отечественной войны. У меня нет впечатления, что теперь уже можно сценарий благословить.

Тов. Шумский. Я чувствую примерно то же самое. С другой стороны, многое подкупает, талантливо написано. Нилин хочет показать высоту нравственного подвига. Все это есть, но общий пафос сценария меня не устраивает. Сазон неправдоподобен, в этом образе есть что-то нарочитое, искусственное, многое в его словах звучит, как демагогия. Ева стала несколько конкретнее, но дань загадочности сохранена, сохранена двойственность этого образа. Много в сценарии сказано на публику, в этом есть нарочитость и обнаженность приемов. Образ Михаса в общем мне нравится, любопытный и интересный. В Михасе Нилин развивает образ, данный им в других вещах.

Если такой сценарий единственный в этом году, то, внося конкретные поправки, мы можем его сохранить, потому что есть и тема героическая, а не только трагическая. На суровый лад, но много гуманистического. Трагические моменты, может быть, следует кое-где ослабить.

Тов. Сытин. Есть трагедия, а конкретного партизанского дела нет.

Тов. Святковская. Следует обратить внимание на проведение философии всехристианской любви к людям. Мотивы любви интернациональной нужно показывать не на таком материале, не на материале войны. Этот сценарий не дает впечатления о той массовости, значимости и героизме партизанского движения, что имело место в действительности в Белоруссии.

Тов. Кокорева. У меня вполне определенное и недвусмысленное мнение. Пределы доработки, исправлений весьма ограничены той философией, которая дана в сценарии. Это не простой локальный случай из истории времен войны. У автора своя точка зрения на то, что в большом масштабе происходило в дни войны. Это большая философия, ситуация и расстановка образов сделаны точно и определено. Автор пытается рассказать о мужестве и неистребимых жизненных силах людей в безвыходном положении. Партизанского движения нет и не может быть. Михась во все вносит свою нравственную чистоту — это начало, которое было в Алеше Карамазове. Человеческие характеры всегда порождены каким-то страданием. Михась не является тем началом, которое может быть противопоставлено Сазонову и его проповедям. А Сазон живет с полным ощущением, что все делается неправильно и что происходит в войну, тоже все неправильно, но я живу на своей земле и не хочу, чтобы кто-то был на ней. Не случайно эта фигура появилась здесь — жизнь шла неправильными путями. Другой философии, другого патристического характера — не противопоставлено. Ева — женщина, человек рожден для счастья, чтобы жить и быть наполненным жизнью, и все ее взаимоотношения с другими полны только этим.

Сценарий состоит из трех новелл. Новелла первая — это Михась и Сазон, это нравственный протест против Сазона. Сколько не вноси поправок, уточнений, ничего не изменится, слова Сазона падают на всю атмосферу. Новелла с Бугреевым — здесь превалирует образ иступленного, одетого в латы человека, который выковывает войну, и тут же мы видим несостоятельность всего этого. Бугреев говорит: «Страдания в прошлом и настоящем». Война — это продолжение всей его жизни. Третья новелла — война противопоставлена всему естеству человеческому. Это сильная художественная вещь. Действуют три персонажа, а за этим целая большая философия. Нилин взял на себя определенные задачи, что социализм нелегко был построен. Жалость к немцам тоже ложится на определенные начала: человеку нельзя убивать. Все это на экране может вызвать большую символическую вещь, я не вижу возможности исправить ее философию, это приведет к ломке всего образного строя. По-моему, сейчас не время ставить такой сценарий по тематическим соображениям.

Тов. Сытин. Это фильм морально-этического, философского плана, а не фильм о партизанском движении. Мне казалось, что автор хотел сказать, что

народ советский, во всех его человеческих проявлениях был против немцев, в том числе и такие люди, как Сазон и мальчонка Михась. Вторая новелла имела прицел показать героизм Бугреева, это образ подпольного представителя партии, который проявил настоящий героизм и мужество. Третья новелла — это не любовная история, а все-таки героизм русской женщины. Образ Софьи Казимировны трагический, но сильный и прекрасный. Она по своему существу материнскому против Михася, и в то же время она его любит и спасает. Это сильно и интересно сделано. И, конечно, героизм Евы спасает Михася, и видно, что она не продавшаяся женщина, она разведчица в трагедийности женской ситуации.

Задача отблагодарить погибших партизан — это задача очень благородная и устремления очень хорошие. И вместе с тем сомнения, которые высказывались здесь, очень серьезные и являются серьезной аргументацией в отношении того, как быть дальше. Я не знаю, как атмосферу трагедийности, мрачности, жертвенности и обреченности можно высветлить. Мне лично все эти образы представляются интересными, их не смешалось с другими, это не стертые люди, судьба их видна по их поведению. Но нет партизанских дел, а есть только воспоминания о делах.

Я думаю, мы все согласимся с предложением отложить производство этой картины на год в связи с тем, что в последнее время вышло и запущено довольно много трагедийных картин военного времени.

Протокол обсуждения литературного сценария Е.Севелы «Годен к нестроевой» на заседании Главной сценарной редакционной коллегии Комитета по кинематографии СССР, состоявшейся 20 августа 1965 года.

В обсуждении приняли участие В.Сытин, В.Скрипцын, Т.Путинцева, Л.Попова, И.Раздорский, В.Бирюкова, Е.Севела, Н. Экк, В. Экк.

Путинцева. Сценарий рассчитан на режиссера Экка¹, который хочет пробовать на этом материале стереоскопическую технику. И для стереозвучания может быть создан полноценный художественный фильм. Я видела уже несколько стереоскопических роликов Экка. Экк — постановщик первого

звукового фильма, первого цветного фильма, и теперь он выступает в роли первооткрывателя. Сценарий следует рассматривать как самостоятельную литературу. Намечаются уже некоторые актерские штампы, например, если взять Демьяненко на роль Володи. Удачна вся линия с лошадьми. Но в сборнике рассказов Л.Ашкенази, изданном на русском языке, есть много новелл о лошадях и собаках. И один из рассказов как раз о лошади, которая попала на фронт из цирка. Ситуация, описанная в сценарии, не является оригинальной, возможны явные повторы. Так что в данном случае многое решится талантом режиссера. Вообще, сценарий, при всей своей литературной банальности, симпатичен. Может получиться приятная комедия. Тема сценария где-то перекликается с темой Мистера Питкина, Бабетты, но решается материал по-своему. Есть в сценарии трагический материал, есть комедийные ситуации, комедийные характеры. При постановке этого сценария нужно искать во всем своеобразие, так как его как раз маловато. Искать в характерах, в эпизодах, в ситуациях. Кое-что все же непонятно в сценарии, например, когда происходит действие, в начале войны или в конце. Нужны точные обозначения времени и, пожалуй, места действия. Слишком общи диалоги в сценарии. Можно найти много фронтовых словечек, и это придаст сценарию больше своеобразия. История взаимоотношений Володи и Королевой шаблонно-пошловата. Следует пересмотреть характер их отношений. При всей тривиальности замысла, которая существует в сценарии, нужно находить характерные, своеобразные решения в режиссерской работе.

Следует уточнить, почему лошадь умчалась на минное поле, получается, что грош цена всем Володиным ухищрениям и маневрам, так как лошадь погибла все-таки. А именно этими маневрами автор пытается снискать зрительскую любовь к Володе. Успех фильма во многом будет зависеть от режиссера, от помощи этой работе со стороны киностудии.

Попова. В последнее время мы привыкли постигать войну по сценариям Бондарева, Бакланова, Симонова. Но не надо забывать, что в свое время создавались и комедии о войне, создавались они в самые трудные, горькие дни. Это «Небесный тихоход», «Воздушный извозчик» и многие другие, не надо забывать, что был «Василий Теркин», что возможности показа, изображения войны на экране просто неисчерпаемы. И такой фильм нам нужен сейчас. В этом сценарии легкий стиль Севелы созвучен природе материала, чего не скажешь, например, о его

сценарии по «Машеньке из Мышеловки», где суровый жизненный материал находится в резком несоответствии с необыкновенной легкостью, с которой все достигается. В этом сценарии есть моменты комедийные, сентиментальные, драматичные и даже трагичные. Большого трагического звучания достигает маленькая сценка с новыми сапогами убитого солдата, тяжело ранена Лена Королева, щемящее чувство оставляет вся история со слепой лошадью, наконец, ранен главный герой Володя. Но комедия есть комедия. Комедийных моментов в сценарии много. И создается такое впечатление, что автор побаивается, будто он перекомиковал, начинает подстраховываться и убивает Пашку Фомина. Это симпатичный характер, открытый, веселый человек, герой, где-то соперничающий с главным героем сценария. Автор предлагает нам посмеяться над ним, над его шутовством и так безжалостно убивает его. Но что стоит за этим известием, что Пашку Фомина убили, кроме банальной истины, что война всех косит, и назойливого авторского напоминания, что война — дело нешуточное. По-моему, этого героя стоило бы пощадить, как автор пощадил главного героя, и оставить его в живых. Жанровая определенность должна быть выдержана, трагизма в сценарии должно быть в меру. Автор ведь не ставил своей задачей создание трагедии. С образом Фомина связано еще одно частное замечание. Привычка смотреть на Володю как на немножко сумасшедшего вызывает довольно странную реакцию Фомина на поступок Володи, когда он спасает комсомольский билет. Комсомольский билет — это святыня, и, как к этому относились во время войны, мы все помним, а Фомин недоумевает. Не выдержан в одном ключе характер Королевой. Внезапно она теряет все свое озорство и сияет голубиной. Это не значит, что автор показывает нам разные грани ее характера, просто исчезло зерно этого характера. Не совсем логично ее отношение к Володе. Сначала она его всячески опекает, а затем берет в опасное задание, берет именно его, совершенно к этому не подготовленного, «годного к нестроевой». Это нужно для сюжета, но следовало бы и как-то замотивировать. И очень минорная, надрывная, тоскливо-печальная концовка, не в жанре сценария. Володя плачет, лошадь рыдает, и вообще неизвестно, чем все это кончится, кто останется в живых, а кого убьют, как Пашку Фомина.

Раздорский. Я целиком за стереоскопическое кино, но к этой работе хочется подойти без всяких скидок на жанр и поговорить о его литературной стороне. Сценарий продуман, он несет глубокие ав-

торские размышления. Действительно, в последнее время наш кинематограф ударился в лирико-трагедийную интонацию в изображении войны. Но и такой фильм нам нужен. И в таком ключе должно быть создано произведение. Жизнь рассматривается автором и в гротескном, и в драматическом жанре. Достоинства сценария несомненны. Есть точное знание военной обстановки, людей. Есть интересный отбор деталей, достоверность происходящего. Фигура Володи может быть и тривиальная, но



«Годен к нестроевой»

меня она заинтересовала. Необходимо в этом фильме открытие нового актера, чтобы фильм не покатился по проторенной дорожке. Но где-то начинается монтаж аттракционов. Должна быть сюжетная пружина. Сейчас зрительское ожидание пассивно, а в этом фильме это ни к чему. Нужно развить линию Королевой, нельзя бросать ее так рано. Нужно четче подчеркнуть, как переплетение двух линий, двух героев, один из которых олицетворяет культуру, другой мужество, взаимобогащают их. В языке следует избегать жаргонных, блатноватых словечек. Если будет художественное обоснование, жизненная достоверность, то «клюква» не страшна в сценарии. Но есть неточности, например, Королева очень бестактно выговаривает ефрейтору. Смерть Фомина мне лично не представляется лишней, она заставляет задуматься. Очень жаль лошадь, изящную, тонкую, цирковую лошадь, которую впрягли в плуг. Это горько. Тяжелая сцена, тягостная. И сцена с пахарями оставляет такое же впечатление. Нет ощущения возрождающейся жизни. Финал не устраивает.

Скрипцын. Сценарий любопытен, в свежем жан-

¹ Фильм по сценарию Е.Севелы поставил режиссер В.Роговой («Беларусьфильм», 1968).

ре. Все можно превратить в штамп. Здесь я этого не вижу, тривиальности нет. В литературе этой нет штампа. Здесь интересные характеры, образы. И сравнения с Мистером Питкиным и Бабеттой я не могу принять, так как здесь нет смешного человека в условиях войны. Есть заостренность в обрисовке характера, самого жанра. Качура в самом начале нарочито огрублен, он должен быть страшен внешне. Но то, что он украинец, это плохо, это уже оскорбление нации, он должен быть русский и более добродушен. Не хватает хорошей дружбы между Фоминым и Чашкиным. Должно появиться что-то от «Двух бойцов», и ведь Фомин это почти Василий Теркин. Следует укрепить эту дружбу, установление контактов, взаимопонимание между ними. В отношении Королевой, в первом ее появлении есть элемент этакой командирской фаворитки. Эту краску надо убрать. Женщины в разведке непосредственно в частях почти не бывали. Здесь бывали санинструктора. Линия отношений Королевой и Чашкина может быть украшением фильма. Но необходима мотивировка, почему она повела его за собой на опасное дело. Чего-то она не продумала, и попали они в переплет. Эпизод с комсомольским билетом нужно продумать. Фомин ведь должен был бы сделать то же самое, то есть тоже спасти комсомольский билет. Есть, действительно, святые вещи. Изящная цирковая лошадь, которую запрягли в плуг — у меня это не вызывает возражений. Ведь ее тем самым спасли. Эти крестьяне сами будут голодать, а лошадь накормят. Эта тема благодарна и гуманна. Надо подчеркнуть, что главный герой не понимает того, что происходит вокруг, а мы воспринимаем мир его глазами. Местами строгий рисунок начинает затемнять сентиментальность. Нужно прописать линию Королева — Чашкин и Фомин — Чашкин. Это будет интересная картина, не стандартная.

Сытин. Несколько замечаний и обобщений. Автору и постановщику нужно обязательно ознакомиться с ленфильмовским сценарием «Женечка и Катюша», так как здесь есть повторения в сюжетной линии этого сценария. Герой, сам того не ведая, совершает подвиг. О смысле фильма. Доказывать, что и интеллигент может быть хорошим человеком на войне, — это не тема для сценария. Люди на войне становятся настоящими воинами, вот такая постановка вопроса нам нужна. В дальнейшей работе над сценарием надо посмотреть, чтоб это произведение не получилось пацифистским, чтоб не прозвучала мысль, что всех война убивает и что будет с человеком дальше просто неизвестно. Такой

художнический взгляд в сценарии на жизнь и будет пацифистским. Сейчас это нам в особенности не нужно. Фильмы не должны внушать человеку страх, отвращать от суровой необходимости принять участие в войне, если это потребуется. На это обстоятельство надо обратить самое серьезное внимание. Автору и постановщику следует подумать над теми частными замечаниями, которые здесь прозвучали. Они не требуют кардинальной перестройки вещи, но учесть их следует. Мотивировать поступок Лены, почему она берет с собой на задание именно Володю, обратить внимание на эпизод с комсомольским билетом, прописать дружбу Фомина и Чашкина, Лены и Чашкина, посмотреть, чтоб Лена не выглядела командирской фавориткой, обратить внимание на Качуру, чтоб он был требовательным, но не тупым и не унижающим достоинства других, обратить внимание на некоторые высказывания, например, на странице 32 на слова Фомина, листающего западный журналчик. Студия должна подумать о месте в плане. Фильм очень дорогой, и киностудия должна подумать, какое место в плане займет эта картина.

Н.Экк. Киностудия не представила соображения финансового порядка. Цифры явно завышены. Снимать будем под Москвой и в любое время. Второй вариант я буду делать черно-белым и широкоэкранным. Этот стереофильм будет премьерой в строящемся кинотеатре на проспекте Калинина. Он будет сжат во времени. Обсуждением на киностудии я остался недоволен. Нас тянули не в ту сторону, толкали на создание легковесной комедии типа «Где генерал?». Это обсуждение вполне удовлетворяет и отвечает нашим пожеланиям. Мы улучшим драматургию, поработаем над образами, так что благодарим за дельные советы.

АЛЕСЬ АДАМОВИЧ: «КАКАЯ НЕВОЛЯ СЛАЩЕ...»¹

— Как складывались ваши отношения с кино?

— У меня всю жизнь отношение с кино было несколько испытательное: а что, если еще раз попробовать войти — изменилось там что-либо? И снова попытка, и опять расставание с ним, всякий раз, казалось, навсегда. И так вот несколько раз побыл

¹ Интервью 1990 года. Публикуется в сокращении.

сценаристом и соучастником в работе над тремя художественными и пятью документальными фильмами. Значит, что-то снова и снова притягивало. Но с такой же силой и отталкивало.

Когда я делил с Элемом Климовым нелегкую судьбу в чуть ли не десятилетней истории с фильмом «Убейте Гитлера» («Иди и смотри»), все-таки мое положение всегда было предпочтительнее, а потому я испытывал всегдашнее чувство вины перед режиссером [...].

Многим писателям было противно в их социалистическом стойле, и над ними парили все эти Шауро, Демичевы, Антоновичи. И все-таки, ни Шауро и даже ни Суслов не выдавали мне (или отнимали) шариковую ручку, бумагу. (Как это делается в тюремной камере.) А у режиссера могли в любой момент отнять их орудия творчества. (Именно как в камере тюремной.) И отнимали. [...]

Я же, если мои начинания на киношной почве упирались в стену, мог тут же свернуть к литературе и уже на этой стезе пытаться обойти-объехать своих литературных «Павленков-Орловых». Режиссеру же перекрывали сразу все пути. Если кому я мог в те времена поклониться за их муки, куда горше наших писательских, так это талантливым, а потому обреченным на долголетнее безмолвие режиссерам, с которыми был так или иначе знаком: кроме Климова, близко причастился судьбе Ларисы Шепитько. И слегка — судьбе Андрея Тарковского.

Дело в том, что первый разговор об экранизации «Хатынской повести» был с Тарковским. Я сам своих вещей никогда не предлагал, тут как раз от него исходил интерес, уже не помню через кого дошло до меня. Мы встретились на Пушкинской площади спустя какое-то время, показался Тарковский мне очень угнетенно-нерадостным, хотя говорил об увлекшей его новой работе... но в театре (кажется, «Гамлет»). Чувствовалось: о кино говорить ему тяжело, больно.

Но можно сказать, что я в каком-то смысле профессионал, а не просто Калика переходящий в кино: окончил даже сценарные курсы. Когда напечатаны были мои первые романы «Война под крышами» и «Сыновья уходят в бой», мне предложили их экранизировать. Работал я с Туровым, режиссер он талантливый, интуитивный, но большой радости эта работа не доставила мне. Во-первых, я тогда был под постоянным прессом «партии родной» и государства после истории с Синявским и Даниэлем, когда отказался подписать письмо против них. Первоначально я даже не осознавал, какие задействованы против меня мощные организации и силы. Казалось, мы с режиссером близки к резуль-

тату, осталось сделать последний шаг, и вдруг убивают какую-то ступеньку, и мы проваливаемся куда-то. Я чувствовал свою вину перед Туровым, уже поняв, что он со мной намучился. Виктор Тимофеевич оказался в этой ситуации без вины виноватым: он заинтересовался моей книгой, поскольку сам был «родом из войны», но он тоже, видимо, не представлял, какие испытания его ждут с таким автором. Доходило до того, что садились какие-то функционеры из ЦК партии Белоруссии, вписыва-



«Иди и смотри»

ли (я участвовать в этом отказался, к концу ушел с постановки «Сыновья уходят в бой») чуть ли не целые эпизоды в фильм, чтобы «расширить масштабы действия». А это в их понимании значило показать в фильме командование, партийное руководство. Уровень понимания ими кино был такой: однажды Туров (надо признаться, немножко выпивший) в отчаянии и злости сказал Станиславу Пилатовичу, который ведал тогда в ЦК идеологией: «А почему вы считаете, что ваше мнение самое главное?» Тот стукнул по столу кулаком: «Потому что нас поставили руководить!» Так вот, этот Станислав Пилатович смотрит готовый, уже принятый Госкино фильм и вдруг говорит: «Слушайте, тут у вас в фильме комиссар кепку носит как-то поанархистски. Так что подровняйте ему кепку». Вот с такими людьми нам приходилось иметь дело. И, нахлебавшись с очередным фильмом, я решил, что никогда больше кино заниматься не буду.

— В вашей «кинобиографии» есть один загадочный поступок: уже будучи доктором наук, вы вдруг решили поступать на Высшие сценарные курсы. Что вас к этому побудило?

— Я всю жизнь считал, что главное мое дело — ли-

тература, а все остальное должно быть этому подчинено. Но поскольку я человек не очень в себе уверенный, решил на всякий пожарный случай укрепить тыл и стать литературоведом, чтоб не быть совсем уж неудачником, чтобы была возможность по десять лет писать любую повесть (я и пишу каждую по десять лет). Защитил кандидатскую диссертацию, а затем, в 1962 году, и докторскую. Защитил и стало скучно. Я подумал: «Елки-палки, я уже ученый муж — доктора наук. Значит, все мое прежнее своеволие, свобода кончатся?» И когда мне на студии «Беларусьфильм» сказали: «Есть место на Высших сценарных курсах, но вы, конечно, не поедете?», я обрадовался: «Конечно, поеду!» Это был 62-й год.

Так я с докторской зарплатой перешел на студенческую стипендию, но это было радостное и счастливое время. Это были годы XX и XXII съездов партии, очнувшееся сознание общества и особенно молодого поколения рождало уверенность, что с нами того, что было, уже не проделают, что мы другие, что уже назад вы нас не повернете. Это чувство было и в моих однокурсниках, а они приехали со всех республик: Драч с Украины, братья Ибрагимбековы из Азербайджана, Байджиев и Афиджанова из Киргизии, из Ленинграда — Илья Авербах, Юрий Клепиков, москвич Фридрих Гуренштейн. Это была очень интересная публика (я был среди них едва ли не самый страшный). [...]

Нам казалось — 62-й, 63-й, 64-й год — страна идет ко все большему раскрепощению, что это необратимо, бесповоротно. К концу курсов мы стали тянуться друг к другу, как бы предчувствуя близкую общую судьбу. Мы как раз подоспели под выпуск, когда убрали Хрущева, в результате все тридцать с лишним сценариев были зарублены Маклярским, директором курсов, и комиссией, потому что все авторы слишком были детьми XX и XXII съездов, а время круто менялось. Нам объявили, что никто не получит дипломов, потому что ни один из сценариев (ну, может, прошли один-два, не помню) не соответствует требованиям социалистического реализма (тогда опять набрали силу эти слова: «социалистический реализм», «партийность», «народность»). Правда, потом дирекция испугалась, что их же разгонят. Тогда чохом все сценарии приняли, дипломы выдали — только уезжайте поскорее...

— *Ваш старт в кино пришелся на «переломные» годы, когда страна поворачивала к неосталинизму и в кино уродовали, крушили и топтали все, что дала «оттепель». Трудно было?*

— Я вернулся в Минск, и тут началась работа с Туровым по дилогии «Партизаны». Это длилось много-много лет, потому что первый фильм мы кое-

как сделали, тут же запретили нам ставить второй, потом все-таки стали делать, но из-за вмешательства в работу сверху я (как уже рассказывал) от работы над картиной отошел.

Этот первый этап моей работы в кино был интересный — я познакомился с талантливыми людьми, очень своеобразными, у меня пробудилось к ним сочувствие, ибо я понимал, что этот род искусства в наших условиях обрекает их на неизбежную трагедию.

Я сейчас не помню, каким образом вышел на мою «Хатынскую повесть» Элем Климов. Климова я уже знал по его первым вещам, когда встретился с ним, я сразу ощутил масштаб этого человека, его внутреннюю силу, негибаемость. А потому — обреченность на изнурительную войну с Системой. У меня, в отличие от некоторых прозаиков, взгляд был простой. Если уж решился этим заниматься, надо целиком довериться таланту режиссера. Если, конечно, видишь в нем талант. Не веришь ему — не давай свою вещь, твое право, но если веришь — не стесняй его, а только помогай. Но я чувствовал, что если мне и удастся сделать что-нибудь в кино, то, наверное, этот фильм. Поэтому я отнесся к работе серьезно, тем более, когда увидел, что для Климова это больше, нежели очередная постановка, которую он может делать или не делать.

В этом меня окончательно убедили наши последующие встречи, разговоры с ним в Прибалтике, в Дубултах, потом, когда мы работали над сценарием в Беловежской пуще. Там мы вышли с ним на сцену расстрела Гитлера — это стало нашим общим совместным замыслом. Это были те новые этажи, новые уровни темы, которые режиссеру обязательно надо найти, как я понял, чтобы иметь в картине что-то свое. Потому что если он найдет собственную сердцевину всей вещи, тогда все остальное у него получится. А если ничего своего не внесет, тогда чаще всего ничего и не получается.

Мы готовы были приступить к картине, нам повезло, что был тогда Первым секретарем ЦК Белоруссии Машеров Петр Миронович. Ко мне он относился с немалой настороженностью: я уже потом понял, что многие мои неприятности на туровской картине, да и вообще в Минске после Москвы, исходили от него. Это был своеобразный романтик сталинской системы, и он не забыл мне моего поведения в Москве.

После той моей истории с Синявским — университетской — Машеров приказал больше меня в Минск не пускать. Правда, до этого не дошло, но весь аппарат ЦК, зная его отношение ко мне, давил на меня как только мог. Это я испытывал на каждом

шагу: вначале, после Москвы, год не давали работы (вот те и доктор наук!), а потом любая моя деятельность — издание книги, выход фильма — наталкивалась на какую-то ватную стену, пробить ее было невозможно. Я все не догадывался, что за этим стоит Машеров, думал, что это цековская свора не дает мне жить. Был до того наивный, что когда «Сыновья уходят в бой» в очередной раз остановили, послал сценарий Машерову («как партизан партизану»), мол, если не надо, то и не надо, хрен с вами (смысл был такой), но вы, как партизан, сами подумайте и решите. Как ни странно (у Машерова была все-таки сложная душа), он поддержал этот сценарий, хотя именно от него шло и препятствование.

Кто такой Машеров?

Отца его в 37-м расстреляли, мать немцы в войну повесили, сам он был смелым партизаном, он не зря получил Героя. Был способен на глубокие переживания. Открылся для меня на просмотре картины Ларисы Шепитько по повести Василя Быкова. «Восхождение» в гришинской Москве явно было обречено. Решили действовать через Минск. Машеров всегда считал, что надо о партизанах сделать наконец хорошую картину, и была надежда, что вот Климов, московский режиссер (он еще не знал его по-настоящему), с этим Адамовичем, который неприятностей столько принес, возможно, что и смогут.

Так вот мы решили спасти Ларисину картину через Машерова, кандидата в члены Политбюро. Происходило все в белорусском Гускино. Пришел Машеров, с ним вся его свита, смотрящая не столько на экран, сколько на то, как хозяин будет реагировать, я тоже смотрел больше на него, чем на экран, но по другой причине, как вы понимаете. Он пришел казенно-бодрый, сел, не очень представляя, что увидит. Думаю, он уже знал, что в Москве Гришин относится к картине резко отрицательно, и вступать с ним в конфликт вряд ли ему хотелось. Посмотрим, увидим, скажем. Но вот на какой-то минуте вижу: потекли у него слезы. Вот тогда я понял, что все в порядке, потому что это был, наверное, единственный член Политбюро (или там кандидат), который мог еще плакать. Когда вспыхнул в зале свет, зареванный Машеров бросился целовать Ларису: как же вы, такая молоденькая, как же вы могли?... Так точно все прочувствовали, увидели, показали нас, партизан...

Теперь Машеров полюбил Климова еще больше и поверил, что наша картина получится. Он дал нам вертолет, полетели в Полесье, встретились с людьми, которые прошли через Хатынь (которых я когда-то с друзьями записывал). На Витебщину, север республики, Машеров летал вместе с нами. Побывали

там, где он партизанил, показал нам железнодорожный мост, большой, что взрывал со своей группой...

Нам казалось, все — теперь впереди гладкая дорога, режим наибольшего благоприятствования. Мы ведь быстро привыкаем к хорошему, начинаем верить, что нам выпала удачная карта. Но мы не знали, что в той системе и кандидат в члены Политбюро Машеров тоже винтик. В этом очень скоро убедились... Сделали мы сценарий. А что такое Климов в это время был для чиновников москов-



Элем Климов на съемках фильма «Иди и смотри»

ского кинокомитета? Это человек, который сделал «Агонию», но «Агония» лежит на полке: Суслову и еще кому-то в фильме почудились крамольные намеки на их разложившуюся систему и их агонию.

Все предыдущие картины Климова, с их точки зрения, тоже были сомнительными. Чтобы заставить Климова что-то переделать в его фильмах (а что и как — они и сами порой не знали), должны были всегда иметь под рукой надломленного и просто голодного режиссера, готового по первому их указанию что-то в фильме менять. Чтобы они могли в очередной раз наверх доложить: мы вот тут дорабатываем. И вдруг режиссер нашел новую работу, и всем ясно, что ничего доделывать-переделывать в неприглядной ими картине он не будет. На два-три года он обеспечен новой работой, новыми заботами, у него новое увлечение. Конечно, это никак не устраивало Комитет.

Тем более что Климов вырвался от них не просто в Белоруссию, но еще под крышу самого Машерова. Началась тайная возня, чтобы эту крышу убрать. И какая же это была работа! Начинают какие-то отовсюду идти импульсы — с самой неожиданной стороны. Сценарий, который уже был при-

нат, передали на дополнительный отзыв каким-то генералам, которые отродясь не могли выговорить слова «экзистенциализм», в отзыве у них это слово повторялось не менее пяти раз. «Экзистенциалисты», «абстрактные гуманисты»!

И вот мы здание свое начинаем возводить, а фундамент уже подрыт, вот-вот провалится. А тут еще и болезнь Машерова. Ему вырезали почку, он находился в больнице, и, конечно, ему было не до нас. Правда, был еще Кузьмин Александр Трифонович, «секретарь по идеологии». Он там у них белой вороной в аппарате ЦК выглядел — фронтовик, летчик-штурман, инвалид первой группы — человек, который как-то по-особому уважительно относился к интеллигенции. Меня и Быкова, как мог, прикрывал. И мой конфликт с Машеровым старался смягчить, помог напечатать книгу «Я из огненной деревни». На самом вершине все были против нее, попытались настроить и Машерова: вот-де Адамович, Брыль и Колесник в своей документальной книге хотят представить белорусов такими жертвами, а наш героический народ и т. д. И пошло-поехало.

Кузьмин — мужик хитрый, умный — попросил: «Дайте мне кассету с записью рассказов людей, которых убивали. Я в кабинете, когда он зайдет, включу». И включил, а там баба рассказывает, как их убивали, жгли детей их. Машерову, видно, это напомнило его мать, и он тут же сделался нашим союзником. Когда Машеров узнал, что фильм будет делаться по «Хатынской повести» и будут использованы материалы из «Огненной деревни», он поддержал замысел, хотя автором был подозрительный ему Адамович.

Когда же он лег в больницу, пошла мощнейшая атака на Кузьмина, он потом честно признался: «В какой-то момент я дрогнул. Московская атака на уровне тамошнего ЦК — не шутка».

Говорили, что там был задействован и Кириленко (или кто там у Ермаша был покровитель?), приемная Брежнева... А Климов нашел уже и мальчика, и девочку для нашего фильма, выбрал натуре, средства для постановки были выделены. Более того: Машеров дал 45 тысяч инвалютных рублей, и мы закупили киноаппаратуру, какой тогда в стране не было. В общем, все, казалось бы, в пользу фильма складывалось.

И когда мы уже должны были впервые выехать на съемки, Климов закопал где-то труп то ли коровы, то ли лошади: должна была сниматься сцена, где мальчик ищет винтовку и впервые натывается на что-то странное и впервые ощущает всю жуть войны, смерти — через запах, гниль, через этот ужас... Вдруг накануне этого дня являются в Минск Борис

Повленок и Даль Орлов. Прошел шепот по белорусскому Гускино и студии, где тогда Войтович был директором, который тоже сыграл в этой истории роль далеко не светлую, хотя больше по незнанию обстановки, чем по злой воле. Собрали нас у него в кабинете, и нас приветствовали улыбающийся Павленок и очень важный Даль Орлов. Очень значительный, очень серьезный ответственный товарищ Даль Орлов повел беседу: «Да, сценарий принят, но вот поступило тут заявление... да, и у нас есть кое-какие замечания». А замечаний было двенадцать, один пункт убийственнее другого. Элем прочел их и сказал: «Из двенадцати я приму только один — уберем песню». Была у нас в фильме песня: «Убейте Гитлера везде, убейте Гитлера в себе». Это вызвало особенное возмущение партруководителя: «Что угодно, но чтобы я Гитлера в себе носил?!»

Ну, что же, не будем вас обижать, убрали песню...

И вот собрался худсовет на следующий день вместо съемок. Из ЦК пришел помощник Кузьмина, он занял позицию защитительную: «Хоть есть тут серьезные недочеты, но все-таки мы считаем, что для Белоруссии такой фильм нужен и просим оставить его в работе...» Однако уже была проведена соответствующая работа среди некоторых режиссеров (Добролюбов там, еще кто-то), которые были раздражены тем, что приехал «варяг» из Москвы и будет нам показывать, как надо делать кино, а мы и сами с усами.

Павленок — хитер! — не пришел. Ведет заседание Даль Орлов. И вот пошли выступления, большинство — подчеркнуто восхищенных по отношению к сценарию (потому что люди понимали, для чего приехали Орлов и Павленок, и, значит, надо защищать собрата). Даль Орлов сидит, ногой покачивает и ждет момента, когда скажет свое решающее слово. Я тоже произнес речь. Боюсь, очень лестную для Климова, но очень дразнящую в адрес Комитета, Дали Орлова, Павленка и Ермаша — и очень вредную для нашего дела, потому что вместо того, что смягчить и сгладить, я все заострил.

Я сказал прямо Дали Орлову: «Вам что, не страшно, Даль Константинович?» Он: «О чем вы?» А я: «Пройдет время, и единственная причина, по которой вы останетесь в истории кино, будет: это тот самый Даль Орлов, который не дал Климову сделать фильм?» — «Ну, знаете!..»

Видим, дело идет к концу: по репликам, по замечаниям — дело пахнет жареным. А у нас специально к худсовету была подготовлена довольно впечатляющая экспозиция из реквизита, из собранных для фильма материалов. Висел, в частно-

сти, портрет Гитлера, а напротив него в станке закреплена была винтовка — «героиня» нашего будущего фильма — боевая, но заряженная холостым патроном. И тут начал говорить Даль Орлов. Он перечислял требования кинокомитета, одно завальнее другого, любое из них прими — картины нет: «Убрать Гитлера и его расстрел», «убрать говорящее болото», «кольцевой бой», то, се... Я, вида наглую самоуверенную физиономию функционера, который радуется, что может растоптать, унижить режиссера, испытал вдруг сильнейшее желание с этой винтовкой похулиганить. Взять ее, изобразить контуженого: «А жизнь недорога!» — и в пузо нашему палачу. Холостым, конечно².

Потом я Элему говорил: «А зря вы меня не пустили. Конечно, он бы не умер со страху, но заикаться бы стал, и мы его не смотрели бы потом по «Кинопанораме», где он надоедал нам в течение стольких лет»³.

Даль выступил, поддержал его перед этим Добролюбов, еще там один или два, и хотя в основном все были за картину, но поняли, что фильма не будет, что его закрывают. А за нас настолько были все, что шоферы, возившие начальство (комитетчиков и директора студии), потом рассказывали нам, о чем они там в машинах сговариваются. Мы сами их не спрашивали, просто они тоже были на нашей стороне: все понимали, что Климов приехал не для того, чтоб искать себе какие-то выгоды, что его сюда привело сердце, чистая душа. Он действительно как-то признался, что когда в первый раз был в Хатыни и увидел эти мертвые колодцы и печки, сказал себе, что жить не буду, но сделаю эту

² Элем Климов вспоминал, что прокурорская речь главного редактора Госкино вызвала точно такое же желание — шарахнуть в московского инквизитора из винтовки. Однако в последнюю минуту он почувствовал, что его соавтор сделает это быстрее: «Я будто прочитал его мысли: сейчас он схватит винтовку и жакнет в упор в нашего мучителя. И у меня самого было абсолютно то же желание. И я тоже вскочил! И Алесь, наверное, понял это и схватил меня за руки. А я схватил его. Наверное, это было зрелище! Наступила какая-то мертвая пауза... Потом как-то разом все поднялись. Мало кто понял, что с фильмом все кончено. Кто-то уже двинулся ближе к двери, кто-то стал досматривать эскизы, фотографии, которые так всем понравились. Вот тут-то и наступила неожиданная развязка. У нас был директор картины, пожилой, замечательный дядька. Он подошел к винтовке и, не зная, что она заряжена, почему-то нажал курок. И грохнул выстрел, да еще какой!

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

Но он свое дело сделал» («Кинофорум», 2004, №1).

³ Даль Орлов был ведущим популярной до него передачи «Кинопанорама».

картину. И вот все оборвалось...

Для меня это была интересная работа с интересным режиссером. Мне действительно хотелось сделать такую картину. Я был в Лидице — убитой чешской деревне, а во Франции есть Орадур, и это известно всему миру, а про Хатынь никто не знает, хотя у нас сотни таких Орадуров и Лидиц. Мне казалось, что если такую кинокартину сделать, то про Хатынь узнает весь мир. А проза — это проза, ее надо еще перевести, прочесть, да и кто читать будет?..



«Иди и смотри»

И все же для меня, как я уже говорил, закрытие фильма не было безвыходной трагедией, ибо у меня еще была моя литература, а для Климова это был удар страшнейший. Когда провожал его на поезд, он вдруг сказал: «Все! Ухожу из кино, возвращаюсь к своим конструкторским, авиационным делам, больше с этим связываться не буду».

Я понял, что это он от боли, от обиды, что всем своим существом он против расставания с кино. Но такая это была ошибка, что он тяжело заболел какой-то страшной и непонятной болезнью. У него все это пошло в раны: стоило чуть поволноваться и все тело покрывалось сплошными язвами. Бедная Лариса два года смазывала, лечила его какими-то травами. Комитетчики загнали его до предела — представляю, что он за эти два года пережил, тогда это были еще и физические мучения — любая мысль, любой разговор об этой картине снова открывали язвы. А ведь это я, волей или неволей, но это я человека в такое дело вовлек.

Когда Машеров вышел из больницы, ему происшедшее подали так: понимаете, мы просили всего-то парочку сделать поправок, а они наотрез отказались... Еще до закрытия Ермаш вызывал нас к себе несколько раз и пытался не все двенадцать пунктов разом, а по частям их навязать. И всегда это выглядело так: мы приходим, Элем — весь напряженный, готовый к схватке и к отпору, а я, как оппортунист, сядил рядом и пытался сделать все, чтобы они не разбежались сразу, как два шара от столкновения. Потому что страдать, я знал, будет не Ермаш, а Климов.

Поэтому я сядил и начинал из себя дурачка разыгрывать, смягчать разговор, ситуацию, а они наносили друг другу удары, у одного физиономия становилась багровой от самолюбия и начальственного гнева, у другого глаза белели: «Нет, не уберу ни одного слова». А тот: «Элем, ну, ты же можешь для меня вот это...» Элем поднимался и уходил из кабинета, я задерживался и пытался что-то спасти, но, конечно, безуспешно.

А потом погиб Машеров, и что странно: каждый год минские киночиновники звонили мне, будто по календарю: «Давайте запускаться снова». — «Отлично, звоните Климову». — «Ой, ну при чем здесь Климов. Повесть ваша, вы автор...» — «Звоните Климову». — «Ну, Климов, с ним же невозможно разговаривать, вы же знаете какой он...» Я им говорю: «Вы его не в зятя берете. Без Климова фильм делать не буду».

И так длилось лет шесть. Однажды — это было уже в 83-м или в 84-м году — снова звонок. Я опять: «Звоните Климову». И тут вдруг что-то сработало. Они позвонили Климову и предложили нам делать картину.

— *Непонятно, почему это произошло?*

— Скорее всего, времена стали меняться: страсти вокруг «Агонии» улеглись. Вызывает нас Ермаш, как будто ничего не произошло, как будто не было этих семи лет, не было болезни Климова, не было этого страшного удара, не было никаких хитростей, подлостей, всякой грязи — веселенький, бодренький: «Ну что, начинаем?»

Климов сразу: «Я перечитал сценарий, ничего менять не будем». — «А никто и не требует ничего менять! Кто вам сказал?»

Но Ермаш остался Ермашом. Когда пришли мы запускать картину, он вдруг говорит небрежно так: «У вас там Гитлера убивают, мальчик не стреляет в Гитлера-ребенка, что вы хотели сказать этим, зачем вам эта сцена?»

Отвечаем: «Без этой сцены фильма нет».

«И название фильма у вас «Убейте Гитлера»... Может, поменять?» (Им важно было убрать прежнее название, чтоб вроде как не было семи лет

провисания.) И тут я вспомнил, что как-то, когда мы в очередной раз мы возвращались из Госкино ни с чем, у нас сам собой возник разговор о названии. С нами были Герман Климов, Алеша Родионов, Виктор Петров — в общем, ядро киногруппы. По дороге Герман Климов и говорит: «А что, если назвать «Иди и смотри»?»

И вот, когда случился у нас этот решающий разговор с Ермашом, я вижу, что из-за названия все может рухнуть, Климов опять как-то закаменел, так и жди взрыва. Я пишу записку, бросаю ему по столу: «Иди и смотри»... Ермаш — цап эту бумажку: «Что, что тут?» Я говорю: вот, шли по дороге и обсуждали такое название. «О, отлично! «Иди и смотри». Ему любое название тогда подошло бы. Климов смолчал, Ермаш вызывает секретаря: «Потуйте приказ о запуске картины».

Ладно. Мы выходим на улицу, читаем редакторское заключение: сцена с расстрелом Гитлера опять под вопросом. Тут уже Климов завелся. Пошел домой и написал письма Ермашу: «Я ждал этой картины семь лет, я жил этой картиной, но я отказываюсь делать фильм без этой сцены».

Звонок, разговор: «Ну, чего вам там... да ладно... ну, хорошо, не будем...» Вроде как решили не принимать окончательного решения по этой сцене. Мол, давайте, снимайте, а потом мы посмотрим.

Едем в Минск. Аппаратура, которую Машеров для нас закупил, частично потеряна и испорчена, но какие-то остатки ее мы забрали. Началась работа — такая работа, какой «Беларусьфильм» не видывал: режиссер группой не командовал, не диктовал, не тиранил. Но все работали на пределе. Режиссер себя тиранил. За все время съемок Элем ни разу не съездил в Москву. И это становилось как бы нормой для всех. Другие, конечно, ездили, но он себе этого не позволял, хотя у него там был дом и осиротевший сын. Если он заставлял голодать Алешу Кравченко — нашего главного героя (а Климов считал, что именно в состоянии голодного перевозбуждения парень сможет сыграть некоторые сцены), то он и сам тоже ничего не ел. Мы себе жарим-парим, а они неделю голодные, на водичке. [...]

Сделали мы картину, и надо ее сдавать, а ситуация в Минске изменилась. В новой ситуации в ЦК Белоруссии всплыл некто Иван Иванович Антонович (о нем я как-то писал в «Литературке»). Самолюбивый до обморока, не дурачок, марксизмом напигованный, лжив, как сорок тысяч курьеров. Поддерживаемый сверху, он стал бороться за место Кузьмина, а поскольку Кузьмин картину поддерживал и пестовал, значит, надо было картину угробить, заодно отстранить и Кузьмина.

Только Кузьмин куда-то отбыл, как вдруг Анто-

нович затребовал картину в ЦК. Я говорю: «Элем, этого нельзя делать, забодают, и потом уже не выкрутимся». Что-то придумали и не повезли картину. Вернулся Кузьмин, рассказываем ему. Тот все понял. Я позвал на просмотр писателей, Быкова и еще людей. Во время просмотра (я не слышал, мне Элем Германович потом рассказал) наклонился к нему Антонович и говорит: «Вы почти гений, а я человек обыкновенный, и мира у нас с вами не будет никогда». Это не потому, конечно, что он и впрямь кого-то считал гением, а себя ничтожеством, — наоборот, он считал себя все еще непризнанным, неопцененным. А тут какие-то, понимаете ли, щелкоперы и мазилы считают себя творцами! Ну это мы, партия, сейчас поставим на место... Кончается просмотр, и начинается обсуждение, и сразу в наступление: мол, это натурализм, это жестокость, это разложение молодежи. Правда, у вас там есть «гениальные сцены» (сказано, конечно, со значением, с гримасой), ну и так далее. Ну, ладно, выступил — и хрен с тобой. Другие тоже высказались. Но мы тут же узнаем, что он уже стукнул в Москву, в ЦК, оттуда позвонили Ермашу: мол, в Минске в ЦК мнения разделились.

В Гнездиновском сразу зашустрили, заволновались [...] И вот настал момент — Ермаш должен принимать картину. В зале, помню, собрались сплошные Герои Социалистического Труда — Герасимов, Чухрай, Кулиджанов, другие. Ермаш собрал их совет держать. Картина кончается, кто-то из ермашевского аппарата забегают поперек Гертурд: «Ну, товарищи, зритель не пойдет на эту картину». Я нагло в ответ: «Пойдет. Даже победит». Ну, разговор пустой, конечно. Тут берет слово Герасимов: «Я вот себя спросил: идейно полезная это картина для нашего кино или идейно вредная? Посмотрел, подумал. Она — идейно полезная. Но думаю, что вот этот кадр (глаз коровий) или этот — все-таки необязательные для картины...» Вот так диалектично выступил.

Следом Чухрай: «Если бы я делал эту картину, я бы убрал этот кадр под мостом — вот это слабо, хотя картина мощная...» Ну, совсем как Станислав Пилатович: «Вы ему поправьте кепку». Картина снята, режиссер отвечает за ее плюсы и минусы.

И так хотелось сказать этим знаменитостям: вы хоть понимаете, что не ради «кепки» вас позвал этот хитрован Ермаш, что готовится и происходит очередное надругательство над вашей профессией, а вы предложенные вам роли послушно исполняете.

В целом они картину приняли, поздравили режиссера, но, зная, что судьба ее еще не решена, зная Ермаша и его повадки, зная, что Климов откажется от переделок, они фактически клали картину «на полку».

Выступил Кулиджанов. Тогда он был глава Со-

юза кинематографистов, Герой, со звездой сидит. Он сказал: «Картина мощная, но она настолько мощная, что вторая половина перебарывает первую, и первая проигрывает» (оно так и есть, собственно говоря, картина движется по нарастающей — но почему это плохо?). «И надо еще подумать».

Не помню, что он еще там говорил, но это вот главная была мысль. Короче: картина мощная, но надо то, се, пятое, десятое, надо, надо... Ермаш радостно подсказывает: «Ну вот, я не просил их... они больше меня понимают, они профессионалы... Они тебе советуют... Поработай, Элем, еще пару недель...» А Климов со знакомыми мне белыми от гнева и отчаяния глазами поднимается и говорит: «Я все ваши замечания учел в прошлый раз, целых пятнадцать. Все до одного. Сейчас же ничего делать не буду. Я уезжаю в Ленинград — можете делать с картиной, что хотите». Ермаш ни слова в ответ — убегает. Он своего добился. Вижу: дело — швах. Подхожу к Кулиджанову и говорю ему: «Вот что. Мы литераторы — говно, но такого дерьма, как вы, киношники, я еще не видел. (О, Господи, вот до чего друг друга доводили!) Вы что, не понимаете, что угробили своего товарища? Мы, писатели, тоже, говорю, по шерсти не гладим, но когда вопрос стоит о жизни и смерти товарища по профессии, такого себе не позволим (хотя позволяли, конечно, да еще как!!!). Вы же отдали картину и режиссера на растерзание. Вы это собственноручно сделали сейчас».

Кулиджанов, конечно, должен был взорваться, эта горящая Звездочка должна была выстрелить в меня, убить на месте, а он смущенно так, растерянно говорит: «А что произошло? Я не понял». — «Как вы не поняли? Вы что, не понимаете, что картина ляжет «на полку», что пока с ней тут возня, Минск, тамошнее ЦК уже действуют, они картину заморозят, как и все предыдущие фильмы Климова. Поэтому, — я ему говорю, — раз вы угробили, вы идите теперь к Ермашу и вытаскивайте ее».

Так я с людьми вообще не разговариваю, но здесь я понимал, какой это безжалостный удар по Климову, и сам уже никого не жалел. Кулиджанов поворачивается и куда-то уходит. А мы выходим на улицу. Я прошу Элема: «Обождите. Ничего не говорите ребятам про фильм. Пока не появится Кулиджанов». А когда тот вышел, я сразу к нему. Климов с места не стронулся. «Все в порядке. Завтра картина будет принята».

Потом был Московский кинофестиваль, все эти праздники, поздравления, столы накрыты, на другом конце стола, по диагонали — Ермаш. Он при всех неосторожно мне кричит: «Ну что, Адамович, доволен?» Я говорю: «Доволен, очень доволен, что я вас десять лет, по крайней мере, десять, не увижу...»

АЛЛА БОБКОВА

«ВСЕ МИНЕТСЯ, А ПРАВДА ОСТАНЕТСЯ»

Василь Владимирович Быков ни разу не был инициатором экранизации своих повестей и рассказов. Кинематографисты сами шли к нему, уговаривали, использовали тактические ходы. (Балетные «театральщики», зная почтительное отношение Быкова к женщине, послали на переговоры даму, чтобы получить его согласие на либретто балета по повести «Альпийская баллада». «Сердце, как говорится, — не камень, — напишет потом Быков в воспоминаниях. — Наперекор чувству я согласился». Потом, правда, писатель не пожалел, поскольку этот случай подарил ему знакомство с композитором Евгением Глебовым, чью музыку к балету он посчитал превосходной.

Белорусский кинематограф соединился с прозой Быкова в начале 1960-х годов, когда всесоюзную известность получила его повесть «Третья ракета». Тогда перемены в самом кинематографе уже стучались в двери. Фигурально выражаясь, в республике все еще продолжали выпускать паровозы, в то время как в стране перешли на выпуск тепловозов. В российском кино уже были Фарбер и Велега («Солдаты» В.Некрасова и А.Иванова), Борис и Вероника В.Розова, М.Калатозова и С.Урушевского, фильмы Я.Сегеля и Л.Кулиджанова, Г.Чухрая, А.Алова и В.Наумова, что-то сдвигалось в Грузии, на Украине, в Литве. А в Белоруссии часы кинематографического времени «остановились в полночь». («Часы остановились в полночь» — название фильма 1958 года, не худшей традиционной картины того времени). Нужна была энергия молодых вгиковцев, чтобы «паровоз» занял место на параллельных рельсах. Василь Быков с его «Третьей ракетой» участвовал в этом обновлении, хотя сам он, судя по всему, этому не придавал значения (или не ощутил его — скорее всего по двум причинам: из-за порядков в кино и некомфортной в нем атмосферы для писателя, а также из-за приверженности к сугубо литературной работе). Вот что поведал Василь Быков о «крещении кинематографом» в книге воспоминаний, написанной им во Франкфурте-на-Майне в последние годы жизни.

Привожу фрагменты.

«Белорусское партийное руководство очередной раз бралось за подъем сельского хозяйства и собственного кинематографа. На студию пришел новый директор, деятельный и тактичный Иосиф Дорский, белорусскими писателями Кулешовым и Лужаниным «укрепили» сценарный отдел. Обычно сценарии на студию приходили из Москвы — те, что не находили употребления в столице. Теперь решили поискать дома. Прежде всего среди литературы. Кто-то посоветовал студии новую повесть Быкова — почти готовый сценарий. Так сказали и мне. Надо только поработать с режиссером-постановщиком, каковым уже назначен молодой выпускник ВГИКа Ричард Викторов. [...] Дело это для меня было новое, опыта никакого. Но на студии было столько умных специалистов, талантливых режиссеров, что только слушай и учись. Согласно тем советам и под руководством режиссера написал нечто малопривлекательное в литературном смысле, что называлось сценарием, а более напоминало сомнительный конспект прозаического произведения. [...] Пока длился подготовительный процесс, режиссер-постановщик похудел, похоже, начал звереть, не знал, на каком свете живет. Автор сценария тоже. Простенькая сценка солдатского быта в окопе превращалась в предмет сложного эстетико-политического диспута — как было, как нужно, как не нужно и что скажет начальство. Мы перестали считать написанные и отброшенные варианты сценария, остановились наконец на последнем, принятом условно. [...] Общими усилиями фильм был снят. Получился так себе, серенький середнячок. Снимался допотопной аппаратурой, на блеклую черно-белую пленку шосткинского производства. Зато во всех отношениях правильный: героический, патриотический. С положительных героев можно было брать пример, отрицательные осуждались. [...] Мое участие в съемках было минимальным. В самом начале Викторов сказал тактично и добродушно, как он это

умел: «Ты, писатель, сядь и сиди. Свое ты сделал, остальное — мое дело». Тот разумный совет я запомнил, хотя в последующем не всегда пользовался им. О чем не раз жалел»¹.

А вот как описывает новорожденный сценарист сдачу фильма в Госкино СССР: «Дождались назначенного главком дня на знакомом каждому киношнику Большом Гнездиновском переулке. Целый день шло обсуждение. Начальник главка, слоподобный бюрократ Баскаков, выслушал все претензии к фильму со стороны своих дам-придир, высоколбых специалистов и отказал Викторову в приеме. Перенесли ту процедуру на следующий день, обзав режиссера что-то вырезать. На другой день претензии на том не кончились, нашлись новые. На третий то же самое. Деньги наши кончались, жить в Москве не было как. Тогда директор картины Тульман говорит режиссеру: «Звони в Минск, проси поддержки в ЦК. Ведь наш ЦК фильм одобрил, какого же рожна этим нужно?» Викторов звонит в ЦК самому секретарю Шауре, говорит: «Вон ту сцену с немецким танком вы же одобрили? А тут какая-то Зусева возражает против нее, фильм не принимают. Так как нам быть?» Наступила небольшая пауза, после которой товарищ Шауро говорит: «Товарищ Викторов, сделайте так, как советует товарищ Зусева».

Должны были переделывать по указаниям товарищ Зусевой. Но что-то усмотрел сам Баскаков и акт приема вновь не подписал. Режиссер в панике — что делать? Тогда один из его знакомых москвичей-киношников говорит: «Надо напоить Баскакова, и примет». Это нам показалось невероятным — как можно этакое предлагать такому важному сановнику? Но должны были. Викторов собрал у кого сколько было в карманах и вечером отправился на Большой Гнездиновский. Мы остались ждать в гостинице. Ждали до ночи и, не дождавшись, легли спать.

Назавтра утром постучались в номер к Викторову, тот еще спал после вчерашнего. Не сразу проснулся, беззаботно потянулся и говорит: «Окей, хлопцы, акт подписан, едем домой...»

Так сдали наконец многострадальный фильм. На экранах он прошел малоприметным, и я думал, что за следующий сценарий сяду не скоро. Случилось, однако, несколько иначе. [...]

¹Быков В. Доугая дарога дадому. Минск, 2002.

Здесь и далее цитируется по этому изданию. Перевод с белорусского автора статьи.

Повестью «Альпийская баллада», написанной Быковым в 1963 году, белорусфильмовцы забредили, как только в «Огоньке» напечатали ее журнальный вариант. «...Я не нашел аргументов против, — пишет Быков в тех же воспоминаниях. — Может быть, прежние муки с «Третьей ракетой» начали забываться, думалось, здесь будет иначе. Может быть, в кино, как и в литературе, каждое новое произведение не похоже на предыдущее и имеет собственную судьбу.

Как писать сценарий, я уже знал, нечто довольно быстро накремзал. Снимать фильм взялся опытный Борис Степанов.

Когда-то Алесь Адамович сказал, что все советские режиссеры одинаковы и отличаются друг от друга разве что тем, как относятся к сценарию. Одни без конца переделывают его сами, принуждают к тому автора, а то и нанимают помощников. Другие, получив сценарий, бросают его в мусор и снимают сами, как хотят. Кто из них лучший, неизвестно, но результат всегда одинаков.

Мой предыдущий режиссер Ричард Викторов, видимо, относился к первой режиссерской группе, он выжимал из меня и других, кто к этому имел отношение, все соки, добываясь точности. Другой же, Степанов, как только получил утвержденный сценарий, сразу куда-то исчез. И только когда группа выехала на натурные съемки, пригласил автора приехать, прежде всего отдохнуть на природе.

Я поехал. Съемки шли в районе Тиберды, на Северном Кавказе. Природа в целом была красивой — поросшие лесом горы, бурная речка, хотя и не такая, как в австрийских Альпах. Любые горы, наверное, имеют свои отличительные черты, свой особый характер. Несовпадение пейзажа было первой уступкой обстоятельствам в ущерб искусству. Другой стало несоответствие актеров друг другу. На роль Ивана пригласили уже знакомого руководству «Беларусьфильма» Станислава Любшина (в «Третьей ракете» он сыграл Лозняка — А.Б.), Джулии — Любу Румянцеву. Оба актера — каждый сам по себе, может, и были безупречными, а гармоничный дуэт не сложили. Тем более что на съемках сразу вступили во взаимный конфликт, из которого так и не сумели выйти до конца съемок. Естественно, что это негативно воздействовало на всю атмосферу в коллективе. Опять же вскоре начались творческие (переросшие в личные) поединки характеров режиссера и оператора Толи Заболоцкого. Оператор, говорили, тянул творческое одеяло в свою сторону, а режиссер про-

бывал не поддаваться. Наконец, кажется, режиссер поддался и фильм получился ни то, ни сё. А жаль. На мой взгляд, в том сюжете были заложены определенные кинематографические возможности, и при определенных условиях можно было бы сделать красивую поэтическую трагедию любви. К сожалению, этого не случилось».

Конечно же, ни «Третья ракета», ни «Альпийская баллада» не вошли в золотой фонд советского киноискусства, куда белорусские управленцы ки-



«Третья ракета»

нематографом и идеологи (а порой и сами творцы) пытались включить посредственные, но «нужные» фильмы.

И все-таки с «приговором» Василя Владимировича согласиться не могу. Фильм Ричарда Виктора в самом деле несколько прямолинеен в изображении характеров (кроме, может быть, старшины Желтых в исполнении Георгия Жженова), но, пересмотрев «Третью ракету» недавно, вижу, что и сейчас не поблекла в картине тщательно воссозданная атмосфера окопного быта (чего постановщик добивался от автора-сценариста, операторов Андрея Кириллова и Никиты Хубова, художников-постановщиков Владимира Дементьева и Евгения Игнатьева). С мстительным чувством можно было в ту пору прочитать рецензию в «Красной звезде» (29 января 1964 года), где сквозь зубы признавалось то, что так корбило апологетов прилизанного изображения войны: «Многие кадры [...] порой, кажутся документальными. Наши кинематографисты научились искусству создавать настоящую боевую обстановку... Нарочитость трагедийности привела к тому, что в этом фильме затерялись по-

двиги героев и во всю выпятились ужасы войны. К сожалению, в «Третьей ракете»... и в некоторых других фильмах над героями довлеет какое-то несвойственное советским воинам чувство обреченности».

Вот он, художественный «перезвон» с Быковым, с его суровой «окопной правдой», зафиксированный противниками. Надо было не срейфить, выдержать всю изнурительную осаду среды и начальства («зверели»-то отчего? Приходилось кровью отстаивать каждую пядь творческих намерений, на которые все время совершались покушения), чтобы этот «документализм» достиг зрительного зала, чтобы на «Беларусьфильме» начался отсчет кино без котурнов. «Третья ракета» тортила путь фильмам «Через кладбище» В.Турова (1965), «Письма к живым» В.Виноградова (1964), «Иван Макарович» И.Добролюбова (1968).

Что касается «Альпийской баллады», то и тут нет полной солидарности с писателем. Зрители фильм полюбили. И это был не тот случай, когда «публика — дура». Самые главные потери в картине — те, что связаны в повести с ретроспекциями, с довоенной судьбой Ивана Терешки. Вместе с тем это вполне достойный фильм — прежде всего за счет хорошей изобразительной фактуры, которую обеспечили оператор Анатолий Заболоцкий и художник Вячеслав Кубарев.

А в общем контексте белорусского кино «Альпийская баллада» ломала стереотип героико-романтического фильма. Это обстоятельство тоже не следует сбрасывать со счетов.

О Быкове вспоминали всякий раз, когда подходили военные юбилеи. К 30-летию Победы Гостелерадио СССР согласилось включить в план телетрилогию с условием, что будет в ней и победный май 1945. Фильм назывался «Долгие версты войны». Вошли в него экранизации повестей «Журавлиный крик» и «Атака с ходу» («Проклятая высота») и оригинальная киноповесть «На восходе солнца», в которой есть ощущение усталости солдата и трагичности мая 1945 года.

Ставил фильм режиссер-фронтовик Александр Карпов. Съемки начались летом 1975 года в деревне Гнезны на Гродненщине. Туда я и приехала делать для молодежной газеты репортаж со съемочной площадки. В один из дней должен был появиться автор, живший тогда в Гродно. Появилась возможность расспросить его о перипетиях, связанных с попыткой Ларисы Шепитько экранизировать на «Мосфильме» «Сотникова». Тем более что до нее постановку этой повести хотел на «Беларусьфильме» осуществить Игорь Добролюбов — с

Алексеем Баталовым и Иннокентием Смоктуновским в ролях Сотникова и Рыбака.

Но едва я увидела фигуру Василя Владимировича на площадке, как... Это «столбнячное» состояние описал Достоевский в главе восьмой «Идиота», когда князь Мышкин снял замок, отворил дверь и впервые увидел Настасью Филипповну. Волнение перед автором «Сотникова» и «Мертвым не больно» парализовало мою журналистскую волю. То же ощущение охватывало всякий раз, когда видела писателя на разных общественных «спевках».

Ушло оно нескоро и неожиданно. Я смотрела документальный фильм Виктора Дашука «Василь Быков. Восхождение» и обратила внимание на то, что лицо писателя очень похоже на лицо моего отца, его многочисленных братьев и сестер. Только у моих, может быть, лепка носа более крупная. Как и Василь Быков, они родом с Витебщины, но из другого района. Как и Василь Быков, мужчины старшего возраста воевали и дожили до Победы. Это обычное житейское обстоятельство — похожесть — снимало дистанцию недосягаемости. Мысленно я начала откладывать вопросы, зная, что когда-нибудь попрошусь к нему в собеседники. Хотя бы по праву читателя одной с ним гражданской веры.

В 1991 году, когда в Беларуси все бурлило (национал-демократы, или, как их тогда называли, «неформалы», вели борьбу против коммунистического режима; митинговали рабочие после повышения цен) один из московских журналов предложил сделать интервью с Василем Владимировичем. Писатель согласился, и оно состоялось в июне 1991 года в конференц-зале местного Дома литераторов. Однако почему-то его не опубликовали, и я передала интервью в белорусский журнал «Мастацтва Беларусі». Поскольку на русском языке оно нигде не печаталось, частично привожу его. [...]

Алла Бобкова. Как вы относитесь к кино?

Василь Быков. Кино я люблю, хотя в эти годы оторвался от него, фильмов смотрю мало и нерегулярно — нет времени. Из последних работ особенно запомнился фильм «Так жить нельзя». Страшный и сильный фильм. Много слышал о «Все впереди» режиссера Бурляева, но смотреть не пойду. Думаю, белорусское киноискусство очень компрометирует себя картиной, поставленной на антисемитскую тему.

А.Бобкова. Как рождались ваши творческие отношения с Ларисой Шепитько? Как вы нашли друг друга?

В.Быков. Познакомил нас Евгений Евтушенко на каком-то вечере в Колонном зале. Потом, кажется,

она прислала письмо, приехала в Минск, ходила по инстанциям. Лариса Ефимовна была очень решительной женщиной. Как-то в московском ресторане на улице Воровского она говорит: «Поехали к Суслову на дачу. Только я сначала позвоню». Ехать к Суслову мне никак не хотелось. На счастье, его на даче не было, и поездка не состоялась.

Потом ей разрешили «Сотникова», но поставили условие — кажется, оно исходило от Суслова, — чтобы Быков не был сценаристом.



«Альпийская баллада»

Лариса вела долгую борьбу за постановку фильма в Москве. Однажды она написала, что ничего не получается и она капитулировала. Но прошло года два, и что-то сдвинулось, постановку позвали.

А.Бобкова. У вас были с нею какие-нибудь разногласия во время съемок?

В.Быков. Никаких. Жаль, что нам не разрешили назвать фильм «Вознесение». Видимо, увидели намек на библейское вознесение Христа, что в то время было несомненной крамолой.

А.Бобкова. У вас в повести свои убивают своих. Немцев, по существу, нет, одни полиция, а в фильме есть и немцы.

В.Быков. Ну, это детали. В основном я ей доверял целиком, и фильм она сняла с бережливым отношением к повести.

А.Бобкова. У Юрия Ракши, художника-постановщика «Восхождения», есть триптих «Кино», на котором изображена съемочная группа. В левой части вместе с Ларисой, Юрием Ракшой и, видимо, оператором Владимиром Чухновым, который стоит спиной у окна, есть и вы. Вы ему позировали?

В.Быков. Мы встречались с группой несколько

раз, беседовали. Видимо, во время этих бесед он и делал зарисовки.

А.Бобкова. Когда Лариса Шепитько сняла «Восхождение» и привезла его в Минск, она сказала перед показом: «Я совершила бы гражданское преступление, если бы не сделала этот фильм».

Мне кажется, что картина получилась высокой потому, что философия литературы переплавилась в новое качество, чего нет в иных картинах по вашим повестям. Существует целый фильмотечный



«Восхождение»

стеллаж быковских экранизаций, снято более десяти фильмов (к 1991 г. — А.Б.) по вашим прозаическим произведениям, из которых я выделила бы только третью серию «Долгих верст войны» («На восходе солнца») и «Восхождение». В остальных — или ничего нет, или удовлетворительны отдельные куски. А как вы сами смотрите на фильмы «по Быкову»?

В.Быков. Я им не судья. Что-то нравится, что-то нет. Но это субъективное суждение, которое вряд ли может претендовать на истину.

А.Бобкова. В документальном фильме «Василь Быков. Восхождение», который снял Виктор Дашук, вы говорите о том, что смерть уравнивает палача и жертву, имея в виду критика-обскуранта и художника...

В.Быков. Смерть, действительно, всех уравнивает — раба и господина, солдата и генерала, короля и подданного. В этом великий демократический закон жизни.

Как была бы усложнена жизнь, если бы бессмертие распределялось по идеологическим или еще каким-то другим соображениям! Весьма мудро все устроено, если каждое существо, отбыв свое время, уступает место иному. Несправедливо, когда смерть насильственная или гаснет молодая жизнь. Когда уходят лучшие, совестливые...

А.Бобкова. Вы много думаете о смерти?

В.Быков. Не много, но случается, если возникает необходимость.

А.Бобкова. Я обратила внимание на то, что очень разная смерть в ваших произведениях: смерть духовная и физическая, смерть наедине с собой и одна на всех — на группу, роту, батальон; есть выбор героем смерти только ради того, чтобы остаться собой. И у вас нет смерти «за Родину! За Сталина!».

В.Быков. При всей, казалось бы, одинаковости смерть действительно варьируется до бесконечности. Как и личность. На войне смерть обычно насильственная. Но и там она может быть как наказание или избавление. На фронте всегда страшной была просьба раненых застрелить их, чтобы не мучились.

А.Бобкова. Вас лично об этом просили?

В.Быков. Помню, один лейтенант умолял. У него осколком был распорот живот, и он был уже обречен. Но кто решится? Это у немцев был выстрел милосердия, у нас — нет. Мы молча смотрели, пока он не умер.

А.Бобкова. А вот то, что вы сами «воскресли из мертвых», оказало какое-то влияние на ваши произведения?

В.Быков. Вряд ли. Я много лет об этом ничего не знал. Служил на Дальнем Востоке, в 1952 году меня вызвали в штаб для проверки. Согласно штабным сведениям получалось, что я убит под Кировоградом в январе сорок четвертого и там похоронен. Видимо, возникло подозрение, что кто-то мог пользоваться документами лейтенанта Быкова. Но это ошибка, гримаса войны.

А.Бобкова. Вы как-то говорили о том, что обязательно должны заранее знать финал произведения, а он, как правило, трагичен...

В.Быков. Я сажусь за стол только после того, как продумаю не только финал, но и весь образный строй повести, когда выстрою сюжет, увижу живые характеры. Безусловно, это оптимальный вариант, хотя и не всегда так получается, приходится что-то менять в процессе работы. Но концовка, дей-

ствительно, очень важна в повести, она рождается на раннем этапе, хотя иногда и меняется. У меня есть несколько неоконченных повестей, где я не могу нащупать убедительный финал. Наверное, что-то не додумал в начале. Я в подробностях видел финал в «Сотникове», в «Знаке беды», в «Облаве» и вел к нему.

А.Бобкова. Мне кажется, категория смерти трансформировалась у вас от ранних произведений до более поздних. Если, скажем, в «Журавлином крике» смерть высвечивает трагедию первых месяцев войны (о чем тогда, в конце 1950-х, литература и идеология считали за лучшее молчать), то позже это — крестный путь. Лариса Шепитько как раз и увидела путь Сотникова на виселицу как путь на Голгофу. А в «Знаке беды» есть уже и прямая ссылка: Голгофой местные жители назвали пригорок. Есть и пластический образ — крест, символика войны.

В.Быков. «Знак беды» — не только о войне. Это крест, который крестьянство несло на себе много лет. Война стала последней межой, легла гибельной плитой на плечи каждого. Не знаю, по воле Бога ли, судьбы ли, но главные катаклизмы Европы обязательно затрагивают Беларусь, расположенную, как известно, на пути из Европы в Азию. Я только что приехал из Германии. Там бережно охраняется весь фахверк, старинная архитектура. А что у нас? Все разрушено. Войнами, по причине природных условий. Многое городское и едва ли не все сельское зодчество исполненное в дереве, срок жизни которого измеряется пятьюдесятью-восемьюдесятью годами. Вместе с материальным гибнет и духовное. Крест Евфросиньи Полоцкой и тот исчез: то ли украден, то ли продан, когда продавали за валюту наши художественные ценности.

А.Бобкова. Вы обрисовали исторический аспект крестного пути Беларуси. Но, видимо, трагичность вашего мироощущения связана с личным опытом.

В.Быков. Конечно же. Еще в детстве я стал свидетелем многих драм крестьянства, коллективизации, ежовщины. Юность пришлась на войну, после войны — подневольная жизнь в условиях тоталитаризма. Теперь, на склоне лет, хаос безрезультатной перестройки, целиком не очерченное будущее. В таких условиях тяжело заниматься литературой. Пишу статьи, даю интервью.

А.Бобкова. Василь Владимирович, вы считаете, что сегодня следует говорить о стыде — я об этом читала. А о чем еще?

В.Быков. Видимо, о нашем исключительном беспомоществе. Уж семьдесят-то лет подневольного существования могли бы нас чему-нибудь научить! Нет,

не научили. Посмотрите на позицию многих ветеранов. Прожить такую жизнь, вытерпеть столько унижений, материальных лишений — и остаться верными «социалистическому выбору»! Это какой-то биологический вывих, генетическое нарушение! Многолетний гнет не только не вызвал у них возмущения, но, наоборот, привил холуйскую любовь и преданность! Поразительно!

А.Бобкова. О чем вам пишут сейчас читатели?

В.Быков. Много отзывов на «Облаву». Пишут сами ссыльные, пишут их дети, рассказывают про свою долю. Повесть, по-моему, написана круто, обостренно, но в каждом письме напоминают: было еще страшнее. Есть семьи, уничтоженные под корень, и может, настанет время, когда их имена появятся на могильных плитах, как и тех, кто погиб на войне.

А.Бобкова. Однажды — уже не помню где — я прочитала жуткую картину смерти. С неба падали человеческие кости. Какой-то сюрреалистический образ, заставляющий вздрогнуть. Почему-то этот образ связан с вашими произведениями...

В.Быков. Да, это в одной моей повести. (В повести «Карьер». — А.Б.) Так было в войну. Во время облавы карателей партизаны, спасаясь, залезали на деревья, привязывали себя к стволам. Так и сидели. Немцы находили их с помощью собак и прошивали автоматными очередями. Убитые оставались на деревьях. Тела одежда, время и воронье делали свое дело, и через несколько лет в лесу на деревьях были скелеты...

А.Бобкова. Потрясающая картина смерти! Но если перенести ее на экран реалистически, она может показаться художественной неправдой. Впрочем, талант может все. [...]

В этом месте прерву то давнее интервью, поскольку другие высказывания Василя Владимировича касаются политических событий, потерявших уже актуальность.

Вернусь к его мемуарам. В упомянутой выше книге писатель констатирует, что в начале 1970-х годов, когда, по его определению, «литературное реноме пошло на поправку» (во второй половине 1960-х у Быкова была по существу индивидуальная советская пятилетка — пятилетка травли) «вновь повернулся ко мне кинематограф». Ленфильмовскую неудачу «Дожить до рассвета» Виктора Соколова, замененного потом Михаилом Ершовым, перешибло, можно сказать, «Восхождение» Ларисы Шепитько. Изруганный верноподданными критиками, познавший всю меру ненависти партийных функционеров и генштабистов, преследуемый КГБ (обо всем этом он не стал умалчивать в книге), Василь Быков не тешил себя результатом.

Право экранизации он отдал «Мосфильму» (причину назвал в приведенном выше интервью). Сценарий написали Шепитько и Юрий Клепиков (Быков ошибся в мемуарах, назвав автором сценария «Восхождения» Геннадия Шпаликова).

Вот что он вспоминает о том периоде.

«... Я слабо верил в определенность этого нашего самого неопределенного из искусств, ждал отбоя. Отбоя не было. Изредка получал известия: снимают за Москвой, в старинном российском городке. Другой натуры не нашли. На запад от Москвы или в Беларуси вся старина запаскужена силосными башнями да силикатными коробками. Снимали тяжело, в центральной России был лютый мороз, кто-то из группы простудился и умер. На две главные роли Лариса пригласила молодых малоизвестных актеров Бориса Плотникова и Владимира Гостюхина. Последний потом сделал определенную карьеру в Беларуси, поддержал режим Лукашенко... А тогда он, действительно, неплохо исполнил роль Рыбака, может быть, выявилась родственность натур.

Когда фильм был окончен, начались обычные для советского кинематографа хлопоты с его сдачей. Бдительные надзиратели из разных органов высмотрели в нем чрезмерность христианско-религиозных мотивов. Этому в определенной мере способствовала музыка А. Шнитке, которого власти не признавали. Разумеется, это была преходящая музыка, но критерии ее понимания были особенными. То, что через 20 лет сделалось несомненным достоинством, тогда воспринималось изъясном. Лариса сказала, что и вправду стремилась к возвышенной религиозности и даже имела намерение назвать фильм «Вознесение». В качестве компромисса назвала «Восхождение» — близким по смыслу. Но все ж не то. [...] «Восхождение» — наилучшая из всего десятка экранизаций моих повестей».

На сегодняшний день экранизировано двадцать одно произведение Василя Быкова, в основном, на «Беларусьфильме», кое-что на Белорусском ТВ. Не удалось увидеть только две картины — «Крохи войны», снятую Анджеем Баршчыньским и Яном Ходкевичем в Польше в 1985 году (по «Третьей ракете» и «Круглянскому мосту») и «Карьер» Николая Скуйбина («Мосфильм», 1990).

Во всех остальных фильмах, которые не поставишь рядом с «Восхождением», есть один общий знаменатель: Быков воспринят как бытописатель, в то время как — повесть за повестью — он создавал военный эпос. В его художественном мире война есть апокалипсис XX века. Его батализм —

пребывание человека в аду среди транслирующих огненных цепей, а выход из него — возвращение в цивилизацию после одичания. Состояние его героев — немой крик, враждебное молчание, внутренний ожог, когда закипает в сосудах кровь. Его пластические образы — к примеру, призраки-мумии, чьи забинтованные фигуры выступают из темноты больничной палаты, или причудливые тени спящих воинов на стенах. Прежде, чем ставить «по Быкову», надо бы его «пропахать» всего, отойти на расстояние и вернуться уже в кинематографическом качестве.

Как и игровое кино, белорусская документалистика периодически «смотрела» в сторону Быкова. Лучшим фильмом, пожалуй, был и остается первый — «Василь Быков. Восхождение», снятый Виктором Дашуком в 1985 году. Возникла картина в связи с 60-летием писателя, которому прямо на торжествах хотели вручить две коробки с фильмом. Однако тогдашнее руководство киностудии (и окружение Дашука) все еще не усвоили, с кем имеют дело. Виктор Дашук смонтировал пять частей размышлений писателя, выстоял в схватке с художественным советом, не «подрезал» длинные куски монологов Быкова, не убрал официозные кадры репетиции юбилея, где Быкова заставили «играть». Какой это нынче ценный материал о времени, а еще более — о внутреннем мире писателя!

В последнем белорусском документальном видеофильме о Быкове, названном «Долгая дорога домой... Реквием» (автор сценария Ирина Письменная, режиссер Николай Динов, 2004), о писателе доверительно вспоминают друзья и коллеги — писатели Рыгор Бородулин, Анатолий Вертинский, Геннадий Буравкин (им всем отведено место в мемуарах), Валентин Тарас, Владимир Мехов. Есть в этом фильме очень сильный эмоциональный удар. За несколько дней до кончины в июне 2003 года Василь Владимирович попросил журналиста Сергея Шапрана снять его на смертном одре. Снимок явлен в фильме. В моем представлении — это лик пушкинского пророка. Исполнив земное предназначение — обойдя моря и горы, ожегши сердца глаголом — он готов отбыть в вечность.

И есть в этом скромном фильме (запрещенном в Беларуси), выстраданная, отлитая в слова, мысль писателя: «Они победили, но истина за нами». Очень похожа она на ту, что когда-то пустил в мир Твардовский, сказавший по поводу прозы Быкова: «Все минется, а правда останется».

Минск

ЕЛЕНА СТИШОВА

НА ОБЛОМКАХ ИМПЕРИИ

Введение в контекст

Впервые за постсоветское десятилетие¹ Московский международный кинофестиваль пригласил в официальный конкурс два фильма бывших «братских» республик — «Бунт свиней» из Эстонии и «Национальную бомбу» из Азербайджана. В кулуарах шли разговоры, будто отборочная комиссия отклонила было азербайджанскую ленту из-за художественной некондиционности, но гендиректор фестиваля Ренат Давлетьяров употребил власть и твердой рукой поставил «Национальную бомбу» в расписание конкурса. Настал час Икс, когда картины из бывших советских республик участвовали в московском международном соревновании как равные среди равных. Мало того, один из двух приглашенных фильмов — эстонский «Бунт свиней» — получил весьма престижную награду — приз большого жюри за режиссуру.

Что бы это значило? Припомним, что национальное кино, отпавшее от метрополии в момент краха СССР, не интересовало Московский фестиваль в течение всего постсоветского десятилетия. Ничуть не волновал организаторов ММКФ успех центральноазиатского кино на крупных международных конкурсах, где оно не раз обгоняло российское.

Почему же сегодня фестиваль раскрыл объятия соседским кинематографиям? Неужто мы приобщились к политкорректности? Дабы выглядеть комильфо в глазах Евросоюза, куда только что вступили прибалтийские республики?

Есть и другая версия ответа на вопрос, более прагматичная. Не секрет, что Российский СК, приостановивший членство в Конфедерации Союзов кинематографистов стран СНГ и Балтии, уже пару

лет как пытается создать альтернативную организацию, параллельную той, что «вышла из шинели СК СССР». Под председательством Рустама Ибрагимбекова это уникальное международное объединение разменяло уже второй десяток лет творческой деятельности. Кинофорум — едва ли не 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 активе Конфедерации — восемь Кинофорумов, ежегодных неконкурсных фестивалей бывших советских республик, а ныне независимых государств. Плюс интеллектуальный навар — обильный том «Территория кино», в котором собраны материалы дискуссий, регулярно происходивших под крышей Конфедерации.

До начала конфронтации между Конфедерацией и Российским СК Кинофорумы проходили в рамках Московского международного и были лакомым куском для зарубежных кинокритиков, не говоря об отборщиках международных фестивалей, слетающихся на эти просмотры, как мухи на мед. Западные фестивали жадно коллекционируют другое кино в надежде открыть новые кинематографические горизонты, освоить новые территории. Отборщиков не останавливает, что срок проведения Кинофорума перенесен на май. Этой весной программа была на редкость удачной, но Московский МКФ пошел своим путем и выбрал картины, не засвеченные на Кинофоруме. Что ж, приглашение в Московский международный конкурс — это статусно и для национальных кинематографий и персонально для фильмейкеров. Ну а то, что приглашенные персоны могут стать игроками в чужой игре и повлиять на расклад сил в перманентном поединке между СК России и Конфедерацией, им невдомек. Классическая стратегия «разделяй и властвуй», запущенная российским Союзом, обещает желанные результаты, а именно: раскол республиканских киносоюзов, входящих в состав Конфедерации. Глядишь, кто-то

¹ В 2002 году в конкурсе ММКФ был фильм эстонского режиссера Арво Ихо «Сердце медведицы». Копroduкцию Эстонии, России, Германии, Чехии, да на сибирском мифологическом материале, никто бы не назвал произведением национальной эстонской культуры.

встанет под знамена российского Союза, щедрого на посулы...

Такая вот подоплека. Но сторонний взгляд, не отягощенный слухами о наших внутренних интригах, может увидеть здесь новую идеологию Московского международного и реальную победу либерально-демократического мышления. Присутствие в конкурсе, пожалуй, даже избыточное — не одного, а двух фильмов экс-братского кинематографа, с западного и восточного флангов бывшей



«Бунт свиней»

империи, — чем не дань мультикультурализму? Россия тем самым официально признает суверенный кинематограф бывших национальных меньшинств как ценности нового времени. В имперские времена национальный кинематограф воспринимался, что бы там ни говорили, исключительно сквозь призму российского. К тому же он говорил на русском языке — принудительно. В нашем бывшем интернационале, где пытались «без России, без Латвии жить единым человеческим общежеством», все вынуждены были быть немножко русскими. То был знак идеологической лояльности.

«Неизлечимый след»

Обе картины, эстонская и азербайджанская, репрезентативны в первую очередь как постколониальная кинопублицистика. Что снижает художественную ценность и зрительский потенциал этих лент, зато дает повод наконец-то заметить, что после распада империи на коллективной подкорке обнажился «неизлечимый след» (ироническая мини-цитата из «Национальной бомбы»), говоря попросту — травма. И

определиться: как отнестись к такого рода травматизму — промолчать или все-таки отреагировать?

«Бунт свиней» — сильно запоздавший расчет с колониальным прошлым. После картин Сулева Кездуса «Георгики» и недавней «Сомнамбуль», где советская колонизация Эстонской республики осмыслена как экзистенциальная драма, молодежная комедия «Бунт свиней» — не более чем воздушный шарик, пущенный вслед за космическим кораблем.

Яростный балтийский реваншизм, разыгравшийся в первые годы обретения независимости, заметно растратил первичную агрессивность. Поначалу всех русских одним миром мазали — как завоевателей-варваров. Сегодня балтийские фильммейкеры, насладившись свободой и независимостью, умерили свой обличительный темперамент и склонны дифференцировать русский оккупационный контингент: на «плохих» — экзекуторов-энкаведэшников — и всех остальных, вынужденных под страхом расстрельной статьи подчиняться бесчеловечным приказам властей.

В новой исторической хронике «В полном одиночестве» Йонаса Вайткуса, крупного театрального режиссера, практикующего время от времени кинопостановки, в первом же эпизоде появляется положительный советский персонаж — возвращающийся с западного фронта кадровый офицер. Он заглядывает в ту самую литовскую семью, что спасла его от фашистов пару лет назад, когда Советская Армия шла на запад через оккупированную немцами Литву. Стреляный воробей, этот парень понимает, что литовцы, пережившие немецкую оккупацию, попали из огня да в полымя — под советский гнет, в лапы красных карателей. Чтобы оградить своих спасителей от депортации, офицер пишет официальную бумагу — мол, эта семья была в активной оппозиции к фашистам и, рискуя жизнью, укрывала советских солдат. Мотив «охранной грамоты» на том и кончается. Такое впечатление, что режиссер использовал его всего лишь как сноску, удостоверяющую объективность его исторических трактовок и широту взгляда на природу советской экспансии.

«Бунт свиней» продвинулся еще дальше. Среди командиров молодежного отряда, карикатурных партфункционеров и трусливых карьеристов, нет ни одного русского. Все антигерои — просоветские эстонцы, конформисты и прислужники парткрлатии. Молодые режиссеры Яак Кильми и Ренэ Рейнумяги, снявшие эксцентрическую комедию-пародию с политическими обертонами конца 80-х, больше увлечены жанром, чем идеологией. Картина — чистый бал-маскарад в стиле кичево-глянце-

вого соц-арта, помноженного на «хиппизм» сексуально озабоченных юных персонажей. Импровизационный стиль режиссуры и подвижная камера, уместная скорее для репортажных съемок, — главный в фильме источник энергетики, обеспечивающий сюжету динамику современной дискотеки. Политический бунт против афганской войны, вспыхнувший в конце фильма, стилистически отторгается от насковзь игровой фактуры. Чтобы сгладить перепад, режиссеры используют в качестве финальной коды зоометафору — выпускают в предкамерное пространство большое стадо откормленных свиней. Вероятно, мы должны прочесть этот эпизод как марш свиноматок, протестующих против погубленных живодерами молочных поросят, гниющих в яме, на которую случайно набрели ребята.

Один из постановщиков «Бунта» Яак Кильми — талантливый документалист. Его полнометражная картина «Красота отчизны», снятая пару лет назад в соавторстве с Андросом Маймиком, имела немалый фестивальный успех. «Бунт свиней», игровой дебют, эстонская критика встретила весьма кисло. Трудно понять, почему выбор отборщиков ММКФ пал именно на этот опус. В прошлом году в Эстонии снято несколько игровых картин, в том числе «Сделано в Эстонии», национальный хит «Имена на мраморной доске», не говоря о той же «Сомнамбуле» — фильме выдающемся. Но «Сомнамбула» засветилась в Роттердаме и тем самым, вероятно, отрезала себе путь на конкурсы фестивалей класса «А». Подобных отводов не имел показанный в Роттердаме же белорусский дебют «Оккупация. Мистерии», снятый на видео. Фильм глянулся арт-директору ММКФ Кириллу Разлогову, — с его подачи фестиваль нашел деньги для перевода изображения на пленку и включил картину в программу «Перспективы». Дерзкая попытка молодых авторов демифологизировать партизанское движение в Беларуси, вызвать какое-то колебание воздуха вокруг неприкасаемой темы оплачена на родине скандальным запретом фильма.

«Национальная бомба» Вагифа Мустафаева, одного из самых талантливых мастеров в современном азербайджанском кино, произведена российским продюсером В.Рузиным. По идее, фильм имеет шансы на прокат в России. Не берусь прогнозировать зрительский потенциал едкой политической сатиры, зашифрованной в эксцентрическом сюжете хрестоматийного модуля «кино про кино». Фабула — внезапное закрытие оппозиционного властям фильма и увольнение без выходного пособия ветерана-монтажера. В этой роли снялся блистательный Автандил Махарадзе, сыг-

равший своего героя-чудака в духе сюрреалистического кича. Актер тянет на своих плечах весь сюжет, перенасыщенный метафорами, аллюзиями, намеками на полицейский режим в стране, фельетонными сценами, то ли изобличающими национальную политику властей, то ли манифестирующими интернационализм автора-режиссера. Не зря же фильм-персонаж, тот самый, которому перекрыли кислород, называется «Манифест». Понимай — гражданский манифест режиссера.



«Национальная бомба»

Виртуозно владеющий стилем трагикомического гротеска (тот, кто видел его короткий фильм «Все к лучшему», поймет меня с полуслова), Мустафаев утопил свою фирменную интонацию в стилистическом полководье, а конкретные смыслы так хитро зашифровал, что отвертки к ним не подобрать. Сказывается отвычка от эзопова языка...

А нам все равно...

Центральноазиатский регион, не представленный ни в одной из программ ММКФ, мог бы украсить фестиваль. Там было из чего выбрать. Сужу по репертуару VIII Кинофорума, где не меньше пяти игровых картин составили счастье фестивальных отборщиков: «Сельская управа», «Остров возрождения» (полнометражные дебюты Э.Абдыжапарова из Кыргызстана и Р.Абдрашева из Казахстана), «Маленькие люди» Н.Туребаева, «Шиза» Г.Омаровой и «Лекарь» Ю.Разыкова, а также несколько мейнстримовских картин из Узбекистана (в частности, сиквел «Мальчики в небе» З.Мусакова, народная коме-

дия «Великан и Коротышка» Д. Касимова), где происходит бум национального кино.

Впрочем, как бы я ни разливалась на тему центральноазиатского кино, все, как говорится, мимо сада. Мы практически ничего не знаем о кинематографе Центральной Азии, да и не хотим знать. Мол, фильмов из ближнего зарубежья нет в прокате, следовательно, нет и повода о них писать. К тому же российский зритель прочно сидит на игле голливудских хитов, и центральноазиатская продукция



«Сомнамбула»

со своим советским бэкграундом не имеет никаких шансов на наших экранах. Рынок есть рынок.

Но дело не в одном только прагматизме. Причина пренебрежительного равнодушия нашей критики к кинематографу бывшей имперской провинции коренится гораздо глубже. Вроде были неформальные отношения, культурные связи, были — и сейчас есть! — классные фильмы и крупные режиссеры...

Почему страна, где лет семьдесят к ряду национальные меньшинства воспринимались как «свои», так легко рассталась с идеей интернационализма? Отвечая себе на этот вопрос, я прихожу к полемическому тезису: интернационализм коммунистической модели был своего рода национально-политическим промискуитетом в формате Утопии. Сверхидеей, которая неукоснительно под угрозой репрессий оберегалась от какой-либо критики.

Размышления о «вселенском разводе» и его последствиях невозможно рационализировать в том понятийном — насквозь идеологическом — континууме, в котором мы барахтаемся по сей день. Ведь процесс нашего разобщения носит надперсональный характер и прячется в политическом бессознательном.

Национальная политика была одной из состав-

ляющих могучего идеологического дискурса, опирающегося на символический порядок вещей. Идеология рухнула вместе со всеми своими надстройками и организационными структурами. Мы очутились на обломках империи, в пространстве, где профанированные ценности «развитого социализма» перестали давить на мозги, растворились в небытии. И увлекли за собой в зону небытия и ту ценностную вертикаль, которая еще в застое казалась нравственным абсолютом и интеллигентским «символом веры». Иными словами, мы очутились в насквозь релятивистской постмодернистской реальности, но адекватно ориентироваться в ней так и не смогли.

Умерла привычная реальность — умер язык ее описания. Произошло это в одночасье в буквальном смысле слова — в момент оглашения Беловежского соглашения. Смена метаязыка и художественной конвенции — процесс временной. Надо бы остановиться, оглянуться. Но при таких скоростях, на которых мчалась перестройка, попробуй оглянись. Голову снесет.

Ментальные структуры «исторической общности», то бишь бывшего советского народа, находятся в противофазе антропокультуре постиндустриального общества, описанной постструктуралистами. Отечественные философы еще не сподобились описать феномен постсоветского бессознательного, попавшего в ситуацию дискурсивной пустыни.

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 (историческая) 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.

Почему бы не копнуть поглубже, чтобы понять, по каким лекалам устроено наше коллективное подсознание? Вот пример из недавней общественной практики, нечаянно обнаживший содержание бессознательного. В первые перестроечные годы при активной поддержке западных демократических институций бурно зацвел феминизм, женские ассоциации росли и множились, возник Центр гендерных исследований, работающий и поныне. Однако пик феминизма быстро миновал, широкий фронт движения сузился до ниши, которую резво заняли функционеры небедных фондов (зарубежных, вестимо), выдающих гранты на женские и гендерные исследования. Причину того, что феминизм не вышел, что называется, в народ, не

овладел массами, я вижу в дремучей патриархатности, наследованной постимперским обществом. Бури перестройки оказались ничем коллективному «оно». «Оно» не перестроилось, и удивляться тому не приходится. Надо пахать и пахать, чтобы сдвинуть то, что складывалось столетиями и спрессовалось в архетипы.

Постколониализм — это про нас?

Плохо-бедно, но публика что-то усвоила про феминизм — благодаря ТВ, где в течение нескольких лет программа «Я сама» держала высокий рейтинг. Теперь вдогонку ей телевидение тиражирует тезис «Феминизм разрушает общество», полагая, видимо, что традиционные устои укрепляют общество, понятия не имеющего, что оно строит капитализм. Что же касается постколониального сюжета, то его в упор не видят ни СМИ, ни рефлектирующие интеллигенты. Как говаривал физиолог Иван Павлов: «Если в голове нет идеи, ты не видишь фактов». В постмодернистском формате эта формула может выглядеть так: если постколониальный дискурс отсутствует в общественном сознании, нам не дано адекватно интерпретировать фильмы, затрагивающие проблематику постимперских национальных отношений.

Что происходит в научных кругах, какистики реагируют на геополитические изменения и культурные взрывы на пространстве бывшего СССР — неведомо. У меня за душой есть единственная ссылка — на работы культуролога Александра Эткинда. По мысли Эткинда, нечувствительность к Другому, как и корни разрыва и отчуждения между социальными стратами, следует искать в характере русского колониализма: «Главные пути российской колонизации были направлены не вовне, но внутрь метрополии... В отличие от классических империй с заморскими колониями в разных концах света, колонизация России имела центростремительный характер... Россия колонизовала саму себя, осваивала собственный народ»².

Эта концепция попутно объяснила до дыр зацитированную ленинскую лексему «страшно далеки они от народа». Роковой разрыв между верхами и низами в Российской империи обозначен, но исторический материализм не брался его объяснить — зато рвался переделать мир. Вся мощь революции во главе с гегемоном была брошена на то, чтобы последние стали первыми. Силовой подход, увы,

² См. об этом мою статью «Русский след». — «Искусство кино», 1999, № 4.

оказался бессилем перед фактором внутренней колонизации. Дистанция между верхами и низами в нашем обществе, между массой и элитой не только не преодолена — она бесконечно воспроизводится.

В западных университетах есть специальные научные дисциплины — colonial studies и post-colonial studies. Эти штудии растолковывают тактику межнациональных отношений после распада империи, когда бывшие вассалы ощутили свою на-



«Молитва Лейлы»

циональную идентичность и забыли, что такое — ломать шапку перед сюзереном.

Что-то наша историческая наука молчит на эту тему. А кинематографическая практика уже кое-что накопила и ждет своего интерпретатора. Или — для начала — хотя бы номинирования, признания того, что в постсоветском кино есть постколониальная тема.

Постколониальный дискурс проклюнулся первым делом в балтийских республиках³. В самом начале он был «грязным», сверх меры политизированным, пахивал грубым национализмом и антирусизмом. По мере того как национальное самосознание эмансипируется, освобождается от политического давления новой власти, появляются фильмы, где помимо конкретной антирусской-антисоветской фабулы есть еще и метаистория. Там, в этом верхнем слое, параболой взметнувшимся над изображением, ищите самые важные смыслы, пусть они и не разжеваны до консистенции манной каши. Для примера возьму не какой-нибудь, а именно

³ Э т к и н д А. Фуко и тезис внутренней колонизации. — «НЛО», 2001, № 49.

российский фильм — «Старухи» Геннадия Сидорова, хит прошлого года, на мой взгляд, адаптированный критикой с точностью до наоборот. Гюмерический хохот зрительного зала редуцирует и размывает авторскую концепцию. Но, отсмеявшись, как не понять, что фильм — горькая насмешка над нашими великодержавными комплексами. Ведь и заброшенные старухи, выживающие токмо за счет неистребимой живучести, и страшный во хмелю майор Федька — самопровозглашенная власть в си-



«Старухи»

туации полнейшего безвластия, и беженцы-таджики — все это «родимые пятна» сбывшейся Утопии и плоды демократии постимперского образца.

«Титульная нация» в гибели и в темноте, свет в деревне давно отключили. В этот медвежий угол определяют таджикских беженцев — мусульманскую семью. Правовверный седовласый аксакал, намеренно декоративный, регулярно оглашает русские просторы непонятными сурами. Для старух он не иначе как «черт нерусский». Ксенофобские страсти разнообразят убогую старушечью повседневность, но оборачиваются большой бедой — пожаром, из которого едва спасается семья беженцев. Чувство вины вытесняет ксенофобию и зажигает братские чувства, отменяющие конфессиональные и национальные раздоры. И начинается новая утопия, полемически перекодированная. Тот, кто раньше играл роль «старшего брата», — пьянь, люмпен и бандюган. А «младшие братья» в полосатых халатах и тибетейках, которых при советской власти называли не иначе как «чучмеками», оказались такими шустрыми да смекалистыми, что поставили в деревне маленькую электро-

станцию, родили наследника и зажгли «лампочку Ильича».

Со «Старухами» рифмуется киргизская «Сельская управа» — игровой дебют талантливейшего Эрнеста Абдыжапарова⁴. Картины переключаются и по жанру, и по материалу, и по чувству юмора, и даже по количеству самогона на душу населения. В киргизском ауле и в российской деревне люди пытаются решить общую задачу: как выжить и как прокормиться на пенсию. В «Сельской управе» пародируются реалии бывшего колхоза, перекодированные на капиталистический лад. Сельсовет теперь называется управой, председатель сельсовета — администратором, а бывший председатель колхоза — нынче «новый киргиз», или попросту бай. Он инвестирует в сельскую общину солжарку в обмен на часть урожая. Шутейный парад древней колхозной техники, которой предстоит «битва за урожай», счастливые лица крестьян, стосковавшихся по земле, — финальный эпизод отсылает к хрестоматийным идиллическим образам старых пропагандистских лент времен коллективизации.

Запад есть Запад, Восток есть Восток...

Запад и Восток бывшей советской империи сильно не совпадают в своем внутреннем ощущении коммунистического тоталитаризма. В той мере, в какой не совпадает конкретика исторических обстоятельств. Страны Балтии квалифицируют годы под флагом СССР как оккупацию, и это порождает сюжеты, отличные от центральноазиатских, где советский период с его карательной практикой воспринимается как беда, общая для всех народов, попавших под десницу деспотии восточного типа.

В «Молитве Лейлы» С.Нарымбетова действие происходит в казахском селе, оказавшемся в смертельно опасной близости к семипалатинскому ядерному полигону. Не обвинительный вердикт бывшим советским властям и ВПК вдохновляет режиссера, а трагедия Казахстана, факт его исторической судьбы, разделенной с другими народами. Автор, тяготея к эпике, показывает это село как маленький интернационал. Кто только не живет вместе с казахами — ссыльные русские, евреи и, конечно, немцы, которым скудный Казахстан милее, чем жирующая историческая родина.

Сильнейшие эпизоды — подмонтированные в игровой сюжет документальные съемки испытаний ядерного оружия, добытые Нарымбетовым в

⁴ О философской киноэссеистике Э.Абдыжапарова см. мою статью «Эх, дороги!...». — «Искусство кино», 2001, № 10.

каком-то засекреченном архиве. От этой апокалиптической картины невозможно отвести глаза. До самого горизонта распаханное изуродованное пространство, вздыбленная земля, выжженная пустыня, испещренная трупами подопытных животных.

Аульчане в полном неведении, информация о последствиях радиации строго засекречена, время от времени кого-то увозят в город на обследование, а кто-то не доживает до медицинского вмешательства. Дело происходит в начале 60-х — время «монолитного единства» и веры в то, что «нынешнее поколение советских людей будет жить при коммунизме». Режиссер не позволил себе проецировать на реальность 60-х свои сегодняшние чувства. Он просто пригласил своих зрителей: «Добро пожаловать в ад!» И подвесил вопрос: ад — это другие? Или все-таки ад — это мы?

Что диктует такой дистанцированный авторский взгляд — восточный фатализм, историческая объективность или ощущение себя внутри исторического процесса, который был и все еще остается — смею сказать — общим?

Эпилог

Отсутствие живого интереса к постпроблематике национального в той среде, которая — по идее — должна эту проблематику отслеживать и рефлексировать, не является ли сама эта ситуация неосознанным внутренним конфликтом русских интеллектуалов? На фоне неслыханного напряжения внутринациональных отношений на территории бывшего Советского Союза — вторая война в Чечне, погромы гастарбайтеров, убийства на расовой почве, словом, «обыкновенный расизм» как ежедневная практика, появление скинхедов и прочих фашиствующих отрядов, наконец теракт на Дубровке, ставший крупнейшим телешоу за всю историю нашего телевидения, и, наконец, Беслан, его глобальный резонанс, — на этом кровавом фоне происходит парадоксальное вытеснение национальной проблематики из культурного сознания. Разговоры и интервью в прямом эфире в дни, когда бандиты держали на мушке заложников, лишь с ужасающей ясностью обнаружили нашу незрелость перед лицом напасти, которая держит за горло нас всех.

Я воспитана на мифе «всемирной отзывчивости» русских. «Я хату оставил, пошел воевать, чтоб землю в Гренаде крестьянам отдать...» Теперь же чем дальше, тем очевиднее я наблюдаю не только отсутствие интереса к Другому, к миру и культуре,

которые устроены иначе, чем твой мир и твоя культура, но и откровенную враждебность и подозрительность. По Москве и Подмоскovie расклеены рукописные объявления новейшего образца: «Русская семья без вредных привычек снимет квартиру...»

...Я спрашиваю себя: на что направлен мой пафос, каково, собственно, послание, ради которого я взялась за перо? Меньше всего это прекраснотушный призыв снова взяться за руки, «чтоб не про-



«Сельская управа»

пасть поодиночке». Романтические напевы в наш век, деловой и прагматичный, не имеют никаких шансов быть услышанными. Сейчас, именно сейчас настало время выработки новых концепций межнациональных отношений и уважения к мультикультурализму. Иначе нам не решить своих внутренних антропологических задач.

Постколониальный синдром коснулся не только бывших вассалов, но и бывшего сюзерена. Что такое «Брат-2», как не компенсация имперского синдрома? Как не ответ на кризис идентификации русского человека, утратившего самосознание представителя великой державы? Имперский кураж был тем конструктором, на котором держалась высокая самооценка среднестатистического русича советской выделки, компенсирующая наследственный комплекс неполноценности, ущербность, связанную с российским колониальным самосознанием.

Мне приходилось писать о фильме «Время танцора» Миндадзе и Абдрашитова и виниться в том, что я не сразу их услышала, не сразу поняла, на какую глубину увлекают они своего зрителя.

Пару лет спустя (когда мне пришлось проштудировать историю русско-кавказских военных конфликтов) я вдруг обратным зрением увидела этот фильм, продолжающий парадигму российского колониализма, российских имперских завоеваний.

«Лунного папу» Б.Худойназарова дружно изобличали в подражательстве карнавальной поэтике Кустурицы. Никому не пришло в голову сдвинуться с этой точки, разуть глаза и увидеть в условной эстетической выгородке слегка зашифрованные реалии имперских нравов и внутринациональных отношений. Юную героиню-мусульманку обесчестил русский вертолетчик, а ее отец не может пережить, чтобы наследник родился беззотцовщиной. И старик погибает волею Аллаха, дабы не дожить до такого позора.

Постскрипtum

Как только за нами закрыли дверь наши бывшие колонии (закодированные в общественном сознании как «братские республики»), ее тут же широко распахнули перед международными организациями и фондами Востока и Запада. Вот кто принимает самое деятельное участие в местной культурной жизни и активно поддерживает оставшийся без республиканского Госкино и без бюджетных денег национальный кинематограф. Надо думать, не только из любви к искусству. Результаты, однако, впечатляют. Такие известные в современном фестивальном движении имена, как Актан Абдыкалыков, Джамшед Усмонов, Бахтиер Худойназаров, Сергей Лозница, Ермек Шинарбаев, Даржан Омирбаев, Марат Сарулу обязаны этим фондам кто своим профессиональным рождением, кто становлением. Но то ли старая любовь не ржавеет, то ли дело в тонких ментальных структурах, настроенных на волну России, но кинематографисты Центральной Азии по-прежнему тянутся к нам и с нами связывают свое культурное будущее. Пока! Вот что сказал по этому поводу Актан Абдыкалыков, лидер киргизского кино, постановщик «Бешкемпира», триумфатор Локарно и многих других

международных кинофестивалей: «Россия сегодня не слишком идет нам навстречу... Россия самодостаточна, компромиссы ей не нужны, и нас она не замечает. Гораздо больший интерес к Киргизии проявляют на Западе. Они принимают нас такими, какие мы есть... Пытаются завязать с нами диалог. А Россия, пребывая в плену своих державных амбиций, нас словно бы игнорирует... Я бы хотел, чтобы Россия была к нам более снисходительна»⁵.

После этой тирады Абдыкалыкова, мудрого, как аксакал, вопрос о том, существует ли культурная политика в системе Содружества Независимых Государств, звучит риторически. Возможно, есть какие-то рескрипты у чиновников, но слышна лишь — и то в особых случаях — декоративная лексика, камуфлирующая отсутствие внятной культурной политики. При таком политическом тоне во взаимоотношениях в верхах мы запросто можем навсегда потерять Центральную Азию, как уже почти потеряли Ближний Восток.

Постскрипtum-2

В процессе написания этого текста телепрограмма «Страна и мир» буквально подсунула мне интервью с министром обороны России С.Ивановым — из Кыргызстана. Не в цивильном, как обычно, а в камуфляже, он тем не менее выглядел, как денди. Не хватало лишь одной детали — пробкового шлема. Министр веско высказался по поводу расширения российского военного присутствия в Кыргызстане. И добавил: Россия будет строить инфраструктуру. Это новые рабочие места — как минимум. Это финансовые инвестиции — а как же иначе? Может, с этого начнутся по новой наши братские отношения и что-то перепадет в копилку ориенталистской культуры? Одно смущает: актуальными и эффективными по-прежнему остаются стратегии, очень похожие на колониальные.

⁵ См.: «Кинофорум», 2002, № 1.

ДЕНЬ С «ЭДИПОМ»

В Древнюю Грецию попал автор этих строк, отъехав всего ничего от Бишкека. Здесь, в песчаном карьере под Ивановкой, снимает свой первый фильм туркменский режиссер Овлякули Ходжакули, известный своими впечатляющими театральными постановками.

В прошлом году мэтр представил в нашей столице спектакль «Эдип» по Софоклу — Сенеке для двух исполнителей, созданный при поддержке фонда «Сорос — Кыргызстан». В нем блестяще сыграли туркменский актер Анна Меле и его жена Урматкан, наша соотечественница. Минималистский реквизит и оригинальные костюмы — находка ташкентской художницы Марии Сошиной.

Век спектакля короток. Это и навело кыргызского киноведа Гульбару Толмушова на мысль продлить его на экране. Проект поддержал соросовский Институт Открытого Общества. Овлякули написал сценарий, вдвое увеличив число персонажей. А команда та же, сложившаяся в работе над спектаклем, единомышленники.

Но судьба картины, равно как и судьба Эдипа, словно предопределена. Оказалось, Урматкан беременна. Выход нашли: дать малышу «роль» — ребенка царицы Иокасты. А родилась двойня! Мальчишечки Ковус и Кыяс. Умаешься с двумя на съемках! Как ни печально, пришлось искать замену Урматкан. Ее роль досталась актрисе Кирдеамы Джамиле Сыдыкбаевой. Судьбу не переспоришь!

На съемочную площадку мы выехали чуть свет.

— Маша просила купить сюзым, кажется, ей нужно для грима, — поставила задачу Гульбара Толмушова. Теперь мы торгуем у придорожных базаров и базарчиков. А надо поспешать, без моих спутников съемки не начнутся — за рулем оператор Айбек Джангазиев, рядом — его

ассистент и фотограф Дионис Афуксенов. Но товар, которого в Бишкеке прежде было завалилось, так и не нашли.

К биваку киношников мы dospели как раз к завтраку. А потом — просмотр отснятого вчера материала.

... По тропе поспешно шагает Эдип, спасаясь от злой судьбы, — оракул уже огласил прорицание: он убьет отца и женится на матери. Царевича хлопают по голени полы хламиды из войлока: в эпоху богов и героев быт был прост и суров. Мелькают кадры. Режиссер с оператором решают, что удачно, что доснять.



Овлякули Ходжакули

Кстати, о сюзыме. Оно понадобилось не для грима, а как целебное средство — накануне все сгорели на солнце.

За окошком — пейзаж Эллады: мягкие очертания сухих холмов, редкие деревца.

— Смотрите, сфинкс! — показала Гульбара.

Гора и впрямь похожа на лежащего льва с человеческой головой. С ее вершины предстоит снять эпизод с фиванским чудовищем.

...Вот и кособоры, только что виденные на экране. Художница Маша облачает Анна Меле в грубый войлочный плащ — как рыцаря в латы. Прилаживает, пришивает. Актер морщится: прикосновения к багровой спине, плечам болезненны, всю ночь не сомкнул глаз. Вот он обертывает ноги высокими чулками такого

же войлока, обматывает веревками. Потопал — удобно!

...Вместе с камерой смотрим с горки вбок, куда убежал Анна.

— Шаг вправо, шаг влево чреват, — вздыхает оператор Айбек. — Того и гляди столб падает в кадр.

Столбы здесь кругом, как и опоры ЛЭП.

— Гитдин! (Пошел!), — командует актеру Овлякули на родном для обоих туркменском.

Эдип стремительно приближается, минует камеру, уходит дальше по тропе. Снято. Анна возвращается на исходный рубеж, чтобы вновь преодолеть отрезок дороги из Дельф до нашей горки.

Вдруг упали капли дождя — при ясном солнце!

— Дубль два, — говорит Гульбара.

На светиле наползает облачко.

— Мне бежать? — кричит Анна.

Солнце прячется. Опять выглядывает.

— Кадр первый, дубль второй!

— Гитдин!

Солнце уходит.

— Стоп, стоп!

— Это как ловили в кадр последний луч, — вспоминает кто-то. — Приготовились, ждут. Ре-

«Эдип»



жиссер: рано, рано, рано... Хлопает в ладоши: поздно!

Посветлело.

Приближается Анна в хламиде, за ним по пятам оператор в красной бейсболке, нацелив в спину актера объектив.

— Успели? — все воззрились на коварные небеса.

— Успели! Пошел!

Теперь Айбек бежит задом наперед, снимает лицо спешащего Эдипа.

...Когда Анна освобождается от своего негнущегося войлока, с него течет ручьями, будто он вынырнул из воды.

— Следующая сцена, — «Убийство Лая», — сообщает режиссер.

Солнце полыхает вовсю. Подхватив пожитки, гуськом бредем к месту убийства фиванского властителя.

— Ох, нелегко быть любимым актером режиссера — все эксперименты на мне, — комично кряхтит Анна, облакаемый уже в светлый войлочный плащ.

Теперь он — порочный Лай.

Овлякули старит ему гримом молодые брови, наклеивает седые висячие усы поверх черных, щеточкой. Актер стареет на глазах. Довершает преобразование козлиная бородка, которую режиссер подкрашивает подозрительной ваксой из жестянки. Закончив «создание» Лая, сам забирается в эдиповские чуньки и хламиду. Теперь он Эдип, у его ног снимут Анна — поверженного гордеца Лая.

Сцена ссоры снята вчера. А сейчас на скрещении трех дорог распластался мертвый Лай. Анна слушает разъяснения режиссера, смежив веки: нестерпимо яркое солнце вышибает слезы.

— Съемка! Умри, открой глаза, — требует Овлякули.

Взгляд актера послушно устремляется к спящему небесному шару, стекленеет.

Снято.

— Я не шевельнулся в кад-

ре? — Анна продолжает лезть. — А то, что слезы, ничего?

— Все нормально.

Уносим костюмы и прочее. Мне достается нести банку с черным зловонным гримом.

— Этот «грим» набрали на соседнем болоте, — веселятся киношники.

Дышать нечем. Мы, как призраки, — не отбрасываем тени. Оператор оберегает камеру под широким зонтом, бдя, чтобы на кровянице не упал и луч солнца — иначе в аппарате может что-то расплавиться.

Из-за чахлах кустов выходит неузнаваемая Джамия — Иокаста, вымазанная от шеи до пят темной глиной. Черное тело подчеркивает белизну листков в руке — актриса сосредоточенно повторяет роль.

...Они ведут напряженный диалог — мать и сын, которых рок соединил в браке. Царица принимает грязевые ванны — щедро накладывает темную жижу на свои плечи, грудь, шею. Грязь тут же сохнет, сереет.

— Джамия, под коленом намажьте!

Снимать, пока не высохла! Иокаста откидывается на колено Эдипа.

— Глина кончилась!

Режиссер наготове с совковой лопатой месива.

Кипят страсти: кто убийца Лая? Кружат, жаят мысли... Похоже, Анна уже не чувствует солнечных жал на обнаженной спине. Волосы царицы — грязевые потоки. Незапятнано только лицо. Эдип мажет его глиной. Теперь оно — маска.

...Слава Богу! Овлякули льет чистую воду на руки актрисе. Кое-как отмылась.

Но режиссер снова несет грязь. Новый дубль!

Обед под тощими деревцами напоминает пикничок.

— Когда мы были на съемках в Турции, мне предложили ми-

дии, — оператор Айбек неистовым на забавные истории. — Я отказался: живое не буду! Но их полили лимонным соком, сунули мне в рот — они уже внутри! Я почувствовал себя женщиной!!! — Слова тонут в общем хохоте. — Три дня казалось, в животе пищит: пи-пи-пи...

— Нескучно живете.

— Смех для нас — способ самозащиты, — отвечает мне Айбек.

Да уж, при такой-то работе...

Потом опять ловили солнце, пережидали пылевую бурю, дождь, намокли, высохли, снимали, вновь намокли...

Спустились сумерки. Где-то за невидимыми камышами дает указания Овлякули. Идут съемки последнего эпизода. Смутно белеет песчаная дорога. На ней темными пятнами застыли машины — ждут группу, чтобы везти на ужин. Но это еще не конец.

Предстоят ночные съемки.

Кыргызстан,
село Ивановка-Бишкек

Зоя Исмамулина.
Фото Диониса Афуксенова

ТЕПЕРЬ НОВЫЙ ПРЕДСЕДАТЕЛЬ

15 ноября состоялся внеочередной XI съезд Союза кинематографистов Кыргызской Республики, на котором был избран новый председатель этого творческого сообщества. Им стал продюсер Таалай Бапанов. Отметим, что голосование было тайным, и, как сказал потом Бапанов, съезд прошел на демократической основе. Своими основными задачами вновь избранный глава СК КР ставит четыре приоритета: консолидацию всех творческих сил Союза, сохранение высокой планки кыргызского кино на международной арене, выявление и поддержание молодой талантливой поросли, и создание филиала ВГИКа в Бишкеке. Будучи эконо-



Слева направо: Актан Арым Кубат, Гульбара Толомушова, Эрнест Абдыжапаров (Кыргызстан).

Наши на ВВЦ

В рамках XVII Московской международной книжной ярмарки происходили события громкие и события скромные, однако заслуживающие того, чтобы быть замеченными. Так, свой стенд был у «Кинофорума». К стенду подходили люди, рассматривали, листали наш журнал и даже покупали его. Представлены были все десять вышедших номеров, а также книга «Территория кино», изданная в 2001 году, однако и сегодня представляющая уникальный интерес: только здесь, и больше ни-

где собраны материалы, рассказывающие о кинематографиях постсоветского пространства 1991—2001 годов.

«Ловитор»



«Вместе» лучше, чем врозь

Со 2 по 8 сентября в Ялте проходил V Международный телекинофорум «Вместе», одним из учредителей и участников которого в очередной раз стала Конфедерация Союзов кинематографистов.

Нынешнюю конкурсную программу игровых телевизионных фильмов можно условно разделить на три блока. Первый — телефильмы в привычном понимании этого слова, полно- или короткометражные («Криминальное танго», «Супертеща для неудачника», «Колхоз Интертейнмент», «Калоши», «Папа», «Карагыз», «На крючке», «Кульпаш»). Второй блок — телесериалы, части которых состоят из самостоятельных новелл, объединенных лишь общим героем/героями. Каждая новелла рассматривается как отдельный телефильм с завершенным сюжетом («Сыщики-3», «Женская логика-3», «Желанная», «Таксистка»). Третий блок — телесериалы со сквозным сюжетом, состоящие,

как правило, из 20-40 серий («Черный ворон», «Дети Арбата»).

Отборочная комиссия оказалась перед дилеммой: как совместить в одном конкурсе односерийные и многосерийные фильмы. Было принято компромиссное решение: ввести номинацию «лучший телесериал со сквозным сюжетом». Основным условием участия сериала в конкурсе был завершенный к началу Форума показ сериала по телевидению. Однако это предложение отборочной комиссии не было принято во внимание дирекцией, и приз в номинации «лучший сериал со сквозным сюжетом» получил фильм «Дети Арбата», еще не показанный по российскому телевидению и даже не снятый до конца.

Солидный блок конкурсной программы составили фильмы из стран СНГ, представленные Конфедерацией. Фильм «Калоши» любимца гостей и зрителей Форума Зульф리카 Мусакова получил приз за лучший короткометражный игровой телевизионный

фильм. Добавим, что новый глава Союза Кинематографистов в течение десяти лет работал в системе кино: семь — в аппарате Юскино, три года на киностудии «Кыргызфильм».

Бишкек

Гульбара Толомушова

А нам было что показать и кроме книги, кроме журналов. Напечатанный в самом первом номере «Кинофорума» сценарий «Ловитор» его автор, Фархот Абдуллаев, реализовал сейчас как режиссер. Он показал плоды своей работы во время презентации «Кинофорума» на ВВЦ. Выступал Фархот вместе со своей шумной и очень симпатичной молодежной командой: в «Ловиторе» много подростковых и детских ролей. До конца нынешнего года фильм будет завершен.

К.Щ.

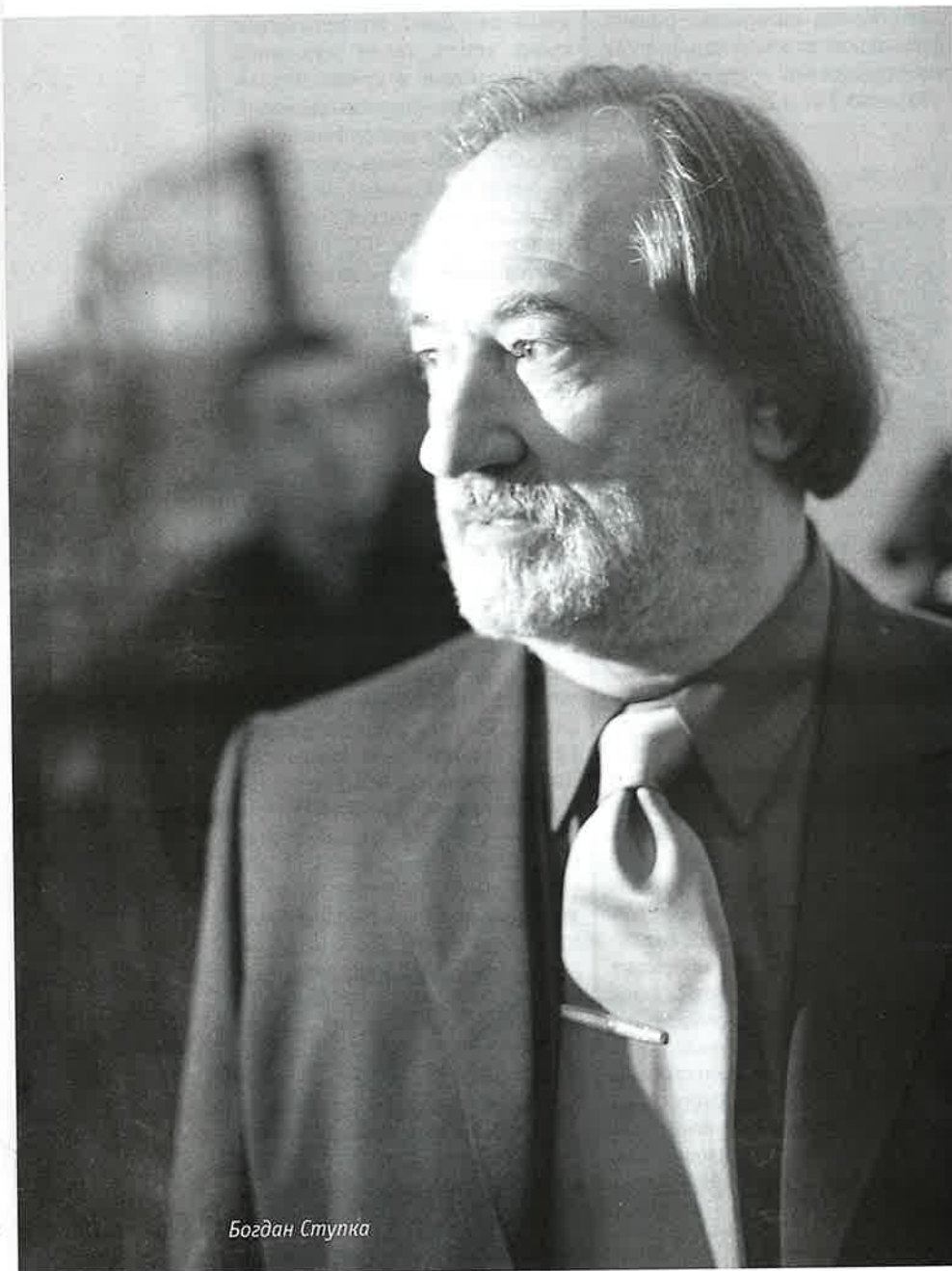
фильм. На звание лучшего дебюта претендовал Тимур Мусаков со своим фильмом «Папа». Джахангир Касымов, автор фильма-участника VIII Форума «Великан и Коротышка», прислал на Ялтинский смотр свой телевизионный фильм «На крючке». На материале сегодняшних казахстанских реалий разворачивается драма Кенжебая Дюсембаева «Кульпаш».

Настоящим триумфом можно считать судьбу кыргызской картины Геннадия Базарова «Карагыз» («Смуглянка») на Ялтинском телекинофоруме: фильм получил Гран-при, приз за лучшую режиссерскую работу, приз за лучший сценарий и Специальный приз киноконцерта «Мосфильм». Премьера этого фильма состоялась в октябре 2003 года в московском Киноцентре в рамках цикла «Диалог культур» — и вот через год награды нашли своего героя аж в Ялте. В Бишкек их повезла Женишгуль Озубекова — автор пьесы и сценария по собственной пьесе «Карагыз».

Д. Борисова

СЕРГЕЙ ТРИМБАЧ

БЕЗ СТРАХА



Богдан Ступка

В интервью десятилетней давности для журнала «Искусство кино» Богдан Ступка рассказал мне об одном случае из раннего-раннего детства. Еще война не закончилась... «Бомбардировка, отец хватает меня и бежит из дома. Влезаем в какое-то строение... Вдруг на крышу выскакивает немец, начинает стрелять. Его нога проваливается, ищет опору — спину отца. Мы замираем от ужаса... А немец гибнет, тело его слабеет. Разве такое можно забыть? И после войны — сколько смертей было среди нас, пацанов, постоянно рыщущих в поисках нераззорвавшихся мин, снарядов. Смерть витала в воздухе, страх смерти я ощущал физически где-то до тридцати пяти лет» («Искусство кино», 1994, № 12, с. 83).

Затем был Львов, где отец работал в оперном театре. «Я смотрел и слушал все. Летом на гастроли приезжали Козловский, Лемешев, Михайлов, Гришко, Бэла Руденко... Я возвращался домой и пел арии что есть силы. Соседи пугались. Больше всего в опере меня поражала мощь характеров, сила голосов. Колоссальная энергетика заключена в этом жанре».

Однако вокальные данные не давали повода всерьез мечтать об опере. Пошел в студию Львовского драматического театра имени Марии Заньковецкой. Учился у Бориса Тягно, ученика

знаменитого Леся Курбаса. Тот прививал вкус к форме, игре, эксперименту. Привил, судя по всему. Это стало очевидным, когда театр возглавил молодой режиссер Сергей Данченко и Ступка сыграл главные роли в нескольких спектаклях, получивших широкую известность: «Каменный властелин» по пьесе Леси Украинки, «Украденное счастье» по Ивану Франко, «Макбет» по Шекспиру. С кино роман все не начинался, его ровесник Иван Миколайчук уже был знаменитым, а тут...

В 1970 году наконец-то приглашение получено — на фильм «Белая птица с черной отметиной», который начинал снимать Юрий Ильенко по сценарию, написанному им в соавторстве с актером И. Миколайчуком. То был рассказ о многодетной буковинской семье. Роль Ореста писалась для Миколайчука: один из братьев Звонарей волею рока оказывается в отряде, который борется против советской армии. Однако начальство не разрешило — актер красивый, популярный, такому играть врага не положено. Взяли Ступку...

Здесь позволю себе небольшое отступление. В детстве я, житель центральной Надднепрянской Украины, не любил «западенцев», то есть тех, кто жил в Галичине, Волыни и Буковине. Они казались чужими — и по несколько раздражавшему говору, и по напористым манерам, необыкновенно сноровистой работе. Каждое лето они наезжали к нам на заработки. Держались несколько высокомерно, считая нас слишком русифицированными, промосковскими. Пытались учить — как жить, как быть «сознательным украинцем». В их глазах мы были уж слишком «несознательными».

Сейчас такого антагонизма стало меньше, во мне лично от него давным-давно не осталось и следа. Роль кино в этой перемене первостепенна. В середине и в конце 60-х несколько фильмов поэтической школы («Тени забытых предков» Сергея Параджанова, «Каменный крест» Леонида Осыки...) в буквальном смысле совершили революцию, открыв украинский Запад. «Восход Европы» — так, я думаю, можно назвать сей феномен. Европу мы открыли через западных украинцев. Начиная этот процесс еще в 20-е, но в 30-е годы он был прерван, абсолютное большинство интеллектуалов, ориентировавшихся на европейскую культуру (тот же Лесь Курбас), были уничтожены. Присоединение западных областей в 1939—1940-х мало что изменило — Запад, включая «западенцев», оставался для нас чем-то враждебным. Мы по-прежнему были «Востоком», от нас подымалось ввысь солнце. На западе оно садилось, там торжествовали сумерки. И люди тоже представлялись какими-

то сумеречными — в их психологии, поведении угадывалось нечто потаенное, скрытое, подпольное. Не то что мы, — солнечные, светлые, открытые, рационально просчитанные.

«Тени забытых предков» открыли нам не просто иную этнографическую реальность. В фильме появился герой, который уходил с солнечной, контролируемой патриархальным коллективом (а разве советское общество не оставалось таким и в 60-е?) стороны в темную, мистическую, но зато личностную зону сознания. После этого оператор «Теней...» Ильенко, уже как режиссер, обратился к материалу центральной Украины. И здесь открылись те же самые глубинные смыслы («Родник для жаждущих»). А потом вспомнилось, что у дитяти полтавских хуторов и степей Николая Юголя наблюдались весьма похожие прорывы в подсознание, в подполье маленького, обыкновенного человека (фильм Ильенко «Вечер на Ивана Купала»).

И вот «Белая птица...».

Вообще-то Ступку вызвали на пробы небольшой роли одного из «черных хлопцев». То бишь в нем виделся отрицательный типаж, и только. Сыграй он типажно, актерская судьба могла сложиться иначе. Но расклад ролей сработал на Ступку.

Миколайчук вынужден был перекалвалифицироваться на роль правильно ориентирующегося в политической реальности Петра Звонаря — того самого, который идет в Красную Армию, а затем, по возвращении, начинает строить колхозную жизнь. В общем, он напоминал довшенковского Василя из «Земли», оседлавшего трактор и гибнущего во имя идеи. Ступке надлежало влезть в шкуру человека, сильно сбившегося с дороги, — некто вроде кулака Хомы, убившего Василя (фабульные рифмы здесь очевидны). То есть почти хрестоматийная связка...

Хорошо помнится, именно Ступка и поразил больше всех в фильме, который вышел на экраны в 71-м году. Он играл врага, точнее сказать, «своего», который стал «ихним». И брат пошел на брата... Миколайчук строил роль на мягкой задушевности, его внешняя красота дополнялась округлостью жестов и лирической проникновенностью интонаций. Ступка, напротив, отличался какой-то свинцовой тяжестью взгляда, за которой угадывалась душа, не способная на компромиссы. А еще — нервная, неровная, остроконечная пластика. Никто не может Орест решиться на то, чтобы овладеть Даной (Лариса Кадочникова), а когда это все же случается, попадает в ловушку. Лесные братья ловят его на крючок, с которого не ускользнуть. Мало-помалу петля затягивается. Обложенный со всех сторон герой Ступки стреляет себе в висок.

В фильме просматривались экзистенциальные построения. Братья долго колеблются в выборе девушки. Их единая семейная душа никак не может подломиться, разрушиться, разлететься на отдельные, самостные кусочки. И тогда сама жизнь решает за них. После чего любая личная инициатива становится наказуемой. Ты имеешь право только плыть по течению, куда тебя сбросили. Всех перемалывает неуправляемая стихия истории. Такова сущность, таково бытие человека. Герой Ступки



Богдан Ступка в фильме «Белая птица с черной отметиной»

время от времени пытается бунтовать, но каждый раз убеждается в бессмысленности самостоятельного поступка.

Шестидесятники ломали господствовавшую до них мифологическую парадигму неизбежности позитивного прогресса. Единственное укрытие от крушений и насилия над твоей волей — ты сам, твой внутренний космос. Так было в «Тенях...», где герой чувствовал себя комфортно лишь в компании с тенями ушедших, в первую очередь своей

возлюбленной. Так должно было быть, кстати сказать, и в последней, увы, не снятой, параджановской картине «Исповедь», лирический герой которой вливался в сонм потревоженных семейных духов. Ступка, на мой взгляд, придал своему персонажу особую трагедийность: он ясно очеркивал безвыходность ситуации. Некуда податься — даже в себя самого вход замурован. И защиты нет — никакой. Мать Звонарей бежит с иконой за сыном, но не успевает: звучит роковой выстрел, икона выпадает из рук и падает в реку, бег воды наводит на мысль, что все проходит...

Стилистика «Белой птицы» не предполагала актера как полноценного создателя образа, как автора — многое достраивалось, договаривалось в монтаже, пластике кадра. Тем не менее личность Ступки не могла не поразить: в его тяжеловатом, трагическом взгляде читалась история поколения, решившегося на личностный бунт, без боязни заглянувшего в себя, но припертого к стенке ощущением собственного бессилия. «Орест, — скажет мне сам Ступка, — воплощение страха. Он боится умереть, боится потерять любимую женщину, свою землю». Тем не менее, нами, юными зрителями начала 70-х, он воспринимался как сильный персонаж. Этим и привлекал в первую очередь, этим и вызывал симпатию.

Увы, в кино 70-х продолжения не последовало. Причина проста: украинскому поэтическому кино переломали хребет, наложив официальный запрет в виде постановления ЦК компартии. А Богдану Ступке суждено сниматься в картинах, названия которых сегодня никому ничего не говорят: «Новоселье», «Второе дыхание», «Среди лета», «Право на любовь»... Разве что снялся еще раз у того же Ильенко в почти забытой ленте с красноречивым названием «Наперекор всему». И точка, почти тридцать лет режиссер не звал его в свои фильмы. А главное — приходилось играть персонажей, которые, как правило, ничего не собирались менять в этой жизни, ничему и никому не бросали вызов. В итоге они и не попадали в ситуации, которые не имеют решения. Хотя теперь-то понятно: Богдан Ступка именно в трагических коллизиях раскрывается наиболее ярко, именно тогда «запускаются» его индивидуальные актерские механизмы...

В театре складывалось по-другому. В 78-м режиссера Данченко зовут на первую сцену страны, в Киевский театр имени И.Франко. Театр попал в тяжелую полосу кризиса — «старики» уходили, ярких молодых дарований не было видно. Естественно, режиссер увез из Львова своих главных «звезд». Так Ступка оказался среди франковцев. И в

первом же киевском спектакле сразил всех. То было «Украденное счастье», перенесенное со львовской сцены. Вызов понятен — долгие годы спектакль по пьесе Франко был визитной карточкой театра, в нем блистали выдающиеся, легендарные актеры — Амвросий Бучма, Наталья Ужвий, Виктор Добровольский. Зритель поневоле сравнивал...

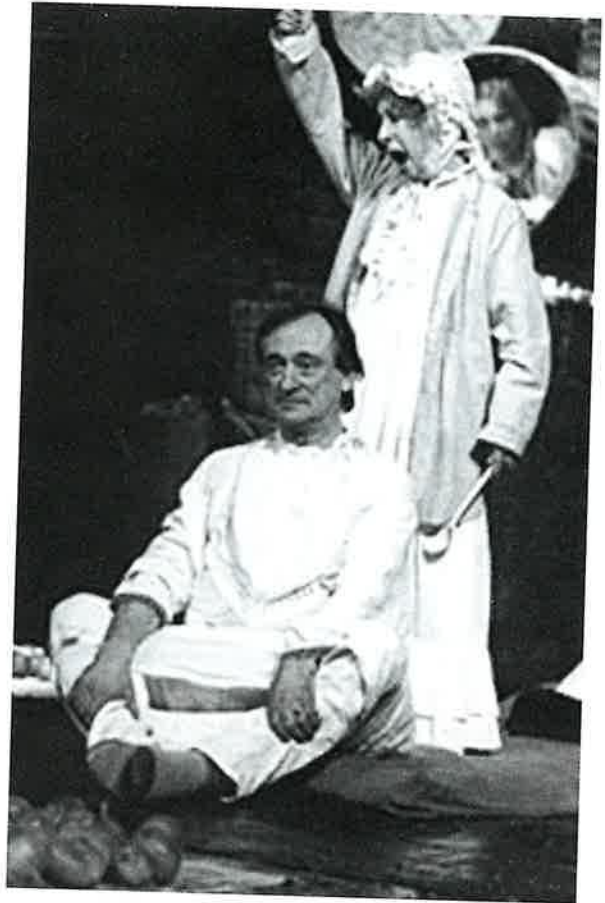
Помню свое недоумение: как это Ступка может играть Миколу Задорожного, тот же старый? Магия Бучмы была беспредельна. Сопереживая драме любви, ее тяжкому испытанию, мы не замечали некоей нелепости в том, что ее разыгрывали актеры весьма почтенного возраста. И вот на сцене молодые — Богдан Ступка и Наталья Лотоцкая. Супружество их героев сложилось почти вне их воли и теперь, после возвращения Михаила, первого возлюбленного Анны, оказывается под тяжким прессом обстоятельств. Судьба стучится в окно посреди ночи беспрекословной рукой жандарма Михаила. Микола будет арестован, затем отпущен на свободу. Анна на глазах у потрясенных односельчан возобновит свой роман с бывшим возлюбленным — уже по полной программе. Герой Ступки не чувствует своей вины: братья Анны, выдавая за него сестру, скрыли все приводящие обстоятельства. Тем не менее он не может изменить ничего — слишком мягок, слишком богобоязлив. К Богу он обращается постоянно — словно приставлен к вертикали, вершина которой находится в немислимой духовной дали.

В этом и дело. Односельчане, тот самый патриархальный коллектив, который, как и в фильмах, составивших славу украинского поэтического кино, пытается устроить моральный суд грешникам (то есть Анне и Михаилу) и наускивает Миколу на них, в сущности, толкает его на пытку. А Всевышний не отвечает, оставляя наедине с обстоятельствами. И тогда Микола хватается за топор. Смертельно раненный Михайло благодарит своего палача — он тоже не видел выхода, наверное, случившееся было лучшим решением.

Совсем недавно, в сентябре, я снова смотрел Ступку в «Украденном счастье». Спектакль ничуть не устарел и пользуется таким же повышенным вниманием публики. Таким же остается и рисунок роли. Актер показывает нам драму маленького человека, эдакого деревенского Акакия Акакиевича, живущего в ладу с собой и получающего кайф от жизни, которой он отдается полностью. Надо видеть и слышать, как сладко постанывает Микола, снимая кожу, а затем намерзшие сапоги, протягивая руки к огню... В нем жив ребенок, жив восторг перед этим миром, который не оставляет своим вниманием Господь. Но сцена время от времени наполняется

каким-то тревожным звучанием: не знак ли это свыше, не предостережение ли? Только что же делать с бедой, столь круто опрокидывающей жизнь?

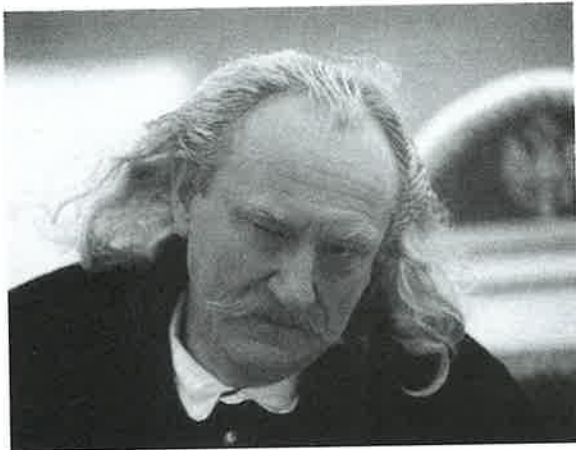
... Спустя многие годы Ступка сыграет главную роль в спектакле В.Фокина «Старосветская любовь» — по повести Гоголя «Старосветские помещики». Которая, как известно, является составной частью «Миргорода» — книги, куда включены также «Тарас Бульба», «Вий» и «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоро-



Богдан Ступка в спектакле «Старосветская любовь»

вичем» (именно в такой последовательности). Начинается повесть фразой «Я очень люблю скромную жизнь тех уединенных владетелей отдаленных деревень, которых в Малороссии обыкновенно называют старосветскими...», а заканчивается знаменитым «Скучно на этом свете, господа!» Эдакий провинциальный космос, где есть все — от смертной и пошлой скуки современности до фантазмагорий и преданий о великом героическом прошлом.

В этом космосе почти все замерло, кроме разве что цифр. Пульхерия Ивановна (Лия Ахеджакова) все обсчитывает и классифицирует — каталог это, вот что, одна из особенностей патриархального мира: все держится в узде, все пересчитывается и фиксируется. Процесс хозяйствования состоит в непрерывном движении (отпирание и запираание кладовой, сушение, варение, перегонка и т.д.) и вместе с тем в судорожной попытке все это учесть, обсчитать. Но что делать в этом мире герою Ступ-



Богдан Ступка в фильме «Молитва за гетмана Мазепу»

ки, Афанасию Ивановичу? Все высушено, все остановлено в своем росте — на сцене сплошь сухие фрукты и овощи. Ты сам такая же засушенная матрица человека, хоть старик и пытается время от времени отправиться на войну. Остается впасть в своеобразное детство, в эдакое донкихотство, пытаться имитировать витальность. Жизненные соки покидают тебя, а ты продолжаешь существовать — помимо своей воли и мимо своей судьбы, давно поставившей жирную точку в твоей биографии. Остается только удивляться эдаким законам вселенского бытия и тянуть лямку, ибо ты слишком слаб противостоять обстоятельствам.

Оседлать судьбу яростно пытается Лир в шекспировском спектакле франковцев. Там, помимо прочего, Ступке приходилось бороться и с апатией своих партнеров по сцене. Казалось, они пришли просто понаблюдать за игрой мэтра.

Помню, сколь глух был зал первые двадцать минут на спектакле «Записки сумасшедшего» (по Гоголю) — перенесенный с малой сцены на большую спектакль не вызывал отклика. Было заметно, каким страстным волевым усилием артист преодолел сопротивление, чтобы зал задышал, задвигался, вошел в контакт.

Ну, и лучший в нынешнем репертуаре франковцев спектакль «Тевье-Тевель» по Шолому-Алейхему. Замечательный художник Даниил Лидер послал тень Тевье — Ступки на небеса, уподобив его путь Голгофе. Герой и здесь тянет лямку, попадая в ситуации, не имеющие решения. Однако как легко несет он свой крест, как верует в то, что его внутреннее чутье выведет в нужное место, сохранит жизнь — ему и его детям. Именно Ступка превращает спектакль в истинную трагикомедию, проживая каждое мгновение с огромным чувством достоинства и с ощущением, что патронат Бога все же имеет место, а потому можно с оптимизмом взирать на любую преграду. К тому же вера в Господа дарует веру в разумность этого мира, а потому Тевье даже под одежкой абсурда исхитряется увидеть некую рациональную конструкцию.

В кино подобные успехи случались значительно реже — даже страшно подумать, что Ступка мог ограничиться одним только кинематографом. Иногда случались полуудачи — как в фильме Станислава Клименко «Дударики» (1980), где актер сыграл роль композитора Леонтовича. Однако лирическая интонация и, соответственно, лирическая среда картины лишь в малой степени активизировали актерский арсенал Ступки. Хотя он снимался не так уж мало — практически по роли каждый год. Только где эти фильмы?

Все начало меняться лишь в 90-е годы. Сначала был телесериал «Николай Вавилов», где актер сыграл «злодея» Лысенко. И снова все увидели, какой замечательный киноактер почти два десятилетия спал в Ступке. Ему нужен был свой материал, нужно было мировоззренческое напряжение. Тогда и появляется стереоскопия, тогда актер становится удивительно интересным в кадре. И пошло. Роли в двух фильмах Артура Войтецкого «Ныне прославился сын человеческий» и «Господи, прости нас, грешных», где герои сталкиваются с вещами очень сложными, «Из жизни Остапа Вишни» Ярослава Ланчака, где Ступка сыграл роль писателя очень трудной судьбы, экранизации повести Ивана Франко «Ради семейного очага» Бориса Савченко, — здесь он виртуозно вычертил образ следователя достоевской глубины... В «Фучжоу» Михаила Ильенко Ступка явился американистым жуликоватым дядей, купающимся в грехе и обмане. В «Кайдашевой семье» он глава семьи, не знающий, как обуздать разбушевавшуюся стихию мелкобуржуазных инстинктов...

На стыке столетий и тысячелетий сыграны роли, которые вызвали в Украине повышенный инте-

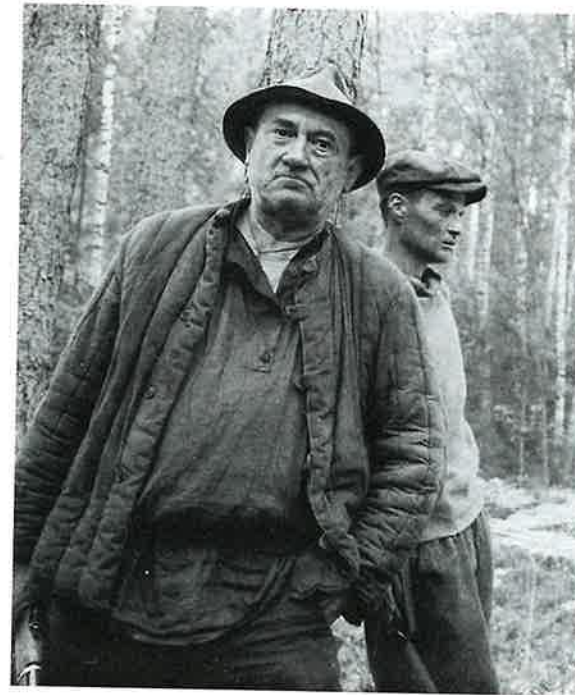
рес. Богдан Хмельницкий в эпической фреске польского режиссера Ежи Гофмана «Огнем и мечем» и еще один знаменитый украинский гетман в «Молитве за гетмана Мазепу» Юрия Ильенко. Против участия в первой картине Ступку активно предостерегали многие: ожидали нечто антиукраинское, обидное для национальной гордости. Но Гофман сделал весьма сбалансированную картину, где и «наши», и «ваши» одинаково хороши и одинаково плохи. Хмельницкий же получился у Ступки настоящим народным лидером — умен, пластичен, хитер... А вот Мазепа вызвал скандал: фильм откровенно провоцировал перекодирование имиджей многих исторических персонажей. Далеко не всем это пришлось по душе. К тому же, картина оказалась сильно затянутой, да и актерский ансамбль не сложился. Лишь Ступка, пожалуй, оказался на уровне замысла, который предполагал многослойность не только самой истории, но и людей, ее творящих. Срывание всех и всяческих масок наблюдаешь только в актерской зоне Ступки. Делает он это совершенно бесстрашно — для картины подобного эпатажа именно это и нужно было. Увы, фильм это выручило далеко не по всем пунктам. Хотя как знать, быть может, в скором будущем фильм увидится в ином свете.

В параллель с Мазепой актер сыграл еще одну весьма заметную роль — министра культуры и искусств в правительстве Виктора Ющенко. Надо было видеть, с каким увлечением он это делал, нередко просто купаясь в роли (в первую очередь в тех ситуациях, когда были зрители). Отношение к результату деятельности министра было неоднозначным, хотя — по мне — он придал самой должности необходимый вес, обозначив несколько весьма важных направлений развития отечественной культуры.

После смерти Данченко Ступка еще и возглавил родной франковский театр. Тоже роль, к которой он относится с величайшей серьезностью (если, конечно, можно так сказать о человеке, обожающем розыгрыши, анекдоты, шутки и шуточные показы всего и вся). Театр при новом руководителе пошел в гору — таково мое субъективное мнение...

Все события последних лет говорят о неслучайности успеха Ступки в двух лучших российских фильмах текущего года — «Водителе для Веры» Павла Чухрая и «Своих» Дмитрия Месхиева. Режиссеры точно угадали способность актера играть не просто состояние человека в тех или иных ситуациях, а фиксировать, выражать определенное мироощущение. К тому же артист лучше всего чувствует себя персонажем бытийным, одновременно точно прописывая множество физических и физи-

ологических подробностей, вольготно размещаясь в конкретном бытовом пространстве и времени. Отметим, в обеих картинах перед нами отец, пытающийся вытащить детей из ситуаций немыслимой сложности. Опять перед нами экзистенция, ставящая человеку жесткий предел его возможностям. И вновь мы видим персонажей Ступки, которые открывают в себе некую духовную вертикаль. Открывают, будучи низвергнутыми на самое дно жизни. Правда, в «Водителе» автор как-то слиш-



Богдан Ступка в фильме «Свои»

ком резко рванул «стоп-кран», актер не успевает, мне представляется, доиграть мировоззренческое содержание роли. В «Своих» ему это удастся...

... Жив ли страх? Наверняка. Ступка всегда был актером, несущим в своем естестве и в своем артистическом аппарате чувства и комплексы своего народа. Гордого и такого неуверенного в себе. Прошедшего за последнее столетие через такие испытания, которые не раз ставили его на грань существования. Страх гибели, гибели всерьез, остается. Но Богдану Ступке удастся переплавить его в энергию искусства. Энергию, компенсирующую многие фобии. И это делает его одинаково интересным и одинаково успешным не только в Украине, но и в Польше, в России. Далее везде...

Киев

СЕРГЕЙ ВАСИЛЬЕВ

КАБЛУК ОТ БОГА



Богдан Ступка в фильме «Свои»

Борис Хомич Тягно, воспитанник Курбаса, в 20-е годы один из участников легендарного «режлаба» (режиссерской лаборатории) при Харьковском театре «Березиль», а позднее, в 50-е, наставник Богдана Ступки в студии Львовского театра имени Заньковецкой, напутствовал своего ученика фразой, которую самый знаменитый сегодня украинский актер не устает повторять всю свою жизнь. «Ступочка, — сказал ему как-то учитель (Богдан Сильвестрович произносит это ласковое прозвище, прищурившись, как сытый кот), — делай на сцене то же самое, что и в жизни, только на каблук выше». Если подумать, формула, действительно, универсальным рецептом актерской игры. Ведь подлинная артистичность на театральной сцене, да, в общем, и на экране, и привлекает нас, в сущности, тем, что, будучи по-житейски достоверной, содер-

жит и какую-то едва ощутимую по отношению к жизни добавку, легкую примесь небудничности, некую колдовскую дисгармонию... Можно сказать и иначе: в хорошей актерской игре реальность спрессовывается до консистенции искусства. «Формула Тягно», как и большинство, между прочим, афоризмов, вроде бы проста своей доступностью. Чего, кажется, легче: выскочил из-за кулис или запрыгнул в кадр, подтянулся — и в дамках. Беда, однако, заключается в том, что у каждого актера свои каблуки. И как иногда в жизни недовольные своим пигмейским ростом маломерки, чтобы хоть как-то компенсировать комплекс самого мелкого в шеренге, норовят натянуть на себя сапоги с непомерно высокими каблуками, так и актеры — недостаток таланта и подлинной индивидуальности стремятся замаскировать надсадными эмоциями, чрезмерной жестикуляцией, криком, «африканским» темпераментом. Получается, в итоге, жалко и скверно. «О, залез на котурны», — пренебрежительно оценивают такой способ игры знатоки. Отсюда, между прочим, пошло и выражение — «ходульное исполнение». Увы, по крайней мере, в современном украинском кино сие явление более чем распространенное. «Ходули» — это тотальное отсутствие чувства меры. Норма дурного вкуса.

У Ступки каблуки — сверхэлегантные. Говорят, что счастливики рождаются в сорочках. Повидимому, выдающиеся актеры появляются на свет Божий в волшебных сапогах. И не сносить их им до смерти.

Богдан Ступка, безусловно, принадлежит к категории счастливиц. Гипноз его нынешней популярности настолько могуч и неоспорим, что вообще можно подумать, что его творческий путь был по колени усыпан лепестками роз. В какой-то степени так оно и есть. Уже первая его роль на профессиональной сцене — Механтроп в футуро-публицистической драме «Фауст и смерть» Александра Левады, сыгранная восемнадцатилетним юношей-студийцем в Театре имени Марии Заньковецкой, не

просто вызвала бешеный ажиотаж среди львовской публики, но была примечена и обласкана традиционно снисходительной к провинциалам московской критикой. Позднее так случится и с кинодебютом актера: ильенковскую «Белую птицу с черной отметиной» с успехом покажут на Московском кинофестивале, и ступкиного героя, которого однозначно бы заклеили в Украине как «негодяя-бандеровца, недостойного сочувствия», либеральные москвичи отнесут к «глубоко драматическим образам». Играя одну за другой выигрышные для публичного успеха, но невыгодные для официальной карьеры в советское время роли разных злодеев и мерзавцев, Ступка не выпадает «из ведущей обоймы мастеров», что иногда случалось с актерами именно его тогдашнего амплуа.

«В театре считалось, что я «неврастеник с отрицательным обаянием». Потому изображать «положительных советских людей» мне не доверяли, — вспоминал позднее Богдан Ступка. — В современных пьесах мне давали роли чрезвычайно редко. И в этом было мое огромное личное актерское счастье. Ведь я играл Треплева в «Чайке», Эдмонда в «Короле Лире», Дон Жуана в «Каменном восточнике» Леси Украинки, шекспировского Ричарда III. Вообще, это горе, если актер не играет классику. Он тогда творчески опускается. Надо иметь какой-то фантастический дар, чтобы не деградировать, работая постоянно только в современном репертуаре. Но, кстати, несмотря на то, что в театре долго считали меня актером на роли «злодеев», сам я всегда, с молодости, чувствовал, что моя актерская палитра намного шире».

В последнее десятилетие «отрицательные роли» Ступка в театре не играет. Единственное исключение — некогда запрещенная и — во имя торжества справедливости и неуязвимой актуальности — восстановленная в Национальном украинском театре имени Ивано Франко «Карьера Артуро Уи» Бертольта Брехта. Историю восхождения к вершинам власти плюгавого гангстера актер разыгрывает как своего рода психоаналитический этюд, с хладнокровием патологоанатома. Он изображает Уи по-цирково виртуозно и отстраненно, — настолько, что даже закрадывается подозрение, что исследовать зло и демонстрировать его химерные личины актеру не очень-то интересно. Кажется, умудренный и искушенный собственным опытом «хождения во власть» (почти два года Ступка занимал пост министра культуры Украины) актер перестал удивляться слепоте людей, готовых подчиниться новым и новым диктаторам, очаровываться их агрессивной силой и доверяться

циничным авантюристам, обещающим «навести порядок». В финале, когда он провоцирует публику аплодировать своему герою, в глазах актера — веселое презрение, а не сочувствие.

Наоборот, уже много лет Ступку, похоже, тревожит вопрос: откуда в этом несчастливом, исполненном боли и столкновения эгоистических воль свете берется добро? Милосердие? Альтруизм? Чуткость? Человечность, в конце концов? Скорее всего, в какой-то момент жизни этот вопрос встал перед ним как предельно личный. Тут-то и понадобился актеру фирменный «каблук», на который когда-то советовал поднимать роли его проницательный учитель.

Началось все с Микола Задорожного в «Украденном счастье» Ивана Франко. Этот спектакль, поставленный одним из самых важных в судьбе Ступки режиссеров, увы, уже покойным Сергеем Данченко, надо было бы вменить в обязанность посещать студентам актерского факультета, ибо то, что делает в нем Ступка, — живой учебник мастерства. Сейчас просто уже не встретишь такой скрупулезной и филигранной партитуры роли. И что примечательно: все тончайшие голосовые модуляции, интонационные извивы, мельчайшие движения — плеч, спины, головы, все позы и жесты зафиксированы актером намертво. Это просто безупречная демонстрация актерского ремесла — это парад техники. У Ступки вообще всегда рисунок роли отшлифован до совершенства (его «тенический перфекционизм» многое позволяет понять и в его киноработах), но Задорожный — просто ювелирное изделие. Запакуют в футляр и сохраняй в «золотой коллекции». Орденосная франковка Наталия Ужвий (помните ее в «Радуге» Донского?), увидев эту ступкину работу, говорят, шокированно забормотала: «Да разве же это Микола? Это же юродивый какой-то». Кого-то бы такая характеристика влиятельной корифейки, возможно, и огорчила бы. Ступка же ликовал. Потому что чувствовал в Миколе беззащитность и ненужную обществу нежность. Эта трагическая душевная смиренность, если задуматься, доминирует во всех его «постмиколинских» героях — чеховском Войничке, гоголевском Поприщине, Тевье-молочнике, даже в шекспировском Лире.

Тевье, конечно, — еще одна золотая строка в биографии. Чтобы там ни говорили, но именно эта роль прочертила в украинском театре демаркационную линию — Ступка и другие, вознесла актера на пьедестал национальной звезды, с которой просто невозможно конкурировать. До этого так или иначе он все же с кем-то состязался в популярнос-

ти: во Львове — с бешено страстным Федором Стригуном, в Киеве — с меланхоличным на первый взгляд, но фантастически обаятельным Степаном Олексенко, а чуть раньше, в начале киевской карьеры, с таким же «залетным интуитом» Валерием Ивченко. Любые сравнения поверхностны, так что и оппозиция Ступки этим мастерам была, скорее, симулятивной. Все названные артисты — гипериндивидуальности, фигурально говоря, у каждого из них «каблуки» от природы идеального масштаба, вот только штиблеты — принципиально разные. Почему время выбрало именно Ступкин фасон? В темпераменте Стригуна слишком много открытого романтизма, психологизм Олексенко чересчур деликатный, Ивченко уехал к Товстоногову в БДТ, но, думаю, остался он в Киеве, коронации своего коллеги не стал бы мешать просто из-за отвращения к стандартным общественным ценностям. Ивченко даже в разнузданнейшей фантазии нельзя представить в толпе чиновников с подарками президенту или вообразить в амплуа министра, в котором Ступка в свое время освоился с артистической грациозностью, отнесшись к этой общественной роли как к очередному театральному или кинообразу. Ибо кроме сугубо технического мастерства и разума аналитика он владеет абсолютно непоколебимой верой в то, что делает в момент игры.

Несколько лет назад о нем сняли документальный фильм. Как и случается с лентами подобного жанра, чуточку помпезный и льстивый по отношению к главному герою, однако, уникальный запечатленным контрастом Ступки-бытового и Ступки-лицедея. Лицедей всегда оказывается правдивее, подлиннее. То есть, скажем, в роли Тевье или Лира актер ближе к себе истинному, чем в общении с друзьями и близкими. Он поднимается на свой «каблук», а тот внезапно превращается в лифт, стремительно несущий артиста вниз — в подсознание, душевную бездну, глубины памяти, которая и в самом деле автоматически фиксирует все, с чем ты хоть на миг встречался. Там — хаотичный архив из обрывков фраз и книг, шепота ветра и трамвайных звонков, ароматов одеколонов и смертей, там складированы все увиденные жесты, услышанные крики, трепетные поцелуи и прикосновения. А еще — невольные запеленгованные сигналы чужих душ. Актер тем, в частности, и отличается от других людей, что владеет даром, каким-то совершенно непостижимым механизмом эти тайные сигналы обнародовать, озвучивать в минуты подлинной игры.

У Ступки этот механизм изготовлен из хромированной стали. Он не подвластен никакой корро-

зии и ржавчине. Богдан Сильвестрович весьма рациональный, конечно, человек, чтобы не учитывать такие естественные факторы как, к примеру, физическое старение — что-то делаешь медленней, не так ловко и лихо, как в молодости. Но это все же вещи второстепенные. Великим артиста делает именно душевная энергия, которую он излучает. У актеров класса Ступки (их — единицы) ресурсы этой энергии не просто колоссальны — неисчерпаемы. Конечно, огромное значение, о чем сегодня часто забывают, имеет и сугубо формальное ремесло. Нынешние кинотриумфы Ступки, пускай на меня не обижается ни он, ни его режиссеры, ни жюристы, осыпающие актера наградами, — на 90 процентов обеспечены именно безукоризненным техническим мастерством. Зашел в кадр — и сделал. Но, безусловно, что-то значат и 10 процентов личностной ауры, которая, повторюсь, и есть искусство.

Наша общая трагедия, что таких актеров — это абсолютно объективное наблюдение — становится все меньше. Если быть откровенным до конца, они просто вымирают как порода. Ступка, без сомнения, популярный артист. Он получает все мыслимые премии, с шиком принимает очередные статуэтки и титулы, млеет от заслуженных комплиментов, но не воспринимается, вопреки всем этим наградам, мельканию на телеэкранах и светских раутах, как фигура модная. Его популярность стабильна и не зависит от какой-либо конъюнктуры. Ведь его дар — от Бога, про что, полагаю, он и сам лучше нас догадывается.

Поэтому его артистическая личность при любых обстоятельствах будет превосходить человеческую. Это она выбирает ему крупные, мирового репертуара трагические роли, охраняя его от проходных работ, чтобы зря не разбазаривался его феноменальный талант; это она ласково, но властно отводит его вот уже столько лет от образов подлецов, мудро считая, что негодяев и без того есть кому играть, а вот благородство и человечность, как правило, выглядят на сцене чересчур риторично и неубедительно. Едва ли не единственная нынешняя проблема Ступки — дефицит достойных его дарования ролей. На его душевное измерение и реальный возраст в мировом репертуаре имеется не так уж и много образов. У него еще есть шанс сыграть ибсеновского Пер Понта и шекспировского Просперо. Собственно, однажды он уже прожил эту исполинскую роль, когда дублировал сэра Джона Гилгуда в гринуэвской киноверсии «Бури». Смотря тогда на экран, я не мог избавиться от удивительного ощущения параллельного существования двух конгениальных трактовок самого загадочного

шекспировского героя. Создавалось впечатление, что Просперо Ступки знает о жизни намного больше, чем беспечный волшебник и философ гениального Гилгуда. Вообще такое исполнение — попереки, перпендикулярно, вразрез — очень присуще Ступке. Он сам диктует себе задания и сочиняет партитуру. Иногда это вызывало конфликты с режиссерами и партнерами, хотя вообще-то Богдан Сильвестрович — мистер Компанейскость. Он очень элегантно камуфлирует свою волю, мускулы

кровеное давление, и врач, который это делал, чуть не упал в обморок: аппарат показывал 220 на 105. Актер же чувствовал себя при этом прекрасно — это был его природный показатель во время игры. Игры, которой Ступка всегда отдается полностью.

P.S. Полагаю, несмотря на все свое трезвомыслие, иронию и умение быть в ладу с реальностью, иногда Ступка фантазирует, как сложилась бы его нынешняя карьера, если бы ему было сегодня не 60 с



Богдан Ступка в фильме «Водитель для Веры»

его характера незаметны во время бесед за кофе или разговоров на бегу. И только вдруг осознаешь, как же много он все-таки успел и сколько достиг в сравнении с другими коллегами. Одним только талантом постоянную востребованность Ступки не объяснить. Собственно, работа находит того, кто к ней искренне стремится. Ступка сделал и продолжает делать фантастически много. Когда он шутя называет себя Сильвестром Сталлоновичем — это не просто удачная игра слов, но и в некотором роде автохарактеристика. Не случайно он часто, как заклятие, повторяет, что артист обязан иметь бычье здоровье, чтобы справляться с постоянными нервными и физическими перегрузками. Когда-то во время спектакля ради эксперимента ему измеряли

таком лет, а хотя бы 40. Стал ли бы он мегазвездой? Снимался ли бы в Голливуде? Он, уверен, тайне об этом даже мечтает, хотя и понимает, что судьба решила за него иначе. Собственно, даже бенефицируя в антрепризе у Валерия Фокина в Москве или снимаясь в Польше у Ежи Гоффмана, а в России — у Павла Чухрая или Дмитрия Месхиева, он остается украинским актером. Лучшим актером страны. Миколой Задорожным. Котляревским в «Энеиде». Тевье. Фрейдом в «Истории». Сильвестром Эталоничем в профессии, которая обретает подлинный смысл именно благодаря таким личностям, каблуки на сапоги которых набил Небесный Башмачник.

Киев

ВАЛЕРИЙ НАРИМАНОВ

ЛОХ



Валерий Нариманов

Главный герой — Ахмет, — мужчина лет 27—30, кавказец. Встает утром, в майке, трусах идет умываться, готовит себе завтрак, завтракает. Потом идет в магазин, где подрабатывает грузчиком. Разгружает машину, выполняет другую работу. Вечером — домой. Ужин, телевизор. Ложится спать. Утром все то же самое. Днем, когда Ахмет разгружает очередную машину, подошел знакомый, который проходил мимо. Зовут знакомого Саид.

С а и д. Здравствуй, Ахмет.

А х м е т. (поморщился). Здравствуй, Саид. Давно что-то тебя не было видно.

С а и д. Я в Москве. Торгую.

А х м е т. Ну и как? Идет торговля?

С а и д. Ничего. Жить можно. Ты сам как? На заводе больше не работаешь?

А х м е т. Закрылся он. Теперь вот здесь. Иногда подрабатываю. Другой работы, сам знаешь, сейчас здесь нет... Извини, мне закончить надо. Если не торопишься, подожди меня там, на лавочке. Минут через пятнадцать освобожусь, поговорим.

Нариманов Валерий Хакимович, родился в 1940 году в городе Алма-Ате. Окончил Томский политехнический институт в 1962 году. Инженер-электрик. Работал в Барнауле, Рязани, учился в аспирантуре в Москве. Кандидат технических наук. В Москве работал на предприятиях оборонной отрасли. Женат. Двое взрослых сыновей. Публиковался в журнале «Москва». Предлагаемый сценарий не имеет в основе какой-то конкретной истории. Это скорее суммарный плод жизненных наблюдений автора.

Саид идет, садится на лавочку, Ахмет продолжает работу. Через некоторое время он подходит к Саиду, садится рядом.

С а и д. Ты так же с матерью живешь?

А х м е т. Нет. Один. Похоронил я мать. Полтора года назад.

С а и д. Извини, я не знал.

А х м е т. Ничего. Я уже привык. Твой как?

С а и д. Слава богу, живы. Скрипят потихоньку... Давно в магазине?

А х м е т. Давно.

С а и д. Платят нормально?

А х м е т. (поморщился). Еле концы с концами свожу. А что делать? Хорошо, что хоть это есть.

С а и д. Своим делом надо заниматься.

А х м е т. Деньги для этого нужны... Да и не знаю я, если честно, чем заниматься.

С а и д. Чем заниматься? Торговать надо. Я последнее время у одного азербайджанца работал. Мотались мы с ним в Турцию. Там закупали товар, переправляли его в Москву. В Москве у него несколько точек на рынках. Иногда часть товара оптом другим скидывал. Тоже выгодно. Правда, навар меньше, но зато быстро. Скинул, и можно снова в Турцию. Некоторые так и делают. Я вот тоже думаю сам этим заняться. Что брат, где брат, по какой цене, все это я знаю. Не раз был в Турции. В Москве тоже все знаю. И на рынках сам торговал,

и людей знаю, кому можно оптом сдать, если быстро надо... Все знаю. Напарник мне нужен. Одному тяжело, да и денег маловато. А если с напарником штуки по две скинуться, хорошо раскрутиться можно... У тебя нет никого знакомых, с кем можно было бы договориться? Но чтоб надежный человек был. Чтоб можно было, как на себя положиться.

А х м е т. Даже не знаю, что тебе сказать.

С а и д. Может, ты сам? Это было бы лучше. Тебя я знаю.

А х м е т. Денег нет.

С а и д. Займи у кого-нибудь. Две штуки не так много.

А х м е т. А штука это что?

С а и д. Штука? Тысяча это. Штука баксов — тысяча долларов.

А х м е т. Не-ет. Что ты. Кто такие деньги даст? Да у меня и знакомых нет, у кого такие деньги есть.

С а и д. Жалко... А дело хорошее.

А х м е т. Конечно, хорошее. Но... (Развел руками.)

С а и д. Слушай. А может, тебе под залог квартиры взять? Есть люди, дают деньги под залог. Я знаю таких людей. Можно договориться.

А х м е т. Не знаю. Я никогда об этом не думал.

С а и д. Подумай. Можно взять на месяц. Если все нормально, еще продлить. Месяца через два-три, самый тяжелый случай — через полгода считаешься, и дальше на своих деньгах работать будешь. Подумай. Я к тебе потом зайду. Ты здесь каждый день?

А х м е т. Эту неделю каждый день. Приходи лучше в обед. Или, если хочешь, вечером, часов в десять, домой.

С а и д. Договорились... Ну, пока... Я пойду. Дела.

(Попрощались за руку, разошлись.)

Ахмет с Саидом в каком-то помещении. Ахмет подписывает бумаги. Ему отсчитывают доллары. Он кладет их в карман пиджака, и они с Саидом выходят на улицу. Ахмет испытывает чувство тревоги, Саид весел.

С а и д. Ну вот, баксы в кармане. Завтра и отчалим. Из вещей возьми две-три смены белья, пару рубашек, куртку, мелочевку всякую: бритву, мыло... в общем, знаешь. Еды дня на четыре-пять. Колбасу сухую, консервы. Яйца, картошку вареную можешь взять, но только дня на два. Испортятся. Я к тебе завтра зайду утром, часов в девять. Посмотрим, что ты взял и — на станцию... Да-а, чемодан не бери, лучше сумку или рюкзак. Удобней. Деньги положи в куртку. Парой булавок застегни, на

всякий случай. На билеты и мелкие расходы — в карман брюк отложи... Ладно, до завтра. (Рукопожатие. Разошлись.)

Станция. На улице перед станцией на лавочке сидят Ахмет с Саидом и еще какая-то женщина.

А х м е т. Где здесь туалет, не знаешь?

С а и д. Где-то в здании. Не помню. Спроси там у кого-нибудь. (Ахмет встает, с курткой в руках направляется к зданию станции.) Ахмет, куртку оставь.

А х м е т. Да. Мешать будет. (Отдал куртку Саиду, пошел в здание станции. Саид дождался, пока Ахмет не скрылся внутри, взял свою сумку. Куртка Ахмета у него в руках. Обратился к соседке.)

С а и д. Присмотрите, пожалуйста, за сумкой. (Показывает на сумку Ахмета.) Я отойду ненадолго. (С сумкой и курткой Ахмета идет к стоящей неподалеку машине, разговаривает с водителем, садится в машину и уезжает. Через некоторое время возвращается Ахмет. Возле лавки только его сумка. Саида нет.)

А х м е т. (обращается к женщине на лавке). Вы, случайно, не знаете, куда ушел мужчина, который сидел здесь со мной?

Ж е н щ и н а. Уехал. Попросил меня присмотреть за сумкой, сказал, что ненадолго отойдет, и уехал на машине.

Ахмет в недоумении сел на лавку, стал ждать. Час, другой, третий. Соседка давно уже ушла. Другие люди садились, уходили, а он все сидит, ждет. Уже вечер. Ночь. Прохладно. Ходит, разминается. Утром ждал. Наконец взял сумку, ушел.

Дома. Открыл входную дверь, вошел, бросил сумку. Сел на стул, обхватив голову руками.

Ахмет и его приятель Исмаил сидят на лавочке возле дома Исмаила. Ахмет опустил голову.

И с м а и л. Эх, Ахмет. Какие могут быть дела с Саидом? Он же наркоман. Его домой не пускают. Все тащит. Здесь появляется раз в год или даже реже. Где он остальное время, никто не знает. Говорит, что в Москве... Кто его знает. Может, врет, а может, правда.

Долгая, тяжелая пауза. Ахмет смотрит в пол.

А х м е т. Что делать, Исмаил?

И с м а и л. Даже не знаю. Деньги очень большие. У наших не то что занять, просто нет таких денег ни у кого. Сам знаешь... Где еще можно достать... представления не имею.

А х м е т. Почему он так со мной поступил? Что я ему сделал?

И с м а и л (*со вздохом*). Наркоман... Наркоман — это не человек. Родную мать ограбит.

У Исмаила перед сараем сгружают вещи из квартиры Ахмета. Машина уезжает. Ахмет с Исмаилом кое-что занесли в сарай, крупные вещи сложили у стенки, кое-как прикрыли кусками рубероида, картона от коробок. Ахмет берет заранее приготовленный рюкзак.

И с м а и л. Значит, к бабке теперь?

А х м е т. Да. Поживу у нее.

И с м а и л. С вещами что делать?

А х м е т. Пусть постоят немного. Если через месяц не вернусь, попробуй продать что-нибудь или так можешь отдать кому-то. Мешать будут — выбрось. Короче, делай с ними, что хочешь.

И с м а и л. Напиши мне, как ты...

А х м е т. Хорошо.

Прощальное рукопожатие. Ахмет уходит.

Небольшое горное село. Ахмет подходит к бабкиному дому. Во дворе мужчина. Ахмет окликает его.

А х м е т. Здравствуй, Анвар.

А н в а р. Ахмет! Что так поздно?

А х м е т. Почему поздно?

А н в а р. Ты что, не знаешь?.. Мы тебе телеграмму посылали... Умерла бабушка. Две недели, как похоронили.

А х м е т. Не получал я ничего... Может, без меня приносили. Не всегда был дома.

На кухне. За столом Анвар с Ахметом. На столе бутылка, стаканы, закуска.

А н в а р. Мы все подумали... Дом тебе все равно не нужен. Ты в городе живешь. У тебя своя квартира. А нам с родителями, сам знаешь... Надо отдельно жить. Да и тесно... Так что, перебрались мы сюда... Тебе решили корову отдать. Больше ничего нет.

А х м е т. Зачем она мне?

А н в а р. Продашь. Всё деньги... У нас здесь, конечно, никто не купит. Денег нет. А вот если в район отвести, продать можно.

На следующий день с рюкзаком за спиной и коровой на поводу Ахмет покидал двор. Провожало его все семейство Анвара. Он сам, жена и трое детей какое-то время смотрели ему вслед, затем разошлись по своим делам.

Ахмет с коровой идет вдоль дороги. Временами дает корове поpastись, сам отдыхает. В райцентр пришел уже в сумерках. Заночевать решил на реч-

ке, что протекала возле поселка. Поужинал остатками еды, которую ему дали на дорогу, развязал рюкзак, достал суконное одеяло, телогрейку и устроился на ночлег возле лежащей коровы. От жующей свою жвачку коровы веяло теплом и спокойствием. Уставший с дороги Ахмет вскоре заснул.

Утром Ахмет пошел в поселок продавать корову. Он подходил к домам, спрашивал хозяев, не знают ли они, кто мог бы купить корову. Спрашивал женщин на улице. Однако ничего путного так и не узнал. Тогда он решил пойти на рынок. Спросил, где находится рынок, и пришел туда с коровой на поводу. На рынке он подошел к одной из торгующих женщин.

А х м е т. Мне корову надо продать. Не посоветуете, как это сделать?

Ж е н щ и н а. А что тут советовать. Становись где-нибудь и торгуй. Может, кто и заинтересуется.

Ахмет с коровой встал в конце ряда. На него с любопытством поглядывали. Но никто коровой не поинтересовался. Вскоре, ближе к полудню, покупатели разошлись, и торговцы стали собирать свой товар. Ахмет с коровой пошел с рынка. Зашел в магазин, купил хлеба. На улице спросил, у кого есть корова и пошел к указанному дому. В огороде он увидел женщину.

А х м е т. Женщина, можно вас на минуту. (*Женщина подошла.*) Мне сказали, у вас есть корова. Не могли бы вы подоить мою корову. Доить надо. А я не умею.

Ж е н щ и н а. Зачем таскаешь ее с собой?

А х м е т. Продать хочу. Но пока не получается. Может, посоветуете что?

Ж е н щ и н а (*задумчиво*). Даже не знаю, что сказать... Нет. Не знаю. Подоить могу попробовать, а что другое — не знаю. Заходи во двор. Если корова не откажет, подою.

А х м е т. Ее со вчерашнего дня не доили. Наверное, уже сама хочет.

Ж е н щ и н а. Посмотрим.

Женщина пошла в дом, Ахмет завел корову во двор. Женщина вышла с ведерком и скамейкой. Показала Ахмету, куда ставить корову, подседа возле нее, помыла из ведерка ей вымя. Вылила остатки воды и стала в это же ведерко доить. Ахмет внимательно за всем наблюдал. Женщина это заметила.

Ж е н щ и н а. Научиться хочешь?

А х м е т. Да. Когда продам, не знаю, а каждый раз просить не хочется.

Ж е н щ и н а. Иди к рукомойнику, сполосни руки. (*Показала.*) Потом приходи. (*Ахмет вернулся, женщина уступила ему место.*) Попробуй. (*Ахмет попробовал. Корове не понравилось. Она попыта-*

лась уйти, ее остановили.) Сначала так бывает. Корову привыкнуть должна. С ней ласково надо разговаривать. Давай, попробуй еще. (*Ахмет попробовал.*) Пальцы покрепче сжимай. Не бойся... Нет. Не хочет она тебе давать молоко... Ладно. Я сейчас подою, а утром завтра ты сам снова попробуешь. (*Женщина подоила корову.*) Куда тебе молоко?

А х м е т. Некуда мне. Если можно, отлейте немного в банку, остальное себе оставьте. Мне не нужно.

Женщина пошла в дом, принесла литровую банку с полиэтиленовой крышкой. Налила туда молока, закрыла крышкой и протянула Ахмету.

Ж е н щ и н а. Хватит?

А х м е т. Да. Спасибо.

Закинул рюкзак на плечо, взял банку. Еще раз поблагодарил женщину и пошел с коровой со двора. Вернулся к речке, пустил корову пастись, сам поел молока с хлебом. От нечего делать развел костерок. Вечером, когда стемнело, привел корову, привязал к деревцу. Какое-то время еще посидел возле костра. Потом достал из рюкзака телогрейку, одеяло, загасил костер и примостился под боком у коровы.

А х м е т. Женщина сказала, разговаривать с тобой надо, Мануш. Ласково. Я не против. И ласково могу, почему нет. Ты добрая, хорошая корова. Может, ты обижаешься, что я продаю тебя? У меня другого выхода нет. Жить негде. Где я тебя держать буду? И вообще я плохой хозяин. Доить не умею. Сена у меня нет. Лучше, если я найду тебе других хозяев. Ты уж потерпи немного. Договорились? Тогда давай спать.

Проснулся Ахмет, когда солнце уже взошло. Корову отпустил пастись. Побрился механической бритвой, умылся, позавтракал остатками молока с хлебом. Затем привел корову, привязал ее к деревцу. Пошел, набрал в банку воды.

А х м е т. Сейчас я попробую тебя подоить, Мануш. (*Присел, сполоснул, как мог, вымя и попытался доить прямо на землю. Ничего не получилось.*) Не хочешь? Почему? Может, на землю молоко лить не хочешь? Так у меня ведра нет. Я научиться просто хочу. Давай немного. А? Ну хоть чуть-чуть. Тебе же хуже. Будешь зря таскать с собой молоко... Ладно. Не хочешь — твое дело. Будем собираться на рынок.

На рынке Ахмет снова встал в конце овощного ряда.

С о с е д к а. Молоко продавать будешь?

А х м е т. Нет. Корову.

С о с е д к а. Тогда тебе надо куда-то в другое

место встать. Здесь, среди зелени, никто не поймет, что ты корову продаешь.

А х м е т. А куда мне встать?

С о с е д к а. Не знаю. Может быть, вон туда. (*Показывает.*) Возле машины.

Ахмет пошел, встал возле машины. Мужчины возле машины с любопытством поглядывали на него.

П е р в ы й м у ж ч и н а. Продаешь, что ли, корову?

А х м е т. Продаю.

П е р в ы й м у ж ч и н а. Так ты напиши на бумажке или картонке. И повесь на нее. А то непонятно.

Ахмет поискал, нашел коробку, оторвал картонку. Нашел среди мусора кусок бумажного шпагата. Попросил у мужчин авторучку, написал на картонке: «Продается корова». Проткнул в уголках дырочки, продел шпагат, завязал концы и повесил на корову.

П е р в ы й м у ж ч и н а. Вот. Другое дело. Как корову звать?

А х м е т. Мануш.

П е р в ы й м у ж ч и н а. Напиши. Напиши, сколько лет, сколько молока дает.

Ахмет написал: «Зовут Мануш, 7 лет, дает 12 литров молока».

В т о р о й м у ж ч и н а. Скорость еще укажи.

А х м е т. Какую скорость?

В т о р о й м у ж ч и н а. Передвижения.

А х м е т. Ходит, что ли?

В т о р о й м у ж ч и н а. Конечно. Ходит или бегают.

А х м е т. Зачем?

В т о р о й м у ж ч и н а. Для транспортного средства положено.

Присутствующие засмеялись. Ахмет обиженно отвернулся... Покупатели сновали среди овощных рядов, к Ахмету никто не подходил.

П е р в ы й м у ж ч и н а. Ты возвращайся в ряды. Сюда никто не придет. А там твою табличку увидят, прочитают.

Ахмет уже сам понимал, что ему надо идти ближе к покупателям. Поэтому вернулся с коровой к овощным рядам. Женщины с любопытством смотрели на Ахмета и корову. Читали табличку. Несколько человек даже спросили цену. Когда рынок стал сворачиваться, соседка посоветовала Ахмету.

С о с е д к а. Завтра на это же место вставай. Люди узнали, что ты продаешь корову. Знакомым расскажут. Еще кто-то придет, посмотрит. Может, и найдется, кому корова нужна.

По пути с рынка Ахмет зашел в магазин, купил хлеба, соли и ведро. Вернулся на облюбованное место на речке. Недалеко двое ребяташек ловили рыбу. Ахмет пустил корову пастись, попил воды, поел хлеба. Потом направился к ребятам.

А х м е т. Как рыбалка?

Ребята показали улов — десятка полтора маленьких рыбешек.

А х м е т. Нормально. Даже уху сварить можно.

П е р в ы й м а л ь ч и к. Мы это для кошки.

А х м е т. Кошка столько не съест.

В т о р о й м а л ь ч и к. Остальное выбросим.

А х м е т. Зачем выбрасывать? Подарите лучше мне, я уху сварю.

П е р в ы й м а л ь ч и к. Забирайте хоть все. Мы еще наловим.

А х м е т. Спасибо, ребята. Я вас молоком попробую вечером угостить, если корова не откажет.

В т о р о й м а л ь ч и к. Нет. У нас дома молока хватает.

Ахмет с рыбешкой пошел разжигать костер, варить уху. Ребята еще немного половили рыбу, потом убежали. Ахмет почистил рыбешку, выпотрошил, отрезал головы, сполоснул и бросил тушки в ведро. Налил немного воды в ведро, посолил. Выломал две рогулины, воткнул в землю по краям костра и на палке повесил над огнем ведро. Скоро уха была готова. Уха не уха, но какой-то супчик из рыбы получился. Ахмет остудил ведро в речке и с удовольствием поел с хлебом.

А х м е т. Неплохо. Надо будет купить удочку.

Помыл с мылом ведро и прилег отдохнуть. Вечером он согрел воды, сполоснул корове вымя и с ведром подсел доить.

А х м е т. Я тебя очень прошу, Мануш. Не сопротивляйся. У тебя же столько молока. Целый день не доил. Заболеть можешь. Очень прошу.

После нескольких движений в ведро капнуло молоко.

А х м е т. Молодец, Мануш. Ну, давай еще немного. Давай.

Струйки молока робко ударили в ведро. И потихоньку дело пошло. Ахмет несколько раз отдышал. С непривычки уставали пальцы. Но, главное, дело двигалось. Все накопившееся молоко ему, конечно, выдоить не удалось, но и тому, что надоил, Ахмет был очень рад.

А х м е т. Спасибо, Мануш. Я верил, что ты не откажешь. Ты же добрая.

Он попил парного молока, налил в стеклянную банку, и все равно в ведре еще оставалось довольно много молока. Вылить его рука не поднималась. Было еще светло.

А х м е т. Давай попробуем его продать.

Ахмет быстро собрался, и они с Мануш направились в поселок. В поселке он подходил к домам и предлагал молоко. Просил он дешевле, чем на рынке, поэтому продал быстро. Уже в сумерках они вернулись на речку. Ахмет был доволен. Вырученные деньги были приятным пополнением для его тощего кошелька.

А х м е т. Завтра, Мануш, купим удочку и котелок. В ведре все же неудобно варить уху. Еще картошки, морковки, луку немного, и такую уху сварить можно будет... Эх, Мануш. Было бы всегда лето, может, и не стал бы я тебя продавать. Купили бы палатку и жили бы потихоньку. В одном месте надоест, можно в другое пойти...

На следующее утро Ахмет уже более уверенно подоил корову. Позавтракал и собрался в поселок. По пути на рынок продал остатки молока. Корову в этот день он не продал. Тем не менее, с рынка уходил в хорошем настроении. На рынке купил немного картошки, морковки, лука. Зашел в магазин, купил хлеб. В другом магазине купил котелок и удочку без удилища. На речке, как обычно, пустил корову пастись, соорудил удочку, наковырл немного червей и принялся рыбачить. Мелкота клевала хорошо, и вскоре он наловил на уху. Уха получилась отменная. После отдыха Ахмет подоил Мануш и поспешил продать молоко. Вернулся, поужинал и пристроился возле Мануш на ночлег.

А х м е т. Вот еще один день прошел, Мануш. В суете, но неплохо. Молоко два раза продали. Котелок, удочку купили. На рынке, правда, бесполезно торчали, но, с другой стороны, это даже хорошо. Если бы я тебя продал, что бы я сейчас делал? Поговорить даже не с кем. Привык я уже к тебе. Что буду делать без тебя, не знаю... Но выхода тоже нет. Где я тебя зимой буду держать?... И кормить нечем... Нет, продавать надо. Не хочется, а надо... Другой хозяин тебе нужен. У которого все есть. А у меня ничего нет. Так что завтра снова пойдем на рынок.

На следующий день, когда Ахмет продавал молоко, старик покупатель спросил его.

С т а р и к. Говорят, ты с коровой на речке ночуешь?

А х м е т. Да. Ночую.

С т а р и к. Нельзя этого делать. Убить могут. Ни тебя, ни твоей коровы потом никто не найдет. Сейчас время такое.

На рынке к Ахмету подошли мужчина и женщина. Ж е н щ и н а (обращаясь к своему спутнику). Про эту корову я говорила. Посмотри. По-моему, то, что надо. И недорого.

Мужчина осмотрел корову.

М у ж ч и н а. Подумать надо.

Мужчина и женщина ушли.

Поздно вечером, после продажи молока, Ахмет не пошел на привычное место. Костер разжигать не стал, укладывался рядом с Мануш в темноте.

А х м е т. Старик прав, Мануш. Надо быть осторожней. На одном и том же месте, да еще с костром, легко найти ночью. А нам с тобой это совсем не нужно. Может, купят тебя завтра те двое... И уведут тебя... Останусь я совсем один. Не ходить, что ли, на рынок?... А что делать?... Нет, идти надо. Надо... (Тяжело вздыхает.) Ладно, будь, что будет.

На следующий день на рынке к Ахмету вновь подошли вчерашние покупатели — мужчина и женщина. Осмотрели еще раз корову.

М у ж ч и н а. Немного сбросишь?

А х м е т. Я недорого продаю.

М у ж ч и н а. Да. В общем-то, недорого. Ладно. Давай.

Достал деньги, отсчитал, отдал Ахмету. Ахмет зажал повод под мышкой, пересчитал деньги.

М у ж ч и н а. Все правильно?

Ахмет кивнул, передал ему повод. Женщина сорвала с коровы табличку, и они, с коровой на поводу, пошли с рынка.

С о с е д к а. Ну, вот и продал.

А х м е т. Да. Продал. (Зубы сжаты, лицо побледнело.)

С о с е д к а. Вид у тебя... Жалко корову?

Ахмет не ответил. Закинул на плечо рюкзак, взял ведро в руку. Посмотрел вслед Мануш. Чувство невосполнимой потери охватило его. Чтобы заглушить это чувство и растущую тревогу, Ахмет быстро зашагал в противоположном направлении. Уже выйдя с рынка, он внезапно повернул обратно и кинулся бежать через рынок вслед за Мануш и ее новыми хозяевами. Догнал он их на улице за рынком. Запыхавшийся, с бледным лицом, схватил повод.

А х м е т. Не продаю я корову. (Мужчина и женщина оторопели. Ахмет бросил ведро, достал из кармана деньги, протянул.) Вот. Возьмите деньги. Не продаю я корову.

М у ж ч и н а (опомнился). Как не продаешь?!

Ж е н щ и н а. Ты уже продал!

Отталкивает руку Ахмета с деньгами, пытается вырвать повод из другой руки. Мужчина тоже стал

оттеснять Ахмета плечом, вырывать повод. Вдвоем это им удалось. Ахмет продолжает совать им деньги, пытается вновь схватить повод. Как заведенный, твердит.

А х м е т. Не продается корова... Не продается корова...

М у ж ч и н а. Убери руку!

Ж е н щ и н а (отталкивая Ахмета). Сумасшедший какой-то.

Ахмет остановился. Бледный, с дрожащими губами.

А х м е т. Не могу я ее продать. Хотите, на колени встану? (Встает на колени.)

М у ж ч и н а. Зачем продавал тогда?

А х м е т. Денег нет. И что делать, не знал.

Мужчина и женщина переглядываются.

Ж е н щ и н а. Отдай.

Мужчина протягивает Ахмету повод. Ахмет дает ему деньги.

М у ж ч и н а. В следующий раз думай.

А х м е т. Спасибо. Простите меня.

М у ж ч и н а. Ладно. Мы понимаем.

Ж е н щ и н а (вздыхает). Что поделаешь, всем сейчас нелегко.

А х м е т. Еще раз спасибо.

Мужчина отмахивается, поворачивается, на ходу считает деньги. Уходят. Ахмет поднимает с земли ведро, и они с Мануш идут в другую сторону.

По обочине дороги идут Ахмет и Мануш.

Вечер. Ахмет доит корову.

Ночь. Ахмет лежит у Мануш под боком.

А х м е т. Хорошо, что я тебя не продал, Мануш. Как я мог? Ты меня кормишь, согреваешь. Добрее тебя никого нет. А я тебя чуть не продал. Кто после этого скотина? Ты или я? Конечно, я. Скотина и дурак. Последнее чуть не продал. Почему я такой, не знаешь?... Чего-то я, наверное, не понимаю в этой жизни. Или, точнее, ничего не понимаю. Стою и смотрю, а она течет мимо... Ты, наверное, понимаешь. Надо жевать траву, давать молоко. Все просто и ясно. Научи меня. Ты же добрая, умная... Молчишь?... Спасибо, что дураком не называешь... (Со вздохом.) Ладно. Попробуем жить вместе. Может, тебе со мной не всегда будет сытно и тепло. Другие хозяева, может, лучше бы обеспечивали тебя. Но, ведь, они и на мясо пустить могут. Если для них выгодно. Так что, для тебя тоже, может быть, хорошо, что со мной осталась. Как будем жить, я пока не знаю, но что-нибудь придумаем.

На обочине дороги ведро с табличкой «Продается молоко». Рядом сидит Ахмет. Неподалеку пасется

Мануш. Некоторые машины проезжают мимо, кое-кто останавливается. Ахмет дает попить из кружки или наливает в предложенную емкость. Берет деньги.

Вечерняя дойка.

День. Ахмет с Мануш идут вдоль проселочной дороги. Их обгоняет грузовая машина. Метров через тридцать останавливается. Из машины выходят трое кавказцев, идут навстречу Ахмету. Подойдя, один из мужчин молча что есть силы бьет ничего не подозревающего Ахмета кулаком в лицо. Ахмет падает. Другой мужчина берет повод, и они, не оборачиваясь, молча идут с коровой к машине. Ахмет пришел в себя, вскочил на ноги и кинулся за ними. Тот же мужчина, обернувшись, снова бьет встречным ударом Ахмета в лицо. Ахмет падает. Его бьют ногами. Когда Ахмет очнулся, машина уже пылила впереди. Беспомощный, грязный, с разбитым лицом стоял Ахмет на дороге, когда услышал сзади мощный рев мотора. Показался танк. Раскинув руки, Ахмет кинулся ему навстречу. Танк остановился, открылся люк, из него показалась голова в шлеме.

Т а н к и с т. Мать твою! Тебе что, жить надоело?!

А х м е т. Помогите! Корову у меня отняли!

Т а н к и с т. Какую, к черту, корову?! Ты что, совсем?! (Постучал по голове.) А ну, отойди! (Показались другие головы в шлемофонах.)

А х м е т. Помогите!.. (Такая мука в глазах, отчаяние на разбитом лице.) У меня никого нет! Я никому не нужен!.. Только этой корове.

Пауза. Молча смотрят друг на друга.

Т а н к и с т (обращаясь к экипажу). Ну что, христиане? Поможем мусульманину?

В т о р о й т а н к и с т. Можно.

Т а н к и с т. Ладно, залазь. (Ахмет вскарабкался на танк.) Куда они двинулись?

А х м е т. Вперед по этой дороге. На грузовике.

Т а н к и с т. Ясно. Там есть скобы, держись крепче.

Танкисты скрылись в танке и на огромной скорости рванули вперед. Вскоре показался грузовик. Танк свернул с дороги, помчался по целине наперерез машине. Выскочил впереди машины на дорогу и преградил ей путь. Башня с пушкой развернулась, и ствол едва не уперся в лоб кабины грузовика. Танкист показался из люка.

Т а н к и с т. Иди, забирай свою корову. Мы присмотрим.

Ахмет прыгнул с танка, подошел к кабине.

А х м е т. Снимай.

Мужчины без слов вылезли из кабины, пошли снимать корову. Со связанными ногами она лежала в кузове грузовика. Вчетвером — с Ахметом — по доскам, которые лежали там же, в кузове, ее стащили с грузовика. Ахмет судорожно принялся развязывать корове ноги.

А х м е т. Сейчас, Мануш. Сейчас, Мануш.

Кто-то из мужчин достал нож, и ножом разрезали путы. Корова встала на ноги, Ахмет обхватил ее за шею, прижался к ней лицом.

Т а н к и с т (обращаясь к бандитам). Значит, так. Разворачивайтесь и дуйте обратно. Очень быстро. Чтоб я вас не догнал.

Машина уехала.

А х м е т (подошел к танку). Не знаю, как благодарить вас, ребята.

Т а н к и с т. У тебя, действительно, никого нет?

А х м е т (покачал головой). Никого.

Т а н к и с т. Дом есть?

А х м е т. Нет.

Т а н к и с т. Да-а. (Сочувственно протянул.) Тогда тебе лучше уходить отсюда. Непокойно здесь. Иди в Россию. Там спокойней и пристроиться где-нибудь можно... Ну, счастливо.

Танк взревел и понесся вперед. Ахмет еще какое-то время стоял и смотрел вслед удаляющемуся танку.

А х м е т. А нам, Мануш, надо обратно идти. Вещи искать.

Ночь. Ахмет лежит у Мануш под боком.

А х м е т. Танкист прав, Мануш. Уходить надо. В Россию. Там спокойней. Здесь убьют. Тебя на мясо, меня просто так. Нажал курок — и нет человека. Не мешает, не путается под ногами, не кричит: «Моя корова!»

День. Ахмет и Мануш идут по обочине шоссе. Их обгоняет военный грузовик. В кузове несколько солдат. Ребята молодые, что-то кричат Ахмету, смеются, один рожки показывает, мычит. Дурачатся.

Грузовик скрылся. Через некоторое время где-то впереди грохнул взрыв, послышалась стрельба. Ахмет остановился, потянул корову в сторону от дороги. Но стрельба вскоре затихла. Ахмет переждал некоторое время, затем они вернулись на дорогу и продолжили путь. За очередным поворотом их глазам открылась ужасающая картина. Перевернутый дымящийся грузовик, разбросанные вокруг тела солдат. Тех самых, что недавно кричали ему из кузова машины. Ахмет подошел ближе, оставил корову в стороне, сам принялся осматривать солдат. Все были мертвы. Окровавленные, искалеченные тела лежали в кабине, лежали вокруг на земле.

Ахмет бегом вернулся к Мануш, взял за повод и потянул с дороги. Он с силой тянул за собой медлительную корову, стараясь как можно быстрее уйти подальше от страшного места.

Блок-пост. Ахмет предъявляет паспорт. Поднимают руки, его ощупывают. Достает все из рюкзака. После осмотра проверяющий машет рукой, давая разрешение пройти. Ахмет собирает рюкзак, вскидывает его за спину, берет ведро, повод, и они с Мануш продолжают путь.

Ахмет и Мануш идут вдоль дороги. Сменяются пейзажи, а они идут, идут, идут...

Ахмет с коровой идет по поселку. Поселок русский. Подходит к домам, предлагает молоко. На него обратили внимание милиционеры, проезжавшие мимо на милицейской машине. Остановились.

О ф и ц е р. На местного не похож.

Подошли, остановили Ахмета.

О ф и ц е р. Документы предъявите.

Ахмет полез, достал паспорт. Офицер внимательно просмотрел его.

О ф и ц е р. Что в наших краях делаете?

А х м е т. Ничего. Просто иду с коровой. Хочу где-нибудь в России найти работу и остановиться жить.

О ф и ц е р. Откуда корова? По паспорту вы не сельский житель.

А х м е т. От бабки в наследство досталась.

О ф и ц е р. Придется пройти в отделение.

А х м е т. Зачем?

О ф и ц е р. Проверить надо. Вдруг вы украли корову.

А х м е т. Пожалуйста. Проверяйте.

О ф и ц е р. Анисимов (отдает стоявшему рядом милиционеру паспорт Ахмета), доставишь задержанного с коровой в отделение.

Машина уехала. Ахмет с коровой в сопровождении милиционера направляются в отделение милиции. Перед входом в одноэтажное здание милиции корову привязали к дереву. Милиционер с Ахметом вошли внутрь. Милиционер отдал дежурному офицеру — капитану — паспорт Ахмета.

М и л и ц и о н е р. Ходил с коровой по поселку, продавал молоко. Лейтенант велел доставить в отделение, проверить, может, корова ворованная.

К а п и т а н. Дай ему лист бумаги, авторучку. Пусть пишет объяснение. Составишь протокол задержания. Как напишет объяснение, задержанного в камеру, объяснение и протокол — ко мне. Скажи Шестакову, пусть подойдет.

Милиционер с Ахметом уходят. Через некоторое время к капитану подходит сержант милиции Шестаков.

Ш е с т а к о в. Вызывали, товарищ капитан?

К а п и т а н. Во дворе привязана корова. Оформить ее как вещественное доказательство и пригласишь на ответственное хранение.

Ш е с т а к о в. Куда я ее дену, товарищ капитан? На полку положу?

К а п и т а н. Не знаю. Это твоё дело. Пусть пока во дворе стоит.

Ш е с т а к о в. А если украдут?

К а п и т а н. Украдут, отвечать будешь. За утерю вещественного доказательства. Все. Выполняй-те, сержант.

Шестаков выходит во двор, направляется к корове, осматривает ее, привязывает покрепче.

Ш е с т а к о в. Вот свалилась на мою голову. Что я с ней буду делать?

На крылечке курят сослуживцы. Они в курсе и не упускают возможность позубоскалить.

П е р в ы й м и л и ц и о н е р. Цепью надо приковать. Уведут вещественное доказательство.

Неожиданно корова начинает ронять «лепешки». Шестаков отпрыгивает, опасаясь брызг. Это вызывает восторг на крыльце.

В т о р о й м и л и ц и о н е р. Шестаков, вещественные доказательства падают! Лови быстрее!

Шестаков в раздражении передразнивает их: «гы-гы-гы». Уходит в здание милиции.

Камера. Милиционер привел Ахмета, закрыл за ним дверь. Ахмет остановился посреди камеры, осмотрелся. На одном из двух топчанов лежал невзрачный, небольшого роста мужчина неопределенного возраста. В майке, весь в наколках. Ахмет поздоровался, ответа не последовало. Мужчина встал, молча обошел вокруг Ахмета, оглядывая его со всех сторон.

М у ж ч и н а. По-бразильски говорите?

А х м е т (с удивлением). Нет.

М у ж ч и н а. А по-аргентински?

А х м е т. Тоже нет.

М у ж ч и н а. Странно, странно... Из какой же тогда страны вы прибыли, сэр?

А х м е т. Ни из какой. Я в этой стране живу.

М у ж ч и н а. Поразительно. Выходит, мы с вами соотечественники... И каким образом, позволите спросить, занесло вас в КПЗ?

А х м е т. Куда?

Мужчина с интересом посмотрел на Ахмета.

М у ж ч и н а. В КПЗ, в КПЗ, милый.

А х м е т. Что такое КПЗ?

Мужчина. Так, та-ак... (Он потер подбородок и прошелся несколько раз перед Ахметом, поглядывая на него исподлобья, соображая что-то. Внезапно он повернулся к Ахмету.) Вот ты и прокололся, шпион проклятый! (Ахмет от удивления вытаращил глаза.) Что? Не ожидал? Готовился, готовился, и — на тебе. На ерунде прокололся... Не понял?... Что же ты, милый, под нашего косишь, а таких вещей, как КПЗ, не знаешь? На кого работаешь?! В глаза, в глаза мне смотри!.. На японцев? Думал, приедешь и всю Россию по дешевке скупить?... А это ты видал? (Сует ему фигу под нос). На-ка! Выкуси!.. Если рассчитываешь, что я тебе родину по дешевке продам, жестоко ошибаешься. Я родину... по дешевке... не продаю!.. Она дорого стоит.

Ахмет (опомнился). Ну и не продавай. Кто тебя об этом просит?

Он обошел стоящего перед ним мужчину и сел на свободный топчан. Последовала пауза. Мужчина после некоторой заминки быстро подсел к Ахмету и, наклонившись к его уху, громким шепотом доверительно заговорил.

Мужчина. Не обращай внимания. Я это для ментов базарил. Чтобы не подумали чего. На самом деле я — свой... Понял?... Свой. Тоже японец. Посмотри на меня. (Растягивает пальцами уголки глаз.) Мой прадедущка был японский самурай и всем нам завещал любить нашу японскую родину. (Встает по стойке смирно и сдавленным шепотом скандирует.) Да здравствует наша Япония! Банзай! Банзай! Банзай! (Садится и обнимает Ахмета за плечи.) Я тебе, братан, такой секрет продам... Такой военный секрет... Твои как увидят — обалдеют. Новейшая ракета... Но-вей-ша-я! (Ахмет с опаской посмотрел на него. Мужчина это заметил.) Да не бзди ты. Все путем. У меня кореш на секретном заводе работает. Ему деньги нужны, баню в огороде собирается строить. Просил меня найти, кто бы купил секретную ракету. Десять миллионов долларов — и ракета твоя... Это очень недорого для такой ракеты... (Ахмет молчит, не знает, как реагировать.) У нее в носовой части дверь. Там сидит ракетчик, который рулит, куда надо. Как наши японские камикадзе на самолетах. Только если наш японец, по-честному, вместе с самолетом всмятку, хитрый русский в последний момент выскакивает через дверь и смывается. Точность попадания — сто процентов. Есть все схемы и чертежи. Десять миллионов, и они твои.

Ахмет. Ты ошибся. Я вовсе не японец.

Мужчина. Понял, братан. Понял. Ты — не японец. (Встает и, прохаживаясь возле двери,

громко говорит.) Он не японец. Я тоже не японец. Мы оба не японцы. (Снова быстро подсаживается к Ахмету и шепотом.) Ну как? Берешь? (Ахмет молчит.) Хорошо. Пять... Мы, японцы, должны помогать друг другу... Я сирота. У меня детство было тяжелое... Жмот проклятый, изо рта кусок вырывает... Черт с тобой. Три... Трояк не даешь?! Слышал я, что японцы жмоты. Сам японец. Но такого жадного японца не видал... Каких-то жалких три миллиона зажал... Для своего же брата японца?.. Ладно. (Со слезой.) Ради нашей японской родины, ради ее могущества и процветания. Отдаю задаром. За один миллион. Пусть она (утирает слезу) крепнет и развивается. (Дрожащим голосом.) Банза-а-ай. (Сморкается, вытирает слезы, смотрит на Ахмета. Тот молчит.) Ну ты че, в натуре, морда косоглазая? Совсем оборзел? Земляка своего раздеваешь? Я же тебе, как на духу, страшную тайну свою открыл. А ты, сука, последнюю рубаху сываешь?

Ахмет. Чего ты пристал ко мне?... Никакой я не шпион, и никакой я не японец... Ракета, миллионы... Совсем, что ли? (Постучал по голове.)

Мужчина (уже без энтузиазма). Ты мне бабки не забивай. Я тоже кое-что соображаю. Если ты не японский шпион, из-за чего ты сидишь здесь?

Ахмет. Из-за коровы.

Пауза. Мужчина что-то соображает.

Мужчина. Секретная?

Ахмет. Что секретная?

Мужчина. Корова. (Ахмет озадачен.) Корова, спрашиваю, секретная?

Ахмет. Какая секретная?

Мужчина. Ну, не знаю. Твоя же корова, не моя. (Пауза.) Рога у нее где?.. Где рога у нее, спрашиваю?... Спереди, сзади?..

Ахмет. Конечно, спереди. Где еще?

Мужчина (с досадой). Опять не то! (Заходит по камере.) Сто лет ищу. (Чувствуется, он снова на коне.) Только-только забрезжит, и снова ничего. Уж если не везет, так не везет... Столько я времени, столько я сил угрохал, и все зря... (Обращается к Ахмету.) Мне нужно, чтобы сзади были... Сза-а-ди...

Ахмет. Что сзади?

Мужчина. Рога. Рога сзади. (Подсел к Ахмету и доверительным шепотом.) Слушай, братан. Помоги. Тут такие бабки срубить можно. Тебе такие и не снились... Помоги. А уж я не обижу.

Ахмет. Чего помощи?

Мужчина. Корова. Корову помощи найти. Дальше дело мое... Я тебе бабки отстегну, и мы — разбежались...

Ахмет. Какую корову?

Мужчина (с досадой). С рогами... С рогами сзади. Мне нужна корова, чтобы рога у нее были не спереди, а сзади... Понял?

Ахмет (поражен). Зачем?

Мужчина насторожился. Пристально, с недоверием смотрит на Ахмета.

Мужчина (тоном следователя, вкрадчиво). Почему ты это спрашиваешь?

Ахмет (растерянно). Просто так спросил.

Мужчина. Просто так государственную тайну не спрашивают.

Ахмет. Не хочешь, не говори. Я так просто...

Мужчина в колебании. Посмотрит на Ахмета, отвердет глаза, в задумчивости потрет подбородок. Снова посмотрит.

Мужчина. Глаза у тебя, вроде, честные. (Снова задумался.) А! (Махнул решительно рукой.) Все равно мне одному это дело не осилить. Ладно! Только предупреждаю. Никому... ни слова... Про психическое оружие слышал?... Что американцы работают, об этом писали... Но так... Вскользь. То ли правда, то ли нет... На самом деле они работают... И наши работают. Но у наших бабок мало. А американцы бабок не жалеют... Так вот. Есть один канал. По которому можно получить бабки. Бабки (со значением) немеряные... Не за-так, конечно... Если достать им то, что они хотят... А хотят они... Корову. У которой рога где?.. Пра-а-авильно... Сзади... И бабок они отстегнут столько, сколько запросишь... Понял теперь?... Я, когда узнал, сначала не поверил. Но уж очень серьезные люди этим занимаются... А главное, там такие бабки задействованы... Страшно становится... Но если слишком широко рот не разевать, отщипнуть можно. И даже проглотить дадут... Меру только надо знать... Да нам, скажу я тебе, этой малости — во! (Показал рукой вверх головы.) Выше крыши. На всю жизнь хватит и еще внукам останется. (Пауза.) Ну как? По рукам?

Ахмет. Не знаю... Странно как-то.

Мужчина (возбужденно). Конечно, странно!.. В этом-то все и дело! Ничего такого до сих пор не было!.. В голове (потрясает ладонью) не укладывается!.. Психика не выдерживает!.. На это весь расчет... Представляешь... Противник готовился к атаке... И тут перед ним... на поле боя... вдруг выходит корова... А у нее... рога... на жопе!!! У противника мозги набекрень, и ты берешь его голыми руками...

Пауза. Смотрят друг на друга. Ахмет ложится на спину, руки под голову, смотрит в потолок.

Мужчина. Ну как? (Ахмет молчит). Не волнуйся. Весь маркетинг я беру на себя.

Ахмет. Отстань!

Мужчина. Ты че, братан, обиделся? (Пауза.) Ну это ты зря... Я же только предложил. Не хочешь — не надо... Меня попросили, я решил попробовать. Чего не попробовать, если бабки дают. Какая разница, за что. Были бы бабки приличные... Это же бизнес. На бизнес обижаться нельзя... И на маркетинг тоже... Я виноват, что у меня талант на маркетинг? Когда дело касается маркетинга, я голову теряю. Завожусь с пол-оборота. Надо японцам ракету — буду искать ракету. Надо американцам корову — буду искать корову. С рогами, без рогов, спереди, сзади — какая разница. Есть заказ — буду искать... А ты обиделся... Зря обиделся. Я ведь только предложил... Смотрю — мужик нормальный. Решил в долю взять. Не нравится — твое дело. Чего обижаться?... Тебя как зовут?

Ахмет. Ахмет.

Мужчина. А меня Петя. Давай петуха. (Протягивает руку для рукопожатия. Ахмет смотрит на него, потом пожимает руку.) Ну, вот и хоккей... Чего нам с тобой делить? (Со вздохом.) Делить нам с тобой нечего. Оба сидим в обезьяннике... Скучотища здесь, скажу я тебе, сдохнуть можно. Хорошо, ты пришел. Вдвоем легче. Хоть поговорить можно. Кстати, что там у тебя с коровой?

Ахмет. От бабки в наследство получил. А они говорят, может, украл.

Петя. Это они могут. Им главное взять человека. Прав ты или виноват — дело десятое.

Ахмет. А тебя за что?

Петя. Меня? Ни за что. Баба пожаловалась, и загребли.

Ахмет. Жену побил?

Петя. Да нет. Я человек свободный. В том смысле, что ни одна баба юридически не оформила меня в свою личную собственность. Так что вопрос о жене отпадает.

Ахмет. Чужую побил?

Петя. Никого я не бил... Шел просто по рынку, проводил маркетинг. Я по профессии — менеджер по маркетингу... Иду и думаю, где бы мне надыбать хоть какого-нибудь спонсора. Смотрю — идет женщина. Я на нее посмотрел, и она на меня посмотрела. Между нами как будто искра проскочила. Смотрит она и не может оторваться. Наверное, понравился ей. Обычное дело. Я к этому привык. Бабы от меня без ума. Вот и эта, должно быть, влюбилась. Подходит, значит, она ко мне и спрашивает: «Вы, случаем, не артист? Очень мне ваше

лицо знакомое». «Нет, — говорю, — женщина, я не артист и в кино не снимался». «Очень жаль, — говорит она. — Вместо того чтобы снимать разных уродов, могли бы пригласить такого симпатичного мужчину, как вы». «Ну, ясно, — думаю. — Любовь с первого взгляда...» Так и есть. Вцепилась в меня и не отпускает. Говорит, какой я интересный мужчина и прочие приятные слова.

А х м е т. Прямо так и говорит?

П е т я. Конечно. Она же голову от любви потеряла. Мне даже неудобно стало. Вокруг люди... Короче. Высказала мне все это. Вздыхает и говорит, что у нее муж, семья и все такое прочее. Но в знак любви своей она хочет сделать мне подарок на память. Достает из сумки кошелек и протягивает мне. «Вот, возьми, — говорит, — от меня на память...» Что мне было делать? Вот ты бы взял у нее кошелек?

А х м е т. Не знаю.

П е т я. Вот и я так же. Не знал, что делать. Брать — неудобно. Не взять — смертельную обиду женщине нанесешь. Память любви все же... Пришлось взять. На этом мы с ней расстались... Я положил кошелек в карман и пошел своей дорогой... А она, знаешь, куда побежала?... Ни за что не догадаешься... В милицию... Вот куда... Прибежала и говорит, что у нее кошелек с деньгами украли. Представляешь?

А х м е т. Зачем она это сделала?

П е т я. Черт ее знает. Разве этих баб поймешь? Может, злость ее взяла, что не может меня захомутать... В общем, не успел я очухаться, как меня повязали. Вот так и оказался я здесь.

А х м е т. Что же ты сразу не сказал им, как было?

П е т я. Да говорил я, а что толку? Разве ж они поверят? Им главное что? Дело на человека завести. План выполнить. Произвол в чистом виде. Вот что это такое. Никакой тебе демократии. Чистый тоталитаризм... Кстати, как ты относишься к демократии?

А х м е т. Я? Не знаю.

П е т я. Учти, если ты против демократии, сразу просись в другую камеру. Потому что я — демократ с головы до ног. Всем нутром до последних печенок-селезенок за демократию и нашу родную капиталистическую законность. Где мой адвокат, спрашиваю я вас? (Обращается к двери.) По какому такому праву меня допрашивают без адвоката?... Молчите?... Сказать нечего?... А за что арестовали честную, порядочную корову?... Она, как положено, выполняла свой долг... Жевала травку... Давала молоко... И вдруг ее тащат в милицию... Это не произвол?! Да, между прочим, Ахмет. Пока ты здесь сидишь, кто будет поить-кормить корову? Тебе сказали?

А х м е т. Нет, не сказали.

П е т я. Надо бы узнать. Корова не чемодан, за ней ухаживать надо. Давай спросим?

А х м е т. Давай.

Принялись стучать, звать дежурного милиционера. Появился милиционер.

П е т я. Командир, там у человека корова была. Напоить, покормить надо бы. Жалко все же. Живая.

А х м е т. И подоить потом.

М и л и ц и о н е р. Ладно. Узнаю. (Ушел.)

П е т я. Пусть почешутся. А то хватают всех подряд... Ну мы, ладно. Но корова-то при чем? Она за что страдает?

Милиционер обращается к капитану.

М и л и ц и о н е р. Товарищ капитан. Задержанный просит напоить, покормить корову и подоить потом.

К а п и т а н. Позови Шестакова.

Приходит Шестаков.

К а п и т а н. Шестаков, корову напоить надо бы. И попасти.

Ш е с т а к о в. Товарищ капитан, я что? Пастух? Почему я должен пасти эту корову?

К а п и т а н. А кто должен? Я?... Корова к тебе поступила. Ты отвечаешь за ее сохранность. Хочешь, не хочешь — пасти надо. Иначе сдохнет. Доить тоже надо.

Ш е с т а к о в. Но, товарищ капитан...

К а п и т а н. Я все понимаю, Шестаков. Надо будет попросить какую-то женщину. Организуй это дело.

Ш е с т а к о в. Товарищ капитан...

К а п и т а н. Все, Шестаков. Все. Я понимаю, сочувствую, но другого выхода нет.

Вечером Шестаков возвращается во двор отделения милиции с коровой на поводу и ведром, в котором молоко. Сослуживцы его радостно встречают.

П е р в ы й м и л и ц и о н е р. Как вечерняя дойка прошла?

В т о р о й м и л и ц и о н е р. По надоям молока наше отделение теперь выйдет на первое место.

Шестаков молча привязывает корову. Идет в отделение. Спрашивает у капитана.

Ш е с т а к о в. Что с молоком делать?

К а п и т а н. Отнеси в камеру.

Шестаков приносит ведро с молоком в камеру, ставит на пол.

Ш е с т а к о в. Твое молоко.

А х м е т. Спасибо. (Шестаков уходит.)

П е т я (потирая руки). Молочко — это хорошо. Спасибо твоей корове. Не забывает корешей. Попили молока. Лежат на топчанах.

А х м е т. Как ты думаешь, долго еще нас здесь продержат?

П е т я. Трудно сказать. Им тоже надо работу показать. Что не зря хлеб едят. Вот они и суетятся. Поймают какого-нибудь лоха и давай: протоколы, проверки, допросы. На все это время надо.

А х м е т. А лох — это кто?

П е т я. Ну ты даешь, братан... Из какого медвежьего угла ты вылез? М-м-да-а. Лохи, лохи... Ладно, студент, слушай сюда. Дядя профессор прочитает тебе небольшую лекцию. Кто такие лохи, откуда они произошли, их внешний вид, повадки и способ размножения. Значит, так. Лохи — это... Это такое племя. Произошли они от антарктических крестьян, которые в условиях крайнего юга выращивали лапшу на бескрайних антарктических полях. Иногда эти поля откалывались от берега и уплывали в открытый океан. И с ними вместе плыли лохи, занимаясь в пути своим натуральным хозяйством. Так они добирались до самых дальних стран, так добрались и до нашей России. И все бы ничего, кабы не опасность, которую таят в себе эти лохи. Один такой лох умудрился во время своего плавания потопить самый большой английский корабль. Капитан этого корабля однажды увидел посреди океана, как плывет на огромном куске антарктического поля какой-то лох и доит корову. У капитана аж челюсть отвисла, глазам своим не верит. Рулевой тоже варежку разинул. Ну и со всего маху вмазались в этот антарктический кусок. Лоху тому хоть бы что, а корабль — ко дну. Вместе с экипажем и пассажирами. Народу утонуло уйма. Англичане злые-презлые. Ищут этого лоха, всю Англию обвесили его портретами, огромные бабки обещают тому, кто на этого лоха капнет. Теперь вот и у нас его через интерпол ищут. Я сам видел портрет. Чернявый, вроде тебя. Нос такой же. Уши такие же. Рот такой же. (Садится, внимательно смотрит на Ахмета.) Ну-ка, поверни голову. (Поднимает за руку Ахмета, поворачивает ему голову, отходит, всматривается.) Е-мое-о-о... Так это твой портрет... Ты знаешь, что тебя англичане ищут?

А х м е т. Меня???

П е т я. Тебя, тебя... Бабки большие обещают тому, кто поможет найти. Фунты стерлингов отвалят.

А х м е т (с тревогой). Я всю жизнь дома жил, никуда не ездил. Только к бабке.

П е т я. Не ездил, говоришь? (Задумчиво смотрит на Ахмета, трет подбородок.) Очень может быть... Но, с другой стороны, тот лох тоже был с коровой. Не слишком ли много совпадений?

А х м е т. Клянусь, я ничего про это не знаю.

П е т я (вкрадчиво). Про что ты не знаешь?

А х м е т. Про это... про корабль английский... людей, которые утонули...

П е т я (тихо, вкрадчиво). Откуда ты знаешь, что они утонули? (Громко.) Ты видел это?! Почему ты не помог им?! Не спас хотя бы одну женщину или ребенка?

Пауза. Ахмет с тревогой смотрит на Петю.

А х м е т. Как я мог спасти, если не видел это?

П е т я. Почему не видел? Ушел в дом? Не захотел смотреть, как гибнут люди?

А х м е т. Какие люди?

П е т я. Английские, американские. Корабль тот шел из Англии в Америку. Кстати, в Америке тебя тоже ищут. Считают своим врагом.

А х м е т. Каким врагом?!

П е т я. Врагом номер один!.. Американского народа. (Ахмет, раскрыв рот, смотрит круглыми глазами на Петю.) Для тебе в Америке разработали специальный электрический стул, на который посадят за твои злодеяния.

А х м е т (проглотил комок). Какие злодеяния? Я ничего не делал.

П е т я (сухо). А это никого не интересует. Главное, похож. И корова при тебе. Против фактов не попрешь. Не хочу зря пугать, но дела твои, прямо скажем, хреновые... Как повяжут, ты просись к англичанам. У них лучше. Просто повесят, и все. Не то что эти — на электрический стул. Живодеры поганые... Эх, Ахматка... Нет... Нет настоящей демократии... Кругом одно фуфло. (Встав в позу декламирует.)

Я волком бы выгрыз тоталитаризм.

Сомнений нету в этом.

За то, что посадят тебя и меня

На разные сроки при этом.

Чувствуешь, какие стихи? С ходу выдаю. Таланты так и прут из меня. Это у меня от предков. Гены во мне такие обалденные. Знаешь, кто я по материнской линии?... Граф!.. И не просто там захудалый графенок, а потомок графа Льва Толстого... Чувствуешь?... (Напевает на мотив «Раскинулось море широко».)

Я родственник Льва Толстого,

Незаконнорожденный внук...

А по отцовской линии... Знаешь, кто у меня предок?... Великий князь Константин!.. Понял? (Многозначительно поднимает палец.) И выходит, что с одной стороны я — граф, а с другой — Великий князь. Что же это получается? Графический Великий Князь? Так, что ли? Мда-а-а. Без поллитры не разберешься... Одно ясно. Такая во мне порода... Страшно представить... (Доверительно)

Ахмету.) Только это так, между нами. Я об этом никому не говорю. Мало ли что... Придут снова коммунисты, и — к стенке меня. Как наследника русского престола... А вот если установится монархия, тут я и вылезу. Ну-ка, ребята, подвиньтесь. Где тут царский трон?.. Понятное дело, так просто мне трон не отдадут. Повылазят разные родственнички. Подрались придется... Ничего... Не впервой... Кореша помогут. Я тут, на всякий случай, втихаря банду собираю. Потом мы ее партией назовем. Банда — это те, кто за бабки дерется. А за власть — это партия. Бабки потом сами посыплются... Ты как? Пойдешь ко мне? Корешей я не забываю. Даже если англичане тебя повяжут — вытащу... Ну?

А х м е т. Я не знаю...

П е т я. Да ладно тебе... Хороший ты мужик. (Обнимает его за плечи.) Ты мне сразу понравился... Такие мне нужны. Считаю, что я взял тебя в свою банду... Эх, наделаем мы делов... Бабки только нужны... У тебя нет, случаем?

А х м е т (отрицательно качает головой). Нет. Была квартира — знакомый обманул. Нет теперь ничего.

П е т я. Вот, суки!.. Куда ни ткнись, везде уже поработали... Охо-хо... (Вдохнул, походил-походил по комнате.) Ладно, Ахметка. Не горюй. Не в деньгах счастье. Деньги что? Деньги — пыль. Сегодня они есть, завтра — нет... (Напевает.) Гори, гори... моя звезда-а... Ничего... и на зоне жить можно... Хреново, правда. Но что делать?.. Вот, говорят, на Западе в зонах лафа-а. Камеры-люк! Телевизор, видак. Жратва — витаминных вагон. Не то что наша баланда... Футбольчик, баскетбольчик. Сам по телевизору видел. Лафа, да и только... Слушай, брат. А может, тебе загнать к англичанам в тюрьму? Они же тебя ищут... Можно сделать так: я тебя сдаю — бабки пополам. Чего им пропадать?.. А?

А х м е т. Так повесят же.

П е т я. Да нет. Ничего с тобой не будет. Я забыл тебе сказать — у них мораторий на смертную казнь. Это значит, не вешают они теперь. Просто на зону отправляют. Будешь газончик у них английский подстригать. Бабки я тебе на твой счет переведу. У них это можно. А хочешь, я посылки буду тебе посылать. Что душа твоя захочет... Как? По-моему, нормально... Нет, если не хочешь — дело твое. Я корешей не сдаю... Если только сам захочешь... Подумай... И на общее дело кое-что останется. За трон побороться можно будет... Если с троном выгорит, мне тебя из английской тюрьмы выдернуть — плевое дело. Ихняя королева мне

кто?.. Род-ствен-ница... Это сейчас она меня в упор не видит. А займу трон, сразу ласковой станет... Неужели она моего кореша не отпустит?.. Да стоит мне только ей звякнуть... Вот, смотри сюда. Снимаю трубку. (Снимает башмак с ноги, крепко сжимает в руке, прижимая мягкую часть, чтобы он по форме меньше напоминал обувь, прикладывает к уху.) Але, але. Это королевский дворец? Позовите мне Лизавету... Какую? Ясное дело — вторую. Первую только черти на том свете зовут. Кто спрашивает? Петя спрашивает. Какой Петя? Четвертый... Я те дам, десятый! Ты на кого пасть разеваешь?! На русского царя?! Да я тебя, козел... Быстро!.. Распустились, мать вашу. Лиза, ты? Кто это сейчас трубку брал? Управдом? Гони ты его на хрен, Лиза. Представляешь, меня не признал! К-козел! Нет, ты представляешь, Лизок. Меня! Самодержца! Императора! Царя всея Руси! Какой-то управдом... Ну, ваще-е-е... Да нет. Я спокоен. Только обидно, Лизок... Царствуешь, царствуешь. Правильно, правильно. Ночей не досыпаешь, об государстве думаешь... А тут какой-то управдом... Козел... Да ладно, Лизок... Ты-то сама как? Семья? Дети? Я тоже нормально. Живем помаленьку... Трон?.. Нет, не шатается. Я его подремонтитовал маленько. Устойчиво сажу... Шапка Мономаха?.. Ничего. Не жмет. Тяжелая малость, а так в самый раз... Я че звоню тебе, Лизок? Там у тебя на зоне лох один срок мотает. Ахметкой кличут. Так это мой корешок. Чего сам не сказал? Постеснялся, должно быть. Он парень стеснительный. Ты вот что, отправь его ко мне... Извинения твои ему на хрен не нужны. Лучше вели золота ему насыпать. В наволочку от подушки... Одну секунду, Лизок. (Зажимает башмак между плечом и ухом, показывает Ахмету растопыренными ладонями объем наволочки с золотом. Делает вопросительный кивок. Ахмет непонимающе смотрит на него. Отсутствие реакции со стороны Ахмета Петя трактует, как несогласие. Понимая кивает, показывает руками огромный объем и делает жест рукой — все будет, как надо.) Нет, не в наволочку, не в наволочку, Лизок. Пусть сыплют в чехол из-под матраца. И чтоб не жмотничали. Под завязку.

Ахмет, который слушал монолог с вытаращенными глазами, протестующе машет рукой.

А х м е т. Не надо. Не надо мне столько.

П е т я (мгновенно зажимает свободной рукой «микрофон трубки»). Помолчи! Помолчи, тебе говорят! (Открывает «микрофон».) Погоди, Лизок. Тут ко мне премьер-министр пришел. Сейчас я ему указ подпишу, и мы продолжим. (Снова зажимает

«микрофон». Обращается к Ахмету.) Чего тебе не надо?

А х м е т. Золота так много не надо.

П е т я. Золота... Лишнего... Не бывает... Это все знают. Один ты, как с луны свалился.

А х м е т. Я даже не донесу такой мешок.

П е т я. Не бойсь. Я тебе таких амбалов пришлю. Не то что мешок, королевство вместе с королевой уташат. Было бы что тащить. (Открывает «микрофон».) Все. Подписал. Об чем указ? Дураков в инкубаторах выращивать... На экспорт... В Японию. У них там умных много развелось. Одни умные. Представляешь? Повеситься можно. Они, бедные, уже и роботы дурацкие изобретать стали... Ну что ты... Никакого сравнения. Наш натуральный иной раз такое отчебучит... Им и во сне не снилось... Поделюсь. С тобой поделюсь. Кому другому отказал бы, а с тобой поделюсь. Родная кровь, как-никак... Да, насчет золота. В чехол сыпьте. В чехол из-под матраца... Ничего, ничего, упрет. Своя ноша не тянет... А это уже не твоя работа. Твое дело насыпать... Об его здоровье не беспокойся. Ежели жаба душит, так и скажи... Ладно... Ладно... Сами отвечаем... За все сами отвечаем... Договорились... Ну, пока, Лизок... Заглядывай при случае. Посидим. Пузырь раздавим... Ладно. Привет семье. (Опускает башмак. Обращается к Ахмету.) Ну вот. Все хоккей. А то не надо, не надо мне золота.

А х м е т. Неудобно как-то. У чужого человека мешок золота.

П е т я. Да брось ты... Неудобно... Неловко... Интеллигент какой нашелся. Ты знаешь, у нее сколько этого золота? Ого-го сколько. Они из одной Индии его столько выгребли — с ума сойти... Ничего, не обедняет... А нам оно пригодится. (Стучит в дверь.) Дежурный, дежурный.

Через некоторое время подошел дежурный милиционер.

М и л и ц и о н е р. Чего тебе?

П е т я. Спроси у начальника. За полмешка золота выпустит на волю?

М и л и ц и о н е р. Давно не получал? Еще раз так вызовешь — схлопочешь. (Ушел.)

П е т я. Не поверил. До чего скучный народ эти менты. Нарочно таких подбирают, что ли?.. Увидят кислую морду и зовут: «Иди к нам в менты». Эх, на волю бы сейчас... Хотя бы по рынку пройтись. (Напевает.)

Выйду на улицу,
Гляну на село.
Девки гуляют
И мне весело...

Чертова дура. Надо же было ей на рынок пойти. Нет, чтобы сидеть дома, щи варить. Так она на рынок приперлась... И еще сумку настежь. Раззява...

Утра следующего дня. В отделение входит пожилой майор — начальник отделения. Здравается с дежурным офицером капитаном.

М а й о р. Что за корова там во дворе?

К а п и т а н. Это кавказец один ходил с коровой по поселку, продавал молоко. Решили проверить — не ворованная ли корова. Вот протокол и его объяснения. (Протягивает бумаги майору. Тот отложил в сторону протокол, читает объяснение.)

М а й о р. Какие-нибудь жалобы, заявления о пропаже коровы поступали?

К а п и т а н. Нет.

М а й о р. Так что его держать? Скорее всего, он правду пишет. Ты можешь представить, что вор украл корову, чтобы доить ее и ходить по поселку, продавать молоко? Я — нет.

К а п и т а н. Тогда отпускаем?

М а й о р. Конечно. Гони его к чертовой матери вместе с его коровой. Пока она весь двор не удела. Ты видел, что возле забора творится? На один день, всего на один день уехал, и уже не отделение, а какой-то скотный двор... Вызови Шестакова, пусть организует уборку.

В камеру входит Шестаков с лопатой.

Ш е с т а к о в (Ахмету). Пошли. Уберешь за своей коровой и — на все четыре стороны.

Ахмет и Петя смотрят друг на друга.

П е т я. Уходишь, значит? Покидаешь меня?

А х м е т (виновато разводит руками). Отпускают.

П е т я (обнимает Ахмета). Эх, Ахметка. Луч света в темном царстве. Я же здесь сдохну без тебя. Со скуки. Или с ума сойду. Они же здесь все правильные. Все-то они знают. Туда нельзя, сюда нельзя... (Грустно произносит.)

Слоны по небу не летают,

Рога на жопе не растут...

Ладно. Счастливо тебе и твоей корове. Береги ее. Ты и корова — близнецы-братья. Созданы друг для друга. (Ахмет уходит. Петя громко поет.)

Отпустите меня в Гималаи.

Отпустите меня насовсем.

А не то я завою.

А не то я залаю.

А не то я кого-нибудь съем.

Снова вдоль дороги бредут Ахмет с коровой.

Вечер. На берегу небольшого пруда Ахмет доит корову. Неподалеку по дороге проходил мимо мужчина. Увидел Ахмета с коровой, остановился. Направился к ним.

Мужчина. Бог в помощь.

Ахмет. Спасибо.

Мужчина. Проходил мимо, гляжу — пастух доит свою корову. Лужайки, озеро, птички вокруг и пастух с коровой. Сказка да и только.

Ахмет закончил доить, отправил Мануш пастись.

Мужчина. Молочком не угостишь?

Ахмет взял из рюкзака банку, налил молока, протянул незнакомцу.

Мужчина. Вот спасибо. Хлебца не найдется чуток?

Ахмет достал хлеб, отломил приличный кусок, протянул.

Мужчина. Спасибо. Теперь можно подзаправиться. *(Ест. Ахмет тоже налил себе в кружку, отломил хлеб, ест.)*

Мужчина. Оголодал я маленько. Финансы того — поют романсы. *(Поел, утерся ладонью, вернул банку Ахмету.)* Вот, теперь легче. А то в голове одна мысль — где бы перехватить. Теперь жить можно... Извини за любопытство. Почему сам доишь? Домой не успел дойти?

Ахмет. Нет у нас дома.

Мужчина *(удивленно хмыкнул)*. Что так? На бродягу ты, вроде, не похож.

Ахмет. Остался без квартиры, хотел пожить у бабки в селе. Пришел, а она недавно умерла. В доме другие люди живут. Мне вот корову отдали. С тех пор мы с Мануш путешествуем вместе.

Мужчина. У меня тоже ни кола ни двора. Мотаюсь по белу свету. Где я только не был. На Урале, в Сибири, в Москве. Теперь вот сюда занесло... Если не секрет, куда вы путь держите?

Ахмет. Мы с Мануш от войны уходили. Идем все время на север.

Мужчина. А мне без разницы. На юг, на север. Пойду тоже на север. С вами. Все веселей... Кстати, меня Алексей зовут. *(Протягивает руку Ахмету. Ахмет пожимает ее.)*

Ахмет. Ахмет.

Алексей. Ну вот и познакомились. Корову, я знаю, зовут Мануш... Чудненько...

Ахмет достал из рюкзака удочку, намотанную на кусок картона, стал разматывать.

Алексей. У тебя и удочка есть. Запасливый ты мужик. Молодец. Правильно. В этой лужице вполне может рыбешка водиться. *(Ахмет соорудил удочку, пошел, наковырял немного червей, сел*

удить рыбу.) Я тоже, когда пацаном был, любил на рыбалку ходить. Наловишь мелюзги, мать ущицу сварит. А иной раз даже пожарит на сковородке. Мелкая рыба очень вкусная. Мясо нежное.

Сумерки. Ахмет сварил уху, снял котелок, остудил его в воде. Налил уху в банку, отломил кусок хлеба, протянул Алексею.

Ахмет. Извини, ложки второй у меня нет.

Алексей. Ничего. Приспособимся. Не впервой. *(Достал из костра обгоревшую на конце палочку, вытер ее травой. Принялся есть, помогая себе палочкой.)* Вкусная уха.

Поели. Ахмет сполоснул в воде посуду, высушил над углями котелок, убрал в рюкзак. Присел возле костра.

Алексей. Ты с Кавказа идешь, как там?

Ахмет. Плохо. Работы нет. Стреляют. Взрывают. Не ходи туда. Опасно. Одному, чужому там лучше не появляться.

Алексей. Я пока еще с ума не сошел, чтобы на Кавказ переться. Не был и не собираюсь. Мне и России хватает... В России жить можно. Летом — куда кривая выведет. Зимой — в город. Чаше в Москву. Там я все знаю. У меня там даже баба есть. Поссорился я, правда, с ней. Но, думаю, при нужде можно будет восстановить дипломатические отношения. Ты в Москве был?

Ахмет. Нет.

Алексей. Надо. Надо побывать. В Москве хорошо. Особенно, если бабки есть... Хотя, с другой стороны, с бабками везде хорошо. В Сочи, например. Чем плохо сейчас? А?... Ты был в Сочи?

Ахмет. Нет. Не был.

Алексей. Я был. Мы с дружкой провернули одно дельце и — в Сочи... Хорошо погуляли. Море, девочки. Приятно вспомнить... Но там бабки нужны. Без них там делать нечего. Даже хуже, чем в других местах. Люди веселятся, а ты по помойкам лазишь...

Утром, когда Ахмет подоил корову, Алексей уже сам достал из рюкзака банку и протянул Ахмету.

Алексей. Вот. Сейчас мы молочка парного, свеженького... Попробуем, чем угостит нас Мануш. *(Ахмет налил ему. Алексей отпил глоток, облизнул губы.)* Ох и молоко у тебя, Мануш. Ни в одном супермаркете такого не купишь... Хлеб у нас остался еще? *(Ахмет достал остатки хлеба, разделил пополам.)* Весь хлеб? Ничего. Сейчас я поем и сбегая. Наверняка там *(показал на видневшийся вдали поселок)* магазин есть. *(Поели. Алексей утерся ладонью.)* Давай деньги. Я сбегая.

Ахмет достал, дал Алексею деньги, и тот направился в поселок. Ахмет вышел с ведром и таб-

личкой на дорогу. Ему повезло. Остановился фургон. Подошел с большой стеклянной банкой водитель и забрал все молоко.

Вернулся Алексей. Положил на рюкзак хлеб, достал из кармана начатую уже пачку сигарет, протянул Ахмету.

Алексей. Закуривай.

Ахмет. Не курю.

Алексей. А я курю. Там сдача оставалась. Я купил сигареты. Не возражаешь?

Ахмет неопределенно пожал плечами, но ничего не сказал.

Днем вдоль дороги они шли уже втроем. Вечером остановились на окраине какого-то поселка. Ахмет подоил корову, пустил ее пастись. Поели молока с хлебом. Ахмет взял ведро с остатками молока.

Ахмет. Я пойду, попробую продать остатки.

Алексей. Купи там что-нибудь. Колбасы или консервов. Есть охота.

Когда Ахмет вернулся, Алексей спросил его.

Алексей. Купил что-нибудь?

Ахмет. Нет. Денег мало. В следующий раз найдем, где рыбу ловить, уху сварим.

Алексей. Ты что, так и живешь на молоке да ухе?

Ахмет. Да. Еще овощи: картошку, морковь, лук покупаю.

Алексей. Не густо. Так мы далеко не уйдем.

Утром Ахмет подоил корову, позавтракали молоком и хлебом. Ахмет взял ведро с остатками молока, пошел в поселок. Вернулся с хлебом и картошкой.

Ахмет. Если вечером рыбу не наловим, картошки сварим.

Алексей. Ну ты расщедрился. Прямо по царски.

Ахмет бросил на него косой взгляд, но промолчал. Днем шли по дороге.

Вечером снова остановились у какого-то поселка. Ахмет подоил корову, поели молока с хлебом. Ахмет взял ведро с остатками молока, пошел продавать. Когда вернулся, сварили картошку, поели. Прилегли возле костра. Было уже темно. Ахмет смотрел на огонь, Алексей курил.

Алексей. Не надоело тебе впроголодь таскаться по дорогам?

Ахмет. А что делать?

Алексей. В Москву надо подаваться. Там прокормиться несложно. Для начала можно сигаретами торговать. Покупать блоками, продавать в розницу. Возле метро, на пригородных станциях, на рынках. Короче, почти везде. Там даже бабки

старые торгуют. Надо только для начала небольшой капитал, чтобы было на что купить блоки разных марок. Подешевле и подороже. И вообще определенный объем должен быть. С одного блока много не наваришь. Нормальные деньги можно получить только, если продать некоторое количество. Я думаю, нам надо будет продать корову и на эти деньги начать. Вполне хватит для раскрутки.

Ахмет. Я Мануш не собираюсь продавать.

Алексей. Ты не торопись. Подумай. Лето все равно кончится. Самому приткнуться можно везде, а корову куда денешь? Ей помещение соответствующее нужно. И кормить чем-то. Трава-то зимой не растет.

Ахмет. Я ее продавать не собираюсь.

Алексей. Ну вот, заладил. Не собираюсь, не собираюсь. Я же тебе дело говорю. Очень неплохо можно раскрутиться. Хитрого здесь ничего нет. Оптом купил — в розницу продал. Купил — продал. Купил — продал. Если тебе уж так нужна корова, к весне у тебя денег будет — не одну корову можно купить. Купи и снова с коровой гуляй, если тебе уж так нравится.

Ахмет. Слушай. Я же тебя не звал. Сам пришел. Я тебя не держу. Езжай куда хочешь. Хоть в Москву, хоть в Ленинград. Продавай — покупай, что хочешь.

Алексей. Ну ты упрямый. Как осел. Я же как лучше хочу.

Ахмет *(резко)*. Не надо мне твоего лучше! И вообще отстань от меня. Вон дорога. Иди.

Алексей. Ладно. Не заводись. Не хочешь — не надо.

Утром Ахмет, как всегда, подоил корову. Они с Алексеем позавтракали, и Ахмет пошел в поселок продавать остатки молока. Когда он вернулся, ни Алексея, ни Мануш на месте не было. Рюкзак тоже исчез. Ахмет все понял. С ведром в руке он выскочил на дорогу. Дорога была пуста. Ахмет побежал в том направлении, в котором они вчера шли. Минут через десять повернул обратно. Миновал стоянку, еще пробежал какое-то расстояние и тут увидел первую свежую «лепешку». Понял — бежит правильно. Далее внимательно смотрел по сторонам. Нет ли следов, не свернули в сторону? Но вот и они показались.

Алексей услышал топот сзади, обернулся. Сбросил рюкзак, схватил попавшийся на глаза камень и попытался ударить им подбежавшего Ахмета. Ахмет защитился ведром. Началась яростная драка двух злых, неумелых бойцов. Они молотили кулаками, пинали ногами, сцепились и упали на землю, продолжая хрипеть и возиться.

Проезжавшая случайно мимо милицейская машина остановилась, из нее выскочили четверо милиционеров, подбежали и растащили дерущихся. Надели на обоих наручники. Старший среди милиционеров, капитан, спросил.

Капитан. В чем дело?

Алексей (первым нашелся). Корову украл, гад.

Ахмет (возмущен). Я украл?!

Алексей. Ты, сволочь! (Дернулся к Ахмету, изловчился и пнул его ногой.)

Капитан. Ведите обоих в машину. В отделении разберемся. Колесников, останешься с коровой и вещами. Я за тобой пришлю.

В машине Алексей непрерывно ругался, проклинал черных, которые его достали.

Алексей. Понаехали, сволочи, житья нет. Наглые до предела. Воруют уже в открытую. Так достали, так достали — сил нет.

Милиционер. Нас они тоже достали.

Сочувствие добавило пыла Алексею.

Алексей. Надо кончать это, братцы! Надо кончать! (Стонял он.) Мочи нет!

Капитан. Ладно. Приедем — разберемся. А пока помолчи.

В отделении задержанных развели по разным камерам. Первым капитан вызвал Алексея.

Капитан. Рассказывай.

Алексей. В Грозном я жил. Работал в ЖЭКе сантехником. Когда началась заваруха, пришлось бежать. В чем был, в том и бежал. Все пропало. Вещи, документы, деньги. Все. (Всклинул, утерся.) Мотался. Работы нигде нет. Так, подрабатывал иногда. Кто наймет. На постоянную работу устроиться не удавалось. Решил к бабке податься. Она у меня тоже на Кавказе в селе жила. Раньше боялся. Поймают — уведут в горы. А тут решился. Приперло очень... Ну, добрался, а она, как раз недавно умерла. В доме уже другие живут. Тоже родственники. Дальние. Мне от бабушкиного наследства корову выделили. Вот и побрели мы с ней.

Капитан. Далекое ты забрел.

Алексей. Я ее пытался продать, но у народа в селах денег нет. А на мясо в город мне ее жалко... Предлагали мне ерунду, но за бесценок тоже отдавать неохота. Вот потихоньку и шли. Пока этот козел не попался. Я его сначала пожалел. Накормил. А он, когда я отошел ненадолго, увел корову. И рюкзак забрал. Но далеко он не успел уйти. Догнал. А тут — вы. Остальное уже знаете.

Капитан. Хорошо. Сейчас тебе дадут бума-

гу, авторучку, отведут в камеру, и ты, все, что рассказал, напишешь. Еще напиши фамилию, имя, отчество, год рождения, где родился, где жил, работал. В общем, всю биографию. Понял?

Алексей. Товарищ капитан, столько писать. Что я, писатель? Со школы терпеть не могу ручкой калякать. Я же все рассказал. Что не ясно, спрашивайте. Отвечу... А?.. Товарищ капитан?..

Капитан. Ничего, напишешь. Такой поря-док... Галушкин! (Вошел милиционер.) Отведи его в камеру, дай бумагу и авторучку.

Алексей. Товарищ капитан...

Капитан. Все. Идите.

Привели Ахмета. Капитан смотрит его паспорт. Лицо у капитана полное, на вид туповатое.

Капитан. Слушаю вас.

Ахмет (после паузы). Что говорить?

Капитан. Все. Место жительства, работа, если работаете. Если нет — почему. Как здесь оказались? Почему украли корову? Все.

Ахмет. Я не воровал корову. Это моя корова. Она мне в наследство досталась после смерти бабки.

Капитан. Очень интересно. Выходит, у вас тоже бабка умерла и тоже в наследство оставила корову. Это что? Мода теперь такая, корову внукам в наследство оставлять?.. И потом, не кажется вам странным, что две разные бабки оставляют своим внукам в наследство одну и ту же корову? Лично я первый раз слышу про такое чудо. Или у вас бабка общая?

Ахмет. Я его первый раз увидел несколько дней назад.

Капитан. Тогда почему вы оба рассказываете мне одну и ту же сказку?

Ахмет. Не знаю.

Капитан. А кто знает? Я тоже не знаю. К сожалению, не экстрасенс. Так что давайте, объясняйте. Кто вы? Откуда и как попала к вам корова, если она ваша. Желательно откровенно. Сказки рассказывать мне не надо. Возраст не тот. Вам ясно? (Ахмет молчит.) Не слышу ответа. (Ахмет молчит.) В молчанку тоже играть не надо. Бесполезно. Рано или поздно, говорить придется. Лучше рано, чем поздно. В ваших же интересах... Галушкин! (Вошел милиционер.) Отведи его в камеру и дай бумагу с авторучкой. (Обращается к Ахмету.) В письменном виде изложите автобиографические данные, а так же все, что касается коровы и вашего появления здесь.

Ахмета уводят. Вновь кабинет капитана. Галушкин приводит Алексея.

Капитан. Садись. (Указывает Алексею на стул слева от своего стола. Алексей садится.) Га-

лушкин, присматривай за ним. (Другой милиционер приводит Ахмета. Капитан указывает на стул справа от стола.) Садитесь. (Ахмет садится.) Анисимов, присматривай... Значит так, господа. У меня на столе ваши объяснения, в которых вы оба, если не считать деталей, излагаете одну и ту же версию появления у вас коровы. Как это понимать?

Алексей. Вот гад! Я же ему все это рассказывал. Ну, гад! Ну, гад!.. (В отчаянии крутит голову.)

Капитан (Ахмету). А вы что скажете? (Ахмет тоскливым взглядом посмотрел на капитана и отвернулся.) Что молчите? Сказать нечего?

Ахмет (глухо, не глядя на капитана). Врет он. Я ему рассказал это.

Алексей вскакивает, рвется к Ахмету. Галушкин пытается удержать его.

Алексей. Сволочь! Мразь поганая! Я тебя... (Хрипит, так как милиционер зажал его шею. Ахмет неподвижно, искоса смотрит на все это. Анисимов на всякий случай встал между ним и Алексеем. Капитан сидит, посматривает на того и другого.)

Капитан (резко). Ну, хватит! Нечего мне здесь цирк устраивать! (Алексей сразу как-то обмяк.) Уведите обоих.

Вечер. Кабинет капитана. Капитан просматривает какие-то бумаги. Входит Галушкин.

Галушкин. Товарищ капитан, кавказец просит, чтобы напоили, накормили и подоили корову. Капитан смотрит на Галушкина. Пауза.

Капитан. А ведь это мысль...

Двор милиции. Возле ограды привязана корова. Собрались любопытные милиционеры. Здесь же стоит капитан. Выводят Алексея, затем Ахмета. Ставят их поодаль друг от друга. Капитан дает знак одному из милиционеров.

Капитан. Дай ему ведро. (Показывает на Алексея. Милиционер дает тому ведро. Алексей ничего не понимает.) Ну, что же ты? Иди, дои свою корову. Пора уже.

Алексей (поблудил). Так я не умею.

Капитан. А как же ты обходилась? Корову доить надо. Не может она без этого.

Алексей. Так я баб просил.

Капитан. И посреди дороги тоже?

Алексей (растерянно). Да. Ловил кто пройдет... Или до поселка шел.

Капитан. Понятно... Возьми у него ведро, дай этому. (Показал милиционеру на Ахмета.)

Ахмет. Воды надо. Руки помыть, вымя помыть. Заболеть может.

Капитан. Принеси ему графин из моего кабинета. (Милиционер сходил за графином с водой.)

Ахмет. Полей. (Помыл руки, взял графин, сполоснул вымя корове. Отдал графин, взял ведро и принялся доить.)

Алексей. Ну и что?! Может, он раньше где-то научился! А вы ему верите!

Капитан. Я бы, может, и не поверил, да корова ему доверяет.

Кто-то из милиционеров. Да-а. Коровы кому попало молока не даст.

Кабинет капитана. За столом капитан, напротив Ахмет.

Капитан. Куда ты теперь?

Ахмет. Не знаю.

Капитан. Устроиться тебе куда-нибудь на работу надо. С общежитием.

Ахмет. А корову куда?

Капитан. Продай. Другого выхода нет.

Ахмет (отвернувшись). Не могу я ее продать. Ближе ее у меня никого нет. И кроме этой коровы, я никому не нужен. (Ахмет поворачивает голову, смотрит на капитана.) Почему у меня так получается, товарищ капитан?

Капитан (со вздохом). Не один ты. Время такое... Подлое... Воровское... Воруют больше всего наверху. На глазах у всех. Безнаказанно!.. Все это знают. Об этом в газетах пишут. Кто конкретно и как украл. А этот вор улыбается нам с экрана и учит нас демократии... Получается, можно воровать... Вот и понеслось. Наперегонки. МММ, Гермесы, бизнесмены, бандиты, чиновники и разная мелкая шваль. Никак остановиться не можем. Тебе я могу только посоветовать — будь осторожней. Очень ты доверчивый. Сейчас столько мрази всякой шатается. За копейку убьют — не поморщатся.

Дорога. Бредущий Ахмет с коровой.

Вечером Ахмет остановился возле небольшого городка. Хорошее место. Небольшое озеро, луг. Ахмет подоил корову. Сходил с Мануш в город, продал молоко, купил хлеба. Вернулся, пустил Мануш пасти. Наловил рыбешек, сварил уху, поужинал. Посидел немного возле костра и пристроился возле Мануш на ночлег.

Ахмет. Хорошее место, Мануш. Может, остановиться нам здесь? Сколько можно идти? Пора уже к зиме готовиться. Сено для тебя на зиму надо,

с жильем как-то устраиваться... Денег бы заработать. Тогда и с жильем можно было бы попробовать устроиться. Снять у кого-нибудь на зиму сарай. В крайнем случае, землянку можно попробовать соорудить на двоих. Например, здесь, на бугорке. Сено вот только где хранить? Возле землянки нельзя. Когда днем отойдешь, могут украсть или поджечь из баловства... Лучше все же сарай попробовать снять... Но сначала деньги заработать. Попробуем поискать работу.

Предлагая хозяевам домов молоко, Ахмет теперь спрашивал, нет ли у них для него работы: копать, ремонтировать, строить, электропроводку делать. Наконец ему повезло. Покупавший молоко мужчина задумался, затем ответил.

М у ж ч и н а. Вообще-то работа у меня есть. Гараж мне надо под одной крышей с сараем строить. Материал закупил. Помощник мне не помешал бы, потому что времени у меня мало. Работаю. Вечерами много не сделаешь. С инструментом приходилось дело иметь?

А х м е т. Конечно. Я на заводе работал. Электриком, наладчиком и другие работы приходилось выполнять. Строить тоже немного приходилось. У бабки в деревне.

М у ж ч и н а. Это хорошо. Ладно, приходи. Попробуем. Я посмотрю, что ты можешь, и ты присмотришься — стоит ли этим заниматься. И о цене поговорим...

А х м е т. Когда приходиться?

М у ж ч и н а. Хоть сегодня. Я целый день дома. Приходи, когда освободишься.

А х м е т. Я сейчас продам остаток молока, потом за травой для коровы схожу, и мы придем. У тебя пустой мешок не найдется? Траву для коровы набрать.

М у ж ч и н а. Поищем. *(Ушел, вернулся с мешком.)* Подойдет?

А х м е т. Подойдет. Я рюкзак оставлю?

М у ж ч и н а. Оставляй.

Ахмет снял рюкзак, дал мужчине.

А х м е т. Меня Ахмет зовут.

М у ж ч и н а. Меня Михаил *(Пожали руки.)* Значит, жду тебя, Ахмет.

А х м е т. Да. Я постараюсь быстрее.

Ахмет с Михаилом копают яму. Подходит Надежда — жена Михаила.

Н а д е ж д а. Идите ужинать. Я приготовила. *(Ушла.)*

М и х а и л. Заканчивай, Ахмет, ужинать пойдем.

Помыли руки, пришли на кухню, сели за стол. Надежда подала им тарелки с едой. Ужинают.

М и х а и л. Сегодня яму закончим, завтра бетонировать начнем.

А х м е т. Арматуру надо. У тебя есть что-нибудь? Прутья, проволока, куски какого-нибудь железа. Можно связать арматуру.

М и х а и л. Что-нибудь найдем. Не хватит, я со свалки привезу.

А х м е т. Песок я видел. Цемент есть?

М и х а и л. Цемент достаточно. И на погреб, и на фундамент должно хватить.

А х м е т. Балки на перекрытие?

М и х а и л. Пока нет. Я думаю, как яму забетонируем, фундаментом, стенами займемся. За это время я что-нибудь с балками придумаю.

А х м е т. Лучше сразу перекрытие сделать. Неудобно будет вокруг открытой ямы строить. Давай поищем. Может, что подходящее найдем. Не найдем, купить придется.

М и х а и л. Хорошо. Я завтра после работы займусь этим.

После ужина закончили яму. Ахмет подоил корову, сходил, продал молоко. Уже в сумерках стал собираться уходить.

М и х а и л. Куда ты? Оставайся. Здесь переночуешь.

А х м е т. Травы мало. Побольше заготовлю, тогда можно будет у тебя ночевать. Завтра утром, как подою, траву заготовлю, мы с Мануш придем. Молоко продам, и можно будет продолжить.

М и х а и л. Меня к тому времени уже дома не будет.

А х м е т. Тогда ты доски на опалубку приготовь или скажи где взять.

М и х а и л. Я жене скажу, она покажет.

А х м е т. Железо, проволоку для арматуры.

М и х а и л. Приготовлю, что есть.

А х м е т. Тогда, до завтра.

Прощались. Ахмет взял рюкзак, ведро, и они с Мануш ушли.

Днем Ахмет работал один. Сколачивал щит для опалубки, вязал арматуру. В обед Надежда пригласила его есть. Вечером пришел Михаил.

М и х а и л. Я смотрю, ты продвинулся.

Ахмет к тому времени сделал щит, закрепил его вдоль стены погреба, вложил между стеной и щитом заготовленную арматуру и начал уже заливать бетон, который приготовил в старом корыте.

А х м е т. Эту стену сегодня зальем. До завтра бетон схватится, можно будет щит снять и к другой стене поставить. Арматуры на завтра хватит, но на весь погреб маловато.

М и х а и л. Я завтра привезу. Пошли, поужинаем, потом закончим стенку.

Перед сном Михаил с женой обмениваются впечатлениями.

М и х а и л. Хорошо работает.

Н а д е ж д а. Да. Практически без отдыха. Только на обед. Я ему говорила: «Перекури, Ахмет». Он улыбаются: «Не курю», — говорит.

М и х а и л. Нормальный мужик.

Н а д е ж д а. Ты уж ему хорошо заплати.

М и х а и л. Конечно. Пашет, как трактор.

Дело движется. Уже стоят стены. Михаил и Ахмет работают вдвоем. Сейчас сидят, отдыхают. Михаил курит.

М и х а и л. Ты курил когда-нибудь?

А х м е т. В школе с друзьями начинал. Мать узнала, попросила не курить. Бросил. Не хотел огорчать. У нее сердце было больное.

М и х а и л. Как дальше жить думаешь?

А х м е т. К зиме готовиться буду. Сено для Мануш надо заготовить. Я уже немного накопил, высушил, спрятал. Будет свободное время, продолжу. С жильем как-то надо решить. Если смогу подходящий сарай у кого-нибудь снять за деньги, перезимуем там. Если нет, я уже присмотрел одно место. Выкопаю землянку, покрою крышей, сделаю печку, дверь с замком, и мы с Мануш будем зимовать там. Самое сложное — где хранить сено. Возле землянки нельзя. Украдут или просто сожгут, когда мы с Мануш отойдем... Пока ничего не придумал.

М и х а и л. Привози ко мне. Сложим стог, укроем. Будешь потом по частям брать, когда потребуются.

А х м е т. Не помешает тебе?

М и х а и л. Чем помешает? Места у меня полно, складывай, где хочешь.

А х м е т. Спасибо. Это меня выручило бы.

М и х а и л. Мы и сарай из глины можем у меня соорудить. С окном, с печкой, с дверью. Все, как положено.

А х м е т. Нет. Спасибо. То, что ты разрешил мне сено у тебя хранить, для меня уже большая помощь. Спасибо. Если я еще и поселюсь у тебя, люди будут говорить: «Зачем он тебе? Присосется, не выгонишь потом».

М и х а и л. Пусть говорят. Мне какое до них дело?

А х м е т. Нет, Миша. Спасибо. Ты и так меня выручаешь. Мне давно никто не предлагал помощь. Один капитан сказал: «Время такое — воровское». Может, не до конца оно воровское?.. За

меня не волнуйся. Самое тяжелое время я уже пережил. Когда без крыши над головой, без постоянной работы на улице оказался. Страх был внутри. Теперь я уже не боюсь. Лучше или хуже, мы с Мануш не пропадем. Это я твердо знаю. Нам с Мануш очень мало надо. Проживем.

М и х а и л. Ну, смотри. Трудно будет — приходи. Что-нибудь придумаем.

Ночь. Михаил с женой в постели.

Н а д е ж д а. Ты с Ахметом больше дела имеешь, по-моему, он неплохой человек.

М и х а и л. Нормальный мужик... Положение у него — не позавидуешь. Все потерял. Ни крыши над головой, ни работы, ни родных — ничего. Не унывает... Не ноет, не просит ничего.

Н а д е ж д а. Я почему спрашиваю. Может, Ленку с ним познакомить? Баба она, в общем, неплохая. Одинокая. По возрасту подходят. Вдруг, приглянутся друг другу.

М и х а и л. Не терпится подругу пристроить?.. Шучу, шучу... Что ж. С Ленкой можно. Она ничего... Кстати. Повод хороший есть. Шифер не так давно купила. Крышу перекрывать собирается. Пусть пригласит Ахмета. Мы скоро закончим, он с радостью согласится.

Надежда с подругой Леной на кухне. Пьют чай.

Н а д е ж д а. Видела его?

Л е н а. Мельком. Когда проходила через двор.

Н а д е ж д а. Ну и как?

Л е н а. С виду, вроде, ничего. А так кто его знает.

Н а д е ж д а. Михаилу он нравится. Поработали вместе. Работящий, говорит, порядочный.

Л е н а. А что у него случилось? Почему он один, да еще с коровой болтается?

Н а д е ж д а. Обокрали его. Сначала завод, на котором он работал, закрылся. Он, видать, чем-то заняться решил, деньги у кого-то взял под залог квартиры. А приятель его и обокрал. Пришлось квартиру отдать. Поехал к бабке, хотел у нее пожить, а она, как раз перед этим померла. Приехал — в доме уже другие люди живут. Ему вот только корова и досталась. Так он с ней и мыкается вдвоем.

Л е н а. Не знаешь, был раньше женат, нет?

Н а д е ж д а. Вроде, нет. Михаил говорил, он с матерью вдвоем жил. Она у него больная была. Сердечница. Полтора года назад умерла. На него, видать, одно за другим посыпалось. Недаром говорят: «Пришла беда — отворяй ворота...» Но он, говорит Михаил, духом не пал. За что мой его по-мужицки уважает... И мне кажется, человек он неплохой... Однако все это, конечно, ерунда. Он мо-

жет быть хоть золотым. Вопрос в том — найдете вы с ним общий язык или нет... Если тебя это интересует, можешь пригласить его поработать к себе. Тебе крышу перекрывать, вроде, надо. Сама говорила, шифер уже куплен. Вот тебе и повод. Пригласи его, он тебе сделает. На время работы посели его с коровой во дворе или сарае. Это уже, где он захочет. Пока работать будет — присмотришься. Помогать ему будешь в чем-то, кормить. Лучшего способа узнать немного человека придумать трудно.

Л е н а. Посмотреть можно. Действительно, мне все равно нанимать кого-то надо. Только ты Михаилу скажи, пусть он ему ничего не намекает.

Н а д е ж д а. Само собой. Слава богу, не вчера на свет появились.

Лена и ее подруга Татьяна разговаривают в магазине, где Татьяна работает продавцом.

Т а т ь я н а. Ты с ума сошла. Селить у себя незнакомому мужика...

Л е н а. Так ведь в сарае только.

Т а т ь я н а. Какая разница. Что ему, трудно ночью, когда ты будешь спать, в дом залезть? Стукнет по башке, и иди свищи его. Он же, как ветер в поле, нигде не живет.

Л е н а. Михаил с Надеждой расхваливали его.

Т а т ь я н а. Господи. Они что, пуд соли съели с ним? Сарай, видите ли, построили вместе. Михаил здоровый мужик, он с ним ниже травы. А ты — одинокая баба. Что с тобой церемониться?

Л е н а. Не знаю. Я уже договорилась. Он сегодня придет.

Т а т ь я н а. Откажи, придумай что-нибудь.

Л е н а. Я так не могу... Нет. Запрусь на все запоры и будь, что будет.

Т а т ь я н а. Дура ты... Ну, хотя бы пригласи кого-нибудь ночевать.

Л е н а. Кого? Все при деле. У всех свои заботы.

Т а т ь я н а. Ну, хорошо... Я к тебе приду. Чего не сделаешь ради подруги.

Л е н а. Приходи. Посидим, потреплемся... И посмотришь на него.

Ночь. Лена с Татьяной укладываются спать.

Т а т ь я н а. Все заперла?

Л е н а. Все.

Т а т ь я н а. Окна тоже?

Л е н а. И окна тоже. Все, все. Обошла, проверила.

Т а т ь я н а. Хорошо. Топор твой я себе беру. Под подушку положу. А ты возьми что-нибудь другое. Молоток, например.

Л е н а. Ладно. Буду с молотком спать. В обнимку.

Возле застеленной постели в ночных рубашках стоят Татьяна с топором и Лена с молотком.

Л е н а. Товарищ командир, крепость к осаде готова. Можно выключать?

Т а т ь я н а. Выключай.

Лена выключает свет, и они в темноте со смехом лезут в постель. Ночь. Через окно льется лунный свет. Лена и Татьяна спят. На кухне послышался шум. Татьяна подняла голову с подушки, прислушалась. Переждав немного, она вытащила топор из-под подушки, тихо встала и, держа перед собой топор, на цыпочках пошла на кухню. На кухне Татьяна задела ногой табуретку. Проснулась Лена и через дверной проем увидела в лунном свете тень руки с топором на кухонной стене. От ужаса она дико завопила. Татьяна на кухне кинулась в спальню, наступила на кошку, с грохотом упала на пол. Кошачий визг, вопли обеих женщин. Татьяна на четвереньках с криком лезет под кровать. Лена тоже скатывается с постели и лезет под кровать. Там они вцепились друг в друга и в два голоса орут.

Ахмет в сарае еще не спал, когда в доме раздался дикое вопли. Он в майке и трусах выскочил из сарая, стал стучать в дверь.

А х м е т. Лена! Лена!

Разбежался и плечом вышиб дверь. С грохотом упал внутрь. Вопли заглохли. Ахмет включил свет.

А х м е т. Лена! Лена! Где ты?

Обошел весь дом, везде включил свет, никого не нашел. В спальне постоял, посмотрел на пустую кровать, заглянул под кровать. Увидев его, обе женщины истошно завопили.

А х м е т. Вы чего?

Женщины, закрыв глаза, продолжали вопить. Ахмет пошел на кухню, набрал в ковшик воды. Женщины замолчали. Ахмет с ковшиком вернулся, встал на колени и снова заглянул под кровать. Ответом были вопли в два голоса с закрытыми глазами. Ахмет терпеливо ждал, смотрел на них. Лена закрыла рот, открыла глаза. Татьяна тоже замолчала. Ахмет осторожно протянул Лене ковшик с водой. Лена сначала непонимающе посмотрела на ковшик. Потом взяла его и стала пить. Напилась, посмотрела уже спокойно на Ахмета, протянула ковшик Татьяне. Та прильнула к ковшику.

А х м е т. Вы чего кричите? Что случилось?... Я лежал, вдруг слышу крики в доме. Подбежал, зову: «Лена, Лена». В ответ — ничего. Выбил дверь, включил свет — в доме пусто. Заглянул под кровать, там вы сидите и кричите... Что случилось?

Лена вылезла из-под кровати, за ней — Татьяна.

А х м е т. Что случилось?

Л е н а. С топором кто-то был на кухне.

А х м е т. На кухне? *(Пошел на кухню, вернулся с топором.)* Топор на полу, на кухне никого нет. *(Прошел в другую комнату, вновь все осматрив, заглянул в углы, вернулся в спальню.)* Я все осмотрел — никого нет. Может, убежали через дверь?

Л е н а *(узнала свой топор)*. Танька, как топор оказался на кухне?

Т а т ь я н а. Я услышала шум на кухне, пошла посмотреть. Тут ты закричала.

А х м е т. Надо милицию вызвать.

Л е н а. Не надо никого вызывать, сами разберемся. *(Пошла на кухню, подняла табуретку с пола. Из-под стола вылезла кошка. Лена вернулась в спальню.)*

А х м е т. С дверью что делать? Прибить крючок на место?

Л е н а. Завтра приедем. Сейчас спать будем. *(Выключает в других помещениях свет, ложится в постель. Ахмет направился к выходу.)*

Л е н а. Свет выключи.

Ахмет выключил свет, вышел. Татьяна тоже залезла под одеяло. Ахмет прикрыл за собой входную дверь, пошел в сарай.

На следующий день вечером Лена возвращается с работы. Дверь отремонтирована, Ахмет работает на крыше. Лена приготовила ужин, позвала Ахмета.

Л е н а. Ахмет, спускайся, ужинать будем.

А х м е т. Сейчас.

Спустился, помыл руки, сел за стол. Лена поставила ему тарелку с едой, наложила себе. Ужинают.

Л е н а. Устал?

А х м е т. Нет. Работа нетрудная. Снять старые листы шифера, прибить новые. На стыках только подгонять надо, а так ничего сложного.

Л е н а. Тебе раньше строить приходилось?

А х м е т. Немного. В основном, у бабки. И друзьям иногда помогал. Хотел спросить у тебя. Можно я в сарай свет проведу? Кабель подходящий нашел, когда молоко ходил продавать.

Л е н а. Проводи... Как ты там в сарае устроился? Может, тебе надо еще что-нибудь?

А х м е т. Нет. Спасибо. Ничего не надо.

Ахмет доит корову, подошла Лена, смотрит.

Л е н а. Доить ты у бабки в деревне научился?

А х м е т. Нет. Это я, когда один с коровой остался. Пришлось научиться.

Л е н а. Говорят, корова незнакомому человеку молока не даст.

А х м е т. Да. Может не дать. Мне, например, пришлось ее уговаривать.

Л е н а. И долго ты уговаривал?

А х м е т. Нет. Она добрая. Пожалела меня.

Л е н а. Трудно тебе с ней?

А х м е т. Без нее было бы трудно. Она меня кормит, согревает, поддерживает... В трудную минуту посмотришь на нее... Стоит себе, жует спокойно. Не волнуется. Все нормально... И правда, думаю. Молоко у нас есть. С голоду не помру. Продать часть можно, денег немного будет. Руки-ноги целые, работу какую-нибудь найду, еще деньги будут... Наладится потихоньку.

Л е н а. А мы никогда корову не держали. Только кур. Да и то очень давно.

А х м е т. Ты с родителями жила?

Л е н а. С родителями. Пока они живы были.

А х м е т. От чего умерли? Болели?

Л е н а. Старые уже были. Я у них последняя. У меня еще брат и сестра есть. Но они намного старше меня.

А х м е т. А я с матерью жил. Была у нас только кошка. Постоянно приносила котят. Этих котят я потом ходил, раздавал. После школы ходил по улицам, уговаривал взять котенка. Иногда друзья помогали. Некоторые топят в воде котят. Мы с матерью не могли.

Л е н а. У нас и собаки были. Последний пес в прошлом году сдох. От старости. Сейчас только кошка. Тоже старая уже.

Ахмет кончил доить.

А х м е т. Хочешь парного молока?

Л е н а. Нет. Мы всегда молоко кипятили. Мало ли что.

А х м е т. У Мануш молоко хорошее. Мы всегда его парное пили. Ничего плохого никогда не было. Неси посуду, я тебе налью. Не хочешь парное, вскипятишь потом.

Лена поднимается по лестнице, прислоненной к дому, подает Ахмету банку с шиферными гвоздями. Замечает, что он слегка поранил руку.

Л е н а. Где это ты? *(Показывает на руку.)*

А х м е т. Задел где-то. Не помню.

Л е н а. Йодом смазать надо. Загноится может.

А х м е т. Ерунда.

Л е н а. Подожди, я сейчас схожу, принесу. Это не долго. *(Спускается. Возвращается с пузырьком и ваткой.)*

Л е н а. Давай руку. *(Ахмет протягивает. Лена смазывает. Ахмет морщится. Лена дует на*

смазанное место, приговаривает.) У кошки болит, у собачки болит, а у Ахметика не болит.

А х м е т (подносит руку к глазам). Уже почти зажило.

Оба смеются. Прекращают смеяться, смотрят в глаза.

Л е н а. Ты уже скоро закончишь.

А х м е т. Да. Немного осталось.

Л е н а. Мне еще кое-что надо бы отремонтировать. Забор, калитку, дом подкрасить. Сделаешь?

А х м е т. Можно.

Л е н а (отводит глаза). Ты заканчивай. Я приготовлю, приходи ужинать. (Спускается с лестницы.)

Поздний вечер. Уже темно. Ахмет в сарае лежит на топчане, читает газету. К открытой двери подходит Лена.

Л е н а. Ахмет. Иди в дом ночевать. Хватит тебе в сарае ютиться.

А х м е т (продолжая читать). Ничего, не беспокоюсь. Мне здесь хорошо.

Л е н а (после паузы). Мне плохо.

Ахмет откладывает газету, с удивлением смотрит на нее.

А х м е т. Почему?

Л е н а (качает головой). Откуда ты такой?.. Неужели тебе объяснять надо?

Пауза. Ахмет непонимающе смотрит на нее.

Л е н а. С ума сойти... Страшно мне. Страшно одной. Вдруг кто-нибудь опять с топором придет. Ты что, не знаешь — женщину надо оберегать, защищать... Вставай, вставай. Нечего разлеживаться.

Стягивает его за руку с топчана, ведет за собой в дом.

А х м е т. Подожди, я подушку, одеяло возьму.

Л е н а. Там все есть.

А х м е т. Свет выключить надо, дверь закрыть.

Останавливаются. Ахмет выключает свет, закрывает дверь, и они идут в дом.

Вечер. Ахмет сидит за столом на кухне. Лена ставит ему тарелку. Он берет хлеб, начинает есть. Лена садится рядом, смотрит на него, старается прикоснуться, гладит брови, волосы.

Л е н а. Расскажи, как ты жил здесь без меня? Целый день. Скучал?

А х м е т. Некогда было. За травой ходил. Потом делал кое-что. Не заметил, как день пролетел.

Л е н а. А я скучала. Думала все о тебе. Как ты там, что делаешь. (Обнимает его, слегка притягивает к себе, целует легкими прикосновениями губ в ухо, щеку.) Совсем, совсем не скучал?

А х м е т. Я тоже думал о тебе. Все время. Я давно о тебе думаю.

Л е н а (поворачивает его голову, продолжает целовать легкими прикосновениями губ.) Что ты думаешь обо мне? Расскажи.

А х м е т. Разное.

Л е н а. Что разное? Расскажи. Я хочу услышать.

А х м е т. Я не знаю...

Л е н а. Ну, расскажи... Хотя чуточку.

Ахмет отрицательно мотает головой.

Л е н а. Хорошее думаешь?

А х м е т. Конечно. Ты такая... Такая красивая...

Л е н а (довольная, улыбается). Я? Красивая?

А х м е т. Очень. Как в кино.

Л е н а (счастливо смеется). Вот не думала. Вот не думала, что ты умеешь так врать. (Шутливо толкает его в лоб, встает.)

А х м е т. Почему врать? Я правду говорю.

Л е н а (продолжает улыбаться). Ладно. Давай, ешь. Остынет. (Идет, берет тарелку, накладывает себе.) Завтра суббота. Давай сходим куда-нибудь.

А х м е т. Давай. Тут место одно недалеко есть. Луг, озеро небольшое. Я до того, как с Михаилом познакомился, жил там несколько дней. Очень хорошее место. Искупаться можно. Даже рыбу половить. Удочка у меня есть.

На берегу небольшого озера. Ахмет и Лена лежат на подстилке, болтают.

А х м е т. Конечно, плохо, что я квартиру потерял. Это для меня такой удар был. Не знал, как жить буду. Но, с другой стороны, без этого я с тобой не встретился бы. Даже не знал бы, что ты где-то живешь.

Л е н а. И я не знала бы, что ты существуешь на свете.

А х м е т. Еще, пока я шел, много интересного увидел, людей хороших повстречал. С Михаилом вот познакомился. Танкистов встретил. Если бы не они, не смог бы я спасти Мануш. Ничего бы без них не сделал... Иногда удивительные люди встречались. Когда я первый раз попал в милицию, я там познакомился с одним человеком. Вместе в камере сидели. Знаешь, кто у него родственница?.. Королева.

Л е н а. Какая королева?

А х м е т. Английская. Елизавета вторая. Он ее Лизой называл.

Л е н а. Английская королева? (Она упала на спину и залилась смехом.) Ой, не могу... И ты поверил?

А х м е т. Зря смеешься. Если бы ты слышала, как он ей звонил, ты бы не смеялась.

Л е н а. Королеве?.. Из камеры?.. По телефону?

А х м е т. Не по телефону. Телефона там нет. Он просто показывал, как звонил ей. Но если бы ты слышала, ты бы поняла, что они — родственники и что он сто раз ей звонил.

Л е н а (покатилась со смеху). Ахметик... Миленький... Ой, не могу... Родственник... Королевы... (Насмеявшись вволю, она склонилась над лежащим на спине, улыбающимся Ахметом. Поцеловала его.) Ахмет. Миленький. (Поцеловала.) Ты совсем, как маленький. (Поцеловала.) Почему ты у меня такой глупенький? (Целует долгим поцелуем. Ахмет ее обнимает.)

Вечер. Лена приходит с работы. Дома никого нет. Заглянула в сарай, там тоже никого. Собрала поужинать, села, поужинала в одиночестве. Стала готовить на завтра. Услышала, что возвращается Ахмет, выглянула. Ахмет несет на себе мешок с травой, ведет на поводу корову.

Л е н а. Что так поздно, Ахмет?

А х м е т. Сено готовил, траву собирал.

Л е н а. Иди ужинать.

А х м е т. Сейчас. Разложу траву, подою Мануш и приду.

Ахмет разбросал по земле для просушки траву. Подоил корову, отлил в банку, остатки понес продавать. Вернулся уже в сумерках. Помыл руки, сел за стол. Лена подала ему ужин. Вид у Ахмета усталый.

Л е н а. Устал?

А х м е т. Немного. Травы мало. Приходится все дальше уходить. Там клочок скосишь, здесь клочок. То, что подсохло, припрятать надо, потом с собой тоже набрать надо. Так время незаметно и пробежало.

Л е н а. Много тебе еще?

А х м е т. Много. Торопиться надо, время уходит.

Лена пришла с работы, дома никого. Поужинала. Пошла, включила телевизор. Вернулся Ахмет. Лена услышала, но не вышла, смотрела передачу. Ахмет из мешка разбросал сушиться траву, подоил корову, отлил молока в банку, пошел, продал остатки. Вернулся, зашел на кухню.

Л е н а (из комнаты). Ужин на плите.

Ахмет положил себе в тарелку, поел. Налил из банки молока, выпил. Пошел в комнату.

А х м е т. Что смотришь?

Л е н а. Фильм старый. Советских времен.

Ахмет сел на стул, тоже стал смотреть. Через некоторое время его уже клонило в сон. Лена искоса взглянула на него. Ахмет дремлет.

Л е н а. Иди, ложись. Ты уже почти спишь.

А х м е т (открыл глаза). Да. Что-то в сон тянет. Пойду, лягу.

Лена в магазине у Татьяны. Та обслужила покупателя, подошла к подруге.

Т а т ь я н а. Ну как вы?

Л е н а. Ничего.

Т а т ь я н а. Скучновата ты что-то для молодой жены.

Л е н а. Мужа молодого мало вижу.

Т а т ь я н а. Что так?

Л е н а. Занят он все. С утра до вечера сено на зиму заготавливает. Торопится. Возвращается в сумерки. Пока подоит, пока поужинает. Уже и спать пора. Так и живем.

Т а т ь я н а. Понятно. Хлопот полон рот.

Л е н а. Получается так.

Т а т ь я н а. Я давно хочу спросить. На кой черт вам эта корова? Вас всего двое. Купили молоко в магазине — и всего делов.

Л е н а. Не знаю. Лично мне она не нужна.

Т а т ь я н а. Так продайте. Тем более впереди зима. Молока не будет. Толку от нее никакого, только хлопоты лишние. Самое время избавиться.

Л е н а. Я бы продала, конечно. Боюсь, он не захочет. Уж очень он над ней трясется.

Т а т ь я н а. А ты поговори. Объясни ситуацию. Смысла ведь держать ее никакого.

Л е н а. Ох, не знаю даже...

Т а т ь я н а. Попробуй.

Поздний вечер. Лена из окна видит — возвращается Ахмет. На двухколесной тележке везет копну сена. За тележкой на поводу — корова. Ахмет сбросил с тележки сено, пошел доить корову... Наконец пришел на кухню ужинать. Лена поставила ему тарелку, Ахмет устало принялся за еду.

Л е н а. Ахмет. Ты из-за этого сена выматываешься совсем. Приходишь, только голову до подушки и уже спишь. Похудел, вид усталый. Так тоже нельзя.

А х м е т. Времени мало осталось, Лена. Не успеваю я. Скоро осень, дожди в любое время могут начаться. Пока сухо, надо торопиться.

Л е н а. Может, продать ее тогда? Молоко можно и так купить.

А х м е т. Нет, Лена. Продать Мануш я не могу... Нет.

Ахмет в молчании доел, расстроенный вышел с кухни.

Сток сена стоит, укрытый сверху брезентом, перетянутый веревками, привязанными к кольям. Ах-

мет по-хозяйски обходит вокруг, проверяет веревки. Лена стоит смотрит.

Л е н а. Закончил свою эпопею?

А х м е т. Да. На зиму должно хватить.

Л е н а. Ну, слава богу. Теперь свободней будешь.

А х м е т. Михаил работу предложил. Электриком у его знакомого на базе.

Л е н а. Это совсем другое дело. А ты сможешь?

А х м е т. Я работал электриком. До того как в наладчики перейти.

Л е н а. Договорился уже?

А х м е т. Завтра думаю пойти.

Магазин. Ахмет стоит, смотрит, как Лена примеряет какую-то кофточку, крутится перед зеркалом.

Л е н а. Ну как?

А х м е т. Хорошо.

Л е н а. У тебя все, что ни спроси, — хорошо.

А х м е т. Мне все нравится, что ты надеваешь.

Л е н а. Такого не бывает. Какая-то вещь идет, какая-то — нет.

А х м е т. Тебе все идет.

Л е н а. А вот это уже подхалимаж. *(Смеется.)*

А х м е т. Тогда это честный подхалимаж. *(Смеется.)* Потому что я честно говорю: мне все нравится.

Л е н а. Ничего ты не понимаешь. *(Крутится перед зеркалом.)* Ты должен недостатки высматривать, которые я не вижу. А ты: «Все хорошо, все хорошо». Плохой из тебя консультант.

А х м е т. Зато я хороший зритель. Аплодисментов мне не жалко.

На площади на лавочке сидят трое приятелей.

П е р в ы й п р и я т е л ь. Пивка бы сейчас неплохо.

В т о р о й п р и я т е л ь. М-м-да-а. Кружечек этак несколько...

Т р е т ь и й п р и я т е л ь. Кончайте душу травить. На пустой карман такие разговоры...

На другой стороне площади показался Ахмет. Внимание его привлек гипсовый бюст с облупившейся местами краской. Он нагнулся к постаменту, пытаясь прочесть замазанную краской табличку.

П е р в ы й п р и я т е л ь. Не прочтает.

В т о р о й п р и я т е л ь. Кто?

П е р в ы й п р и я т е л ь. А вот тот лох. *(Показал на Ахмета.)* Ее уже сто лет, как не чистили. Мажут кистью поверх. Вместе с постаментом.

В т о р о й п р и я т е л ь. Залетный, видать. Нашим в голову не придет таблички читать.

Т р е т ь и й п р и я т е л ь. Я сейчас. Подождите меня чуток.

Встал с лавочки, быстрым шагом пересек площадь, подошел к стоявшей на обочине легковой машине. Встал возле нее и положил руку на крышу автомобиля. Ахмет отошел от памятника, двинулся вдоль тротуара. Когда он поравнялся с машиной и третьим приятелем, тот окликнул Ахмета.

Т р е т ь и й п р и я т е л ь. Можно вас на минутку? А х м е т. Меня?

Т р е т ь и й п р и я т е л ь. Да. У меня к вам большая просьба. Не присмотрите за машиной? Мне надо в магазин отойти. Телевизор там присмотрел. Я моментом.

Сказал он уже на ходу, даже не получив согласия Ахмета. Быстро скрылся за углом здания. Ахмет остался возле машины, оглядываясь по сторонам. Третий приятель в это время, пригнувшись, следил за ним из-за примыкающих к зданию кустов. Убедившись, что, кроме Ахмета, возле машины никого близко нет, он вернулся к машине.

Т р е т ь и й п р и я т е л ь. Вот не везет. *(С досадой сказал Ахмету.)* Они там еще пять процентов — налог с продаж берут. За деньгами домой ехать надо. А я сюрприз домашним хотел сделать. Открываю дверь и — опа — новенький телевизор... Черт бы побрал этот налог. В ценниках не пишут... Слушай, друг. Выручи. А? Всего-то столик... Я куплю, и мы с тобой на машине через пять минут у меня. Я рядом живу. Метров пятьсот, не больше. Выручи. А?... Я тебя тоже при случае. Деньгами займы или привезти-отвезти куда. Заходи. Без вопросов... Выручай, друг.

Ахмет полез в карман, достал сто рублей. Радостный «покупатель» схватил деньги.

Т р е т ь и й п р и я т е л ь. Спасибо, друг. Я мигом.

Скрылся за углом. Уже будучи за стеной, он махнул рукой своим приятелям, которые издали наблюдали за происходящим. Те поднялись и быстро пошли с площади. Ахмет стоял, терпеливо ждал. Время шло, хозяин машины с телевизором не появлялся. Зато подошел какой-то мужчина и стал ключом открывать дверцу автомобиля.

А х м е т. Эй! Ты чего? *(Схватил за руку.)* Чего лезешь в машину?

М у ж ч и н а. Как это чего? *(Оторопел.)* А в чем дело? *(Раздраженно вырвал руку.)*

А х м е т. Почему лезешь в чужую машину?

М у ж ч и н а. Чего-о-о? *(Он решительно попытался вновь открыть машину. Но Ахмет ему не дал.)*

А х м е т. Не трогай машину!

М у ж ч и н а. Ты что, пьяный?! *(Разозлился.)* А ну, пошел! *(С силой толкнул рукой в грудь Ахмета.)*

А х м е т. Не трогай, я говорю! *(Ахмет схватил мужчину за руку, и между ними завязалась борьба, которую прервал оказавшийся неподалеку милиционер.)*

М и л и ц и о н е р. В чем дело?

М у ж ч и н а. Да вот, чего-то прицепился.

А х м е т. В чужую машину залезть хотел.

М у ж ч и н а. Я в чужую?!

М и л и ц и о н е р. Так... Прошу обоих предъявить документы.

Лена и Ахмет выходят из отделения милиции. Остановились.

Л е н а. Как так получилось, Ахмет?

А х м е т *(уныло, глядя в землю)*. Я шел в магазин. Он попросил меня присмотреть за машиной, пока сходит в магазин за телевизором. Потом вернулся, сказал, что не хватает. Попросил сто рублей займы. Я дал. Он ушел, и больше я его не видел.

Л е н а. И все?

А х м е т. Потом пришел хозяин машины, и я его не пускал. Подошел милиционер и забрал нас обоих.

Л е н а. Все?

Ахмет кивнул.

Л е н а. Почему ты решил, что это его машина?

А х м е т. Он руку положил на машину.

Л е н а. И только?... Господи, я не могу... Ахмет. Ты же взрослый человек... Потом. Как ты вообще мог дать совершенно незнакомому человеку деньги? *(Ахмет отвернулся, смотрит в сторону. Лена дернула его за руку.)* Ладно. Пошли. За тобой надо присматривать, как за маленьким.

В спальне, укладываясь спать.

Л е н а. У Таньки стиральная машина сломалась. Ты не мог бы посмотреть?

А х м е т. Могу.

Л е н а. Завтра после работы зайдешь?

А х м е т. Хорошо. Пусть дома будет.

После работы Ахмет с сумкой, в которой были инструменты, зашел к Татьяне. Татьяна провела его в пристройку, показала стиральную машину.

Т а т ь я н а. Вот. Не работает что-то.

А х м е т. Сейчас посмотрим.

Достал инструменты, принялся осматривать машину. Татьяна немного постояла, затем ушла в дом. Возился Ахмет недолго. Спустя некоторое время, поставил на место боковые стенки, налил в бак воды и включил. Машина заурчала. На звук вышла Татьяна.

Т а т ь я н а. Все в порядке?

А х м е т. Да. Может работать.

Т а т ь я н а. Быстро ты.

А х м е т. Неисправность была небольшая. Провод отломился.

Т а т ь я н а. Спасибо. Мои руки, будем ужинать.

А х м е т. Я домой пойду.

Т а т ь я н а. Нет, так не годится. Ленка потом спросит: «Что же ты мужика моего не покормила?» А я что отвечу? Так что не ставь меня в дурацкое положение.

Ахмету ничего не оставалось, как помыть руки и идти на кухню. Там уже все было готово. На столе тарелки с вкусной едой и бутылка вина посредине.

А х м е т. А вино зачем?

Т а т ь я н а. Ну, как. Положено.

А х м е т. Давай просто поедим.

Т а т ь я н а. Садись, садись. *(Усадила Ахмета, наложила ему в тарелку.)* Ешь.

Ахмет принялся за еду. Татьяна тоже села за стол.

Т а т ь я н а. Ты совсем, что ли, не пьешь?

А х м е т. Пью. Иногда. По праздникам, когда встреча какая-то, или в гостях.

Т а т ь я н а. Прекрасно. Это как раз тот случай. Ты пришел к молодой, симпатичной даме. Тут тебе и встреча, и гости. *(Ахмет не знает, что сказать.)* Или ты не считаешь меня симпатичной?

А х м е т. Почему. Ты очень симпатичная.

Т а т ь я н а. Ну вот. Молодая, симпатичная приготовила все для приятного вечера, а ты отказываешься. Даже обидно как-то.

Пауза. Ахмет в затруднении.

Т а т ь я н а. Шучу, шучу, конечно. Мы молодые, незамужние любим пошутить... Если есть с кем. У тебя, случаем, нет приятеля подходящего? Познакомил бы.

А х м е т *(продолжая есть)*. Там, где я раньше жил, были. А здесь я мало кого знаю. На базе у нас есть, но ты не захочешь. Пьют почти каждый день.

Т а т ь я н а. Нет. Этого добра не надо. Упаси боже. Уж лучше с коровой.

А х м е т *(перестал есть)*. Почему с коровой?

Т а т ь я н а. Можно и с крокодилом. *(Смеется.)* Только где ж его взять?... Ешь, ешь. Не слушай меня, дуру. Мало ли что взбредет одинокой бабе со скуки.

Когда очередной раз вечером Ахмет доил Мануш, он почувствовал слабый удар внутри живота коровы. Это его удивило. Кончив доить, он не ушел с ведром, как обычно, а остался возле Мануш, положив руки на ее живот. Спустя некоторое время он почувствовал явный удар изнутри. Сомнений не было.

А х м е т. Мануш. Да у тебя же теленок внутри... А я сижу и ничего не знаю... Вот это дела-а...

Предполагаемое увеличение коровьего семейства подняло Ахмету настроение. Все нормально. Жизнь шла своим чередом. За ужином Лена спросила.

Л е н а. Чего ты улыбаешься?

А х м е т. У Мануш теленок будет. Сегодня почувствовал, как он шевелится.

Л е н а. Чему тут радоваться? Ну, появится он. Что ты с ним делать будешь? На мясо пустишь?

А х м е т. Почему на мясо? *(Испугался.)* Пусть живет.

Л е н а. Постой... Где живет?.. Ты что, ферму решил у нас устроить? Ахмет, спустись на землю... О чем ты думаешь?.. Тут с одной коровой не знаешь, что делать. А если их будет две? Или, того хуже, бычок родится. Что ты с быком делать будешь? Держать быка во дворе?

А х м е т. Я не знаю... Может, кому-то отдам... В хорошие руки.

Л е н а. В какие хорошие руки? Это что, котенок? Детство кончилось, Ахмет. Давно... Давно кончилось.

Ахмет застыл, опустив глаза.

А х м е т *(глухо)*. Я убить его не смогу.

Л е н а. В таких случаях кого-нибудь приглашают.

А х м е т. Я не хочу никого приглашать.

Л е н а. И что ты будешь делать?

А х м е т. Не знаю.

Л е н а. Ты о своей корове только думаешь. А обо мне? Может, у меня будет ребенок. Ты об этом думал?

А х м е т. У тебя? Тоже?

Л е н а. Что значит тоже? Ты хоть когда-то думаешь, что говоришь? Ты же только что поставил меня на одну доску с коровой. Одна корова собирается рожать и другая тоже. Так, что ли?

А х м е т. Извини. Я не хотел обидеть... Для меня это так неожиданно... Это что, правда?.. Неужели у нас будет ребенок?

Л е н а. А почему он у нас не может быть?

А х м е т. Я не знаю... Просто не думал, что так быстро. *(Он встал, заходил по кухне. Волнение распирало его.)* Ребенок... Ребенок... *(Улыбаясь своим мыслям, он хлопнул в ладоши и сжал крепко руки.)* Когда это будет? *(Повернулся к Лене.)* Приготовиться надо. Купить разные вещи...

Л е н а. Не торопись. Я тебе еще ничего не сказала. Я просто хочу, чтобы ты задумался. Чтоб не витал в облаках...

А х м е т. Ты обманула меня? Зачем ты это сделала?

Л е н а. Погоди, погоди. Я тебя не обманывала.

Я только хочу, чтобы ты задумался о такой возможности.

А х м е т. А я поверил. *(С обидой и упреком сказал ей, глядя в глаза, затем вышел из кухни.)*

Поздняя осень. Выходной день. Ахмет с Леной вышли прогуляться.

Л е н а. На ноябрьские четыре дня отдыхаем. У подружки с работы брат женится. Приглашает на свадьбу. Это в соседнем поселке, километров тридцать. Поехали.

А х м е т. А Мануш? С ней как?

Л е н а. Попросим соседей. Бросят ей сена, нальют воды. Дня три всего-то.

А х м е т. Сена-то бросят. Но ее же доить надо. Она без этого не может. А кто из знакомых доить умеет? Я думаю, никто.

Л е н а. Мы что же, из-за коровы теперь ни на шаг? А летом? Будет отпуск. У нас же море недалеко. Теперь прощай все?

А х м е т. Я не знаю. Ее же тоже нельзя бросить. Можно как-то по-другому отдохнуть. Например, взять рюкзаки и пойти куда-нибудь. Я долго шел. Очень хорошие места есть. И речки, и озера. Можно останавливаться, где понравится, и жить там какое-то время. Очень хорошо.

Л е н а. Ну да. Таскайся в отпуске с коровой. Сказать кому — со смеху помрут. Да-а, ты еще забыл, что у тебя теленок будет. С ним-то что делать будешь? Тоже в поход возьмешь? Во картина будет. Обалдеть можно.

Какое-то время шли в тягостном молчании.

Л е н а. Не знаю, Ахмет. Так тоже жить нельзя... Что ты мне ни говори, какая бы она золотая ни была, корова, она все равно только корова. И ничего больше... И стоит ли свою жизнь из-за нее портить? Подумай.

В магазине. Лена и Татьяна разговаривают у прилавка.

Л е н а. Даже не знаю, что делать. Надоела мне эта его корова, хуже горькой редьки. Мало того что возни с ней столько, мы еще шагу ступить без нее не можем. На ноябрьские пригласили на свадьбу, так не поехали. Корову на три дня оставить не можем. Ее же доить надо. А кто это умеет? И в отпуск теперь из-за нее никуда... Связала по рукам и ногам.

Т а т ь я н а. Не пойму я тебя, Ленка. Чего ты ходишь, ноешь? Ты же у себя дома. Ты хозяйка. Если тебе так невмоготу, скажи... Что тебе... в твоём доме... корова не нужна... Вот и все. А дальше пусть сам думает, куда ее девать.

Л е н а. Ох, не знаю...

Т а т ь я н а. Все равно ты не сможешь так жить. Будет накапливаться, накапливаться. Только нервы зря будешь трепать.

На кухне вечером. Ахмет сидит ест. Лена у плиты, стоит спиной к Ахмету.

Л е н а. Я со знакомыми поговорила. Нашлись люди, готовы корову купить. О цене можно договориться.

Ахмет застыл. Тягостная пауза.

А х м е т. Я Мануш не собираюсь продавать. *(Продолжил есть.)*

Л е н а *(повернулась к Ахмету)*. Нас двое. Зачем нам корова? Возни столько, по рукам-ногам связывает. *(Пауза. Ахмет молчит.)* Ты пойми... Устала я... устала.

А х м е т. Чего ты устала? Я же коровой занимаюсь.

Л е н а *(громко, зло)*. Надоела она мне! Даже в выходные, вместо того чтобы с женой полежать, чуть свет к корове мчишься. Кормить, доить, видишь ли, ее надо. Никуда съездить не можем. На свадьбу даже не поехали... Мне это все надоело. На-до-е-ло... В общем, решай. Если корова тебе дороже, забирай и — куда хочешь. Мне такой муж не нужен! *(Бросила на плиту то, что держала в руке, и выскочила из кухни.)*

Ахмет еще посидел немного, потом оделся и вышел на улицу. Спали они в эту ночь порознь. Ахмет ночевал в сарае. Утром Ахмет сходил на работу и быстро вернулся. Стал собирать свои вещи. Собрал все, отнес в сарай. Запер дверь дома и пошел к Татьяне в магазин.

А х м е т. Возьми ключ. *(Протягивает Татьяне.)* Передай Лене.

Т а т ь я н а. А ты? Что случилось?

А х м е т. Ухожу я.

Т а т ь я н а. Куда?

А х м е т. Не знаю.

Т а т ь я н а. Подожди секунду. *(Вернулась одетая. К прилавку встала другая женщина.)* Пошли. *(Вместе вышли на улицу.)* Поссорились, что ли? *(Ахмет молча кивнул.)*

Т а т ь я н а *(после паузы)*. Да-а-а... И куда же ты зимой... с коровой?

Ахмет пожал плечами.

А х м е т. Сено к Михаилу перетащу. Сам с Мануш попробую у кого-нибудь сарай за деньги снять на зиму.

Т а т ь я н а. А если не найдешь?

А х м е т. В другое место пойду, буду искать.

Т а т ь я н а. Ты вот что. Если хочешь, останись пока у меня. Сарай у меня есть. Дрова там ле-

жат. Их можно вынести, ничего им не сделается. Поживете у меня, а там видно будет...

Лена приходит после работы в пустой дом. Ужинает. Все делает механически. Лицо угрюмое. Чувствуется, в голове тяжелые мысли. После ужина садится, смотрит телевизор. Но взгляд отсутствующий, видно, что за действием на экране не следит, думает о своем. Выключает телевизор, ложится спать.

На следующий день приходит с работы и сразу замечает — стога сена нет. Подошла, посмотрела. Пусто. Зашла в дом. Села на кухне, уронила голову на руки.

Надежда возится на кухне. Заходит Лена. Лицо угрюмое. Поздоровались.

Н а д е ж д а. Случилось что? *(Лена садится на табуретку возле стола.)* С Ахметом поругались?

Л е н а. Выгнала я его вместе с коровой.

Н а д е ж д а. Господи. Да ты что?! Случилось что-то?

Л е н а. Устала я от всего. Надоела мне эта его корова до смерти. То он с утра до ночи сено для нее заготавливает. Заготовил, вроде остыть должен. Нет, он чуть свет доить ее бежит. После работы первым делом к ней. Кормить, поить, дерьмо вычищать. Потом, опять же, — доить. Из-за нее мы от дома ни на шаг. Пригласили на ноябрьские на свадьбу. Тут, недалеко, километров тридцать. Так не поехали. Корову не с кем оставить.

Н а д е ж д а. Боже мой, попросила бы меня, я бы присмотрела. И напоила, и накормила.

Л е н а. И подоила бы?.. В том-то и дело. Это не кошка тебе и не собака. Ее доить каждый день надо. А кто у нас умеет? Она, как гиря на ногах. Я ему говорю: «А в отпуск летом как поехать?» Он такую чушь понес... Пойдем, говорит, пешком. Будем на природе отдыхать. Представляешь? Туристы с коровой. *(Усмехнулась.)* Да-а, я еще не сказала, теленок у коровы зимой должен появиться. Я его спрашиваю: «Что делать с ним будешь? На мясо отдашь?» Он перепугался: «Нет. Пусть живет...» «Где живет? — спрашиваю. — Молочную ферму, что ли, откроем? А если бык? Тоже пусть во дворе живет?» Ну вот скажи, разве я не права?

Н а д е ж д а. А он что говорит?

Л е н а *(с презрением)*. Что он может говорить? Лепечет, как младенец. В хорошие руки отдам... Как будто это котенок. В детстве раздавал своих котят, думает, что и телят так же будет раздавать хорошим людям, которые будут любить их и ласкать... Я давно говорила ему: «Давай продадим ко-

рову. Зачем она нам? Зачем вся эта возня?» Нет. Не хочет... Я уже и людей нашла, которые готовы ее взять. Нет, уперся: не продам, и все... В общем, я поставила ребром. Если корова тебе дороже, забирай и... *(Махнула рукой, отвернулась.)*

Надежда. Да-а. Дела-а.

Лена. Был бы он нормальный взрослый мужик — реально смотрел бы на вещи. А он не пойми что. То ли дурак, то ли из детских штанишек не вырос. Веришь, он однажды на полном серьезе рассказывал, что, сидя в милицейской камере, познакомился... С кем бы ты думала? С родственником английской королевы! Ей богу, не вру. Этот родственник показывал Ахмету, как он чуть не каждый день звонит королеве, которую по-родственному называл Лизой... И мой дурачок ему верил... Да вот уже, когда мы вместе жили... Пошел он один в магазин. По дороге его встречает какой-то жулик и просит у него сто рублей взаймы — не хватает на телевизор. А чтобы Ахмет не сомневался, этот жулик попросил его покараулить машину, возле которой они стояли и на которую жулик по-хозяйски положил руку. Ну, Ахмет, конечно, дал ему сто рублей. Как не выручить хорошего человека? И потом охранял машину, пока не пришел настоящий хозяин машины и не устроил скандал. После чего мне пришлось забирать Ахмета из милиции... Ну не дурак он после этого? Завтра к нему подойдет какой-нибудь проходимец и скажет: «Я Иисус Христос или, допустим, Магомет. Дай мне денег, не хватает на небеса взлететь». Он поверит... И даст... Может, последние. У него точно — с головой не все в порядке... *(Пауза. Лена вдруг закрывает лицо руками, рыдает.)* Будь он проклят! Чтоб он сдох! Жила я, все мне было до лампочки... Пока этот не свалился на мою голову. Только и думаю: «Потеряла! Потеряла!» Надька, помоги! Христом-богом прошу, помоги! *(Рыдает.)*

Надежда. Чем я тебе помогу?

Лена *(открывает заплаканное лицо, вцепляется в Надежду, лихорадочно говорит)*. Помоги его вернуть. Это Танька все, змея подколотная. Она все: «Продайте корову, продайте корову». Теперь он у нее. Пусть Мишка с ним поговорит. Пусть объяснит все. Не хотела я так, не хотела-а-а. Ой, мамочки, не хотела-а-а... *(Ревет, уткнувшись в подругу.)*

Вечером Михаил пришел с работы. Разговор на кухне.

Надежда. Ты знаешь, что Ленка выгнала Ахмета?

Михаил. Нет. А что случилось?

Надежда. Приходила Ленка. Ревела тут у меня. Жаловалась на Ахмета. Надоела ей корова, шагу из-за нее ступить не могут — оставить не с кем. И потом, теленок должен появиться. А Ахмет и слышать не хочет, чтоб потом его на мясо отдать, как обычно делают. По-детски ко всей этой живности относится, думает, как котенка, пристраивать в хорошие руки. В общем, Ленка: «Или продавай корову, или вот тебе дверь». Ну, Ахмет и ушел. Вроде, теперь у Таньки обитает... А Ленка ревет. Сначала его проклинает, потом просит помочь вернуть его обратно. Попроси, говорит, Мишку, пусть он поговорит с Ахметом.

Михаил. Ничего себе. Она его выгоняет, а Мишка должен идти уговаривать. Здорово придумала.

Надежда. Я понимаю, что тебе не с руки этим заниматься. Просто мне Ленку жалко. Ее тоже можно понять. Корова эта ей ни к чему. Только жить мешает. Да еще теленок появится. Ахмет тоже не прав. Нельзя всю жизнь по-детски смотреть на мир. Скотину же не для забавы держат.

Михаил. Да, конечно. Но и его тоже понять можно. Он все потерял. Ни родных, ничего от прошлой жизни. Одна эта корова, с которой он вместе хлебнул лиха. Вот он и держится за нее... А вообще, черт их поймет. Взрослые люди. Кроме них самих, никто не разберется и не поможет. Бесполезно.

Ночь. У Татьяны на кухне сидят Ахмет и пожилой мужчина — ветеринар. Выпивают. Входит заспанная, в халате Татьяна.

Татьяна. Ну что, можно поздравить?

Ветеринар. Да. Телочка.

Татьяна. Все нормально?

Ветеринар. Отлично. Она, считай, сама справилась. Мы только чуть-чуть помогли. Хороший, здоровый теленок. Так что все как надо.

Татьяна. Что ж, я рада.

Ветеринар. С теленочком что делать будете?

Татьяна. Еще не решили.

Ахмет. Но резать не будем.

Ветеринар. Это приятно слышать. Дело, конечно, житейское, но мне всегда жалко, когда такую красоту губят.

Ахмет. Хочешь посмотреть теленка?

Татьяна. Завтра посмотрю. А сейчас спать пойду. Вставать рано.

Ахмет. Мы тут с Николаем Макаровичем посидим немного, провожу его и тоже пойду спать.

Татьяна уходит.

Ахмет идет по улице, подходит к магазину. Из магазина выходит Лена. Встреча неожиданна для обоих. Замерли. Смотрят друг на друга широко открытыми глазами, оба побледнели. Немая сцена. У Лены наворачиваются слезы на глаза. Она закрывает лицо рукой и кидается прочь. Ахмет застыл на месте. Бледный, зубы сжаты, голову опустил, ссутулился. Так и стоял. Затем, глубоко вздохнул и пошел дальше по улице. В магазин он не зашел.

Вечер. Татьяна с Ахметом смотрят телевизор.

Татьяна. Знакомые дом строят. Ты не мог бы им проводку сделать?

Ахмет. Могу. Когда им надо?

Татьяна. Не знаю. Сам поговоришь. Я просто скажу им, что ты согласен. А там уж ты сам. Сходишь, посмотришь, скажешь, что надо. О цене договоришься... Когда сможешь подойти?

Ахмет. В субботу, наверное.

Ахмет возвращается домой, не раздеваясь, проходит в комнату.

Татьяна гладит белье.

Ахмет. Мне сказали, что деньги за работу ты взяла.

Татьяна. Да. Она в магазин к нам зашла купить кое-что. Заодно деньги за работу принесла. Я их пока убрала. Если тебе надо — можешь забрать.

Ахмет. Не надо. Пускай лежат. *(Вышел, разделся, пошел на кухню.)*

Татьяна *(кричит из комнаты)*. Ужин на плите.

Закончив гладить, Татьяна приходит на кухню.

Татьяна. У нас в магазине хозяин хочет витрину переоформить. Гирляндами украсить, подсветку сделать. Я сказала, что ты электрик, соображаешь в этом деле. Сможешь сделать?

Ахмет. Не знаю. Посмотреть надо. Узнать, что он хочет.

Татьяна. Так я скажу, что ты подойдешь?

Ахмет. Скажи.

Татьяна. После работы сможешь подойти?

Ахмет. Подойду.

Татьяна. Если все хорошо получится, можно будет еще в одном магазине подработать. Там у меня продавщица знакомая. Говорила, тоже собираются украшать витрину и подсветку на вывеске делать.

Михаил ужинает после работы. Надежда что-то готовит.

Михаил. Татьяна Ахмету халтуру находит. Деньги за работу забирает сама. Объясняет, что Ахмет алкоголик, может сорваться, если получит деньги.

Надежда. Да-а. Татьяна своего не упустит... А Ахмет что?

Михаил. Ничего. Я его осторожно спросил. Он махнул рукой: «Пусть забирает. На улицу посреди зимы не гонит — и на том спасибо».

Весна. Распустились деревья, зазеленела трава. Ахмет пришел на бережок озера, где летом останавливался и даже собирался рыть землянку. Постоял, посмотрел вокруг. Присел, пощупал молодую травку. Задумался о чем-то своем.

Ночь. На кровати Ахмет и Татьяна. Татьяна спит. Ахмет осторожно снимает с себя одеяло, встает с кровати. Берет свою одежду, обувь и на цыпочках выходит из комнаты. На кухне он попил воды, оделся, написал записку: «Таня. Не обижайся на меня. Я ухожу. Ахмет». Оставил записку на столе, сверху положил ключ от дома. Подошел к спальне, бросил прощальный взгляд на спящую Татьяну, прикрыл дверь и осторожно пошел к выходу. Пришел в сарай, где обитали корова с теленком, включил свет. Достал приготовленный рюкзак, ведро.

Ахмет. Ну что, Мануш, пошли?

Рассвет застал в пути неторопливо идущую тройцу: Ахмет с рюкзаком за спиной, ведром в руке, за ним на поводу Мануш и немного сбоку теленок.

SUMMARY

EDITOR'S COLUMN

Elena Stishova. SOMETHING HAS ENDED...
Notes on the moral climate in domestic cinematography.

ACTUALITY COLUMN

Neya Zorkaya. JUSTIFICATION OF THE SERIES.
Wrap-up of the International Television and Cinema Forum «Together».

Natalia Sirivlya. THE FEAST AS AN ANTIDOTE TO THE PLAGUE.

Wrap-up of the «Kinoshock 2004» Festival.

Lauri Kiark. MOVING TOWARDS SOCIABILITY.

Reflections on the Estonian films of the year 2004.

«KF» PREMIER FILMS

Irina Zubavina and **Rakhman Badalov's** review of the Estonian film.

«Somnambula», as well as an interview with the film's director **Sulev Kiedus**.

FILM, FILM, FILM

Reviews by:

Elena Stishova of Pavel Chukhrai's film «A Driver for Vera»,

Alexander Rudenko-Desnyak of Laila Pakalninya's film «Python»,

Andrei Shamyakin of Hertz Franck's film «Dear Juliette»,

Alexander Lipkov of Emir Kusturica's film «Life as a miracle»

CONCEPTIONS. HYPOTHESES. RESEARCH

Research by **Alla Bobkova** and **Valeri Fomin** on the dramatic years of Byelorussian cinema and the cinematic fates of Alesya Adamovich and Vassily Bykov.

Elena Stishov. ON THE RUINS OF THE EMPIRE.

Research by **Elena Stishov** on post-colonial discourse in the cinematography of post-Soviet space.

INFO COLUMN

News from Kyrgyzstan and Yalta.

Presentation of the journal «Kinoforum» at the XVII International Moscow Book Fair.

FEATURED ARTIST

Sergei Trimbach. WITHOUT FEAR.

Sergei Vassiliev. A HIGH HEEL FROM GOD.

Ukrainian critics analyze the creative work of famous Ukrainian actor **Bogdan Stypka**.

SCREENPLAYS

Valeri Narimanov. THE SIMPLETON.

The fate of a simple-hearted person in today's cruel world.

Распространение журнала «Кинофорум»:

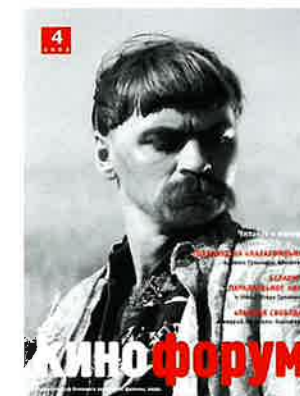
- по подписке «Роспечати»,
- по подписке «Коллектор научных библиотек»,
- по подписке «Вся пресса России» (объединенный каталог).

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.



Журналы за 2002 год



Журналы за 2003 год



За 2004 год

Подписной индекс
Роспечати 81608

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»