

1
2005

Читайте в номере:

ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ КОМЕДИЯ КИРЫ МУРАТОВОЙ.

Нена Зоркая и Елена Стишова
о фильме «Настройщик» и не только о нем.

ВСЕ СОВРЕМЕННОЕ КИНО ВЫШЛО ИЗ «ЖУРАВЛЕЙ»

Дискуссия «Михаил Калатозов — 2004»

ЖИВИТЕ ДОЛГО, МАЛИК-АКА!

Одельша Агишев и Леонид Махнач о Малике Каюмове,
человеке-легенде из Узбекистана

«РОДИНА» —

сценарий Зульфикара Мусакова,
звездного режиссера нового узбекского кино

кинофорум

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 Остфоровская
Обложка: *Дмитрий Демский*
Компьютерная верстка:
Людмила Мишунина
Корректор *Галина Элькина*

Фото на обложке: *Алла Демидова в*
фильме «Настройщик», режиссер Кира
Муратова

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 № 28

Содержание

КИНОФОРУМ 2005 (№ 1)

КОЛОНКА РЕДАКТОРА

2 Константин Щербаков. ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ИТОГИ

АКТУАЛЬНАЯ РУБРИКА

4 Ханс-Йоахим Шлегель. АРАБСКИЙ КИНОМОСТ
6 Сергей Тримбач. ИДЕНТИФИКАЦИЯ ПОКОЛЕНИЯ

ПРЕМЬЕРА «КФ»

10 Нея Зоркая. ВОЛКИ И ОВЦЫ КИРЫ МУРАТОВОЙ
17 Елена Стишова. НАКИД НЕ ПРОВЯЗЫВАЕМ

ФИЛЬМ, ФИЛЬМ, ФИЛЬМ...

22 Леонид Павлючик. НЕЖНОСТЬ С ГОРЕЧЬЮ ПОПОЛАМ
25 Гульнара Абикиева. «ОХОТНИК» — НОВЫЙ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ МИФ
28 Садулло Рахимов. ПРЕОБРАЖЕНИЕ
Дебют
30 Дарья Борисова. 400 УДАРОВ В НЕЖНОМ ВОЗРАСТЕ

КОНЦЕПЦИИ. ГИПОТЕЗЫ. РАЗЫСКАНИЯ

32 МИХАИЛ КАЛАТОЗОВ: ГЕОГРАФИЯ ТВОРЧЕСТВА
41 Вадим Скуратовский. КРАТКИЙ ПУТЕВОДИТЕЛЬ
ПО ВАДИМУ АБДРАШИТОВУ
43 Ирина Зубавина. АКТЕРСКАЯ «ОРЕСТЕЯ» БОГДАНА СТУПКИ
51 Сергей Кудрявцев. САД РАСХОДЯЩИХСЯ ТРОПОК
54 Зара Абдуллаева. СВОЕВОЛЬНЫЙ БЕРЛИНАЛЕ

ИНФО-РУБРИКА

ПЕРСОНА

61 Одельша Агишев. ГЛАВНОЕ ДЕЛО ЖИЗНИ, ИЛИ
ЧАЙ С КУРАГОЙ
67 Леонид Махнач. В НЕМ СОШЛИСЬ ВОСТОК И ЗАПАД

СЦЕНАРИЙ

72 Зульфикар Мусаков. РОДИНА

SUMMARY

КИНОФОРУМ

2005

КОНСТАНТИН ЩЕРБАКОВ

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ИТОГИ



Константин Щербаков,
ответственный редактор
журнала «Кинофорум»

С интересом и, не скрою, с некоторой завистью наблюдаю за тем, что происходит в нашем театральном сообществе. Рядом со зданием СТД на Страстном Театральный центр построили, ничего, что характерно, при этом не ломая. И другой всеми нами любимый театральный центр — Дом актера на Арбате — замечательно работает. Есть и Конфедерация театральных Союзов в Леонтьевском. И, представьте, сосуществуют, не толкаясь, не наступая друг другу на ноги. Не возьмусь утверждать, что все всех в театральном сообществе безоглядно любят — от столкновения индивидуальностей, амбиций, самолюбий куда денешься? Но когда в преобразовательном пылу надумали наши экономические реформаторы списать в расход уникальную культурную ценность — отечественный репертуарный театр, — люди этого театра, старомодно взявшись за руки, встали на его защиту все вместе, спрятав в карманы амбиции и самолюбия. И митинговали, и по начальству ходили, и, в конце концов, добились приема у Президента. Для того, чтобы донести лично до него свои — общие — тревоги. Для того, чтобы защитить свое — общее — дело. А не для того, чтобы заручиться дополнительным административным ресурсом в единоборстве с инакомыслящими коллегами и товарищами.

Профессиональная солидарность людей культуры — она, оказывается, существует. О том, как выглядит на этом фоне сообщество ки-

нематографическое, думать не хочется. Только как же не думать?

И скандальный съезд СК, и последующие пленумы, послушно закреплявшие его решения, и предыдущие акты конфронтации с коллегами, неукоснительно следовавшие популярным в прошлом принципам: кто не с нами, тот против нас, если враг не сдается, его уничтожат, — все это уже позади. Проехало, оставив не лучшие воспоминания. Нынешняя ситуация туманна, и все же в тумане этом смутно вырисовываются предварительные итоги.

Руководство СК России любыми способами пыталось уничтожить «Нику». Было трудно, однако «Ника» выстояла и готовится к очередному вручению своих наград.

Руководство СК России любыми способами пыталось уничтожить Конфедерацию Союзов кинематографистов. Было — и есть — совсем не легко, однако Конфедерация выстояла и готовится к своему очередному Форуму национальных кинематографий.

Руководство СК России пытается уничтожить Московский Союз кинематографистов и в поползновениях этих зашло далеко, создав параллельную организацию — Московское отделение российского Союза. Московский Союз отбивается, как может, и, я думаю, найдет формы существования, потому что кинематографистов, не желающих подчиняться офицерским командам, все же достаточно. Только вот пример раздробившегося писательского сообщества перед глазами.

Сколько теперь этих союзов? Что они могут — по отдельности? Кто их станет слушать, если придет нужда сунуться в какие ни есть инстанции со своими экономическими, хозяйственными проблемами? Кто их станет слушать, если сами члены союзов путаются, в каком из них состоят? Неужели кинематографистам предстоит пройти тот же путь? Наступить на те же грабли? Похоже, придется, если руководство СК России и дальше будет находиться в плену любимой мысли: кто не с нами, тот против нас. И еще немаловажное обстоятельство: там, в писательском сообществе, конфронтация возникла на идейной основе, а проблемы собственности, во всей своей неприглядности, образовались потом. Здесь же, у кинематографистов, с собственности все началось. Ею и завершится, если когда-нибудь завершится.

А на сегодняшний день — какой сухой остаток, выигрыш какой в результате всех конфронтаций и противостояний, инициированных руководством СК России? Что получили «правильные», с его точки зрения, кинематографисты? Ради чего все?

Навязывая в зубах битва за Киноцентр завершилась тем, что кинематографистам он теперь не принадлежит. «Данность такова, что нет теперь у кинематографистов ни Киноцентра, ни акций, а пока нет и денег» — замечено в одной спокойной и объективной статье.

В той же статье читаем: «Что в этой ситуации будет с Музеем кино... неясно». Музей кино расположен в Киноцентре, и никаких документов, подтверждающих право здесь находиться, у Музея нет.

Дом кино, судя по всему, ожидает длительная реорганизация, модернизация, реконструкция, и что после этого от него останется, трудно сказать.

И самое горькое: многие кинематографисты, встречаясь, не смотрят друг другу в глаза, не подадут друг другу руки.

А теперь давайте помечтаем, коллеги, мечтать никому не заказано.

Как было бы хорошо, если бы Дом кино не постигла судьба Болшева и Красной Пахры.

Как было бы славно, если бы Музей кино дождался, наконец, собственного помещения, а до этого спокойно работал там, где сейчас находится.

Как было бы замечательно, если бы Союз кинематографистов России тоже не подстерегла какая-нибудь реорганизация и он продолжал бы оставаться Союзом кинематографистов России.

И прежние друзья, коллеги, товарищи вновь нашли дорогу друг к другу.

Как бы... Если бы...

Пока одно доподлинно, достоверно: Коппола в Москву приезжал.

Что ж, и на том спасибо.

ХАНС-ЙОАХИМ ШЛЕГЕЛЬ

АРАБСКИЙ КИНОМОСТ



Мысль о том, что кино способно изменить мир, уже ничего, кроме усталой улыбки, не вызывает. Жизнь отменила эту идею как старинную утопию. Уже едва ли кто-нибудь помнит, что «Броненосец Потёмкин» Сергея Эйзенштейна с экрана сошел в реальную жизнь, когда в 1933 году взбунтовались индонезийские матросы на голландском корабле «Zeven Provinciën», то есть «сыграли» этот фильм в действительности. Забыт, похоже, даже феномен советских фильмов периода гласности и перестройки, а ведь двадцать лет назад они ознаменовали перелом исторических эпох. Забыто и рукопожатие Элема Климова, первого секретаря правления Союза кинематографистов СССР, и Джека Валенти, президента МРАА (Ассоциации американских кинопроизводителей) на Берлинском

кинофестивале 1987 года. Между тем эта встреча, которую пресса окрестила «Рейкьявиком кинематографистов», опровергает мнение о том, что кино ничего не в состоянии изменить в окружающем мире и способно лишь развлекать. По крайней мере, тогда Климов и Валенти общими усилиями нашли выход из тупика.

Как раз на Ближнем Востоке в то время скорее строили новые стены, нежели рушили старые, поэтому было особенно радостно, когда Европейская киноакадемия (EFA) направила многочисленную делегацию на кинофестиваль в Иерусалим и в палестинскую Рамаллу, где были организованы дебаты на тему «Как кинематограф помогает «наводить мосты»?». Результаты не заставили себя ждать: и израильские, и палестинские кинематографисты могут теперь становиться членами Киноакадемии и выдвигать свои фильмы на премии EFA.

Не секрет, однако, что до сих пор арабские кинематографисты могут увидеть работы своих израильских коллег, критические и совсем неконформистские, только на международных фестивалях, как, например, картину Йоава Шамира «Блокпосты» («Mahssomim»), повествующую, без единого комментария, о том, как накаляются страсти и нарастает агрессивность на израильских военных КПП. Тем не менее

на обеих сторонах подумывают, пока еще не вполне явно, но уже — без сомнения, о культурном диалоге.

Фильмы и их создатели и вправду могут наводить мосты между разъединенными землями. Аутентичный кинематограф, который еще не подвергся пагубному влиянию глобализации кинорынка и пока не успел деградировать до уровня бессмысленной развлекаловки, способен сыграть особую, чрезвычайно важную роль в межнациональных взаимоотношениях как факт культуры. Например, в обстоятельствах культурного высокомерия США и Западной Европы по отношению к исламским и арабским странам.

В Марокко никакой фундаментальный фанатизм, не смог разрушить сосуществования мусульман, иудеев и христиан, поэтому Марокко, несомненно, наилучшее место для фестиваля «Киновстреча на крайнем Юге» («Rencontre du Cinema Sud-Sud»), цель которого — создать в арабском мире еще один кинематографический перекресток на пересечении культурных путей из Дамаска, Дубая, Маракеша, Александрии и Каира. Смысл этой кинематографической инициативы — в культурном диалоге, поэтому фестиваль и проходит в Асиле, в городе искусств, в городе с древними традициями культурно-интеллектуального обмена.

Что касается арабских кинематографистов, то для них наиболее важен вопрос аутентичности в кино. Материал для дискуссии был предоставлен богатейший: Ихаб Ламейс привез продукцию «ближневосточного Голливуда» — Египта «Собственное мнение» («Men nazret ain»), Бассам Тавади представил одно из первых кинотворений Бахрейна — коммерчески-спекулятивный псевдомистический «Посетитель», из Сирии прибыла мелкобуржуазная сирийская мелодрама «Мечты» — дебют телевизионной звезды Вахи Аль-Рахеб. Марокканец Мохамад Асли показал социально ангажированную драму «В Касабланке не летают ангелы» («A Casablanca les anges ne volent pas»), Ранда Чалхал Саббах представила ленту «Бумажный змей» («Cerf-volant»), незадолго до того отмеченную венецианским «Серебряным львом» — пеструю и разноликую картину о жизни и любви в ливанско-израильской пограничной области. И, наконец, была показана совершенно особенная лента Хакима Белаббеса «Фибрами души» («Khaït ergouh»), откровенно построенная на параджановских сюрреалистических образах.

Заметные работы прибыли из Киргизии, Азербайджана и Грузии. Фильм Гуки Омаровой «Шиза» получил приз за лучшую мужскую роль. Врожденное мастерство тинейджера из интерната О.Нусупаева, играющего юного алматинского беспризорника, которому приходится до крови биться за свою жизнь, действительно впечатляет. Гран-при за лучший короткометражный фильм получил грузинский режиссер Георгий Овашвили за карти-

ну «На уровне моря» — это рассказ о пробуждающейся любви, причем драматургия картины построена всего лишь на смене ракурсов. При этом персонажи не произносят ни слова. Много говорили о внеконкурсном фильме Мурата Ибрагимбекова «Нефть» (Россия—Азербайджан) — черно-белом эссе о том, что и сейчас, как и в 1943 году, война и нефть — явления взаимосвязанные. Картина была отмечена «Серебряным львом» в Венеции.

Особое внимание привлекла лента «Брат мой, шелковый путь» Марата Сарулу. Интерес вызван не только образным и эмоциональным строем этой казахской картины, снятой киргизским режиссером: среднеазиатский фильм, воссоздающий образ Великого шелкового пути, безусловно, напоминает арабской аудитории о «золотом веке» арабской культуры, пространство которой простиралось тогда от Испании до Самарканда и Бухары, об эпохе расцвета науки и светской культуры арабов, немало сделавших и для европейцев.

В нынешнем году на фестивале ожидаются гости из других стран Средней Азии — Узбекистана, Таджикистана и Туркмении. Обращение к кинематографу Средней Азии на первом фестивале «Rencontre du Cinema Sud-Sud» стало, между прочим, весьма полезным и плодотворным не только для арабов, но и для тайванцев и индийцев: в ходе дискуссии говорилось о реальной перспективе кинематографического диалога в азиатском регионе.

Берлин

Перевод с немецкого Анны Кукес

СЕРГЕЙ ТРИМБАЧ

ИДЕНТИФИКАЦИЯ ПОКОЛЕНИЯ



Ситуация в украинском кинематографе медленно, но верно исправляется. Растут, как грибы, новые и обновленные кинотеатры. Национальная киностудия имени Александра Довженко тоже обновляется, ее директор уже жалуется на то, что павильонов не хватает. Словом, еще немного, еще чуть-чуть — и догоним, и перегоним... Россию.

Однако если с кинопромышленностью дела и вправду стали лучше, то с кино как искусством все выглядит как и прежде: близким к катастрофе. Простой пример. На 2004 год в госбюджете на кинопроизводство было запланировано аж 20 миллионов гривен, или 3,7 млн. долларов. Согласно декларациям высшего руководства украинская экономика развивалась чуть ли не быстрее всех на свете, с наполняемостью бюджета дела выглядели тоже блистательно. Тем не менее киностудиям недодано почти треть планируемой суммы — шесть миллионов. В Украине пару лет

назад был принят закон (именно так — закон) «О развитии киноиндустрии до 2007 года», в котором предусмотрено ежегодное увеличение ассигнований. В полном согласии с этим государственным документом Министерство культуры и искусств подало правительству предложения по кинопроизводству на сумму, равную 54 миллионов гривен. Их срезали (тем самым нарушив закон!) до все тех же двадцати...

Те немногие игровые картины, которые удавалось снимать, делались руками кинематографистов старшего поколения. В последний раз молодые приходили в наше кино на рубеже 80—90-х: Андрей Дончик, Наталья Андрейченко, Анатолий Матешко, Олесь Янчук, Галина Шигаева, Сергей Лысенко, Александр Роднянский, Сергей Буковский... Часть из них разбежалась (в продюсерство, к примеру), часть замолчала, иные ушли на телевидение и там тихо расправились. А новые практически не появлялись, сразу со студенческой скамьи попадая на телевизионное производство. Едва ли не единственным примером настоящего дебюта в кино стал фильм «Мамай» (2003) режиссера Олеса Санина и оператора Сергея Михальчука — он стал событием, был выдвинут на «Оскара», удостоен государственной премии Украины имени Довженко. Такое повышенное внимание вполне объяснимо — еще бы, в кинематографической

семье неожиданно-негаданно появились дети. Эдакое удивление общественности: они там и в неволе размножаются.

Между тем две кузницы кадров в Киеве продолжали работать — и вполне зрелый по возрасту кинофакультет театрального института имени И. Карпенко-Карого, и новый институт кино и телевидения Университета культуры и искусств. Все чаще стали вспоминать об объединении «Дебют» на киностудии имени Довженко — именно здесь в конце 80-х появились самые яркие и обнадеживающие имена. В условиях, когда кинопроизводство приобретало фабрично-конвейерный вид, студийное, то есть поштучное выращивание молодняка начало выглядеть несбыточной мечтой. И тогда появилась идея молодежного альманаха. Объявили конкурс сценариев, объединенных темой любви («Любовь — это...»). И вскоре запустили проект — причем не на государственной студии, а в общественной организации под несколько странным названием Западно-Европейский институт.

Такое решение было одной из причин, стоившей Анне Чмиль поста главного куратора кинематографа, замминистра культуры и искусств. Один из режиссеров старшего поколения обвинил ее в продолжении сомнительных традиций новой истории Китая: мол, натравливает молодых на старых. И то, бюд-

жетные денежки считанные, все штыки наперечет — на всех не хватит. А тут решили целую ораву со стороны запустить в отечественный огород... Тем не менее проект, не без трудностей и задержек, все же осуществился: двенадцать короткометражных игровых фильмов явились миру. И один — неигровой, зато полнометражный.

В картине под названием «Киномания» Анны Яровенко (два или даже три года она работала в Москве, где сняла несколько документальных фильмов) речь идет о деревенском учителе истории, который снимает кино. Этим не удивишь нынче — кино о кино. Знак отсутствия новых идей, кризиса художественных идеологий. Постмодернизм называется. Однако ничего собственно постмодерного у Яровенко не замечаешь. Перед нами скорее жизненный материал, который вполне бы сошелся для советского соцреалистического кино. Коллектив здесь вполне «здоров», сельская община более чем энтузиастично отнеслась к призыву Владислава Чабанюка сделать фильм о двадцатом годе минувшего уже столетия, когда все смешалось в украинском доме — «красные» и «зеленые», махновцы и петлюровцы... «Я не актриса, — объясняет женщина лет пятидесяти, — но если нужно, то нужно. Раз Владик сказал — то все... И дед согласный». А что — комсомольская юность вспоминается, да и просто желание выпасть из рутины будней. Такая себе карнально-ярмарочная пауза в жизни, праздник, который, хоть и не всегда, однако приходит и к тебе.

А еще припомнился сам Александр Довженко и его работа в селе Яреськи, что на Полтавщине. Там классик снимал свою «Землю», эпизоды других лент. А главное — хотел своим фильмом преобразить сельский уклад жизни. Авангардисты же не просто тексты изымали из реалий, они хотели родить новую действительность. Довженко — яркий пример того.

Однако Чабанюк далек от подобных амбиций. Он синефил, или же киноман, ему просто нестерпимо снимать. И он, словно сказочный персонаж, ездит округой и собирает людей на киношные подвиги. Студентка Витолина Аист, которую он находит в Умани, спрашивает, чего ради он то кино снимает. «Не знаю», — ответ. Нет, авангардисты знали, их, как сказали бы нынче, проекты были рационально просчитанными. А этот снимает, как птица поет. Хоть и сельскую киностудию слепил, хоть и село у него превратилось в сплошную съемочную площадку. В буквальном значении слова здесь идет студийная работа, учатся делать кино. В городе теперь фабрики, специально обученные люди становятся к конвейеру и лепят, будто вареники, сериальную продукцию. То раньше были гении,

Довженки—Тарковские, нынче у нас профессионалы, которые по известному образцу деловито мастерят, не отвлекаясь на ерунду. Быть может, арткино только здесь и осталось — в таком вот селе на Черкащине, может, отсюда начнет произрастать что-нибудь эдакое из будущего украинского кино?

В фильме Яровенко мы услышим пояснение, чего ради затеяна эпопея со съемкой. «Она нужна, — говорит юноша, который исполняет одну из ролей в Чабанюковом фильме, — эта киностудия, она нужна. Здесь уже все вымирает, здесь уже ничего нет. Хоть бы эта киностудия была. Чтобы показывали фильмы, чтобы люди чем-то занимались. Почти каждый второй в селе — он ведь не думает об этом фильме, он думает, где ту копейку взять на выживание». Почти доженковское представление о работе над фильмом как процессе делания, сочинения нового, иного мировоззрения. Да разве только Довженко? А французская «новая волна», лидеры которой всерьез верили в то, что кино важнее жизни, что в искусстве заложены нужнейшие витамины, без которых сгинешь, пропадешь?..

Яровенко подчеркивает мотив созидания новой среды. Ее герой говорит в камеру какие-то концептуальные вещи, сидя на коне. Он всадник, не свинопас (хотя свиней мы увидим тоже, Чабанюк не выпадает из патриархального быта). Вольно или невольно режиссер заставляет вспомнить известное противопоставление «казаков» и «свинопасов», которое прозвучало некогда у Дмитрия Донцова, политика и автора ряда построений, объясняющих ментальность украинцев. Едва ли не все беды украинцев он видел в том, что среди них доминируют «свинопасы», погрязшие в быту. Нужны «казаки» — только они могут превратить народную «биомассу» в народ.

Следовательно, если помыслить материал фильма в таком историческом контексте, имеем дело с человеком, который изымает себя из «свинопашеского», так сказать, дискурса и начинает говорить на языке всадника, человека, делающего историю, творящего среду, а не подчиняющегося тому, что есть, что задано. «Владислав, — утверждает его жена, — он когда что задумал, то так оно и будет». Да и разве ж люди творят тексты для того лишь, чтобы явилась миру книжечка или фильм? В особенности в таких вот случаях, когда не продается ни вдохновение, ни кинорукопись...

Чабанюк — учитель истории, и, естественно, мы видим его на уроке в школе, когда он перетолковывает наше недавнее историческое прошлое. Говоря, к примеру, о том, что батко Махно и его войско, вопреки известным представлениям, сражались за сохранность близлежащего мира, за со-

хранение традиционной среды обитания. Далеко от своих деревень не отходили. Понимали, уничтожишь корневую систему — восстановить будет трудно. Нынче мы лучше понимаем, за что они дрались. Видели, значит, куда все идет. Село уничтожали и в коммунистические, и в якобы посткоммунистические времена, а теперь вот его нужно возродить. Съемки фильма — выходит так! — это и есть работа по возрождению.

В фильме есть эпизод, когда школьники листают свой дневник. В него вмонтирован современный культовый «иконостас»: американские «кинозвезды», российские рок-группы. Ничего украинского. Ничего и никого. Детям предлагают мыслить себя в историко-культурном поле, сформированном за «бугром», ближнем или далеком. То есть пренебрегать собою. Отказываться от собственного иконостаса, своих богов. А лучше и не знать их. То бишь соглашаться на роль свинопасов.

Чабанюк вводит свою актрису, пусть и самодеятельную, в курс истории. «Петлюровцами называют тех, кто продлил дело казаков. А на самом деле — нет, не так. На самом деле казаками были махновцы. Ибо они несли в себе дух свободы, вольницы. И, обрати внимание, махновцы формировались на юге, в казацких степях. И Григорий, твой возлюбленный, именно такой казак».

Следовательно, речь идет о воспроизведении самого духа казачества. Духа свободы. В сегоднешнем селе, которое согнулось от рабства, пронзительного исторического ветра, грозящего смести саму Украину с поверхности земного шарика. Поэтому Чабанюк снова объясняет — он не столько кино занимается сейчас, сколько археологией. Возобновляет утраченное пространство, утраченную среду. Она утеряна, к счастью, не до конца. Открываются сундуки, вынимаются сапоги, платки, снимаются с полок горшки и рюмки. Яровенко вместе с группой пристально наблюдает как раз за этим. Нет, эти люди не фильм делают — они стараются колодцы почистить (те самые, которые для жаждущих), тени предков забытых воскресить, национальные и космические универсалии вернуть к жизни — иначе смерть, иначе ты лишь прислуга при нынешних господах и свиньях.

Обычная для украинской киножизни и культурного сознания в целом работа — раскапывать могилы (главным образом казацкие). Поиск Звенигоры. Поиск отечественного Вавилона, рухнувшего было в тартарары. Нынче время, когда всем хочется знать, оттаит ли тело нации после продолжительных заморозков? И кто виноват в том, что морозы стояли так долго. «Это вы, падлюки...», — говорит один. — «А вот и нет...», — отвечает другой. Тогда

кто же? Быть может, все мы, так долго соглашавшиеся быть рабами? Садитесь на коней, вспомните, что основное условие человеческого существования — быть свободным, держать в легких ветер вольности. Вот сие раскопайте в себе. Вот сие бросьте мощным лучом на экран. Только такая «археология» воскресит нацию, даст ей пространство полета...

Киномания в самом деле важнее самой жизни, поскольку это один из способов созидания себя в истории. Ибо кино, как учил древний француз Андре Базен (еще в 50-е годы минувшего столетия), это «мумификация времени». Не станем киноманами — не обретем собственного времени и пространства. Собственной истории. Она придет. Вместе с киноманами. Таков концептуальный итог.

В чем тут новизна, пусть и относительная? Ее легче прояснить, сопоставив с богатой продукцией фильмов о культуре и искусстве, появившихся в последние десять лет. Их авторы, как правило, принадлежат к старшему поколению. Для них прошлое является воспоминанием — живым, волнующим, но не более. Оно не строительно, оно не является материалом, из которого можно вылепить образ завтрашнего дня. Здесь — иное. Автор пытается найти точки опоры в том, что он принимает в качестве вещества повествования. Теперь, когда случились известные всем события, когда народ вышел на площади, майданы, для того чтобы заявить о том, что он также является субъектом истории, что у него не только крепкая память, но и очень яркие краски для того, чтобы заявить о своем существовании, фильм Яровенко воспринимаешь как прогноз на завтра. Отмечая, кстати, подозрения в «забугорной» режиссуре. Вот же, за год до этого мы видим, в сущности, ту же картину — народ разыгрывает карнально-киношное действо, в котором нет правых и виноватых, в котором все ярко и празднично... И главное, народ подвергает суду свое прошлое, но в этом коллективном событии отсутствует состав ненависти, а есть лишь счастливое соитие душ и тел, есть брызжащая радость наступления свободы — коллективной и личностной.

Любовь — это чувство сопричастности тому, что происходит за пределами твоей личностной галактики, способность скинуть шоры, выйти в космос народного бытия: такова, пожалуй, формула, близкая и другим участникам молодежного проекта. Замечу, что все последние годы общественная и государственная жизнь была отмечена последовательными попытками запугать и отдельных граждан, и целые корпорации. Иначе говоря, затолкать их в узкие «штреки», выход из которых сопряжен с большой опасностью. Итог известен: энергетика карнавального пошиба выбросила лю-

дей из их индивидуальных гнезд, сломав все перегородки, выстроенные индустриальной эпохой...

Вот лучший, быть может, фильм всего проекта — «Кристина и Денис танцуют танец бондарей» (сценарий Аллы Чуриковой, режиссер — Дмитрий Попов, проживающий ныне в Германии). Подросток Денис (Филипп Сотниченко) тайно влюблен в топ-модель Кристину (Наталья Юций, она и в реальной жизни «играет» ту же роль), чьими портретами увешан не только весь город, но и комната самого Дениса. Случается так, что красавица сходит с рекламных щитов и слоняется по вечернему городу вместе с подростком. Посещая при этом зланные места типа ресторана, где танцуют «дикие» фольклорные танцы — а'ля Руслана. Встретились два одиночества — в итоге возник единый душевный праздник, пространством которого стал весь город. Опять-таки задним числом узнаешь тот славный город Киев, потрясший самих его обитателей колоссальными средствами души, средствами любви и взаимопонимания. Музыка (в фильме задействована группа «Мандры») и танец делает картину очень четкой и осмысленной по темпоритму, очень внятной и легкой для восприятия. Во всяком случае, премьерный зал Киевского Дома кино буквально гремел от оваций — давно мы такого не видели!

Взаиморастворяющиеся одиночества, попытка преодолеть эдакую взаимную духовную «фригидность» — главный сюжетный материал картин, составивших кинопроект. В фильме «Любовь. Да» Виталия Тименко речь о пенсионерах, заимствующих у внуков современные средства коммуникации. В «ПтицеLove» Ларисы Артюгиной — героиня является театральной актрисой, не сразу оценившей достоинства своего воздыхателя (Дмитрий Суржиков). В весьма рыхлой, не очень внятной по режиссуре «Мечте» (здесь и актеры выглядят самодеятельно) все окунается в новогодние праздники, одолевая притяжение бед и недоразумений. Герои фильма «Свет в окне напротив» Анны Шкарупы опять-таки располагаются вблизи, по соседству. Однако близкие тела и души мужчины (тот же Д. Суржиков) и женщины (Оксана Архангельская) отчего-то соединяются — да и то на миг — лишь благодаря случайности, а затем продолжают параллельное существование, даже несмотря на имеющееся общее дитя. Праздника здесь не случилось, хотя жажда его вполне очевидна. Быть может потому, что героиня слишком зациклена на одном мужчине, некоем стареющем большом чиновнике (Николай Бабенко). Но тут и неправда: поверить в искренность чувств к этому чучелу как-то уж слишком трудно.

Хочется назвать и фильм, который создан за пределами молодежного проекта — молодой ре-

жиссер Валентин Васянович снял картину «Против солнца» («Укркинохроника», 2004). Ее герой — народный скульптор, время от времени впадающий в некую творческую нирвану и созидющий языческих каменных истуканов а-ля скифские бабы. А в миру и быту он существует рядом со своей жинкой, сварливой и говорливой, постоянно лающей и оттого душевно свихнувшейся собакой и разными свинцовыми мерзостями стихийного бытия. Тем не менее внутри него шевелится нечто громадное, невыразимое, то, что все же удастся зафиксировать на киноплёнке, — творческий процесс невидим и неизобразим, но его можно представить так, что мы догадаемся: здесь еще столько возможностей, столько ресурсов...

Фильм, выпадающий из общего течения (из того же проекта «Любовь — это...»), называется «Олигарх», снял его Алексей Росич, он же, только уже под своей настоящей фамилией Андриенко, снялся в главной роли. Фильм существенно затуманен неорганичным, на мой взгляд, соединением двух жанрово-стилевых систем — поэтической, маркированной всякими красивыми живописными пейзажами и натюрмортами, и острореалистической, претендующей на раскрытие неких социальных зол. Вязь обстоятельств, по которым можно догадаться о злой роли олигарха: он обидел мента, мент Романыч (Виталий Розстаный) выместил обиду на другом человеке... Словом, inferнальная цепь зла, которое в итоге кажется избыточно театральным и потому нестрашным.

Обидно, потому что именно Росич обещает открыть в украинском кино невиданное в последнее десятилетие социальное направление. Пару лет назад его довольно острый сценарий о житье-бытье шахтерского края был отклонен простым напоминанием о том, что украинский премьер-министр из Донбасса, который не велено трогать. И вот режиссер и драматург приделывает к социальной истории виньетки и терпит очевидное для меня поражение. Жаль. Тем не менее, многое говорит о том, что нынешние молодые готовы говорить о том, что объединяет и интересует всех: развитие социума в направлении свободы — личностной, корпоративной, общественной. Они ищут язык, который признает своим «улицу безязыкую». Хотя последняя сама занялась поисками, преобразовав уличное движение в карнавально-площадную игру: яркую и удивительно выразительную в своем экранном измерении. Так уж сошло — встретились два одиночества, и отныне кинематографисты почувствовали ток народной жизни. Остается преобразовать его в фильмы и другие долгие дела.

Киев

НЕЯ ЗОРКАЯ

ВОЛКИ И ОВЦЫ КИРЫ МУРАТОВОЙ



10 КИНОФОРУМ

Когда Кире Георгиевне кто-то из журналистов высказал, что «Настройщик» в отличие от ее предыдущих картин «повернут к зрителю», она засмеялась: «Я не виновата! Я ничего не делала! Просто так вышло!..» И почему-то вспомнила пушкинскую Земфиру: может быть, потому, что вольная цыганка сначала была женой грозного Алеко, а потом полюбила молодого цыгана.. — как знать?

Но во время своего двухчасового и насыщенного мастер-класса на фестивале «Молодость» 30 октября 2004 года в Киевском Доме кино, коснувшись «Настройщика», Муратова не отрицала для нового фильма возможности стать «зрительским»:

«Все зависит от организации проката. Но я поняла, что в «Настройщике» есть для того факторы: есть острый сюжет, а он интересен всем, он никому не мешает, а помогает; сюжет переходит в саспенс, но не со стрельбой, а мягкий; есть красавица-злодейка и есть финал, своего рода хэппи энд, при котором наступает слияние с зрителем. Каждый думает: вот так и я, меня также обижают, но я продолжаю оставаться хорошим и добрым».

Интервьюерам (фильм привлекал внимание задолго до выхода) повторяла:

«Я рада, что осуществила свое давнее постоянное желание снять тихий, традиционный, хо-

роший фильм... Я хотела снять шаблонный фильм, никому не ставящий диагноз, поэтому очень радуюсь».

«Зрительский», «традиционный», «шаблонный» — все это красиво, забавно, но — однако — с большой поправкой на муратовское. По-муратовски: и «остренький сюжет», и «тихий фильм».

Поймите меня правильно: Муратова создала свой кинематограф, свой «артхаус» (так пишут даже на рубашках ее видеокассет). Вы вольны принимать или не принимать. Скажем, лично я, зритель и профессиональный кинокритик, его горячая почитательница, но никого не насилую и не агитирую. Дело добровольное, есть пословица: «Кому нравится арбуз, а кому — свиной хрящик». А в наши дни зрителю обеспечена свобода выбора, хочешь, смотри «Чеховские мотивы», хочешь — «Ночной дозор», хочешь — «Московскую сагу», «Клон», «Две судьбы» по телевизору. У Муратовой существует своя зрительская (к тому же — международная) аудитория, пусть не такая многочисленная, как у боевика «Матрица», но постоянная и преданная. Она-то и отметит некоторые новшества.

Ну, во-первых, «линейное» повествование, последовательность событий и действий или, как теперь модно по-иностранному выражаться, «нарратив». Раньше в своих фильмах-фантазиях, в фильмах-поэмах Муратова не жаловала порядка «что за чем» или «петелька-крючок, петелька-крючок», мысль и чувство парили на экране, как хотели, точнее, как хотел автор-творец. Правда, и в «Настройщике» чистый жанр определить невозможно трудно, российский журнал «Фильм» мудро (и вряд ли правильно) назвал картину «черно-белой криминальной комедией с элементами мелодрамы». И опять, как всегда у Муратовой, собственно история, которую рассказывают с экрана, прерывается некими вставками, самодовлеющими авторскими образами, фигурами, размышлениями. Но баланс их уже совсем другой, и, так или иначе, прочерчивается последовательность и логика интриги.

Интрига! Да, у Муратовой — интрига, и ведут ее ловкие авантюристы. Персонажи фильма делятся на шарлатанов, хитроумных изобретательных хищников, таких волков в овечьих шкурах, и их близоруких жертв, беспомощных и милых недотеп — двух очень славных, благополучных, обустроенных одиноких вдов. И разворачивается на экране сюжет жульничества, обмана.

Сценарий Сергея Четверткова, одного из постоянных в последние годы и ближайших коллег Муратовой (при участии ее самой и Евгения Голу-

бенко), является вольным переложением сюжетов Аркадия Кошко, начальника имперского сыска и известного беллетриста начала XX века, после революции — эмигранта. В советское время забытые мемуары Кошко были переизданы на Украине в 1993-м в сборнике «Старый русский детектив». Но опять-таки это только повод, хотя соединение сюжетных мотивов вековой давности и реалий современного города дает дополнительный эффект: речь о людских пороках, стойких, въевшихся, и о людских слабостях. Простодушный морализм эпохи Аркадия Кошко — «Деньги есть корень зла» — обретает еще на уровне точно прописанного сценария объем, конкретность нашего времени. Современный постсоветский город с потоками транспорта, иномарками, фитнес-клубами, магазинами, набитыми импортом, и сохранившимися полуколонными лавочками, солидными банками, пачками денег, передаваемыми из рук в руки, ресторанами (все с поправкой на простодушную окраину) живет, пульсирует, разворачивается на экране. В натурных съемках и сценографии «Настройщика» нетрудно узнать Одессу, правда, без «знаковых» эйзенштейновских объектов типа всемирно известной лестницы или статуи Дюка, а также без бернесовских Молдаванки и Пересыпи. Одессу муратовскую.

Она предстала в «Настройщике» черно-белой. По правде сказать, многие удивились: настолько же, насколько предыдущие «Чеховские мотивы» органически черно-белый фильм (по настроению, по частым отсылкам к чеховскому рубежу двух веков, когда новорожденное кино еще не знало цвета), настолько летний, игровой, затейливый «Настройщик», казалось, тяготеет к цвету. Почему сняли так?

Кира Муратова:

— Я больше люблю черно-белое. В нем для меня больше искусства, больше условности. Цветным я не управляю, оно от меня ускользает. Черно-белую пленку и по производственным условиям у нас на студии легче монтировать сразу после съемки, как я люблю, при цвете это труднее.

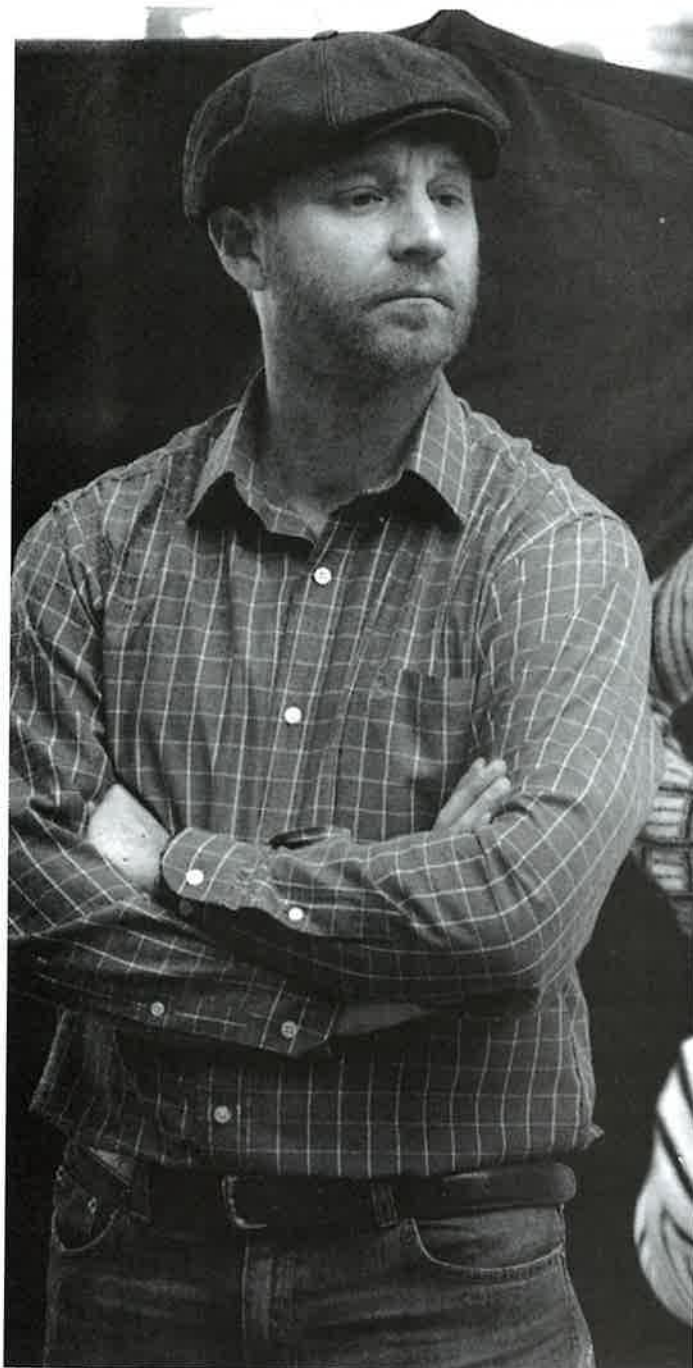
С Муратовой не поспоришь, режиссеру виднее, как снимать. Но можно ли забыть яркий, экспрессивный, полный цвета и света мир тех ее картин, где кармином и синим насыщены узоры ковров «Перемены участи», где перламутрово-светло-зеленое поле капусты в первых кадрах «Чувствительного милиционера», «белый лебедь» и «черный лебедь» — две красавицы «Увлечений»? Гамма веселого

КИНОФОРУМ 11

красного во «Второстепенных людях»? Ведь даже в брутальных «Трех историях» довлеет цвет: синие морские волны, россыпь спелых осенних яблок, зелень веток...

Черно-белое изображение в «Настройщике» утонченно, графично. Но вот интересный эффект:

«Настройщик»



многие видевшие картину (и люди понимающие) вспоминают ее как цветную!

Аферисты, сладкая парочка

Рычаги сюжета, заговорщики и злоумышленники — та самая «красавица злодейка» по имени Лина и влюбленный в нее подкаблучник Андрей, несостоявшийся пианист, поневоле — настройщик роялей и пианино. Это — фаворитка Муратовой, неподаждаемая Рената Литвинова и премьер группы «Маски-Шоу» Георгий Делиев. В его Андрее узнаем обросшего бородой хорошенького шафера из сцены венчания в «Чеховских мотивах».

И написаны, и разработаны режиссерски, и сыграны они очень интересно. Нет, это не просто уголовники. Но и не кандидаты в олигархи или криминальные авторитеты. Это крими-интеллектуалы, самодеятельные выдумщики. Уже в первом большом эпизоде супермаркета — выходе Андрея, после того как он чуток подслушал и запомнил из соседнего разговора «перспективный» номер телефона и ловко откупоривал на винной полке дорогие бутылки с крепкими напитками, наспех делал длинный глоток и ставил на место, когда его (не без двусмысленности) ощупывал охранник, этот ловкий воришка мечтательно изрекал: «В жизни есть вещи такие мрачные... Например, смерть. Да. Или запах старости. Запах в жилище стариков. Больные животные. Чечня...»

Далее наш экзистенциальный философ будет с безошточным психологическим расчетом осуществлять операцию по «тихому» ограблению богатой дамы, в чье доверие он вотрется артистически.

И его подруга, кроме хорошего аппетита, переходящего в прожорливость (это для нее Андрей добывает деньги и закупает — ворует деликатесы), наделена духовными запросами. Она и про папесу Иоанну расскажет, и собирается изучать немецкий язык — просто по звучанию нравится, красивый язык. И Шопена вспомнит, и Шумана. А наметив в жертву бездетную вдову антиквара, называет это моральным наказанием, справедливым возмездием, Божьей карой за ...убийство нерожденных младенцев.

Спрашиваю у режиссера, входил ли в намерения подчеркнутый контраст между культурным и нравственным уровнем персонажей.

Кира Муратова:

— Образованность и культура еще никогда не спасали от злодейства. Помните текст: «Все любят вкус мяса».

Молодым людям нужны деньги, а их нет. Были бы у них деньги, они были бы другими. Он добрее, и историю с абортами Лина придумывает, чтобы убедить его: надо убить преступную вдову. Она человек с развитым фантазийным воображением... Деньги ей необходимы на рестораны, клубы и прочее. Были бы деньги, была бы добрее.

Он ее любит безумно, она его тоже любит, живет с ним на чердаке, лазит вверх по пожарной лестнице. Имели бы деньги, были бы другие...

В Андрее — клоунское начало Делиева. Он появляется в дверях квартиры смешной, забавный: «Больной Циммерман здесь живет?» (марка пианино, которое пора чинить. — Н.З.) и тут же меняет тон, снимает маску: «Я — настройщик». Это персонаж втирающийся, общительный. Не гнушается аферами, но имел бы деньги, был бы другим.

Итак «мозговой центр» преступления — женщина, Лина. И забавно, что тайным кабинетом, где зреют козни, служит для любовников уютный уголок городского пляжа.

Что же, разве история с фальшивым стотысячным выигрышем в несуществующем тираже, которую тщательно и талантливо разыгрывает настройщик под закадровым руководством умной и хитрой «красавицы злодейки», так далека от нашего сегодняшнего дня? Разве одновременно с миллионными валютными аферами наверху не множатся мелкие бытовые обманы, аферы, гешефты, зачастую кровавые? А воры, проникающие в квартиры пенсионеров и одиноких под видом почтальонов, монтеров, работников собесов, с бумагами, талонами на какие-то подарки или льготы? А целые риэлтерские фирмы, которые, соблюдая всю видимость законности, совершают продажи квартир, а потом убивают владельцев? И часто среди армии махинаторов оказываются люди и с высшим образованием, и с талантом.

Да, в этом Кира Георгиевна права. На пушкинский вопрос о гении и злодействе мир давным-давно отвечает положительно. То есть это — увы! — две вещи совместные.

Дамы, божьи одуванчики

Фильм начинается Люба. Большая, красивая, сильная, в странновато-нарядном головном уборе с бисерными висюльками на лбу. И в поведении своем тоже странноватая: внезапно лобзает пожилого мужчину на уличной скамейке, приняв за другого — того, с кем переписывалась по объявлению в

газетной службе знакомств. Через несколько кадров она буквально всучивает незнакомцу две тысячи, уже считая его суженым и мгновенно загоровившись на ходу выслушанным от него вполне абсурдным проектом бизнеса.

Люба будет вести в фильме тему жертвы брач-

«Настройщик»



ных аферистов. Тема, хорошо известная и по жизни, и по кино, здесь забавно перевернута — женщина скорее не в хитрой сети обмана, а сама в него оторопело рвется. Приключения Любы с двумя «сужеными» имеют к главной интриге Андрея — Лины касательство косвенное или функцию «второго голоса». Но для мысли фильма важны и необходимы. Озабоченность благополучной вдовы новым замужеством уж, конечно, не «зов плоти» и не материальный интерес, а потребность в общении,



«Настройщик»

боязнь одиночества. Недаром, имея собственный дом, весь фильм торчит в квартире подруги Анны Сергеевны наподобие компаньонки, помощницы под первенством хозяйки.

Так играет свою Любу Нина Русланова, присоединив в фильмографии Муратовой к своим далеким портретам героинь «Коротких встреч» и «Познавая белый свет», к яркому эпизоду прихожанки в черном из недавних «Чеховских мотивов» безупречно живой образ, и комический, и трогательный одновременно.

Муратова верна полюбившимся ей актерам и типажам, готова вновь и вновь возвращаться к ним. Так, кроме Руслановой, Литвиновой и Делиева в «Настройщике» появятся, хотя бы мельком, и красавица Наталья Бузько, и Сергей Бехтерев, и

Ута Кильтер, и Никола Седнев (тот, кто сыграл разом двух близнецов во «Второстепенных людях»), и неперенный обаятельный монстр Жан Даниэль, и другие лица из предыдущих картин.

...В шуме супермаркета из-за кадра слышится чей-то мелодический голос, толкующий какую-то обыденную покупку, а на экране появляется кисть женской руки, увы! немолодой, но благородной, со старинными кольцами на пальцах. Затем — дама в элегантной шляпке, то ли увядающая красивая

блондинка, то ли кандидатка в приближающиеся «старые барыни на вате». Муратова презентует Анну Сергеевну, вокруг которой завертится основная интрига, через эту красивую руку, обаятельную улыбку дамы, шляпку-органди. Задумано или нет — не знаю, но контрастный образ Лины предвзвешивается кадром двух щиколоток и ступней, торчащих из-под одеяла, натюрморта, скажем прямо, неприглядного. И поскольку в таком кинематографе, как муратовский, все и мельчайшее важно, в дальнейших кадрах, когда тонкие ножки в туфельках на шпильках будут изящно спускаться по лесенке, невольно встанут в памяти те плебейские ступни-конечности. Это, понятно, мелочь, но все же...

Приятная во всех отношениях дама в магазине — «дебютантка» у Муратовой Алла Демидова.

Правда, на украинском-то экране актриса вписана скорее в «заслуженные», в ветераны — еще в 1965-м в Одессе снималась в новелле «Комэкс», а в 1971-м сыграла Лесю Украинку в биографическом фильме Николая Машенко «Иду к тебе».

Но почему так поздно произошла встреча Демидовой с Муратовой? Ошибка судьбы.

Встреча двух уникальных художников, двух натур, во многом противоположных, которые, при всей контрастности, имеют родственные черты, точки сближения. В творчестве. В отношении к искусству. В нравственной позиции на фоне современности (сколько бы ни чуждались обе, и та, и другая, подобных громких слов, повторю их во имя точности).

Думаю, экранный муратовский ансамбль приобрел вместе с Аллой Демидовой не только ее самое, но и некий иной артистический уровень, а именно поднялся ступенькой выше.

Все дело в том, что образ Анны Сергеевны, простодушной добычи изобретательных жуликов, достигает на экране такой степени жизненной убедительности, подробности, равной описаниям в классической прозе, такой завершенной пластики, такой тончайшей психологической прорисовки характера, каких в фильмах Киры Муратовой не было со времен незабываемо очаровательной Зинаиды Шарко в «Долгих проводах».

Демидову после показа «Настройщика» в Венеции и в Выборге многие поздравляли с «лучшей киноролью». Правда, Алла Сергеевна, смеясь, рассказывает, как ее поздравлял Валентин Черных: «Алла, это ваша лучшая роль в кино!» «А вы другие мои фильмы видели?», — спросила она. «Нет», — честно признался Черных.

С эпитетом «лучшая» я, пожалуй, готова согласиться, если прибавить, что после знаменитого дебюта Демидовой — поэтесса Ольга в «Дневных звездах» — ей, сыгравшей десятки фильмов (и кое что, на мой взгляд, зря!), не выпадало такое увлекательное задание.

Да и в сегодняшнем кино обеих наших стран (имею в виду Россию и Украину — партнеров «Настройщика»), столь богатом новыми звездными именами и удачами, пожалуй, лишь могучий Богдан Ступка в «Своих» работает с той же безупречностью каждого экранного мига, каждого взгляда, каждого слова. И надо же случиться, чтобы трагическая масляная живопись Ступки и легчайшая нежная филигрань Демидовой — эти актерские шедевры начала XXI века — открывали «Своими» и завершали «Настройщиком» горячий и веселый фестиваль «Молодость-2004»!

Кто же вышел в финал?

По поводу всеобщей «любви к вкусу мяса», о которой Кира Георгиевна упорно говорила, объясняя (если не оправдывая!) злые деяния настройщика Андрея, и это получалось чем-то вроде «базового инстинкта», едва ли не закона человеческого существования, — у меня в контексте с ав-

«Настройщик». Рабочий момент



торством Муратовой давно возникали горестные сомнения.

Еще в интервью после «Трех историй» я к ней прицепилась из-за кадров кошки, которая подобно эпиграфу раздирала с отвратительным визгом куриную тушку.

— Зачем вам, — спрашивала я, — эта жуткая кошка?

— Что же делать? — отвечала Кира Георгиевна. — Я ее не осуждаю. Ей кушать хочется...

Не согласна с такой концепцией вообще, а в применении к Муратовой — тем более.

Ну, во-первых, в любой из постязческих религий (христианстве, иудаизме, исламе) существует институт поста, ограничивающий эту якобы изначальную людскую потребность. В православии, где помимо четырех ежегодных длительных постов, каждую неделю среда и пятница — постные дни. Ну пусть это дисциплина верующих, не всегда и всеми соблюдаемая, нарушаемая. А вегетарианство? Ведь оно добровольно. И то, и другое (пусть с принципиально разным посылом) не имеют отношения к эгоистической и культистской целям дитети, так или иначе принадлежат к духовной сфере.

Но дело, разумеется, не только в общих вопросах, а в том, что несут нам с экрана фильмы Муратовой, кто есть она сама, выдающаяся наша современница, огромный художник.

Послушать, как Кира Георгиевна на «Молодости-2004» и в мастер-классе, и в интервью с каким-то даже вызовом повторяла, что в наши дни все решают деньги, — подумаешь: вот кинематографистка-циник, прагматик, женщина без иллюзий. (В отличие от Муратовой продюсер «Настройщика», а также хита «Бумер» с верняковым сиквелом, Сергей Члиянц, громко и публично провозглашает (сама слышала в США, в Питсбурге), что «деньги — мусор», а главное — «арт». И, наверное, правда, так считает, иначе не связался бы с этим шедевром, от которого с «арт» будет все в порядке, а с «профит» — слабо.

Кинорежиссер Кира Муратова. Вот уж яркое подтверждение того, что провозглашал Пушкин:

Самостоянье человека,
Залог величия его...

Никогда не отступать от своих убеждений. В борьбе за них избирать не наступление, не гул речей и деклараций, а стойкость насмерть. Опубликованные в российской прессе архивные материалы (например, три полных полосы в газете «Экран и сцена», 2004, №38—39) свидетельствуют, с каким тупым упорством и идиотизмом травили постановщицу невинной экранизации повести В.Короленко киноначальники трех городов — Москвы, Киева и Одессы, как она была дисквалифицирована, отлучена от режиссуры, уволена со студии, оформлена библиотекарем. И как вела себя, продолжая не зариться на «благоприятные условия» где-то там, за кордоном и за океаном, а насмерть сидеть в своей благословенной «глухой провинции у моря», как выразился сосланный на Север «за тунеядство» ее любимый поэт Иосиф Бродский.

Возвращаясь к «Настройщику», взглянем в то, что Муратова назвала «мягким саспенсом» и финалом, где, как ей кажется, происходит слияние обиходной героини и зрителя.

Афера стопроцентно удалась. Анна Сергеевна потеряла всю свою долларовую наличность. Подруги едут в трамвае. На сиденье банального городского средства сообщения предоставила Муратова последний монолог Анне Сергеевне, она же Алла Демидова, еще вчера Раневская, Федра, Медея...

Не обида, не горечь — другие чувства, очень сложная их гамма звучит в прерывистой, переходя в спазм, речи обманутой, оскорбленной в лучших и светлых своих чувствах. «Ведь он был хороший мальчик, — повторяет героиня, глотая слезы. — Он мог быть хорошим музыкантом»... «Люди — они же слабые! Беззащитные... Никогда себе не прошу».

Некогда Владимир Соловьев назвал свое главное философское сочинение «Оправданием добра».

Но нуждается ли добро в «оправдании»?

ЕЛЕНА СТИШОВА

НАКИД НЕ ПРОВЯЗЫВАЕМ

Дело было в городе Бостоне. В огромном, как океанский лайнер, отеле «Мариотт» с утра до ночи гудела ежегодная конференция Американской ассоциации славистов. Кире Муратовой была посвящена отдельная дискуссия, народу в аудиторию набилось под завязку. По сути, то был, говоря на научном воляпюке, контент-анализ творчества Муратовой. Докладчики анализировали муратовскую поэтику вдоль, поперек и по диагонали. Складывалось нечто вроде феноменологии творчества режиссера, совершенно отдельного и ни с кем несопоставимого. А темы были такие: «Матери Муратовой», «Мужчины Муратовой», «Костюмы героев Муратовой» etc. Это было здорово придумано. Что называется, в яблочко. Муратовское кино не терпит общих мест, общих слов, а уж тем более «высоких». Ее фильмы, как огня, боятся риторики, каковой по дурной традиции еще грешит наша критика. Когда в разгаре дискуссии из кулуаров отеля донесся детский плач и женский голос, утешающий ребенка, первая рассмеялась профессор Джейн Таубман, только что выпустившая монографию о творчестве Киры Муратовой. «Ну, чистая Муратова!» — воскликнула она. Ученое собрание даже поаплодировало этому маленькому происшествию, удостоверяющему тот непостижимый факт, что изощренная Кирина поэтесса, благосклонная и к театральной условности, корнями уходит в самое существо жизни с ее неизбежными шершавостями и эксцентричностями. Помните, как во «Второстепенных людях» в один прекрасный момент героиня прямо на вокзале начинает крутить фуэте. «Нет объяснения у чуда, /И я на это не мастак» — вот, пожалуй, и все, что можно сказать по этому поводу.

Критика бессильна — смыслы муратовских образов, муратовских посланий городу и миру противятся вербализации. Не потому, что бедна у мира слова мастерская. Слов вполне достаточно, чтобы описать муратовские творения с возможным тщанием. Но создать их вербальный аналог невозможно, ибо припадающая к нашим литературным святыням Муратова принципиально нели-



Кира Муратова



«Короткие встречи»

тературна. Ее кинематограф органично складывается в то, что на философском языке называется «вещь-в-себе». Пытаясь интерпретировать ее фильмы, того гляди впадешь в грех суесловия. Попробуйте, к примеру, проанализировать эпизоды с толстухой — завучем из «Астенического синдрома». Мы втискиваемся вслед за теткой в тесную, заставленную вещами и вещичками коммуналку. Окаменелости веками слежавшегося быта, толстенный слой «семейного уюта» давят на психику. Дышать нечем! Но вот толстуха, закрыв

«Познавая белый свет»



дверь за сыном, резво берет инструмент — представьте себе, трубу, прочищает мундштук и озаряет вашу тоскующую душу такой светоносной мелодией, что вмиг приходишь в себя и, растворяясь в знакомой музыке, празднуешь чудо возвращения к жизни. И уже можно дышать, можно жить дальше...

Перепад температур, несовпадение видимого и сущностного, означаемого и означающего — и есть фирменный муратовский контрапункт. И это еще вопрос, кто точнее подражает жизни — тот, кто скрупулезно отслеживает и запечатлевает ее внешние контуры, или тот, кому дано прорваться сквозь внешнее и взглянуть на реальность как бы с обратной стороны — подобно глазу космического аппарата, что доставил на Землю снимки невидимой стороны Луны.

Сверхценная идея Муратовой, ее мотор — познавать белый свет, погружаться в неизвестность. «Она непредсказуема», — сказал о ней Александр Сокуров с восхищением. Она непостижима, — добавлю я.

Впрочем, при всей непредсказуемости и непостижимости творчество Муратовой поддается периодизации. Легко проследить эволюцию художника, давно покинувшего территорию, на которой властвовала концепция отражения, и все, что не укладывалось в нее, объявлялось формализмом.

Классический период Киры закончился «Долгими проводами». Потом последовало долгое молчание — не по своей воле, разумеется. В глухую пору застоя из-под глыб вырвался шедевр «Познавая белый свет» — первая проба работы с цветом. Муратова явилась в совершенно новом качестве. Ее авангардистский опыт был до того поперек тогдашнему подцензурному времени, что критика и слова не пикнула в защиту фильма. И даже не в трусости было дело. Закомпостированные идеологией зоилы воспринимали искусство искаженно, порою просто превратно.

Вышедший в начале 80-х «Среди серых камней» до того был уделан цензурой, что Муратова сняла из титров свое имя, заменив его псевдонимом. А сегодня Алексей Герман говорит, что это лучший фильм Муратовой. Как бы то ни было, но именно в эпоху гонений Муратовой удалось опробовать новую стилистику. Вопреки препонам и рокам цензуры она переживала творческий подъем и расцвела как художник. Вот только не дали ей поставить «Княжну Мэри» по Лермонтову, а она была готова к этой работе, на главную роль была приглашена Наталья Лебле.

Мы увидели ее в «Перемене участи», с которой

начался новый период в творчестве Муратовой, совпавший с началом перестройки. Ее программным фильмом стал «Астенический синдром», произведение новаторское по духу и букве, иными словами — по языку. Муратовская интуиция подсказала ей новые формы сюжетосложения. Промеда невысказанного не помещалась в линейном сюжете, в привычном нарративе. Ну, а делать что-то совершенно новое, не оглядываясь назад, — это в природе Киры. Когда ей задают глубокомысленный вопрос, что побуждает ее на эстетические поиски, она отвечает так просто, что это может показаться хорошо поставленным уходом от ответа. «Все дело в моей нетерпеливости», — отвечает она. Мол, быстро все надоедает, хочется чего-то новенького, так и рождается новая эстетика.

Думаю, так оно и есть. Ответ портретирует внутреннее состояние Муратовой в творческом процессе, который она называет «царством свободы». Таков пусковой механизм ее воображения, ее фантазии. А психологизировать и усложнять, говорить с придыханием на тему «мое творчество», — этого никогда не дожидаться от интравертного, строго в себя смотрящего человека, как Кира Муратова.

...Поэт сказал, что «корень красоты — отвaga». Мне же чем дальше, тем уверенней кажется, что

отвага — корень таланта. Чем дальше, тем больше меня занимает не только движущаяся эстетика Муратовой, но и она сама, «бросающая вызов женщинам»... Смелость ее безоглядна и естественна. Ее нельзя ни вывести из «обстоятельств», ни — тем более — свести к ним. Кира Муратова черпает из обыденности, не чураясь самых ее задворков, но не совпадает с обыденностью, не умещается в ней, вываливается... Куда? Вот в чем вопрос!

Начиная с «Астенического синдрома», гротесковая сгущенность муратовского мимесиса довлеет пожалуй что сюрреализму. Но, отрываясь от традиционной поэтики и погружаясь в условность жанра, как, скажем, в «Чувствительном милиционере», режиссер, при всем своем эстетическом радикализме, не порывает с реальностью. И как бы далеко ни отлетали созданные Муратовой художественные миры, укоренены они «здесь и сейчас». А знаки несовпадения, нетождества с привычными кодами житейской суеты, разбросанные по всему полю муратовского кино, — это и есть поэтика не-синхронности, открытая еще в «Долгих проводах» и ставшая алгоритмом ее уникального поэтического мира. Экцентричные герои Киры Муратовой не поспевают в ногу с остальными, то отстают, то забегают вперед, говорят параллельно, не слушая

«Среди серых камней»





«Астенический синдром»

один другого, все делают не так, как принято в обществе, в общем, нарушают, нарушают, нарушают...

Вроде бы я пытаюсь типологизировать поэтику Муратовой. Напрасный труд! В том-то и проблема, что ее поэтика, все усложняясь и изощряясь, не поддается рационализации. Эстетические отношения ее искусства с действительностью не мог бы описать и сам Николай Гаврилыч Чернышевский.

«Перемена участи»



Как ни старайся, остается нечто, что не может быть адекватно описано в эстетических терминах и дефинициях. Но это «нечто», наверное, и есть главное: существо жизни, ее тайна.

Муратова часто говорит, что искусство — утешение, услада, иллюзия. Что оно для того и существует, чтобы если не скрыть правду, то хотя бы сделать ее приемлемой для восприятия. Но почему же, исповедуя идею искусства как утешительства, она то и дело подводит нас к самому краю, так, что душа замирает, почти срываясь в пропасть, в бездну? Ухищрения формы бессильны вытеснить трагический душевный опыт автора и остранить, эстетизировать его до потери чувств — так, чтобы не было больно. А Муратовой кажется, что герои ее поздних фильмов, как и положено персонажам балаганчика, истекают клюквенным соком, а не кровью. Что ей вполне удастся эта подмена. Удастся, но не сполна. Ее кукольный театр, ее Пьеро и Колумбины разыгрывают свои мистерии в жанре страстей и потому «человеческое, слишком человеческое» вместо того, чтобы остаться за кулисами, неизменно оказывается на авансцене.

У Киры Муратовой, в отличие от большинства режиссеров ее поколения, не было никаких шестидесятилетних иллюзий. Она шла своим путем, не задетая коллективистскими страстями. В «Корот-

ких встречах», где она сама играла героиню, влюбленную женщину и исполкомовскую функционерку, есть эпизод подготовки к очередному докладу в какой-то ответственной инстанции. Героиня слоняется по квартире и на разные лады пробует интонацию: «Товарищи! Дорогие товарищи...» Обращение звучит то женственным призывом, то полуупреком, то полной безнадеей, но вся эта fuga в целом окрашена искренним порывом войти в контакт с «товарищами, дорогими товарищами» и внутренним знанием невозможности, несбыточности подобного контакта. Мысль о гармонии в мире «дорогих товарищей» никогда Муратовой и в голову не приходила. Экзистенциальное пространство героев даже ранней Муратовой всегда дисгармонично, надтреснуто — гармония если и прорывается, то лишь на эстетическом уровне. Мелодией трубы, на которой играет похожая на клоунессу толстуха, совершенной красотой лошадиного балета, святой невинностью лупоглазых кукольных физиономий. Кукла — фирменный знак, тавро ее поэтики. Вот и в короткометражке «Письмо в Америку» обшарпанная кукла торчит на шляпной полке старого платяного шкафа. А открытие последних лет — Рената Литвинова, впервые появившаяся в «Увлечениях», — чем не Барби? Литвинова с ее манерностью, очаровательной и органичной, изломанным высоким голосом и неправдоподобно стерильным, будто нарисованным личиком, послана Муратовой высшими силами для осуществления ее заветных и непредсказуемых художественных замыслов. Литвиновский кинообраз, почти совпадающий с компьютерным суперэффектом, оказался на редкость продуктивным для режиссерских манипуляций. Роли Ренаты Литвиновой в муратовских фильмах — отдельная тема. И дело здесь не в актерском мастерстве исполнительницы — дело в том, какое богатство смыслов извлекает режиссер из «события в кадре», каким неизменно становится Литвинова на съемочной площадке Киры Муратовой.

Оксюморон — любимый муратовский троп. Смех и слезы, трагическое и комическое, бурлеск и бытовая правда, блеск и нищета — и все это, как говорится, «в одном флаконе», все укладывается в нескончаемую вязь человеческой комедии в балзаковском, романном смысле этого понятия.

... В «Настройщике» есть маленький, проходной эпизод, но отчего-то он меня зацепил. Не в последнюю очередь оттого, что у Муратовой не бывает ничего случайного. Помните, герой бодренько так спешит по улице, срезает угол скверика, а в скверике на скамейке сидит эдакая пышечка (та самая актриса, что сыграла дочь в «Чеховских мо-



«Увлечения»

тивах») и вяжет на спицах. Можно догадаться, что вяжет она английской резинкой, потому как задержавшийся около скамейки герой, будучи в отличном настроении, отсчитывает ритм вязания. «Накид не провязываем!», — радостно заключает он и мчит дальше, дальше... Боже ты мой, подумала я, — это и есть алгоритм фильма Все дело в накиде, в свободной петле. Она-то и дает вязанию объем, рельеф, пышность, красоту, наконец. А весь секрет в том, чтобы накид не провязывать...

«Второстепенные люди»



ЛЕОНИД ПАВЛЮЧИК

НЕЖНОСТЬ С ГОРЕЧЬЮ ПОПОЛАМ

«Влюбленные-2» стали первой копродукцией России и Узбекистана за многие последние годы



«Влюбленные-2»

Фильм «Влюбленные», снятый на «Узбекфильме» в далеком 1969 году, стал одним из хитов советского проката. Напомню, он собрал на просторах огромной страны более 20 миллионов зрителей. Не рекорд, конечно, по тем щедрым на семейные походы в кино временам (иные ленты собирали и по 40—50 миллионов), но цифра, согласитесь, все равно весьма внушительная. Исполнители главных ролей — тогда еще очень молодые Родион Нахапетов и Анастасия Вертинская — упрочили этим фильмом свою и без того сумасшедшую популярность. Узбекского актера Рустама Сагдуллаева фильм стремительно вывел на всесоюзную орбиту. А для режиссера Эльёра Ишмухамедова, снявшего до этого только короткометражку «Свидание» и состоящий из новелл дебютный фильм «Нежность», «Влюбленные» на долгие годы стали своеобразной «визитной карточкой».

Помнится, кадрами с юным Рустамом (Рустам Сагдуллаев), бегущим за троллейбусом и объясняющимся уезжающей незнакомке в любви, восторгался в «Кинопанораме» не склонный к зряшным комплиментам Алексей Каплер. Эпизоды с пlying-

щими по реке арбузами породили в нашем кино целую лирическую эпигонскую волну. Песню «У моря, у синего моря...» тогда распевала вся страна. Что же касается подростков, к каковым тогда принадлежал и автор этих строк, то мы все поголовно мечтали плавать по реке на автомобильных камерах, как романтические и такие узнаваемые, «нашенские» герои фильма «Влюбленные»...

Словом, это во всех смыслах была, как бы теперь выразились, «культовая» лента 70-х — наряду с лучшими фильмами Глеба Панфилова, Толмуша Океева, Юрия Ильенко, Никиты Михалкова, Ота-ра Иоселиани, Ильи Авербаха, Болота Шамшиева, Эмиля Лотяну, Сергея Соловьева, Витаса Жалакявичюса... Всем своим поэтическим строем, свободным и легким дыханием сюжета, программным вниманием к миру «простых» людей с их, как выяснилось, весьма непростыми чувствами, наконец, отсутствием малейшей фальши и унылой дидактики, картина «Влюбленные» противостояла набравшему силу бездушному советскому официозу той поры, да и соблазнам сугубо «авторского», «экспериментального» кино, стремящегося нарочито оторвать пуповину, связывающую фильм со зрителем. Ишмухамедов и его друг и соратник сценарист Одельша Агишев стояли на том, что зритель можно увлечь не только хитросплетениями бойко прописанного сюжета, внешней динамикой, но и особой экранной аурой — причудливой атмосферой любви, нежности и печали, тонкими переживаниями чувств, всеми оттенками, нюансами «любовного настроения», изощренно передавать которое они, как выяснилось, умели задолго до появления в кино азиатского гения Вонга Кар-Вая...

Шли годы, после «Влюбленных» Эльёр Ишмухамедов снимал не то чтобы много и не всегда столь же успешно, но всегда только то, что хотел («Встречи и расставания», «Птицы наших надежд», «Какие наши годы!», «Прощай, зелень лета»).... В 1984 году он получил Государственную премию СССР за безусловно выстроенный, глубокий, поэтичный и насквозь современный фильм «Юность

гения», повествующий о великом медике и просветителе Востока Абу Али Ибн Сине (Авиценне). В перестройку — это был первый и единственный официальный взлет режиссера — Эльёр Ишмухамедов стал одним из советников Михаила Горбачева по культуре, надеясь порадовать на этом поприще судьбам отечественного кино. Дальше — тишина. Горбачева с поста президента СССР смели события 1991 года, а отечественное кино после короткого перестроечного бума вступило в полосу затяжного кризиса. Вместе с ним свой весьма драматичный внутренний кризис переживал и Эльёр Ишмухамедов — безусловный тогда лидер узбекской режиссуры, переехавший жить в Москву. Тут и своим корифеям не находилось работы, а уж заезжему «чу-жаку»...

Десять лет вынужденно молчал режиссер. Снял, правда, небольшой фильм для телевидения, но главным образом все эти годы с редкостным упорством пробивал разные небанальные проекты, в том числе идею постановки фильма «Влюбленные-2», в котором хотел поведать о судьбах своих героев спустя четверть века. Мотивировал это тем, что актеры Родион Нахапетов, Анастасия Вертинская, Рустам Сагдуллаев находятся в прекрасной творческой форме, что тема любви, товарищества, идеалов юности не подлежит девальвации временем, что сиквел популярного в народе фильма — не только относительно новая, но и вполне перспективная для нашего кино идея. Не все же, мол, нашим зрителям щелкать в кинозале один за другим американские «Крепкие орешки»...

В итоге убедил в своей правоте и ответственных чиновников, и любимых актеров, у каждого из которых к тому времени сложилась своя судьба (Анастасия Вертинская, к примеру, преподает актерское мастерство в Европе, Родион Нахапетов 15 лет прожил в Америке), и узбекских предпринимателей, частично вложившихся в проект. Так появился на свет первый за многие последние годы российско-узбекский фильм «Влюбленные-2», рождение которого счастливо совпало с ощутимым оживлением деловых и культурных контактов между Москвой и Ташкентом, с подписанием ряда стратегических договоров между нашими странами на самом высоком уровне. Об этом взволнованно говорил посол Узбекистана на презентации фильма, которая прошла сначала в Киноцентре на Красной Пресне, а затем в замечательно отреставрированном кинотеатре «Иллюзион», где и посчастливилось побывать автору этих строк.

Зал, как и ожидалось, оказался полон. Дружно

пришли и создатели фильма, и их верные друзья и коллеги, и все те, для кого картина «Влюбленные» стала первой кинематографической любовью, символом их юности.

— Продолжение снимать всегда труднее, чем первый фильм, — сказал, обращаясь к публике, режиссер Эльёр Ишмухамедов. — Но я пошел на это, поскольку все эти годы получал множество писем от зрителей с просьбой проследить судьбы героев на фоне нашего непростого времени. Десять лет мы шли к этому фильму, год жизни отдали непосредственно съемкам. Это был для меня сложный и счастливый год. Сложный — потому что, как водится, всего и вся не хватало, главным образом, денег. Счастливый — потому что я вновь побывал в тех благословенных местах — Ташкенте, Самарканде, Бухаре, где снимал на заре своей творческой юности, вновь встретился с людьми, которых преданно люблю. Это драматург Одельша Агишев, с которым мы дружны уже сорок лет, это замечательный композитор Богдан Троцюк, написавший музыку к обоим фильмам, это актеры — и старые, и новые, которые работали на картине с искренним воодушевлением и редкостной самоотдачей.

Из старой актерской гвардии в фильме остались Родион Нахапетов, Рустам Сагдуллаев, Шухрат Иргашев. Из новых актеров появились Ольга Кабо (она играет ту самую девушку из уезжающего троллейбуса, только, разумеется, сильно повзрослевшую, ставшую матерью взрослого сына), Тамара Акулова, с присущим ей внутренним светом сыгравшая медсестру, которая выхаживает в больнице попавшего в серьезную передрагу Рустама, Марианна Вертинская — она заменила в фильме свою сестру Анастасию Вертинскую, которая не смогла (или не захотела) сняться в продолжении «Влюбленных». В сложившейся ситуации это была счастливая находка режиссера: все-таки у родных сестер, как ни крути, похожая внешность, один психофизический тип. Не всякий зритель в итоге и заметит эту маленькую подмену...

— Этот фильм стал для меня настоящим подарком судьбы, — говорит Марианна Вертинская. — В моем возрасте изображают обычно уже старушек в передничках, которые проверяют на кухне уроки у внуков параллельно с приготовлением борща. А я здесь сыграла вполне романтическую историю, красивую и нежную.

Пересказывать сюжетные перипетии «Влюбленных-2», равно как и сравнивать первый и второй фильмы, — занятие, в общем, увлекательное, но малопродуктивное. Если первая лента основана на вещах трудноуловимых, «атмосферных», «наст-

роенческих» (у такого кино в СССР была своя и, как уже было сказано выше, немаленькая аудитория), то во второй картине — в соответствии с новыми зрительскими предпочтениями — стало больше действия, детективной интриги, мелодраматических акцентов, злободневных реалий постперестроечной поры типа перегона автомобилей из Германии в Россию и связанных с этим делом криминальных разборок. В новом фильме меньше обаятельного прекраснотворения, поэзии, солнца, нежности, любви, зато прибавилось утрат, разочарований и ощутимой авторской горечи.

Строго говоря, адресат этих фильмов тоже в известном смысле разный. Черно-белый фильм «Влюбленные» своими тонкими поэтическими вибрациями, волнующей недосказанностью был обращен по большей части к студенческой молодежи, к интеллигенции. Лента «Влюбленные-2», снятая, разумеется, в цвете, погружающая зрителя в начало суровых 90-х годов прошлого века, апеллирует к более демократичной публике. Той современной публике, которая, помимо всего прочего, уже насмотрелась по телевидению латиноамериканских сериалов и может не только по старинке восхититься красотой кадра, изящной переключкой старых и новых «Влюбленных», но и просто душевно всплакнуть над судьбой главного героя Родина (его по-прежнему играет Родион Нахапетов). Оказывается, выполняя в Афганистане интернациональный долг, герой потерял в бою ноги и, не желая быть никому обузой, удалился после войны в забытую Богом, ободранную и нищую русскую провинцию. Здесь его, одинокого, сирого, романтично обросшего длинными волосами, беспробудно пьющего горькую, и отыщут друзья юности во главе с верным Рустамом и по-прежнему прекрасной Таней (Марианна Вертинская). Она оставила в благополучной Германии чуткого, все понимающего мужа (Шухрат Иргашев) и прилетела на Родину — к Родине. Если не во имя давно, ушедшей, полузабытой любви, то во имя заветов далекой и прекрасной юности...

«Возвращение в юность» — это и сюжет фильма «Влюбленные-2», и его содержание, и внутренний посыл, и пароль, и сверхзадача, и главный итог. Когда в финале ленты герои, прошедшие через горнило суровых испытаний, через боль утрат, предательство и смерть, навек, казалось бы, потерявшие друг друга и все же вновь друг друга об-

ретшие, плывут, как и в первом фильме, на автомобильных камерах по реке своей юности, — мне, в общем-то, тертому кинозрителю, трудно было сдержать слезу ностальгического умиления. При этом я хорошо понимаю, что вряд ли «Влюбленные-2» будет запоем смотреть нынешняя молодежь, выросшая на куда более жестком, а то и откровенно «отвязном» кино. Но для людей поживших, уставших от агрессивности нынешнего времени и от чрезмерного жестокосердия современного российского экрана, этот фильм ляжет на усталое сердце поистине целительным бальзамом.

Еще одно напоминание (пусть порой и чересчур нравоучительное) о том, что друзей предавать нельзя, что любовь на медяки менять нежное, что дети совсем не обязаны обманывать надежд родителей (и наоборот), что бескорыстное добро обязательно возьмет верх над алчным злом, — будет с энтузиазмом воспринято именно средним и старшим поколением, воспитанным на этих безусловных (а не амбивалентных, как нынче) нравственных императивах. Не зря на премьере в «Иллюзионе», где собралась в основном публика с благородной проседью, прозвучал просто шквал аплодисментов. Такая же реакция, по свидетельству очевидцев, была и во время показа фильма в Киноцентре на Красной Пресне, где люди сидели в проходах, висели чуть ли не на люстрах и зал все равно не смог вместить всех желающих. А потом был все тот же неумолчный шквал аплодисментов. Это ли не высшая награда создателям фильма за их упорство, долготерпение и верность самим себе? Выходит, все-таки не зря они затеяли это сентиментальное путешествие в собственную юность и в юность целого поколения...

«ВЛЮБЛЕННЫЕ-2»

Сценарий О.Азиев при участии Э.Ишмухамедова

Режиссер Э.Ишмухамедов

Оператор Ю.Любишин

Художники С.Зиямухамедов, А.Молок

Композитор Б.Троцюк

Звук Е.Потоцкая

Россия, 2004

В ролях: Р.Нахапетов, М.Вертинская, Т.Акулова, Р.Сагдуллаев, Ш.Иргашев

Россия, 2004

ГУЛЬНАРА АБИКЕЕВА

«ОХОТНИК» — НОВЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ МИФ

История повторяется. Национальное самосознание все-таки начинается с мифа. Когда смотришь фильм «Охотник» режиссера Серика Апрымова, невольно в памяти всплывают наши среднеазиатские фильмы 60-х годов и возникают параллели с картинами Толомуша Океева «Лютый» и «Небо нашего детства». И дело отнюдь не в том, что в фабулах «Охотника» и «Лютых» присутствует триада — охотник, мальчик и волк. А фильмы «Небо нашего детства» и «Охотник» объединяет идея близости человека к природе, где кадры бега табунов свободных лошадей и несвободный «полет» беркута почти идентичны. Главное, что сейчас мы, как тогда, имеем дело с формированием новых мифов, с образами-обобщениями и с большими метафорами.

Тогда и сейчас художники-кинематографисты отстаивали свою национальную самость и право на существование самостоятельных наций и народов. С одной лишь разницей: в 60-е годы XX века национальное кино противостояло усредненному советскому кинематографу, в начале XXI — усредненному американскому, то есть Голливуду, и идее всеобщего глобализма. Неввероятно, но факт. Разделяют эти две волны национального кино какие-то сорок лет.

Вспомним, что в 60-е годы взлет национальных кинематографий начался с фильма «Тени забытых предков» Сергея Параджанова, созданного на материале украинского фольклора. Потом ярко заявили о себе грузинская кинематография, репрезентируя весь Кавказ, литовское кино «отвечало» за Прибалтику, «кыргызское чудо» — за всю Центральную Азию. Период «оттепели» на окраинах империи наступил позже, чем в России — в 1964 году и закончился также с небольшой пролонгацией — в 1972. Национальные мифы в те годы сотворялись как на эпических и фольклорных источниках, так и на материале современности. То же самое происходит в постсоветском национальном кино и сегодня.

Время создавать мифы

Когда пару лет назад украинские кинематографисты привезли на Московский Кинофорум картину



«Охотник»

«Мамай» режиссера Олеса Санина, казалось, что появление фольклорно-живописного кино — явление скорее случайное. Теперь же думается, наоборот: возврат к мифологизму и в украинской ленте «Мамай», и в казахском фильме «Охотник», и в эстонской картине «Сомнамбула» — и есть признак истинного возрождения национального кинематографа. Скорее всего, этот процесс только начался и дальше будет появляться все больше и больше картин такого плана. Двенадцать лет после установления независимости были всего лишь необходимым жизненным циклом для того, чтобы отрефлексировать неожиданно свалившуюся свободу, где главный акцент ставился на восстановление исторической справедливости (исторические фильмы) и бытописание («чернуха», жанровое кино). Сейчас, видимо, пришло время создания новых мифов, и они начали появляться.

Интрига

Первый большой показ картины Серика Апрымова «Охотник» на территории СНГ состоялся на «Киношоке» в Анапе. На традиционной пресс-конференции, где, к сожалению, самого режиссера не было, народ недоумевал: что-то мощное, красивое,

необычное, но совсем непонятное. Однако одно замечание кинокритика Ирины Шиловой было, пожалуй, самым интересным и заслуживающим внимания. Она сказала, что «Охотник», пожалуй, первый фильм на территории бывшего Советского Союза, в котором вместо бытописания предлагается миф нового времени. И в этом контексте она назвала ленту абсолютно антиамериканской. История «Охотника» — это ни в коем случае не история одинокого ковбоя или супермена, это история первочеловека и его соперничества с природой. Это новый миф. И здесь ясно одно: новое мифотворчество может рассматриваться как знак формирования новой нации и самостоятельной государственности. А миссия художника на этом витке истории состоит именно в том, чтобы попытаться смоделировать процессы становления национального самосознания. Как когда-то Чингиз Айтматов создал миф о матери-оленихе, как прародительнице киргизов, так и Серик Апрымов создает новый/старый миф о происхождении тюрков от волчицы.

Фабула

История, рассказанная в фильме «Охотник», максимально проста.

В ауле живет мальчик Еркин, у которого всегда холодные руки. Усыновившая его женщина — проститутка, приходящий к ней мужчина — охотник. Мальчишка, протестуя против визитов в их дом Охотника, угоняет его коня, забирает ружье и хулиганит в магазине, стреляя по бутылкам, затем прячется в укромном месте. Для маленького поселка это происшествие — событие большой важности, «преступника» пытаются поймать всем миром. Охотнику удается найти мальчика раньше милиции. Спустившись в крытую яму, в которой прячется незадачливый хулиган, он говорит ребенку, что у него нет выбора: либо он идет с Охотником, либо его посадят в тюрьму. Это завязка картины. Собственно, весь фильм о том, как они вместе живут в горах. Охотник не только обучает мальчика своему ремеслу — слушать голоса природы, читать следы и стрелять из ружья, он учит его тому, что значит быть мужчиной. У Охотника есть враг — волк с пятипальными следами, за которым он постоянно охотится. Хищник недавно появился в этих краях и досаждал чабанам. В поединке между волком и Охотником побеждает волк. Может, потому, что мальчик остался один, он в конце-концов все же угодил в тюрьму за разгром магазина. Когда же четыре года спустя Еркин возвращается в

свой аул, то, узнав о смерти Охотника, решает занять его место.

Вопросы, вопросы...

На первый взгляд кажется, что это обычная история взросления, мужания подростка. Но она оставляет массу вопросов и недоумений. Что произошло с приемной матерью — отчего она чуть не замерзла в горах? В какой момент и почему руки мальчишка перестали быть холодными? Что означает эпизод встречи Охотника с пожилым чабаном, у которого молодая жена? Сама эта женщина необычна, красива, загадочна. Но все же не совсем понятен эпизод ее катания в полубогаженном виде на верблюде. Можно только догадываться, что, наверное, это полузабытый сейчас ритуал снятия сексуального напряжения. Что случилось в ту ночь, когда эта женщина и Еркин ночевали в одной комнате? В фильме также присутствуют экзотические эротические сцены, когда Охотник и женщина-сейсмолог занимаются любовью на коне. Для чего это сделано? Только ли для того, чтобы показать необычный, существовавший когда-то у тюрков способ любви, или чтобы подчеркнуть древний, мифологический характер повествования? Что предсказывает Охотнику немая гадалка? Почему она так странно ведет себя с мальчиком? Эти и масса других вопросов возникают по ходу фильма. Картина необычайно красива: почти космические горные пейзажи, необычные древние ритуалы, особый ритм, завораживающая музыка... В конце концов, в этой живописной раме она смотрится сложнее, нежели просто история становления подростка.

Миф о происхождении тюрков

Немного отвлечемся и расскажем традиционный миф о происхождении тюрков, который бытует у казахов.

В давние времена племена, жившие на равнинах Евразии, подверглись нападению врагов. В жестокой схватке погибли все представители древнего народа. В живых остался только один девятилетний ребенок, которому отрубили руки и ноги и бросили в болото. Его нашла, выходила и вырастила голубая Волчица. Когда ребенок подрос, Волчица стала его женой. Эта мифическая Волчица одновременно была и матерью, и женой — прародительницей тюрков. Спасенный мальчик стал предком тюркского рода Ашина. Он вырос, стал отцом четверых детей, от которых и пошли четыре колена тюркских племен.

Сюжет

Картину Серика Апрымова «Охотник» в каком-то смысле можно рассматривать как попытку создания нового мифа о происхождении тюрков. Попробуем «прочитать» фильм по разбросанным там и сям в картине символам и знакам.

Фильм должен был начинаться со сцены родов волчицы. К сожалению, по техническим причинам — то ли сцена не получилась, то ли был пленочный брак — этого эпизода в картине нет. Кто знает, будь эта сцена в картине, у зрителя эти роды подсознательно связывались бы с историей мальчика. Он не только хладнокровен, еще у него странный профиль — он почти волчонок. Он дерзок и нелюдим. Неулыбчив и свободолюбив. Известно только, что его усыновила женщина-проститутка.

Продолжая поиск символических значений в картине, можно сказать, что она — первоженщина, а Охотник — первомужчина. Они занимаются самими древними профессиями. С другой стороны, они явно, пользуясь терминологией американского социолога Френсиса Фукуямы, «неродовой отец» и «неродовая мать».

Сначала о матери. Ближе к финалу в фильме есть эпизод-сон, в котором кто-то (возможно, Охотник) говорит мальчику: «У тебя холодная кровь, потому что в детстве ты не лежал у груди горячей женщины. Пойди и найди свое место». И тогда мальчик выходит из дому, поднимается под лунным светом на скалистый холм и там, среди камней, ложится рядом с волчицей. Так что предположение, что мальчишка — волчонок, вполне оправданно.

Теперь об отце. Охотник — сильный, одинокий мужчина-воин, который живет в горах, вдали от людей. Спускается к людям он только для того, чтобы сдать шкуры, купить патроны и другие необходимые вещи, переспать с женщиной. Люди, повстречавшие его, просят благословения для своих детей. Торговец шкурами поет ему свою родную алтайскую песню. Глаза у него — голубые, рост — богатырский.

В силу сложившихся обстоятельств, Еркина он забирает с собой в горы и учит всему, что знает сам. Он учит его не только своему ремеслу, а всему тому, из чего состоит его жизнь, — как слушать природу, как холить коня, как любить женщину. Показателен в этом смысле эпизод, когда он учит мальчика правильно дышать.

Фактически фильм повествует о том, как маль-

чика воспитывает неродовой отец, то есть мальчишку-Волчонка воспитывает отец-Человек. Добавим к этому наше предположение, что Еркин был рожден волчицей, которая умерла во время родов, а пятипалый волк, пришедший с Алтая, все время почему-то оказывается там же, где и охотник с мальчиком. И тогда получается, что вовсе не Охотник отслеживает пятипалого волка, а Волк-отец хочет вернуть к себе своего детеныша. Если так, то история приобретает совершенно иной смысл — становление первотюрка, первочеловека.

Вместо заключения

Серик Апрымов — режиссер ищущий и мобильный, чуткий на знаки времени и всегда опережающий его. Так, «Конечная остановка» (1989) была апогеем изжитости ситуации советского быта и предчувствием конца советской эпохи. Картина «Сон во сне» (1993) появилась в момент всеобщего распада и чувства потерянности, что и было в первые годы становления независимости. Фильм «Аксуат» (1998) зафиксировал момент формирования национальной самодостаточности. Лента «Три брата» (2000) была своего рода возвращением назад — рефлексией на советскую систему. Серик Апрымов понимал, что надо двигаться вперед. А впереди — идеальный миф: о прекрасной стране, с сильными мужчинами и красивыми, жаждущими любви женщинами. Таков фильм «Охотник».

С «Конечной остановки», где присутствует почти документальная фиксация образа жизни казахов в конце советской эпохи, до мифопоэтического «Охотника» (2004) прошло пятнадцать лет. И режиссер за это время прошел нелегкий путь от социальной критики казахстанского общества к созданию мифологического образа нового героя и нового времени, тем самым творя новую действительность, новую версию казахстанской истории.

Алматы

«ОХОТНИК»

Сценарий и постановка Серик Апрымов

Оператор Хасанбек Кыдыралиев

Художник-постановщик Умирзак Шманов

Композитор Казбек Спанов

В главных ролях: Догдурбек Кыдыралиев, Алибек Жуасбаев, Гульназид Омарова, Жанбота Искаков, Нуржуман Ихтымбаев

Казахстан, 2004

САДУЛЛО РАХИМОВ

ПРЕОБРАЖЕНИЕ



«Преображение»

Создатели фильма «Дигаргуна» («Преображение») поставили перед собой задачу рассказать о таджикских умельцах — заргарах (ювелирах), читгарах (ткачах, производящих раскрашиваемые декоративные панно по старинному способу с использованием оттисков), вышивальщиц сузани (декоративное панно методом вышивания узоров), о кулолгарах-горшечниках, делающих для нас табак-блюда с ярким орнаментом, чудные свистульки, обусто-наккашах (мастеров резьбы по дереву); о народных певцах-хафизах и исполнителях-ромишгарах, о профессиональных артистах, которые представили свои работы на фестивале таджикского искусства «Аржанг», проведенного в 2002 году в Душанбе по инициативе Швейцарского агентства по развитию и сотрудничеству.

Речь идет о людях, которые редко становятся объектом нашего внимания. И возникает крамольный вопрос: а вообще, нужны ли нам эти кустари с их товарами, сделанными примитивным дедовским способом? Не культивируем ли мы нарочно хотя и свое, но примитивное, устарелое?

Мы, к сожалению, не всегда задумываемся над тем, что творения, произведенные нашими местными мастерами, не обязательно являются предметами повседневного пользования. Они единичны и создаются для праздника. Они несут в себе теплое

свечение того духовного, что идет к нам из глубины веков. Однако в ежедневной суете нам не до праздника, нам больше по душе скорое и дешевое. И, увы, не скоро мы окажемся в том состоянии, когда наши души, одичавшие от всего стандартного, вновь потянутся к истинной красоте.

«Дигаргуна» не из числа фильмов, где все разложено по полочкам, где диктор бойко и вразумительно объясняет все происходящее на экране.

Поэтому поначалу иной зритель может оказаться в недоумении. При чем тут этот осиеб-мельник, которую запускают в начале фильма, при чем тут странные мужчины, чьи лица почти не видно, но которые старательно преграждают путь потоку воды в арыке? Казалось бы, при чем тут летний дождь, которому автор уделил столько внимания и места? Непонятно, зачем следовало дважды рассказывать одну и ту же историю о некоем способном молодом человеке, который стал впоследствии известным композитором, ректором института искусств? Зачем нужны были подробности сдачи экзамена по таджикской песне, где преподаватели, ставя своему студенту оценку «хорошо», признаются, что они сами не знают на «отлично»? (Чему же тогда они учат своих учеников?!). А далее неожиданно нас знакомят с провинциальным муаллимом-учителем, который с гордостью рассказывает о приобретенных рукописных книгах. И снова в кадре люди, очень похожие на тех, кто перекрывал путь потоку арыка. Они теперь перебирают вырезанные из дерева узоры — колабы (оттиски) для работы с читом-тканью. Заматывая кулаки тряпками, чтобы не было больно, они ударяют по колабам, производя этим самым странные звуки, напоминающие некий магический ритм. И увидев наконец, то, во что преобразуются все эти действия, — богато разрисованное декоративное панно, мы вспоминаем и мысленно выявляем логическую стройность и цельность того обрывочного, разбросанного, что было связано с этими ремесленниками, с их невидимыми лицами. Нам открывается кропотливый и долгий процесс изготовления ручного панно.

В конце фильма снова загадка: бадахшанский мельник говорит о неких простых для него вещах: дескать, эту мукомольню сделал он сам для своих

детей и внуков, чтобы им жилось хорошо. Он запускает свой осиеб — вовсе старинный по технологии мукомольный агрегат. Зритель в недоумении — какое отношение имеет этот странный человек и этот допотопный осиеб к высокому искусству, к художественным ремеслам? Ведь до этого в фильме шел рассказ о людях художественного труда? Непонятно поначалу, почему автор из этой самодельной деревянной вещи, напоминающей турбину, делает символ. Ведь, помнится, он начал свой фильм с запуска этого осиеба и заканчивает им. Стало быть, за этим стоит некая мысль автора?

И только досмотрев фильм до конца, увидев «окольцевание» начала и конца, мы начинаем размышлять о его форме, стилистике, о его сути и предназначении.

Иным фильм может показаться длинным. Это ощущение рождается оттого, что автор не торопится форсировать события, он пытается воспроизвести ощущение реального времени, и это рождает между ним и зрителем состояние доверия, предрасположенности к серьезному разговору. Не выражать словами, а показывать — вот главное кредо автора.

И это не просто изображение. Оно несет в себе некую драматургию, — изображение, в котором сцепление одного события с другим создает новые смыслы. При этом авторы рассчитывают на нашу догадливость и фантазию. Ту фантазию, способность к которой по логике вещей потенциально заложена в нас, живущих в данной социокультурной среде.

В «Дигаргуне» главным героем является автор. Да, его не видно и не слышно. На экране мы видим только череду сменяющихся кадров, эпизодов, сцен. Нам кажется, что мы только созерцаем происходящее. Но именно в этом созерцании, в переходах от одной сцены к другой, в этом темпоритме, в этой интонации доверительности, в этих мажорных лирических отступлениях, связанных, например, с летним дождем, и выражено присутствие автора. В каждом кадре мы ощущаем его такт, его интерес, его оценку происходящего. И герои фильма не смущаются присутствия камеры. Так, стало быть, за ней стоит человек, которого знают герои фильма и относятся к нему с доверием.

Фильм наполнен высокой энергией любви и добра. Автор не торопит нас делать свои умозаключения о той или иной ситуации, не ломает театрально руки, показывая тяжелое положение людей, которые, практически не имея средств к существованию, берегут очаг того ремесла, того дара, который достался им от предков. Высший драматизм заключается в том, что герои не жалуются на свою тяжелую жизнь, она сама невольно прорывается в кадр. И это вовсе не та ситуация, когда с экрана местного телевидения явно видны нищета и

бедность, а журналист с пафосом поет оду росту благосостояния. В нашем случае бедность связана со стоицизмом образа жизни самих творцов.

«Дигаргуна» представляет собой как бы взгляд «изнутри». Фильм ненавязчиво и неторопливо ведет рассказ о тех людях, среди которых иные сознательно, а другие бессознательно несут на себе бремя ответственности. Ответственности, которую на них никто не возлагал. Ее добровольно взяли на себя сами герои фильма. Она возникала, скорее всего, как ритуал почитания традиций предков. Во всяком случае, в их игре на музыкальных инструментах, в их пении и в их признаниях перед камерой чувствуется не всегда осознаваемое и не всегда видимое влияние этих глубоких традиций. В каждом из этих людей, от природы естественных, гармоничных, автор видит своего собрата по духу. Ибо, как это явствует из эпиграфа фильма, он исходит из той мысли, которую в VI веке изрекал священник Исаак Сирий: «... Состояние, в котором был сотворен первый человек, было естественным. В результате греха он ниспал в состояние ниже естественного... призван к вышеестественному...» Иначе говоря, человек теперь должен жить так, чтобы не только вернуться к естественному состоянию, но и быть на земле тем, кем является Создатель во Вселенной — творцом всего прекрасного, разумного, мудрого.

Герои фильма не обласканы и не признаны временем, рожают чувства горечи и благодарности, гордости за них и обиды на то, что нынешнее общество не осознает, каким невообразимым богатством оно владеет. Знаю, осознание придет, но, боюсь, тогда уже не будет этих художников...

И, тем не менее, летний ливень обрушивается на всех беспечных жителей столицы. В стилистике фильма-эссе дождь — это символ омовения, дарящий человеку осознание всей радости бытия. Кстати, по большому счету эстетика режиссера фильма Георгия Дзалаева, почитающего и культивирующего реальное изображение, не приемлет символизма. Однако в «Дигаргуне» все же есть кадры, которые невольно прочитываются как кадры-символы...

В финале мы вновь видим вертящуюся самодельную деревянную турбину. И управляет ею все тот же осиеб-мельник. Но мы-то знаем, что этот как раз из тех, кто уже сегодня живет принципами того «вышеестественного», о чем говорил священник Исаак Сирий...

«ПРЕОБРАЖЕНИЕ»

Автор и режиссер Георгий Дзалаев

Продюсер Алоуддин Абдуллоев

«Киносервис»

Таджикистан, 2003

ДАРЬЯ БОРИСОВА

400 УДАРОВ В НЕЖНОМ ВОЗРАСТЕ



«Подросток»

Юный герой нового фильма Ёлкина Туйчиева «Подросток» изживает свой переходный возраст, в общем-то, так же, как и другие: страдает от одиночества, хамит взрослым, уходит из дома, мечтает поскорее стать «большим». Формы этого возрастного кризиса не меняются, но от этого не перестают быть благодатным материалом для кино. Когда еще найдешь в человеке такую карту чувств и эмоций, на которой все спутано и сдвинуто, но так ярко и не похоже на взрослых, устоявшиеся жизненные ориентиры?.. От фильма к фильму меняется лишь содержание подросткового бунта.

У подростка Ильхома поводов чувствовать себя несчастным хоть отбавляй. Во-первых, он живет в «женском царстве»: глава дома — бабушка (в прошлом — прокурор), в прямом подчинении которой находятся мать, сестры и сам Ильхом. Отец давно ушел от них, и это вторая, самая серьезная причина для страданий мальчика. Единственный мужчина в его семейном окружении — муж старшей сестры Умиды, от которого та, в очередной раз побитая, да еще и на сносях, сбегает домой. А находиться в этом доме подчас просто невозможно: мать переругивается с бабушкой, Умида трещит по телефону, разгуливая по всей квартире и волоча за собой провод, вторая сестра, Насиба, готовится к экзаменам под громохочущую рэп-музыку.

Только поздним вечером воцаряется обманчи-

вый покой — вся женская часть семейства усаживается в ряд на длинном диване перед телевизором. Медленная панорама по лицам героинь выдает внутренние переживания каждой. Бабушка жалеет, что уже не при исполнении, иначе вмиг бы засадила мужа внучки за решетку. Сама Умида с тоской примеряет на себя роль матери-одиночки (а может, беспокоится об оставленном муже). Мать, помимо дум о старшей дочери и сыне-хулигане, явно таит еще какие-то давние горести. И только жизнерадостная Насиба искренне увлечена сюжетными поворотами сериала.

Я не случайно так подробно расписываю начало фильма. Эти домашние сцены, в которых главный герой картины Ильхом лишь статист, демонстрируют умение молодого режиссера создать не просто живой, «дышащий» фон основного действия, а нечто на порядок большее — атмосферу. «В доме неладно» — это знакомое, но трудноопределимое ощущение схвачено и передано создателями фильма пронзительно точно. Тут главными помощниками режиссера стали оператор (Абдувахид Ганиев) и композитор Анвар Эргашев, чьи лиричные музыкальные темы задают в картине грустный тон прощания с детством.

А сцена возвращения беременной Умиды домой, во многом ключевая, — просто операторское соло! Камера, бесстрастно и не двигаясь с места, наблюдает сутолоку в коридоре: охи-ахи, причитания. Потом прихожая пустеет, все разбредаются по комнатам. Остается один Ильхом, он тычется в одну дверь — нельзя! В другую — нельзя! И остается в прихожей. Только тут план укрупняется до портрета: сквозь легкую бамбуковую занавеску на нас смотрит растерянный и всеми оставленный подросток.

В такие моменты Ильхом отправляется в свое убежище, на чердак. Тут его царство: по стенам расклеены портреты кумиров, к потолку подвешены на ниточках бумажные кораблики, валяются разные мальчишеские трофеи. Но главное, что из чердачного окна отлично видно все, что происходит в квартирах дома напротив. Вечером окна ярко освещены, и в беззвучной пантомиме соседи и соседки ссорятся, мирятся, принимают гостей, провожают кого-то в армию и т.д. Для Ильхома эти вечерние

сеансы наблюдения за соседями — то же самое, что для его родственниц сериал, — окно в другую, чужую жизнь, где все не так, как дома.

Параллельное привычной жизни существование Ильхома не ограничивается домом-чердаком. Он придумывает себе отца. И наделяет его красотой, молодостью и обаянием популярного артиста, постер с фотографией которого висит на чердаке на почетном месте. Однажды он даже сталкивается с прототипом своей мечты. Артист выходит из кафе с женой и маленькой дочкой и, попутно раздавая автографы, направляется к машине. Ильхом обращается к нему с упреками: «Папа, что же ты бросил нас? Почему не приходишь? Мама болеет...» Жена обалдевшего от удивления мужчины забирает дочку и быстро уходит, ее лицо при этом не обещает ничего хорошего... В фильме «Влюбленные» Рустам вот так же, на улице, подходил к отцу, который когда-то оставил их с матерью. Правда, отец был настоящий, и Рустам не жаловался на жизнь. А Ильхом, скорее всего, делает это из вредности, желая если не разрушить, то хоть как-то поколебать семейную идиллию человека, на которого он в своих мечтах имеет права.

Когда близким не до Ильхома, а в школе над его головой опять сгущаются тучи, его единственной опорой становится маленькая одноклассница. В этой пигалице с косичками уже проглядывает будущая женщина — заботливая и сострадающая, но при этом очень ответственная и серьезная. Она умеет не замечать грубости и резкости Ильхома, вернее, интуитивно догадывается, что это изнанка его уязвимости перед жизнью. Она ворчит, читает нотации, призывает его подумать о жизни (как заправская жена), но верно следует за ним в тяжелые часы.

Поэтому именно ее Ильхом берет с собой, когда уходит из дому (как ему кажется, навсегда). Перед этим там произошли события, окончательно выбившие почву из-под ног мальчика. Сначала в гости пришел... их отец. Он оказался статным военным в роскошной форме. Мать повела себя очень странно: не захотела принять его, как следует, и буквально вынудила тут же уйти. Через несколько минут после его ухода выяснилось, что этот человек был ее мужем, но не отцом Умиды, Насибы и Ильхома... Детей у нее вообще не могло быть — и как только это стало понятно, она ушла от мужа и, одного за другим, брала брошенных малышей в роддоме, где работала всю жизнь.

После такого вихря откровений в доме все смешалось. Ильхом убежал, Насиба выступила с обличительной речью, а Умида начала преждевременно рожать.

Ильхом бросается на чердак, но даже там ярость и обида на несправедливую жизнь не оставляют его.

В бешенстве мальчик срывает с ниточек белые, легкие бумажные кораблики и рвет, комкает, бросает их. Детство кончилось резко, как струна лопнула.

Через какое-то время блудный сын возвращается домой. Вслед за ним возвращается Умида с младенцем на руках. От переживаний у нее случился выкидыш, и она взяла брошенного соседкой по палате ребенка. Ильхом первым берет подкидыша на руки, и круг семейных тайн замыкается.

«Happy end»? И да, и нет. Все опять в сборе, в доме маленький ребенок — конечно, это счастье. Но к нему подмешано столько печальных оттенков, у каждого своих! Опять авторы фильма «схватили» ноту самой жизни: после детства не бывает безоговорочного счастья; что-то да саднит, мешает полностью забыться.

Прелесть фильма в сочетании разных интонаций повествования. Есть эпизоды «ералашные» (школьные проделки Ильхома), есть остро комические (все, что связано с бабушкой; например, она не разрешает выкинуть любимый бюст богини правосудия Фемиды и извлекает его из всех углов, куда бы его ни засунули), лирические (прогулки Ильхома с девочкой по парку, роман парня — кумира Ильхома, которому он старается подражать), мелодраматические (перегруженное «сериальными» поворотами прошлое матери, эпизоды в роддоме). Неплохой диапазон для молодого режиссера! Фильмом «Подросток» Ёлкин Туйчиев делает заявку на дальнейшую работу практически в любом жанре.

Наверное, найдется кто-то, кто упрекнет режиссера в ученической осторожности, несмелости. Но ряд новых фильмов молодых российских режиссеров (очень концептуальных, разрабатывающих серьезные, «взрослые» темы: вторая мировая война, жизнь современной российской деревни и т.д.) поражают такой пустотой, таким незнанием изображаемого материала, раздражают таким обилием давно (и гораздо более оправданно) отработанных приемов (нарочитая затертость звука, тонирование пленки, «прыгающая» камера, непрофессиональные актеры и всяческий натурализм), что на их фоне «Подросток» Ёлкина Туйчиева является образцом владения конкретными профессиональными навыками, примером ответственного выбора подъемной темы и чудом уважения и любви к зрителю.

«ПОДРОСТОК»

Сценарий и постановка Ёлкина Туйчиева

Оператор Абдувахид Ганиев

Художник Акман Таскенов

Композитор Анвар Эргашев

В ролях: Рустам Мурадов и другие

«Узбеккино», «Студия-5»

Узбекистан, 2004



МИХАИЛ КАЛАТОЗОВ: ГЕОГРАФИЯ ТВОРЧЕСТВА



Традицией Форума кинематографий стран СНГ, Латвии, Литвы, Эстонии, ежегодно проводимого Конфедерацией Союзов кинематографистов, стали ретроспективы выдающихся кинематографистов, классиков отечественного и мирового кино, которые работали в разных республиках бывшего СССР. Обычно ретроспектива завершается дискуссией, цель которой — выявление нового взгляда на творческое наследие художника, его вклада в многонациональную сокровищницу отечественного кино.

На VIII Форуме (2004) ретроспектива, составленная профессором Неей Зоркой, была посвящена творчеству Михаила Константиновича Калатозова (1903—1973).

Если герои предшествующих Форумов — Борис Барнет, Юлий Райзман — москвичи по рождению и воспитанию, на своем творческом пути устремлялись вдаль и охотно работали в других республиках, внося свой вклад в национальные культуры, то у Михаила Калатозова — встречное движение, обратный путь.

Рожденный в лучезарном Тифлисе Серебряного века, наследник старинной и знатной грузинской фамилии, юноша влюблен в кино, на киностудии незаменим: монтажер, ассистент режиссера, партнер кинозвезды Нато Вачнадзе. Первый яркий успех он одерживает как оператор, талантливо, в собственной индивидуальной манере снимая и игровые («Цыганская кровь»), и документальные картины. «Соль Сванетии», где он и режиссер-постановщик, поднята на щит российским революционным киноавангардом.

Счастлирое начало! Но биография Михаила Калатошвили делает внезапный крен, и молодой кавказский режиссер «с именем» оказывается в Ленинграде, становится слушателем Государственной академии искусств, а далее ставит фильмы о летчиках — «Мужество» и «Валерий Чкалов». Они подписаны уже Михаилом Калатозовым...

География судьбы:

Тбилиси (1903—1932), Ленинград (1932—1941), США (1943—1945, представитель Госкино СССР), Москва...

География кинопроизводства:

Госкинопром Грузии, «Ленфильм», ЦОКС (Алматы), Мосфильм, Кубинский институт киноискусства и кинопромышленности, Видес Чинематографика (Италия).

География фильмов:

неприступный Ушгул в Верхней Сванетии («Соль Сванетии»), небо над Россией («Валерий Чкалов»), целинные степи («Первый эшелон»), прифронтовая Москва («Летят журавли»), якутская тайга («Неотправленное письмо»), солнечный Остров Свободы («Я — Куба»), льды Арктики («Красная палатка»).

«Наследие Михаила Калатозова-2004»

Фрагменты стенограммы дискуссии

Дискуссию ведет Нея Зоркая, куратор ретроспективы «Михаил Калатозов: география творчества».

Юрий Богомолов, киновед. Еще при советской власти я написал книжку о Калатозове¹. Не столько о нем самом, сколько о его фильмах, о его главной, центральной, сквозной теме. Мне казалось (я и сейчас так думаю), что Калатозов был истовым романтиком, который все время искал материал для проявления своих романтических чувств. Сначала это была революция, затем летное ремесло, Отечественная война, эпизод геологической разведки в фильме «Неотправленное письмо» затем кубинская революция. Но, думаю, у него остались другие «неотправленные письма» — так и не сделанные им фильмы. Об одном из них я бы хотел рассказать.

Неснятый сценарий назывался «Шамиль»². Написан он был в 1936 году, опубликован в журнале «Искусство кино» в 1937-м. Калатозову не дали его

снимать, потому что именно в это время усилиями советской пропаганды Шамиль из народного героя превратился в английского шпиона.

Думаю, это был бы фильм, равновеликий «Ивану Грозному». В сценарии показан конкретный эпизод национально-освободительного движения, дано понять, что борьба Шамиля на исходе, что он накануне поражения. Но аура этого неснятого фильма — в теме предательства и преданности. В 1936—1937 годах вся атмосфера страны была напоена этим мотивом. Наиб Шамиля Хаджи-Мурат, который представлен как верный друг, на самом деле является предателем. Русские солдаты, перешедшие на сторону горцев, тоже по-своему предатели, поставленные перед необходимостью стрелять в своих соотечественников.

Там есть совершенно поразительные сцены. Например, когда Шамиль посылает Хаджи-Мурата в русский штаб, тот говорит:

— А как же мое доброе имя?

— Разве кинжал, погруженный в грязь, не темнеет? А когда его чистят, он еще ярче блестит!

Затем — отношения Шамиля с верным набоим. Он подозревает его в предательстве и стреляет в него. Но стреляет так, чтобы не убить, а лишь поцарапать и пролить чуточку крови — кровью он себя с ним связывает.

Есть в сценарии еще одна поразительная сце-

¹ Богомолов Ю. Михаил Калатозов. М., «Искусство», 1989.

² Архивные материалы по истории сценария «Шамиль» опубликованы в журнале «Киноведческие записки», 2004, № 67, с. 114—161.



«Соль Сванетии»

на. Мать Шамиля пригрела, спрятала двух людей, которым не должна была помогать, а когда это выяснилось, Шамиль потребовал наказать ее ста ударами плетью. Три удара достаются матери, а 97 — ему, причем бить себя он требует со всей силой — иначе смерть тому, кто не послушается.

И совершенно замечательна последняя сцена. Горцы разбиты, окружены, утром их должны расстрелять русские солдаты. Но наутро затевается свадебная церемония: русский солдат женится на чеченской девушке. Усталые обреченные горцы сначала вяло, а потом все более темпераментно, с захватывающим ритмом пляшут. Русские солдаты растеряны. Они начинают стрелять, и белая фата невесты обгагрывается кровью... В это время с гор несутся Шамилево войско — всадники в бурках. Они

«Мужество»



мчатся на помощь горцам, оказавшимся в осаде. Но по мере приближения выясняется, что это не джигиты, а ... женщины и дети, накрытые бурками. Шамилево войско влетает в аул, подхватывает невесту в окровавленной фате и уносится обратно в горы.

Вот на этом должен был закончиться фильм. Но мы понимаем, какие шансы он мог бы иметь в 1937—38 году...

Михаил Калатошивили, режиссер, руководитель Фонда Михаила Калатозова, внук М.К. Калатозова. В сценарии был еще и такой эпизод: Хаджи-Мурат приходит в Тифлисскую оперу и слушает «Кармен». Он так увлечен действием, что, когда Хосе достает нож и собирается убить Кармен, вскакивает и кричит: «Эй, барышня! Он тебя убивать будет! Беги!»

Далее я читаю протокол заседания какого-то худсовета, где некий умник говорит: «Что это за ерунда, очередная историческая неправда от Калатозова?! Опера «Кармен» была написана гораздо позже, чем Хаджи-Мурат попал в Тифлис. Он просто не мог видеть ее! И это было одним из поводов, чтобы написать в заключении, что сценарий якобы полон исторических неточностей.

Ю. Богомолов. Главное, что атмосфера в обществе была неадекватной.

Вита Рамм, кинообозреватель радио «Эхо Москвы». А если бы сейчас кто-то осмелился воплотить этот сценарий, он сохранил бы свою актуальность?

Ю. Богомолов. Возникли бы поверхностные аналогии: Шамиль Басаев, чеченские войны, некоторые моменты предательства, которыми полна современная история... Я думаю, это уводило бы от главной мысли. Ведь главная мысль сценария (как и других фильмов Калатозова) — та цена, которую платит индивидуалист за отречение от своей индивидуальности.

В сценах, которые я только что пересказал, человек жертвует добрым именем, а доброе имя для романтика — это все. В жертву приносятся дети, женщины. Мера жертвенности, жертвоприношения здесь настолько велика, что понятно: Калатозов подошел к границе, когда герою уже приходится идти на преступление. Эйзенштейн показал это в «Иване Грозном».

М. Калатошивили. Чтобы почувствовать актуальность темы, можно ведь и «Хаджи-Мурата» Льва Толстого взять. Там есть замечательный эпизод, когда Хаджи-Мурат ищет возможность встречи с князем Воронцовым, наместником государя в Грузии, а за ним гонятся наибы Шамиля, чтобы пере-

хватить и вернуть. Не Калатозов, а Лев Толстой еще раньше описал, как происходит глупая стычка: горец ранил русского солдата, который с учений доехал до крепости, чтобы там умереть. Только один выстрел... Дальше — донесение в Тифлис, а из Тифлиса в Петербург: мол, многочисленный горский отряд напал на малочисленный русский отряд, была схватка, и с вражеской стороны убито 26 человек, ранено 18. У нас убит один, ранен один (причем это один и тот же человек). Когда такое читаешь, создается впечатление, что нынешний телевизор смотришь.

Наталья Королева, сотрудница Фонда М.К. Калатозова. Меня позвали на работу в Фонд собирать архив. Михаил Константинович был человеком великим, но застенчивым. Он всячески старался избегать любой рекламы. Поэтому его архив рассеян — вот почему мы так мало о нем знаем. Собираем информацию по крупицам.

Изучая творчество Калатозова, я поняла: помимо того, что Михаил Константинович был режиссером, он был поэтом, лириком. А лирикам свойственны застенчивость и бесстрашие. Это был человек, который не боялся ничего. Совершенно по-особому звучит в его фильмах тема смерти — откровенно, обнаженно. На современном экране превалирует порнография, телесное обнажение. Надо быть очень смелым человеком, чтобы обнажить собственную душу. Зато тогда ты можешь постичь какие-то глубокие тайны. Михаилу Константиновичу, на мой взгляд, эти тайны открывались, поэтому его фильмы так пронзительны.

Сейчас, на Форуме, я в очередной раз их смотрела. Казалось бы, знаешь наизусть. Но каждый раз происходит некое открытие. Очень трудно загнать Калатозова в какие-то временные рамки. Он сотворил свое, особое романтическое пространство на все времена.

Петр Багров, член редколлегии журнала «Киноведческие записки». В биографии Калатозова был забавный факт: один из немногих режиссеров, он в 1930-е годы пошел учиться в Коммунистическую академию. Таких мне известно четверо: Ф.М. Эрмлер, который вышел оттуда прожженным циником и снял «Крестьяне», картину блестящую, но для 1935 года достаточно подлую — еще можно было тогда снимать кино более честное. Вторым был Павел Петров-Витов, который переключился на откровенную халтуру и потом многие дни провел в психиатрической больнице, фактически сошел с ума. Третьим был А.Г. Иванов. Вот кто, можно сказать, раздвоился: с одной стороны, выступал с официозными банальностями, с дру-



«Валерий Чкалов»

гой — одним из первых снимал авторское кино еще в сталинские годы, писал очень интересные, честные, смелые и откровенные дневники, воспоминания. И четвертый — Калатозов. Но что он оттуда вынес — не понимаю! Научился приспосабливаться или нет? Понял ли, что надо менять эстетику?

Вот «Мужество» — фильм с удивительно примитивным сюжетом. Летчик, которого играет Олег Жаков, терпит аварию, вынужденно сажает самолет около аула, больной старик просит взять его с собой. Этот старик оказывается шпионом. Все! На главные роли Калатозов пригласил актеров Театра С.Э. Радлова. Шпиона сыграл артист Дудников, который на сцене играл Гамлета, а одна из любимых учениц Радлова Тамара Нагаева играла возлюбленную главного героя. «Мужество» — один из самых замечательных и живых приключенческих фильмов 30-х годов, хотя там психологии нет никакой.



«Летят журавли»

Но именно потому, что играют такие серьезные глубокие актеры, рождается неожиданный эффект. Вот тогда Калатозов стал блестящим (в лучшем смысле этого слова) формалистом.

Сюда же относится картина «Заговор обреченных» — о психологии или честности говорить не приходится, но кино-то блестящее! Прекрасное, изысканное постановочное кино. Какая там операторская работа, какое режиссерское мастерство, какое созвездие актеров — все на месте!

Ю. Богомолов. Вы хотите сказать, что академия была «крышей» для Калатозова, ибо в тот момент у него были какие-то трудности после «Гвоздя в сапоге»? Вроде бы он даже писал какую-то диссертацию...

Н. Королева. Он был официально направлен в академию от Грузинской киностудии, а после акаде-



«Неотправленное письмо»

мии стал ее директором. А вот уж после того, как побыл директором, у него начались серьезные проблемы.

М. Калатошвили. Сохранился протокол заседания киностудии, где сказано, что Калатозов — формалист, такой-сякой, недоучка, и давайте его пошлем в Ленинград — пусть перевоспитывается. И его послали учиться в эту академию.

В. Рамм. Некоторые фильмы Калатозова используются как источники для цитат. Больше всего цитатами из Калатозова увлекается зарубежное кино. Самый яркий пример — фильм Кэтрин Бигелоу «К-19».

Я сказала режиссеру: сцена проводов подводной лодки выстроена у вас как явная цитата из фильма «Летят журавли». А она ответила, что это не воровство — просто она настолько любит этот фильм, что специально выстраивала сцену так, чтобы сделать свой личный поклон и фильму, и режиссеру.

М. Калатошвили. После братьев Люмьер в кино все друг у друга что-то воруют.

В. Рамм. Я имею в виду проблему творческого наследия в киноязыке. Хотелось бы поговорить об этой стороне, то есть о цитатах.

М. Калатошвили. В последние 5—6 лет фильм «Я — Куба» широко известен в кинокругах Америки, и цитаты из него очень популярны.

В. Рамм. Я вижу, что западные режиссеры лучше знают творчество Калатозова, нежели наши.

Н. Зоркая. Это не только к Калатозову относится.

Ю. Богомолов. Иногда дело до смешного доходит: многие из нас видели церемонию инаугурации нашего Президента и обратили внимание, что те, кто ее готовил, работали над изобразительной частью проезда кортежа и «всасывания» его в Спасскую башню. Это тоже ловкая или неловкая цитата из фильма «Я — Куба».

Ирина Изволова, киновед. Я думаю, постановка вопроса не совсем корректна. Когда мы говорим о Калатозове, речь не о конкретных цитатах, выхваченных из его фильмов. Дело в том, что, начиная с «Журавлей», кинематограф Калатозова — это некий языковой прорыв. О том, что весь современный кинематограф вышел из «Журавлей», даже не стоит и говорить — это очевидно!

В. Рамм. Когда в блокбастере умирает герой, начинают кружиться деревья — это уже общее место.

И. Изволова. Это внешнее цитирование. Я говорю о другом — о том, что до «Журавлей» язык кинематографа был одним, а после «Журавлей» стал другим. В связи с этим надо сказать, что Калатозов и оператор фильма Сергей Павлович Урусев-

ский — не просто гении, существующие «отдельно», вне времени. Они были также и очень чувствительными «приемниками» времени! В 60-е годы назрел языковой, даже мировоззренческий кризис.

Доотепельный кинематограф — это кинематограф мифологического сознания, где на всех уровнях существуют достаточно глубокие, но совсем иные взгляды на то, что такое кинематографический образ. Кинематографический образ до «от-

как человек осознал свою суверенность, как он пытается найти место в мире и понимает, что не может его найти — ведь все, что он встречает на своем пути, ему враждебно. И враждебно не потому, что агрессивно, не потому, что хочет ему навредить, а потому, что он сам, человек, выхвачен, выделен, — он стал субъектом, то есть личностью.

Следующая картина Калатозова «Я — Куба» — еще более дальний уход. Это во всех отношениях фантастическая картина. Наверное, единственная



«Красная палатка»

тепели» — это архаический образ, где человек не отделен от окружающего мира, где субъект равен объекту. Конечно, это был абсолютно неосознанный процесс.

«Летят журавли» — это освобождение личности, освобождение природного человека из мифологического пространства. Вероника — первый свободный человек на мировом экране, не только в нашем кинематографе.

«Неотправленное письмо» — картина о том,

картина, так остро ставящая вопрос, что такое мир предметный, вещественный. Человек в ней начинает соприкасаться с реальностью, нащупывать ее. Мир в этом фильме непрерывен, он в бесконечном движении. Надо понять, что такое материя в ее естественном существовании. Предметы движутся, они могут становиться маленькими, большими, они растягиваются, меняются — происходит что-то фантастическое и невероятное на экране.

Этот освободившийся мир должен найти свою



«Я — Куба»

форму. Урусевский наделяет новый мир чувством в своей первой самостоятельной картине «Бег иноходца».

Когда говорят, что Урусевский все дал Калатозову, а Калатозов помогал ему самовыражаться, это не совсем так, потому что фильм «Бег иноходца» — некий отход назад после прорыва в фильме «Я — Куба», несовершенный как целое, но абсолютно гениальный.

«Красная палатка» — поиск того, что такое экранное время. Реальное время имеет последовательность: начало, середина, конец. На самом деле реальность времени в том, что оно включает в себя все: прошлое, настоящее, будущее. Время в «Красной палатке» ищет полноту, и в конце концов герой (Нобиле) ее находит.

Когда говорят, что «Красная палатка» не удалась, дескать, — совместный проект и т. д. — это не так. Калатозов перешагнул через распад мифологического сознания и пришел к сегодняшнему состоянию современного человека, находящегося внутри христианской культуры — личностной культуры.

Ханс Йоахим Шлегель, киновед (Германия). На Западе совершенно другой терминологический кинословарь. Я не понял, что вы имеете в виду, когда говорите о мифологическом сознании. Иногда мне казалось, что этим вы хотите сказать «идеологическое сознание»...

И.Изволова. Мифологическое сознание включает в себя мифологическое восприятие реальности, архаическое восприятие, — то есть когда человек, предмет, внешний мир, время и пространство воспринимаются как некое единое целое. Это вполне устоявшийся термин.

Х.И.Шлегель. Вы сказали, что «Летят журавли» — это освобождение от мифологического сознания? Тогда я не понимаю! Картина «Летят журавли», на мой взгляд, полна мифотворчества.

И.Изволова. Архаическое сознание — это бескачественность представлений, это человек, не отделенный от той реальности, в которой он существует. Это ранняя стадия художественного образа, ранняя степень освоения языка.

До Калатозова кинематограф занимался совсем другими проблемами. Он занимался языко-творчеством, нахождением собственного языка. Калатозов вместе с Урусевским, наверное, первые художники, которые создали образ, равный современному восприятию.

Ю.Богомолов. В принципе то, что Калатозов и Урусевский делали (начиная с «Журавлей»), существовало в кинематографе 1920-х годов. Ведь чем была «оттепель» в глобальном смысле? Это была оглядка на 20-е годы. И Ленин тогда был интересен не как реальный Ленин, а как некоторый «позитив с негатива», и все представления о демократии, о свободе, о естественности — все было заложено еще в каком-то несколько идеалистическом виде.

Евгений Марголит, киновед. Обратите внимание: страннейшая биография среди множества странных биографий людей, создававших наше кино. Единственная картина, которая безусловно была принята сразу по выходе — «Летят журавли». Все остальное воспринималось с некоторым недоумением. Я сейчас говорю о том Калатозове, которого ничего не знавшие о нем западные критики после появления в Канне «Журавлей» провозгласили «предводителем» советской новой волны, будучи твердо уверенными, что это — молодой режиссер.

И тут же хочу обратить ваше внимание на другую подробность, меня поразившую. Несколько раз я наткнулся на воспоминания о том, что в мастерской Ромма по выходе «Журавлей» и фильма «Дом, в котором я живу» были очень бурные обсуждения этих картин, и тогда роммовцы во главе с Тарковским склонялись к фильму «Дом, в котором я живу» Кулиджанова и Сегеля.

«Оттепельное» кино было теплым и человеческим. Кинематограф Калатозова и, если угодно, кинематограф его поколения (Козинцева и Ромма, даже Райзмана) в этот период и чуть позднее никак нельзя назвать «теплым». Это кинематограф, который либо леденит, либо обжигает. Потому что именно старшее поколение оказалось способным ставить ключевые вопросы, в отличие от того поколения, которое пришло с войны. Понадобилось

еще десятилетие, пока не подросли «дети войны», и несколько человек, которые «задержались в развитии» (Худиев, Параджанов), когда выяснилось, что деваться некуда и кинематографу придется идти по дороге Калатозова.

Очевидно, эти художники выясняли отношения не со временем, а с самими собой. И судили они себя очень глубоким, страшным судом только потому, что у них хватило сил выдержать эту страшную осаду, эту страшную ломку хребтов, чтобы потом возродиться, как это произошло с Калатозовым через четверть века. Вы подумайте: 25 лет! Мы знаем профессионала Калатозова, но тут появляются «Летят журавли» и «Неотправленное письмо», которое я считаю самым высоким открытием в его творчестве. Человек на исходе шестого десятилетия создает шедевры, которые действительно открывают новую дорогу не просто кинематографу, а нашему пониманию человека.

Ю.Богомолов. Думаю, многие из них так и не решились все выяснить до конца, в том числе Михаил Ильич Ромм, который действительно «судился» с самим собой, но иногда был снисходителен.

Н.Зоркая. В 20-е годы не могло быть Вероники. Даже предтеч не было. Я согласна с Ириной Изволовой, что образ Вероники — это действительно высвобождение из архаического сознания. И дело не в том, что она, бедняжка, изменила Борису. В фильме есть все подставки для оправдания. Но там есть потрясающая реплика, которую почему-то никогда не замечала критика. А именно: в эвакуации Вероника вдруг спрашивает у соседки: «Скажите мне вы, такая мудрая женщина, в чем смысл жизни?» То есть в фильме «Летят журавли» впервые поставлен и впервые озвучен с экрана действительно бытийный вопрос. Это поняли в Канне, а у нас нет. У нас все бубнили: как она могла изменить?

По поводу того, что вгиковская мастерская М.И.Ромма, в том числе Тарковский, якобы в дискуссиях склонились на сторону «Дома, в котором я живу», правда это или апокриф, не столь существенно. Ибо ответ дает последующий экран. Конечно, благородная, светлая картина Кулиджанова и Сегеля дала (особенно образами, созданными Михаилом Ульяновым и Евгением Матвеевым) камертон оттепельной атмосфере тепла и человечности, но «генеральная линия» пролегает от «Журавлей». «Иваново детство» прямо связано с фильмом Калатозова—Урусевского своими берегами, этим пластическим лейтмотивом, но и градусом горя и страдания в душе героя. Одинокий трагический маль-

чик Иван — брат Вероники. И Андрей Соколов у Бондарчука в «Судьбе человека» — тоже. И потом Иванко, потерявший свою Маричку в «Тенях забытых предков» у Параджанова. Наверное, и Гусев—Баталов в «Девяти днях одного года» у самого Ромма. Люди, которые столкнулись не только с военным врагом, но и с жизнью.

Елена Стишова, критик. Как могла Вероника изменить? — бубнят до сих пор! Больше того, уже в наше время в «Известиях» была опубликована критическая статья, автор которой задавался вопросом: как же может наша публика считать любимой героиней Веронику, которая подло изменила своему жениху.

Я ездила на съемки «Красной палатки» в Таллинн зимой 68 года. Как-то вечером мы встретились с Калатозовым — я брала у него интервью. После разговора о «Красной палатке» заговорили о «Журавлях». Он загадал мне загадку: какая там литературная аллюзия? Угадайте! Я растерялась. А он: «Вы не расстраивайтесь! Единственный человек, который понял мой замысел — немец. Прислал письмо, где расписал треугольник «Вероника — Борис — Марк», как «Наташа Ростова — князь Андрей — Анатолий Курагин». Калатозов утверждал, что об этом говорили вслух на съемочной площадке, это была рабочая концепция.

Сергей Тримбач, киновед (Украина). Ирина Изволова предложила очень внятную и доказательную концепцию эволюции позднего Калатозова и свое понимание «Неотправленного письма», героев этого фильма как людей, нашедших «самость» и не знающих, что с ней делать. В структуре мироздания — той, какая она есть, — герой фильма «Тени забытых предков» не находит себя. Он уходит, как вы помните, в иной, мистический мир. Там он «свой».

То есть бытийные вопросы в значительной степени развиваются в кинематографе шестидесятников. Они начинают говорить языком, который стремится познать, отразить мир как таковой, ставить вопросы экзистенции, бытия.

Напомню вам, что фильм «Тени забытых предков» снимал оператор Юрий Ильенко, который (уж это точно!) находился под огромным влиянием пластического искусства Урусевского. Тут как раз виден непосредственный исток, очевидная взаимосвязь.

Давид Мурадян, киновед, писатель (Армения). Благодаря таким картинам, как «Летят журавли», благодаря Калатозову советское кино приобрело идею самоценности личности. До этого времени кино жило в контексте той эпохи, когда система

была на первом месте, а личность — на последнем. Серьезный поворот к конкретному человеку, к мощности его судьбы, его мира, его биографии, его места на этой земле случился благодаря фильму «Летят журавли». Потом последовали другие картины (например, «Баллада о солдате»), в которых в огромной стране, занимающей одну шестую часть земли, вдруг заметили конкретного, единственного человека.

Прочитывается внутренняя связь и воздействие Калатозова на армянский кинематограф, если вспомнить знаковый фильм 1960-х годов «Здравствуй, это я!» Фрунзе Давлатяна. В этом фильме ситуация как бы та же, что и в «Журавлях», но и «обратная»: там Вероника уходит на войну, а герой остается в тылу. Опять любовь и молодость, которые не возвращаются с войны. Остается громадный вакуум жизни и постоянная нота памяти исчезающего прошлого, которая проходит через весь фильм.

Оба фильма, о которых речь, воскрешают войну, но уже не как «героическую» баталию, а войну как личную драму человека, как испытание нравственного стоицизма.

Две эти картины и их глубинные внутренние связи говорят об общности культуры, которая лежит в основе наших национальных кинематографий и которая возникла весьма естественно. И, исходя из этих общегенетических кодов, шли пути развития национальных кинематографий.

И.Изволова. Смоктуновский очень смешно рассказывал о съемках «Неотправленного письма». Калатозов и Урусевский стоят, смотрят на лопасти парохода и рассуждают:

- Надо его туда положить (Смоктуновского).
- Наверное, разнесет...
- Нет, не разнесет.

Делают плот, Смоктуновский, ни слова не говоря, на него ложится, движется под лопасти парохода. И вдруг дикий крик жены Урусевского: «Ему плохо, ему плохо!» «Да, — говорит Калатозов, — он отличный актер, он не может играть, что ему хорошо, поскольку он играет, что умирает!» А Смоктуновскому и правда плохо: у него сотрясение мозга и переохлаждение.

Смоктуновский на этой картине много конфликтовал, да и вообще все актеры «выступали». Но, вспоминая это, он говорил: «Сейчас я понимаю, что это и было счастье».

Н.Зоркая. Актер у Калатозова — это актер в экстремальных обстоятельствах. Умение Калатозова ставить актера за грань мыслимого приводит, как мне кажется, к совершенно новой практике работы актера в кино.

Ю.Богомолов. А продолжение этой традиции — у Германа. Калатозов дает им такие стрессы!

М.Калатошвили. Есть стенограмма производственного заседания «Мосфильма», где все возмущенно говорят: «А какого черта вы поперлись туда, в Сибирь, снимать «Неотправленное письмо»? Сняли бы здесь, в павильоне. Построили бы тут тайгу...»

В книге Армена Медведева описан замечательный эпизод. Приехала министр культуры Фурцева вправлять мозги тогдашнему Союзу кинематографистов. Пырьев выступил с пламенной речью, кое-кого разгромил — в том числе и Калатозова с «Неотправленным письмом». Когда Фурцева уехала, Калатозов подходит к Пырьеву и говорит: «Подлец ты, Иван! Что же ты сделал?!» На что Пырьев отвечает: «А ты, Миша, дурак! Тебе больно, что ли, что я тебя поругал? Зато эта поедет и доложит, что у нас нет келейности».

Ю.Богомолов. Даже в таком коротком разговоре мы увидели, насколько широка география (как в прямом, так и в метафорическом смысле) кинематографа имени Михаила Константиновича Калатозова. Насколько это живое искусство, раз мы так активно и горячо спорили, раз мы думаем о нем.

Мы будем снова смотреть его фильмы и снова находить ниточки, связывающие нас с этим человеком.

Избранная фильмография М.К. Калатозова (режиссерские работы)

- «Соль Сванетии», 1930
- «Гвоздь в сапоге», 1932
- «Мужество», 1939
- «Валерий Чкалов», 1941
- «Непобедимые», 1942
- «Заговор обреченных», 1950
- «Вихри враждебные», 1953
- «Верные друзья», 1954
- «Первый эшелон», 1955
- «Летят журавли», 1957
- «Неотправленное письмо», 1960
- «Я — Куба», 1964
- «Красная палатка», 1969

Материал подготовила к печати
Дарья Борисова.

Фотоматериалы предоставлены Фондом
М.К. Калатозова

ВАДИМ СКУРАТОВСКИЙ

КРАТКИЙ ПУТЕВОДИТЕЛЬ ПО ВАДИМУ АБДРАШИТОВУ

Вадиму Абдрашитову — 60!

Круглая дата дает повод для совсем некруглых размышлений о его творческом вкладе в киноискусство.

Кино и весь другой экран — здесь, «там», на Западе, а теперь уже и на Востоке — окончательно превращается в сильнодействующий галлюциноген, радикально искажающий подлинный облик мира в зрачке человечества. Во множестве жанров, поэтик и сопутствующих им персон киноэкран без усталости лжет. В одном случае ложь эта от бездарности, от неумения или нежелания увидеть реальность. В других — от не нашедшей себя талантливейшей, пробавляющейся и вообще забавляющейся разнообразными играми вокруг той реальности, сообщаями ей то, чего, в общем, на самом деле в ней нет.

Поток визуальной лжи опоясал планету по всему кинематографическому ее экватору. А околокинематографическая рецензентская суета послушно обслуживает галлюциногенный конвейер, как бы согласившись с тем, что «сюрреалистический» — в собственном смысле значения термина, — то есть нереалистический кинематограф, сбегавший-дезертировавший из реального расположения людей и их ситуаций, является едва ли не нормой цивилизации.

Словом, «кино — болен», как когда-то сказал Маяковский по сходному поводу! Современное кино снова больно. Ложью. Только уже в новом ее историческом издании. Тем значительнее присутствие в современности художников, не подчинившихся и не подчиняющихся мифологическим конвенциям, испепелившим правду мира на вконец изолгавшемся экране.

Вадим Абдрашитов — один из немногих тех художников. Его кино с поразительной последовательностью и проницательностью воспроизводит подлинный состав времени, в котором пребывают режиссер и его герои. Последние десятилетия со-



Вадим Абдрашитов

ветского общества — и вот первая его «некоммунистическая» декада.

Поразительны уже сам «синтаксис» художественного вхождения в правду, режиссерская дисциплина, единство места, времени и действия. Своего рода абдрашитовская семейная трилогия («Слово для защиты», «Поворот», «Охота на лис»). Мастерское драматургическое письмо Александра

Миндадзе, выявляющее некий, казалось бы, далеко еще не страшный подпол в обществе, на самом деле уже содрогающемся в первых сейсмических спазмах. Кризис тот здесь, по видимости, именно «семейный», в самых малых человеческих границах и коллизиях. Но — это только по видимости.

Драматургическое и режиссерское письмо, подчеркнуто прямолинейное, «реалистичное», пребывает в подчеркнуто же бытовых интерьерах. Оно тщательно воспроизводит всю именно бытовую фактуру позднесоветского существования. Словом, советский, если вспомнить старинный термин, «камершпиль». То есть драма в пределах самой скромной квартирной площади.

Хотя герой замечательной «Охоты на лис», которая трилогию завершает (1980), на поиски самого себя уже отправляется в открытое пространство. Внегородское и отчего-то тревожное. И — разом, «вдруг» — та неясная тревога, те, казалось, сугубо семейные кризисы откровенно и грозно преломляются из диагноза в прогноз: в фильм «Остановился поезд» (1982). В известном смысле он в том же диагностическо-прогностическом ряду, что и «Полеты во сне и наяву», эмблематически появившиеся в том же году. «Герой картины, — говорил о ней Роман Балаян, — итог нескольких поколений. Не случиться он не мог — это как неминуемая катастрофа или землетрясение». «Остановился поезд» угрюмо и честно уже вполне предсказывает ту катастрофу. Остановился не только поезд. Уже изношена не только сама инфраструктура советской цивилизации, но и все остальное в ней. «Расписание» всех ее «поездов» уже готово к неисполнению. «Железнодорожная» метафора Абдрашитова в следующем его фильме и вовсе превращается в грандиозно космическую — «Парад планет» (1984). В нем «реалистическое» окончательно преломляется в притчевое. В интересах самой загадочной правды герой-астроном вместе со своими достаточно случайными «однополчанами» наблюдает ожидающий нас громадный таинственный «икс». Если таковой, конечно, можно наблюдать, а не предчувствовать. Герои же фильма делают и то, и другое — в поразительном эпизоде «парада планет» в ночном небе. Правда мира здесь показана уже насквозь символическо-метафорическими средствами.

О следующей картине режиссера — «Плюмбум» — лучше всех сказал, как это ни удивительно, носитель всех тогдашних и последующих галлюцинаций писатель-националист Александр Проханов (ввиду одновременного и столь же эмблематического появления фильма «Покаяние»): «Некоторые считают, что в прошлом у нас — только «Покаяние», впереди — только «Плюмбум».

В самую точку! Даже портретное сходство всех ведущих персон в восточноевропейской портретной галерее с «плюмбумом». Полевых ли командиров. Или охотников на лис, охотников на них.

Вообще квазиперестроечная трилогия режиссера («Плюмбум»; «Слуга», «Армавир»), может быть, содержит самую высокую консистентную правду о стремительно уходящем тогда советском времени, о некоем столь же неистовом, сколь и загадочном его замещении. Чем?

Здесь нет ни грана публицистики, которой исходила та эпоха. Ни намек на социологический фельетон ли, такой же «роман». Нет, правда о мире через советскую притчу о нем. Правда, при всем внешнем демократизме абдрашитовского кинематографа, ускользавшая, увы, даже от цеховых его комментариев. На Венецианском фестивале растерянная кинокритика утверждала, что «Плюмбум» прославляет комсомольско-милиейскую доблесть. А на Берлинском, что «слуга» в «Слуге» как-то неверно прыгает с такого-то этажа.

Похоже, что только сегодня мы в состоянии рассмотреть и оценить эту поразительную по артистизму аллегория советской эсхатологии.

Хотя бы в гениальном эпизоде «карусели» уцелевших — и в паровой, и в другой катастрофе — пассажиров советского «титаника» в «Армавире».

И все еще недоступная нам, пассажирам, но уже видимая художнику правда о наступившем новом времени в заключительной абдрашитовской трилогии («Время танцора»; «Соло для пассажира»; «Магнитные бури»).

Зеркало для всех нас.

Чем была бы кинематографическая и другая современность без этого зеркала?!

Киев

АКТЕРСКАЯ «ОРЕСТЕЯ» БОГДАНА СТУПКИ

Беседу ведет и комментирует Ирина Зубавина

Сталлонович — так в шутку коллеги иногда величают Богдана Сильвестровича Ступку, намекая на его «звездный» статус, на особую популярность артиста среди почитателей театра и кино на постсоветском пространстве, а также за его пределами.

Богдан Ступка — актер особой нервной организации, с широким диапазоном возможностей: от экспрессивной аффектации до аскетического минимализма, лаконичной сдержанности мимики и жеста. О богатстве его арсенала выразительных средств свидетельствуют такие роли, как одна из ипостасей Мазепы в фильме «Молитва о гетмане Мазепе» Юрия Ильенко. В этой сюрреалистической фреске Ступке удалось сделать практически нереальное: виртуозно доказать возможность отображения «фигуры отсутствия»¹.

Сыграв две очень заметные главные роли в российских фильмах «Водитель для Веры» (режиссер Павел Чухрай) и «Свои» (режиссер Дмитрий Месхиев), актер стяжал лавры самых престижных конкурсов и фестивалей России. Удостоился номинаций и наград за лучшее исполнение мужской роли на Московском международном кинофестивале, получил главный приз на «Кинотавре», награжден Национальной премией кинокритики и кинопрессы «Золотой Овен» за «Лучшую мужскую роль» 2004 года, стал номинантом Европейской киноакадемии. Точку в длинном списке актерских побед ставить преждевременно...

Успех закономерный и символический одновременно: опальный генерал Серов в картине «Води-

тель для Веры» и некогда раскулаченный Старик — сельский староста времен оккупации — в фильме «Свои» разнятся характерами и условиями существования, но их объединяет скрытая за внешней суровостью, трогательная отеческая забота о чужих.

Возвращение отцовского архетипа на экран представляется симптоматичным, принимая во внимание череду последовательных актуализаций двух проблем, которые условно определяются как метафорический «путь к матери» и «возвращение отца» в фильмах советского и постсоветского периодов. Если «путь к матери» исследователи традиционно связывают с проблемами самоидентификации (национальной, экзистенциальной), то «возвращение отца» трактуется как знак самодостаточности².

В этой связи интересно припомнить, что первая роль Богдана Ступки в кино — персонаж, активно выступающий за независимость Украины в фильме «Белая птица с черной отметиной» (Юрий Ильенко, 1971) — Орест Звонарь. Имя это очевидно связано с древнегреческой мифологией: Орестом звали известного героя аргосских сказаний. «Орестеи», то есть происхождения Ореста, вдохновлявшие многих известных авторов в разные времена (от Эсхила, Софокла, Эврипида до Расина и Вольтера), были связаны с идеями победившего патриархата³.

Возможно, совпадение имен — случайность, однако на 33-м году собственной кинематографической «Орестеи» Богдану Ступке довелось создать на экране образы, ставшие поворотными для современного кинопроцесса, образы, что знаменуют возвращение на российский экран героя «отцовского» типа. За этими актерскими воплощениями чувствуется значительный опыт, как профессиональный, так и личностный. Вот почему беседу с Богданом Силь-

¹ На театральной сцене имя Богдана Ступки, народного артиста СССР, лауреата Госпремии Украины имени Тараса Шевченко и Государственной премии СССР, многих международных наград, артиста и художественного руководителя Киевского национального академического украинского театра им. Ивана Франка, академика Академии искусств Украины, давно стало синонимом лучших достижений национальной культуры, высокого уровня актерского мастерства. Имя «пана Богдана», как уважительно величают актера на родине, хорошо известно далеко за ее пределами. В Польше, Канаде, Болгарии, Германии, Австрии, Америке, Израиле знают его и по киноролям, и по работам на театральной сцене.

² Абикиева Гульнара. ...И ангелы, что посылает Бог. «Кинофорум», 2004, №1, с. 34.

³ В соответствии с научным истолкованием швейцарского ученого Бахофена миф об Оресте отразил переворот в семейных отношениях — «переход от материнского права к отцовскому».

вестровичем показалось логичным начать с вопроса достаточно провокационного.

Ирина Зубавина. Действие фильма «Водитель для Веры» относится к началу 1960-х годов, а события «Своих» связаны с периодом второй мировой войны. Ваше детство совпало с военным лихолетьем, про атмосферу хрущевской «оттепели» знаете не понаслышке... Учитывая, что у вас больше опыта, знания реалий времени, отраженного в картинах, как складывались ваши творческие отношения с режиссерами Павлом Чухраем и Дмитрием Месхиевым, которые значительно моложе вас?

Богдан Ступка. Не стоит забывать, что фильм — это художественное произведение, при создании которого образное мышление, живое воображение важнее личного опыта переживаний того или иного события. А возраст и вовсе не в счет, ибо в искусстве молодой может иногда «нафантазировать» куда интересней, чем старик. На мой взгляд, умение режиссера-творца *вос-создавать* события, о которых он знает из литературы, живописи, рассказов очевидцев, оказывается куда существеннее воспоминаний о непосредственном участии.

Мне действительно довелось пережить ужасы войны, ощутить их, как говорится, «на собственной шкуре», когда мне было три года. Я помню трупы убитых и повешенных, огонь пожаров, мне случалось

видеть, как взрывом отрывало руки, ноги детям и взрослым. Такой опыт у человека вызывает страх, травмирующую память о прошлом. А творчество предполагает некую отстраненность, определенную свободу художественного видения, умение ярко, выразительно и образно компоновать кадр, передавать впечатления, создавать атмосферу. Это и называется *творить искусство*. Тут необходим особый «угол зрения».

И.Зубавина. Так чей же «угол зрения» в итоге оказывался убедительней на съемочной площадке: побеждала ли режиссерская версия событий или ваши личные впечатления и опыт?

Б.Ступка. Не думаю, что кто-то кого-то должен «побеждать». Мы же не в соцсоревновании участвуем. К тому же и Павел Чухрай, и Дмитрий Месхиев — режиссеры хоть и молодые, однако уже с весомым творческим багажом.

И.Зубавина. Не рискну утверждать, что среди предыдущих работ Дмитрия Месхиева наблюдались яркие попытки актуализовать отцовский архетип. Павел Чухрай, вплотную приблизившись к проблеме в фильме «Вор» (1997), апеллировал, впрочем, скорее к характерному для постперестроечного кино «комплексу сиротства». Вам же неоднократно приходилось играть Отцов, способных к любви до самоотречения, на театральной сцене. В их числе трагические фигуры Тевье-молочника

(«Тевье-Тевель» по Шолом-Алейхему), короля Лира («Король Лир» Вильяма Шекспира) и др. Пригодились ли вам театральные наработки при создании экранных образов генерала Серова («Водитель...») и Старика («Свои»)?

Б.Ступка. Тут-то я как раз опирался не столько на театральный, сколько на человеческий опыт: ведь я сам отец и дед. Это же внутреннее состояние такое... А вот почему режиссерский выбор пал именно на меня, об этом нужно у них, режиссеров, спросить. Меня же образы, столь несхожие между собой, привлекли ощущением *судьбы*. Необыкновенно интересно, когда за героем чувствуется *судьба*. К тому же великое счастье работать с такими мастерами, как Чухрай Павел Григорьевич, Месхиев Дмитрий Дмитриевич...

И.Зубавина. Не задумывались ли вы над парадоксами своей творческой биографии? Скажем, такой феномен: после участия в фильме Юрия Ильенко «Молитва о гетмане Мазепе», который был весьма неоднозначно воспринят в России, вы получили приглашение сниматься сразу в двух российских картинах, в «Водителе...» и «Своих», вслед за чем — триумф, полные восторгов отзывы о ваших способностях и актерских возможностях. Можно сказать, что состоялось новое «открытие» Богдана Ступки для российского зрителя.

Б.Ступка. Я на российских студиях снимался еще в советские времена. То был период, о котором по разным причинам просто не вспоминают. А ведь после того как я сыграл Трофима Денисовича Лысенко в фильме «Николай Вавилов», Александр Каллягин сказал мне: «Я учился у вас, Богдан Сильвестрович. Вы показали урок актерского мастерства на весь Советский Союз», на что я ответил ему: «А я учился у вас, в «Механическом пианино». Однако после довольно плодотворного сотрудничества обо мне словно забыли. В особенности, когда производство фильмов на некоторое время почти прекратилось. Так что я не снимался в России 12—13 лет⁴.

И.Зубавина. А вот еще один парадокс: свою первую кинороль вы получили за так называемую «отрицательную привлекательность». Именно с такой формулировкой вас утвердили на роль Ореста в легендарном фильме Юрия Ильенко «Белая птица с черной отметиной» (1971), а в итоге как раз неоднозначный образ «самостийника» стал наиболее интересной фигурой в картине.

⁴ Очевидно, Богдан Ступка имел в виду значительные роли, так как из каталогов картин, снятых в постперестроечной России, его имя не исчезало на столь длительный срок.

Б.Ступка. Это чиновники выдумали «привлекательность со знаком минус». Творчество невозможно втиснуть в прокрустово ложе. Станиславский в своем труде «Работа актера над собой» постарался сделать из искусства науку, но на склоне жизни отрекся от этой попытки. Ибо можно выстроить логические отношения, создать целесообразные построения, но будет ли это *искусством*? Кто-то возразит: существует-де рациональное искусство, но меня научили, что искусство должно быть в первую очередь *эмоциональным* — заставлять человека радоваться и переживать, плакать сквозь смех и смеяться сквозь слезы.

Помните, у Евгения Винокурова: «Мир разложился на части Пикассо... Слеза стекает — разложи, попробуй». Не станем же мы воспринимать эти строки буквально, утверждая, что слеза — всего лишь вода с некоторым содержанием соли, предлагать сделать химический анализ этой жидкости? Напротив, сразу понимаем, что речь идет о переживаниях человека, его внутреннем состоянии.

И.Зубавина. Актеру часто приходится иметь дело с экстремальными состояниями человеческого духа в самых различных его проявлениях. Среди образов, созданных вами на театральной сцене — Дон Жуан («Каменный гость» Леси Украинки) и Ричард («Ричард III» Вильяма Шекспира), Войницкий («Дядя Ваня» Антона Чехова) и Микола в «Украденном счастье» Ивана Франка, молочник Тевье и Атруро Уи. А в кино — польский король Попель, Чингисхан, Мазепа, Богдан Хмельницкий и множество других героев, разбросанных во времени и пространстве, персонажей различных темпераментов и национальностей. Влияет ли на их характерные черты ваша собственная украинская аутентичность? Благо это или зло для актера — национальная специфика?

Б.Ступка. Думаю, что мастерство актера «интернационально». Точнее — феномен «наднациональный», имеющий, однако, глубокие национальные корни. В культуре каждого народа существуют такие понятия, как «любовь», «измена», «ненависть», «агрессия», «доброта», «идиотизм», «страх», «радость» и т.п. Выражение любого из этих чувств и состояний базируется на сугубо национальных особенностях. Я имею в виду, что не смогу сыграть, скажем, «настоящего англичанина» так, чтобы провести жителей «Туманного Альбиона», заставив их принять меня за британца, но я могу быть убедительным — сыграть его так, чтобы заставить зрителей смеяться и плакать.

И.Зубавина. Расскажите немного о тех ролях, ко-



которые вам приходится исполнять на социально-политической арене: вы были министром культуры Украины, сейчас художественный руководитель Национального драматического театра имени Ивана Франко. В какой степени обременительна проекция роли государственного чиновника на творческое бытие? Хотя вы и продолжали сниматься, будучи министром, согласитесь, эта роль отнимала у вас немало времени?



Б.Ступка — Зигмунд Фрейд. Сцена из спектакля «Истерия» Терри Джонсона. Фото Александра Ктиторчука

Б.Ступка. Мне роль министра в определенной степени даже понравилась. Как своеобразный творческий опыт. Так относиться к высоким должностям может лишь тот, кто наделен талантом, способностью к игре. Каждая роль — игра, в которой необходимо отобразить правду жизни. Отличие художественного произведения в том, что для него характерна художественная правда — та же, что и в жизни, только «на каблук выше».

Шекспир сказал: весь мир — театр, и все мы в нем актеры. Каждому в жизни выпадает много разных ролей. Подчас те, кому удается хорошо играть на сцене, в обыденной жизни делать этого не умеют.

И.Зубавина. И это говорите вы, актер, создавший свыше пятидесяти образов на экране и сыгравший более ста ролей в театре? В определенной степени

вы «проросли» своими персонажами. Дома вас также окружает среда вполне артистическая — сын Остап пошел по вашим стопам, супруга Лариса — в прошлом балерина... Вам хоть когда-нибудь удается ощутить себя «вне образа», скажем, в общении с внуками Дмитрием и Устиной? Неужели же вся жизнь — «театр» со сценой на весь мир? Существует ли межа, которую бы вы ощущали: это «театр», а это уже — нет?

Б.Ступка. Сам не знаю, где пролегает эта граница. Все настолько перепуталось... Возможно, полной органичности человек достигает только тогда, когда спит.

Образы, созданные на экране и сцене, естественно, влияют на меня. Во-первых, всегда находишь в себе нечто общее с персонажами, их характерами, улавливаешь совпадение проблем, которые тревожат моих героев, и собственных тревог. Если вдуматься, понимаешь: «Это же обо мне!» Не менее мощно воздействует на меня литература. На литературе я учусь. Когда начинаешь работать над настоящей пьесой, то открывается такая драматургия! Осилить ее глубину дано лишь актеру, склонному к рефлексии, проникновению в суть вещей. Например, когда царь Эдип произносит: «О, власть! О, деньги! Сколько зависти вы порождаете!» —

звучит современно, а написано Софоклом тысячи лет тому назад!..

И.Зубавина. Неужто человек так мало изменился?
Б.Ступка. Мне кажется, изменения произошли, только в худшую сторону, потому что человечество предпочитает не учиться. Как иначе трактовать отказ использовать опыт предыдущих поколений? Поэтому ошибки повторяются вновь и вновь, одни и те же ошибки, такой своеобразный «перпетуум мобиле» — вечный двигатель, дающий основания каждому поколению реализовать свое право «на собственную любовь, войну и революцию». Я не думаю, что так должно быть, но так получается.

Театру, полагаю, следует избегать политизации. Его роль — показывать, что происходит во внутреннем мире человека — эмоции, мысли, нравственные устои. Театр всегда ставит вопросы. Он никогда не решает никаких проблем, лишь заставляет задуматься.

И.Зубавина. А может ли театр сегодня оставаться в стороне от политических событий? Иногда он буквально выплескивается из привычных интерьеров, разворачиваясь на многолюдной площади. Как тогда, по-вашему, соотносится театральная условность с безусловностью происходящего?

Б.Ступка. Театр не является непосредственным участником событий. Однако вспомним написанную Бертольдом Брехтом в 1938—1939 годах «Карьеру Артуро Ui», где есть сцены выборов. Это театр? Театр. Ассоциируется с сегодняшним днем? Ассоциируется. Классика всегда соотносится с современностью. Потому-то произведение и называется классическим, что в любую эпоху оказывается интересным и современным.

Драматурги были великими философами, которые использовали сцену, чтобы поделиться результатами своих размышлений. Поэтому искусство учит тех, кто хочет стать мудрее.

К сожалению, человек сотворен так, что не может избежать зла, так как к нему легче плохое пристает, чем хорошее. Но я все равно верю в вечные ценности, в силу добра. Жить с такими принципами не всегда выгодно. Как известно, «добро наказуемо». Поневолe иногда задумываешься: творить ли добрые дела или воздержаться? Но стоит мне позвонить маме, поговорить с ней, как все становится на свои места. Маме уже 93-й год. Живет одна, сама себя обслуживает. К ней часто люди приходят за советом. Мама хорошо знает Библию, руководствуется ее мудростью.

И.Зубавина. Вы любите повторять, что понимание основных моральных постулатов и библейских истин унаследовали от матери, что именно она все-

гда подсказывает вам толковые ответы на жизненные вопросы. А как она отнеслась к вашему выбору профессии, учитывая негативное отношение православия к актерству-лицедейству?

Б.Ступка. Мама не хотела, чтобы я становился актером, но и не запрещала — ведь ее муж, мой отец, пел в театре. Мама и сама мечтала быть актрисой, играла в драматическом кружке «Просвитель» — в классической пьесе «Маруса Богуславка» исполня-

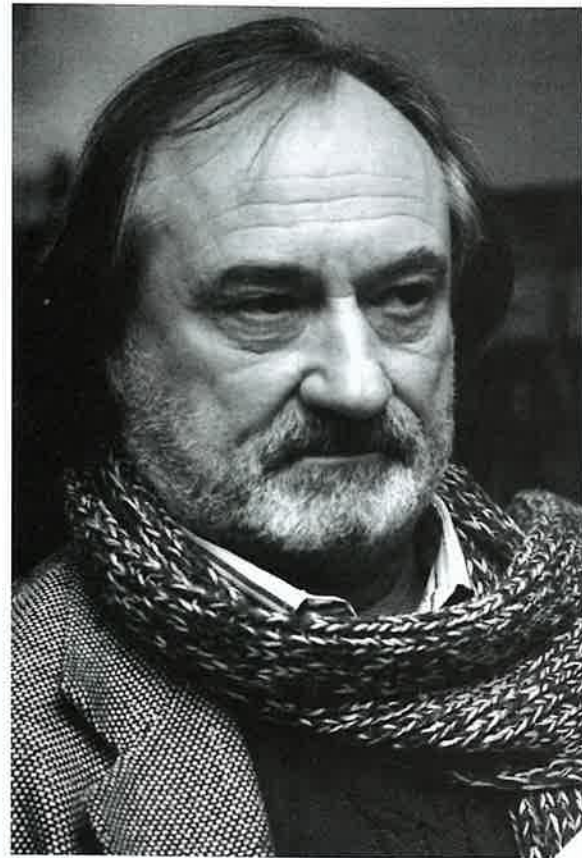


Б.Ступка — Царь Эдип. Сцена из спектакля «Царь Эдип» Софокла. Фото Александра Ктиторчука

ла роль матери Маруси, несмотря на свой юный возраст. Ей тогда было 18 лет. Мама мне всегда говорила: «Я могла бы стать великой актрисой». Театр... За его кулисами прошла большая часть моей жизни, с семилетнего возраста — я там. Проводил в театре каждую субботу и воскресенье — слушал оперу, смотрел балет. В то время кроме украинских мастеров во Львове выступали виртуозы из

России, Эстонии, проходили гастролы Большого театра. Я с восторгом слушал великих певцов: Ивана Козловского, Лемешева, Пирогова, Гришко, Беллу Руденко, Кипаренко-Думанского, Билинника, Гяурова. Исполнители приезжали из Румынии, Болгарии, Италии. Помню солистку из Ла Скала — Анжелу Варчелли, — она исполняла «Богему» Пучинни.

С детства я познакомился с очень хорошей музыкой (Шарль Гуно, Жорж Бизе, П.И. Чайковский) и



«Взять Тарантину», режиссер Роман Качанов.
Фото Владимира Пуцина

литературой («Фауст» Гёте; «Евгений Онегин», «Пиковая дама» Пушкина, «Катерина» Шевченко; «Наталка-Полтавка» Котляревского). Не каждому выпадает такое счастье, а мне повезло, благодаря тому, что отец пел в хоре. Он был скромным человеком среднего роста (1 метр и 72 сантиметра) с потрясающим голосом. Ему часто говорили: «Сильвестр, вам необходимо в консерваторию». Особенно настаивала замечательный хормейстер из Одессы Долгова. На возражения отца, что при поступлении, небось, придется какие-то экзамены сдавать, уверяла: «Не нужно вам ничего сдавать.

Вы только рот откроете, и вас примут». Отец 33 года пропел в оперном театре, заслуживши пенсию 50 руб. 50 коп. Приехал ко мне в Киев. Поднимаюсь в лифте на 10-й этаж дома на Крещатике, где я жил, спрашиваю: «Как жизнь, батько?», а он отвечает: «Жить стало лучше, жить стало смешнее».

У меня навсегда сохранилось чувство благодарности к отцу за ту удивительную возможность погрузиться в мир искусства, что он открыл мне в детстве. Я фактически «заболел» театром. Умудрялся полкласса «провести» на оперный спектакль, а потом мы с друзьями играли в театр. Делали макет сцены с занавесом, лепили из пластилина действующих лиц. Участь в восьмом классе, мы организовывали постановку уже достаточно «профессионально»: звучала увертюра, вспыхивал магний, затем появлялся Мефистофель.

И.Зубавина. В этих забавах с марионетками вы фактически попробовали себя в режиссуре задолго до того, как стали актером. Не потому ли вас не привлекают теперь режиссерские лавры?

Б.Ступка. Считаю, что к режиссуре нужно иметь особый талант, которого, как мне кажется, у меня нет. Правда, когда-то я хотел поставить «Эмигрантов» Славомира Мрожека, но потом отказался от этого замысла. Возможно, я когда-нибудь вернусь к идее поставить что-нибудь «для сердца», для души. Только не на большой, а на малой сцене.

И.Зубавина. Вам довелось работать с такими известными режиссерами, как Сергей Данченко в театре, а в кино — Ежи Гофман, Юрий Ильенко, теперь — Павел Чухрай, Дмитрий Месхиев. Вы органично творите на пересечении трех культур — украинской, русской и польской. Как удаётся вашим музам столь плодотворно сосуществовать?

Б.Ступка. Первая моя муза — это украинская культура, которую я впитал от отца с матерью. Вторая моя муза рождена российской и польской культурами. Помню, как я читал «Мастера и Маргариту» Михаила Булгакова в польском переводе, еще за десять лет до того, как появились русскоязычные издания. Пока меня не забрали в армию, я учился на факультете украинской филологии и очень увлекался украинскими новеллистами, такими как Михаил Яцкив, Василь Стефаник.

С внуком выдающегося украинского писателя Василя Стефаника Романом мы учились в одном классе. Вообще друзья у меня были интересные. За одной партией со мной сидел сын главного архитектора Львова Богдана Окпыша — Всеволод, который со временем пошел на дипломатическую службу, стал начальником управления МИД, а теперь работает во Вьетнаме.

Мне посчастливилось расти и развиваться в кругу украинской интеллигенции, куда попал благодаря двум талантам моего отца, который умел петь и шить. Как говорится, «кроме того, что я царь, я еще немного шью». Чтобы семья могла выжить в тяжелые послевоенные годы, ему приходилось подрабатывать. Отец научился у своего брата, заправского портного, перелицовывать одежду. Правда, он не владел кроем, да это умение ему и не требовалось. Распоров поношенный костюм или пальто, отец мастерски застрачивал его заново, но уже на другую сторону — вещь получалась, как новая. В послевоенные годы одежда служила долго — десять лет носили пальто до перелицовки, а потом еще столько же после. Отец перелицовывал одежду большинству моих одноклассников и их родителям — представителям послевоенной интеллигенции, старавшимся достойно переносить бедность. То была та часть творческой элиты, которая сохранилась, признавши советскую власть (все прочие сгнили по тюрьмам или же были вывезены). При этом сам Львов превратился в своеобразное место высылки неблагонадежных с разных концов Советского Союза.

Так оказались во Львове доктор Караван и доктор Келем — врачи, астрономы профессор Ейгенсон и доцент Капко, ректор университета Лазаренко. В окружении такой интеллектуальной советской элиты формировалось мое мировосприятие. Некоторое время я работал лаборантом в астрономической обсерватории, специализировался по переменным звездам, и профессор Ейгенсон говорил мне: «Я из тебя сделаю астронома, Богданчик». Но стоило профессору надеть очки, садясь за изучение толстых каталогов звезд и спектров солнца, мне, чье детство прошло в театре, вид старого астронома напоминал оперетты «Летучая мышь» и «Цыганский барон», где действуют судьи в париках и другие колоритные персонажи.

(При этих словах Богдан Сильвестрович неожиданно нацепил на нос очки, у него вдруг изменилась осанка, выражение лица. Молниеносно перевоплотившись, он стал практически неузнаваем, наглядно демонстрируя, как выглядели подобные комические сцены. Буквально через мгновение он так же органично вернулся к привычному облику и продолжил воспоминания)

Я рассматривал веселые фолианты и думал: кому нужна эта астрономия, неужели остались еще неизвестные звезды? Возможно, я надеялся открыть на небосводе свою звездочку. Пока же занимался фотографированием переменных звезд, относясь ко всему очень артистично. Когда же я, мо-

лодой парень, познакомился на танцах с красивой девушкой, но вместо свиданий вынужден был ходить на работу, чтобы во время ночного дежурства делать фотографии небесных тел, я почти возненавидел эти светила. Выскакивал на улицу, просил Господа Бога, чтобы небо затянулось тучами и дежурство отменили. Но чаще всего небо оказывалось чистым, и я покорно отправлялся к винтовой лестнице, ведущей к телескопу. Нужно было запастись терпением, чтобы фотографировать звезды с экспозицией от тридцати до сорока пяти минут. Для этого видоискатель необходимо было навести на объект и ждать, слушая тиканье архаичных часов-ходиков, пока Земля сделает поворот на определенный градус. При первом фотографировании у меня получились вместо звезд кометы, потому что я выставил экспозицию на необходимое время и ушел. Часы были старые, их гиря двигалась то быстрее, то медленнее. Вот и получились на снимках звезды с «хвостами». Для достижения хороших результатов приходилось садиться под ходиками, класть гирю на колено и так «уравновешивать» систему все сорок пять минут. При этом вырабатывалось терпение, и мой характер улучшался, поскольку я в молодости был человеком холерического склада, постоянно во все вмешивался. Звезды воспитали меня, научили выдержке. До сей поры благодарен «за науку» профессору Ейгенсону, доценту Капко и специалисту по спектру солнца Олейнику.

С учителями мне вообще везло. И в студии, где я учился, и потом в театре у меня были очень хорошие педагоги — Борис Тягно (ученик Леся Курбаса), Сергей Данченко⁵. Сергей Василиевич меня учил: «Никогда не занимайся интригами, сплетнями. Ни в буфете, ни в коридорах, ни на улице, ни в прессе. Никогда никому ничего не доказывай. Достаточно просто выйти на сцену и показать, на что ты способен в творчестве». Именно такого принципа я и придерживаюсь. Считаю, как бы ты ни относился к коллеге, непременно должен прийти на премьеру его спектакля, твоя обязанность зайти за кулисы и поздравить всех — и творческий коллектив, и технический персонал, — это школа.

Этике взаимоотношений на съемочной площадке я учился у Константина Степанкова. Свод его простых правил сводился к тому, что ко всем нужно относиться с почтением, тогда и тебя будут уважать.

⁵ Б.С.Ступка окончил студию при Львовском украинском драматическом театре им. Марии Заньковецкой (1961) и театроведческий факультет Киевского государственного института театрального искусства им. И.К.Карпенко-Карого (1984).

Приезжая на съемки, знакомлюсь с группой, внимательно приглядываюсь к людям и постепенно «склоняю» их на свою сторону. Дмитрий Месхиев мне сказал: «Да, Сталлонович приехал тут, тихонько-тихонько так в сторонке стоял до середины картины, и гляди ж ты — все в него влюблены, все о нем отзываются хорошо. Даже завидно».

И.Зубавина. Уж коль заговорили о съемках, над чем сейчас работаете, где и у кого снимаетесь?

Б.Ступка. Снимаюсь на «Мосфильме» у режиссера Романа Качанова (зритель знает его по картине «Даун Хаус»); продюсер — Денис Евстигнеев. Фильм называется «Взять Тарантину», где подчеркнуто ошибочное написание фамилии культового автора «Криминального чтива» обусловлено стилистикой будущего фильма. Это комедия. Сыграв две драматические роли, теперь хочу как-то их «уравновесить». Кроме того, снимаюсь в картине Киры Муратовой по дивному сценарию Ренаты Литвиновой и с ее участием. Название пока не разглашается...

В театре готовим новую постановку — музыкальную сказку о людях и мышах. В октябре-ноябре ездил с театром на гастроли по Америке: Нью-Йорк, Филадельфия, Балтимор. Возили два спектакля — «Тевье-молочник» и «Ревизор». Очень удачно гастроли прошли. Одно из ярких впечатлений привез из Филадельфии. Когда мы сыграли там «Украденное счастье», наши эмигранты — ук-

раинцы, евреи, русские — плакали и кричали «Ще не вмерла Украина!»

Было трогательно и грустно. Воистину: «Большое видится на расстоянии...»

Попадая в поле воздействия Богдана Ступки, практически невозможно противиться его притягательности. Пытаясь выяснить особенности взаимодействия профессионального и человеческого опыта Богдана Сильвестровича, задумалась: в чем же феномен этого актера? В нем удивительно сочетаются непринужденность суждений образованного европейца с философичностью, характерной для восточного мировосприятия, при этом сохраняется способность к иронии и самоиронии, искрометной шутке и бурлеску. В определенном смысле он человек-театр. Трудно понять, то ли созданные им за долгую актерскую биографию образы тесно толпятся за его спиной и, возникая поочередно, поражают невообразимым разнообразием портретов и характеров, или же, наоборот, творческая личность артиста в своих многомерных глубинах магически порождает все новые образы, вдыхая в них жизнь... Увы, эта тайна Мастера так и осталась нераскрытой, ибо Богдан Сильвестрович, охотно поддерживая беседу, рассказывает далеко не обо всем, оставляя впечатление человека мудрого, которому известно куда больше, чем он говорит.

Киев

СЕРГЕЙ КУДРЯВЦЕВ

САД РАСХОДЯЩИХСЯ ТРОПОК

Вдруг приходящие в голову замыслы лучше бы реализовывать сразу, а то потом заедает текучка, да и кто-нибудь вполне может опередить, приходя к приблизительно схожим выводам, как это произошло, например, в весьма прозорливой статье Елены Стишовой «На обломках империи»¹. А ведь мне хотелось еще в мае прошлого года выступить на дискуссии в рамках очередного, VIII Форума кинематографий стран СНГ, Латвии, Литвы и Эстонии, поведав о собственной догадке (возможно, и заблуждении!), что кино бывшей советской империи, находящееся вот уже тринадцатый год в «свободном падении», просто-таки обречено довольно долго испытывать кризис идей и невнятицу формы. Поскольку тут действуют, помимо несомненных внутренних причин, некие общие закономерности, которые свойственны искусству (в частности — кинематографу) рушащихся монархий и диктаторских режимов, особенно обостренно воспринимающих моральное и духовное ущемление былой «имперской гордости».

Не будем вспоминать о падении Древнего Рима или конце Византии, а возьмем более близкие к нам по времени распад Австро-Венгерской империи после первой мировой войны, крах немецкого третьего рейха в результате второй мировой войны и даже постепенное, растянувшееся на много лет своего рода скукоживание британской или французской колониальных систем. Кино в этих метрополиях переживало в течение определенного периода «разброд и шатание», прежде чем явилось на авансцену поколение «потерянных сыновей». Они стали возмутителями спокойствия, «рассерженными» творцами разнообразных «новых волн».

Но, например, в Италии, где ведь тоже долго существовал фашистский режим, его крушение способствовало, наоборот, яркому всплеску неореализма, оказавшего большое влияние на весь послевоенный кинематограф, что, однако, не противоречит исходному предположению, ибо страна Муссолини сама была в какой-то степени под пя-

той Гитлера и виделась со стороны одним из сателлитов рейха. Вот и случай с поверженной Японией неоднозначен, поскольку данная империя, прежде оставшаяся все-таки отгороженной от Запада, обрела, как это ни парадоксально, именно под американским послевоенным влиянием мощный экономический и культурный стимул для развития уже в мировом масштабе, что сразу отразилось и на японском кино, которое впервые вышло на международный уровень, начав завоевывать призы на престижных фестивалях.

Зато конец диктатур в Испании, Португалии, Греции или Аргентине, как и избавление ряда восточноевропейских стран от коммунистических пут, вовсе не сопровождалось кинематографическими взлетами, а зачастую оборачивались, напротив, растерянностью и творческой несостоятельностью художников, привыкших снимать фильмы «с двойным дном» в условиях идеологической цензуры. То же самое можно сказать и о бывших республиках СССР, даже «самых гордых и независимых», коими продолжали считать себя прибалтийские государства, позже других насильственно присоединенные к «союзу нерушимых». Лучшее всех и в символически-афористичной форме высказался о постсоветском комплексе непонимания, как же следует распорядиться с неожиданно обретенной свободой, литовец Шарунас Бартас в своем фильме «Свобода».

А вдобавок успевшее народиться сознание «новой исторической общности — советского народа» лишилось такой мощной составляющей, как ощущение всемирного могущества великой страны, которая десятилетиями находилась в состоянии высокого паритета в том bipolarном политическом мироустройстве, что возникло после второй мировой войны. Ведь противостояние СССР и США, как антагонистических общественных систем, порой выходило на зыбкую грань ядерной катастрофы и постоянно сопровождалось локальными военными конфликтами в удаленных точках планеты. На самом-то деле эта динамика была формообразующим фактором мирового порядка, который держался (отноудь не так, как себе представляли некоторые древние мыслители) именно

¹ См.: «Кинофорум», 2004, № 3.

на «двух китах» социально-политического равновесия.

Крушение (точнее было бы сказать — вынужденная аннигиляция, своего рода эвтаназия в государственном масштабе) надорвавшейся в вечной погоне за Америкой, захахшей и смертельно заболевшей советской империи обернулось резким дисбалансом в идейном, экономическом, культурном и нравственном пространстве Земли, которая как бы сместилась со своей оси, потеряв один из полюсов.

Мир оказался однополярным, утратившим собственную дихотомию в непрекращающейся борьбе Добра и Зла, Света и Тьмы, что в фантазийно-мифологическом плане как раз и было преподнесено четверть века назад в «Звездных войнах» Джорджа Лукаса, идею которого не зря подхватила администрация Рональда Рейгана в тогдашнем соперничестве с уже вступающим в эпоху застоя партократическим и геронтологическим режимом Леонида Брежнева. И не этот ли случившийся слом бывшего мироустройства, где черное и белое если не поменялись местами, то слились друг с другом в результате диффузии (что, кстати, и предсказывали теоретики конвергенции социализма), подсознательно схвачен на допотопно-примитивном уровне «мистической дворовой байки» в вызвавшем столь непостижимый зрительский резонанс российском «Ночном дозоре» Тимура Бекмамбетова? «И лопнул мир напополам, дымит разлом...», как поется там в финальной песне, стилизованной под рэп.

Вовсе не собираясь поспешно менять свое отрицательное отношение к художественным качествам этого фильма (второй просмотр только убедил в его существенных недостатках), нельзя, однако, не признать очевидное: сей опус, потрясающе раскрученный Первым каналом, пусть вульгарно, бесстыдно и почти идиосинкратически, но отражает реальность уже сместившейся, полетевшей в тартарары прежней системы мировых ценностей. Достаточно указать, что так называемый ночной дозор якобы выступает носителем светлого начала, а дневной дозор является условным представителем Тьмы. Но и внутри такой расстановки сил наблюдается хаотическое смешение привычных характеристик Добра и Зла — и все это подано в мутном растворе грубых реалий сегодняшней Москвы, где тоже сочетается явно несочетаемое, из-за чего подобная неудобоваримая смесь алкоголя и крови, способная у кого-то вызвать тошноту и рвоту, интуитивно воспринимается многочисленной публикой как Новый Апокалипсис.

А он на самом деле случился, как и пророчествовал Нострадамус еще до исхода второго тысяче-

летия (согласно поразительному намеку в фильме «Убитые молнией» Евгения Юфита, можно прийти к вовсе неутешительному выводу, что человечество много лет назад уже пропустило «конец света» и незаметно регрессирует, проделывая путь, обратный эволюции). Распад Советского Союза, официально зарегистрированный в декабре 1991 года, спустя почти 70 лет после его основания, означал не только крах отдельно взятой империи, а начало цепной ядерной реакции в мире, первым сигналом которой был Чернобыль («звезда по имени Полюнь»). Центробежные силы привели к крушению социалистического блока и бывшего противостояния Востока и Запада.

После событий 11 сентября 2001 года в Америке некоторые поспешили, в том числе с подачи океанских идеологов, объявить о смещении «оси зла» в пространство соперничества между Севером и Югом, цивилизованным христианским и варварским, преимущественно мусульманским, бывшим «третьим миром», ранее выполнявшим функцию своеобразного буфера между капиталистической и социалистической системами. Однако подлинная суть того, что ныне творится на планете, охваченной террористическими актами в самых разных странах — от России до Индонезии, может быть сформулирована иначе: как практически неостановимый процесс полного самоуничтожения в исторической ситуации, когда мирозданием хочет безраздельно править лишь одна Сила, представляемая США.

Это все равно что отдать на откуп Дарту Вейдеру из «Звездных войн» или Завулону из «Ночного дозора» управление судьбами всей человеческой цивилизации, наивно полагая, что только сила имеет значение, а наличие разумного противовеса не обязательно. Кстати, перетягивание на сторону Тьмы юного Анакина Скайуокера и несомненно подражательного по отношению к нему малолетнего Егора, знаменательно зачатого (если судить по времени действия начальных эпизодов «Ночного дозора») вскоре после соглашательской встречи трех президентов в Беловежской пуще, как раз и означает «ползучую контрреволюцию». Она направлена на передел прежнего биполярного миропорядка и создание вместо него даже не строго центристского устройства Вселенной, а какого-то кособокого и со смещенным центром.

Вот и в кинематографе мы наблюдаем практически ту же, невероятно агрессивную по своей сути экспансию Голливуда почти во все страны мира, как и на геополитическом поле, где администрация Белого дома присвоила себе функцию «мирового жандарма», запросто вмешивающегося в дела

государств далеко от рубежей США и единолично решающего, как надо жить другим, чтобы это было выгодно американцам. Согласитесь, что раньше, пока существовали «два мира — две системы», подобного не было в таких масштабах ни в политике, ни в культуре. А идея глобализма (фактически — новейшего колониализма) в искусстве еще более губительна, нежели в экономике и общественной жизни. Мы даже не осознаем, насколько глубоко проникает американизация, словно невидимая радиация, внутрь иных менталитетов, исподволь трансформируя их сущность.

Если уж упомянутый «Ночной дозор», скалькированный с голливудских образов жанра мистической фантазии, с восторгом объявляется нашими зрителями «национальным достоянием российского кино», которое отныне не позволено никому трогать во избежание обвинений в предательстве родины, то это как раз свидетельствует о далеко зашедшем процессе «промывки мозгов» из-за океана. Настолько, что мы не понимаем, почему американцы хотят скупить мировые права на прокат всей кинотрилогии по произведениям Сергея Лукьяненко, подключиться к производству еще не снятой третьей серии, вообще сделать заново голливудские римейки, чтобы фактически присваивать «популярный продукт», неожиданно появившийся в другой стране. Да им выгодно присваивать себе все, что представляет коммерческий интерес и может влиять на публику. Вспомните, сколько французских лент американцы пересказали на свой лад, стремясь не допустить галлов на территорию США. Так теперь поступают и с японскими картинками, затем навязывая их всему миру уже в качестве американских. Все это очень похоже на классический фильм ужасов 50-х годов «Вторжение похитителей тел», впоследствии дважды переснятый. Инопланетяне проникают в человеческие тела — и вскоре чуть ли не все вокруг оказываются Иными.

Голливуд теперь наконец-то оценил российский кинорынок, который стал приносить ощутимые кассовые доходы. Но, как и в большой экономике, кинопрокат России нужен США лишь в виде сырьевого источника, откуда можно черпать и черпать исключительно себе на пользу. А в политической стабильности бывшей социалистической империи, как и в развитии ее собственной индустрии, включая кинематограф, Америка вовсе не заинтересована. В этом плане она ведет себя подобно законспирированному шпиону, который, в отличие от Джейсона Борна в «Превосходстве Борна», не станет устраивать бессмысленные автогонки по улицам Москвы, чтобы всего лишь извиниться перед юной дочерью некогда убитого им российского бизнесмена.

Вспоминается хитроумный рассказ великого литературного мистификатора Хорхе Луиса Борхеса под названием «Сад расходящихся тропок», где китаец, работавший в годы первой мировой войны в Европе на германскую разведку, смог сообщить нужные сведения о расположении британской артиллерийской батареи, убив известного синолога, с которым прежде успел завязать интеллектуальную беседу о своем знаменитом прадеде. Тот был правителем в Китае, но отрекся от брэнного могущества, чтобы в течение тринадцати лет сочинять роман-лабиринт, «который охватывал бы прошедшее и грядущее и каким-то чудом вмещал всю Вселенную». Китаист смог разгадать тайну «Сада», заключавшуюся в том, что там ни разу не было упомянуто ключевое слово «время», предполагающее множественность вариантов развития событий в непересекающихся временах. Но в реальной жизни сам стал жертвой правнука сочинителя, своего «благодарного врага», который был, конечно, признателен за постижение идеи «сада расходящихся тропок», однако не мог не застрелить синологу ради выполнения секретного шпионского задания.

Складывается ощущение, что наш кинематограф, который ныне оказался практически на задворках вновь сложившейся кинометрополии и вынужден плутать по нехоженным лабиринтам в поисках какого-либо выхода, чем-то похож на этого упорного синологу из рассказа Борхеса. Он ловко расшифровывает сложные шарады в искусстве, но довольно легко попадает в ловушки за пределами выдуманного мира, представляясь лишь обычной марионеткой в совершенно неведомой военно-политической интриге, в результате чего армии терпят поражения и порой рушатся казавшиеся несокрушимыми империи. Поэтому главная проблема отечественного кино, получившего «комплекс отсутствия национальной самоидентификации» как бы по наследству от советского кинематографа, где, собственно, российского (в отличие от грузинского, литовского и пр.) так и не было — во избежание подозрений в доминировании Большого Брата — четко понято и сформулировано, состоит теперь в следующем. Кино решает запутанные эстетические задачи, подчас выигрывает тактически и уже считает себя готовым к осуществлению стратегических планов, на самом деле не осознавая, как и большинство политиков, что настали совсем другие исторические времена, где существует только одна «вертикаль власти», насаждаемая новыми колонизаторами мира. И вовсе не факт, что эта Сила не от лукавого! Если признать, что всем сущим правит Зло, а Добро только пытается ему противостоять, то это многое объясняет.



ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

СВОЕВОЛЬНЫЙ БЕРЛИНАЛЕ

Главным событием кинематографического мира в феврале стал 55-й Международный кинофестиваль в Берлине. Один из трех фестивальных монстров, именно Берлинале открывает ежегодную фестивальную навигацию, неотменимую, как движение Земли вокруг собственной оси.

Демократичный Берлинале — так традиционно сложилось — фестиваль по преимуществу социальной ориентации. Не путать с социальной ангажированностью. Интерес к социальной проблематике означает в Берлине всего лишь внимание к человеку, живущему в обществе (включая семейные ячейки) и не свободному ни от него, ни от них. Катаклизмы, поражающие одного человека, малочисленные семейства и целые этнические популяции, в правах своих и в болях, и в обидах уравновешены без всяких ущемлений. Тут законы больших чисел не срабатывают. Так в жизни, но так и в не липовом кино. Поэтому пресловутая

берлинская социальность обращает наш взгляд в сердцевину конфликтного пребывания отдельных людей — персонажей — в этом прекрасном, безумном, равнодушном мире. Или — в мирах, уничтожающих пограничную стенку между обыденной реальностью и визионерскими картинками, между фантастическим реализмом и скрытым обаянием повседневности.

Социальная целеустремленность последнего Берлинале проявилась в самых разных экранных видениях: в фильмах о второй мировой войне, об израильско-палестинском конфликте, о гражданской войне в Руанде, жертвами которой за сто дней



Триумфаторы Берлинале-55 (слева направо): актриса Паулина Мейлфейн, режиссер Цай Ман-Лян, актриса Юлия Йенч

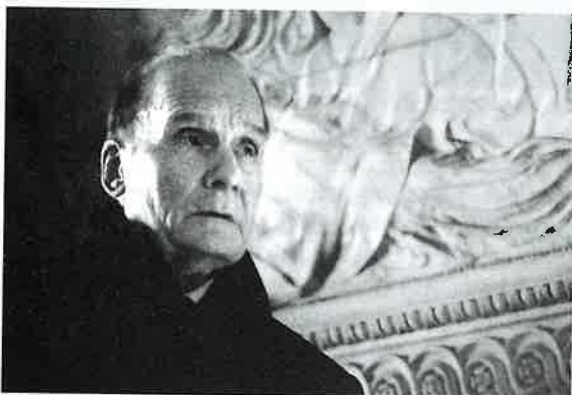
в 94-м году пали три с половиной миллиона человек, но и в повествовании о последних месяцах перед смертью Миттермана, но и в трагикомических сценках постсоциалистической киргизской деревни, но и в буднях китайской провинции после культурной революции, но и в обезвоженной столице Тайваня, где люди умирают от жажды, от любви, от изнуренных чувств и тяжелой работы в порнобизнесе...

Событиям в Руанде были посвящены два фильма — внеконкурсный «Отель «Руанда» Терри Джорджа (три номинации на премию «Оскар») с поразительным актерским бенефисом Дона Чидла и «Однажды в апреле» Рауля Пека. Два образчика голливудского мейнстрима разного достоинства и артистического качества показали преимущество прямого — без ненужных изысков — воздействия, проникающего в зрительный зал за счет эффектного монтажа убойной силы кадров (трупов детей, озверевшей толпы, вооруженной острыми мачете, кошмаром смертников, обреченных исключительно своей «неправильной» национальностью). Такое простецкое или, точнее, прямодушное кино об африканском холокосте показалось намного сильнее (и честнее) эстетизированной (операторскими трюками и вирированной пленкой) венгерской саги «Без судьбы» режиссера Колтаи (по роману нобелевского лауреата Имре Кертеша). Тоже о Холокосте, но в концлагерях на территории Польши. Тоже — об истреблении человека человеком, но рассказанном с раздражающей манерностью при интеллектуальной и сценарной примитивности.

Наблюдатели Берлинале-55 простодушно полагали, что, поскольку нынешний фестиваль сфо-

кусировал свой территориальный акцент на Африке, то приз получит американский фильм «Однажды в апреле». Ну, или в крайнем случае «Рай сегодня» Хани Абу-Ассада, палестинского режиссера, живущего уже несколько лет в Амстердаме, но не залечившего кровоточащие раны, раздирающие тела и души его сородичей и их жертв. Тем более, что одним из продюсеров картины является израильтянин. Тем более что «Рай сегодня» будет прокатываться в Израиле. Тем более что этот фильм, отсылающий в своем названии к «Апокалипсису сегодня», не стопроцентно политкорректный и антипалестинский. Его главные герои — два друга-палестинца, два шахида направляются террористической организацией в Тель-Авив. Разрыв между бедняцкой убогостью палестинского location, — и небоскребами Тель-Авива впечатляет, как два мира — два Шапира. Операция срывается, и теперь молодым людям надо решить: быть им или не быть, мстить за оккупацию своей территории или выбрать другой вектор движения сопротивления. Замечательный сценарий (чего стоит, например, сцена видеосъемки монолога шахида, идущего на дело, эти кассеты потом продаются, их берут в прокат, они пользуются большим спросом, чем все другие фильмы), ослабленный режиссурой, ставит героев перед труднейшим выбором. Либо защитить честь семьи, не замараться в коллаборационизме, как отец одного из протагонистов, сохранить персональные ценности, не сдвинуться психически, взмокнув в поясе шахида, разрешить противоречия долга и разумных, и сердечных устремлений.

В финале убежденный шахид, потрясенный сомнением друга, отказывается от задания, а его то-



«Кармен из Каелиша», режиссер Марк Дорнфорд-Мей

«Конец Миттеррана», режиссер Робер Гедигян

«Своевольное облако», режиссер Цай Мин-Лян

варищ, не готовый, казалось бы, подорвать себя в мирном автобусе, этот шаг совершает...

Этот важный, содержательно сложный, но провисающий в режиссуре фильм не остался без наград. Он получил престижный приз «за лучший европейский фильм» — «Голубого ангела». Более

сдержанный, психологически жесткий, лишенный каких бы то ни было внешних художественных эффектов, построенный на глубоком и безвыходном противостоянии антагонистов, фильм Марка Ротемунда «Софи Шолл: последние дни» заслужил две награды: за режиссуру и за лучшую женскую роль Юлии Йенч. Отличная актриса сыграла антифашистку, единственную барышню в мужской подпольной организации «Белая роза» (по следам этих документальных событий Пол Верхувен сделал фильм в 1984 году). Сыграла, «как прожила», свои последние перед гильотиной (такая мера наказания в 43-м практиковалась в Баварии) дни, застывшая гестаповцами в мюнхенском университете, где она разбросала листовки, а затем в камере, а затем на многочасовых допросах, на суде, перед казнью. Сила этой героини, хрупкой очаровательной девушки, ведающей все страхи, ведь она человек не из мрамора, не из железа, сыграна Йенч с такой заразной убежденностью, что сюжетные виражи, основанные, повторю, на реальных фактах, причем многие архивные документы стали доступны создателям картины только после падения Стены, не кажутся фантастическими. А дело в том, что офицер гестапо, ведущий расследование, предлагает, — ошеломленный неметафорической душевной стойкостью Софи, — бежать. В обмен, разумеется, на сдачу идеалов и товарищей по оружию. И проигрывает свой «гуманитарный» ход в этой шахматной игре, в этой человеческой трагедии.

В таком контексте, на таком фоне, когда режиссер сосредоточен не на «совершенстве кадра» (хотя в немецком фильме мизансцены строятся на труднодоступной точности и выигрывают за счет только кажущейся неприхотливости), а на классической борьбе характеров, «Солнце» Александра Сокурова, «солнца русской кинематографии», имел большие шансы остаться без наград. И дело тут не в модных тенденциях, связанных с предпочтением «простоты» вместо «красоты», «доходчивости» вместо того, что принято называть непереводаемым на родной язык словом «sophistication». Сокуровская камерная драма о национальной спеси, об императоре Хирохито, союзнике Гитлера, которого он, как сам признается, в глаза не видел, но эту спесь преодолевшем, — в результате капитуляция и спасение Японии в 45-м — поучительна, интересна по замыслу. И не только как третья часть режиссерской тетралогии о власти: обретенной народными избранниками или вот теперь — полученной по наследству. Восприятие этого солидного опуса мешает его чрезмерная сделанность, его преднамеренная художественность, выраженная в

специальном цвете пленки, в освещении кадров, — в том, что принято называть «арт-мейнстримом». А иначе говоря, «простой» или совсем «не простой» историей, орнаментированной искусственными приемами, которые, словно флёр или как патина на старой живописи, априори легитимизируют художественное качество и тонину вещи.

Впрочем, еще одна, казалось бы, достойная картина осталась без наград. Но уж Мишелю Буке, сыгравшему Миттеррана на излете его бурной мощной жизни, непременно обязаны были дать приз за главную мужскую роль. Но нет. Этот приз получил Лу Тейлор Пуччи, восходящая звезда американского независимого кино, за роль Сосунка в одноименном фильме Майка Миллза, недавно поимевшего громкий успех на фестивале в Санденсе. Сосунок в исполнении Пуччи — измученный комплексами выпускник орегонской школы, имеет вредную привычку сосать большой палец руки — единственное приспособление, примиряющее его с действительностью. Однако помощь взрослых — сначала в виде «риталина», тонизирующего его самость, его способность к самоидентификации, а потом секс и марихуана — расковыривают недотепу и выталкивают из семьи провинциальных лузеров в нью-йоркский университет. Милый, местами остроумный и трогательный фильм. Не более того. В то время как широко известный в фестивальных кругах левак из Марселя Робер Гедигян вдруг поставил нестаромодное классическое кино «Конец Миттеррана». В рискованном жанре биографического фильма он обошел все рифы легковесных уловок и сентименталистских прелестей. Игровая картина, основанная на документальных фактах, сделана с глубоким и изящным пониманием масштаба личности этого человека. Масштаба, сравнимого с личностью де Голля, с которым без ханжества Миттерран себя сравнивает, предупреждая, что после них у власти останутся одни бизнесмены и бухгалтеры. Интеллектуал, хитроумец, элегантный мужчина, прозорливый политик, больной человек, изумительный собеседник, что называется, большой человек без каких бы то ни было котурнов и внешних экстравагантностей, — вот диапазон роли Буке, вершина карьеры артиста, игравшего в кино Трюффо, Алена Рене и у режиссеров попроще, а на сцене в пьесах Беккета, Ионеско, Стриндберга, Пинтера, Брехта и других колоссов прошлого века.

Другим из ряда вон фильмом официальной программы Берлинале — но по разряду радикального искусства — стало «Своевольное облако» тайванца Цай Мин-Ляна. Режиссер получил «Серебряного Медведя» за выдающийся сценарий и на-



«Павлин», режиссер Гу Чангвей

«Софи Шолл: последние дни», режиссер Марк Ротемунд

«Рай сегодня», режиссер Хани Абу-Ассад

граду ФИПРЕССИ. Прежние его фильмы — минималистские и чувственные, пронзенные острой неприютностью, принадлежали культовой зоне пристрастных киноманов. В новом фильме Мин-Лян выходит за пределы этого почетного гетто. Теперь его радикализм беспределен, теперь режиссер вонзает свой взгляд в кичевые видения старых

китайских мюзиклов (иначе, чем он это делал в фильме «Дыра», хотя прием кажется тем же), прорезающие страшные в своей обыденности дни двух героев в Тайпее, охваченной засухой, героев, снимающихся в дешевых порнофильмах, героев, изнывающих от бессилия, от выдохшихся чувств и от жажды жизни. Нехитрая мысль о том, что мы не можем контролировать свое тело, его нужды и зависимости, что общество потребления вымывает не только душевные, но и физические резервы, от-



«Сельская управа», режиссер Эрнест Абдыжапаров

рефлексируется режиссером на грани фола, в смелых сопоставлениях унылого безлюдного Тайпея с ослепительными мюзик-холльными номерами вокруг памятника Чан Кай Ши, в гламурном туалете, в диснейлендовских азиатских аттракционах... Радикальное искусство не обязано нравиться, у него совсем иные задачи и смыслы. Оно возбуждает интеллектуальные возможности зрителей с той же вероятностью, что и восхитительные диалоги Миттерана, о котором Гедигян сказал: «Интеллект порождает такой же драйв, что и Формула 1». «Своевольное облако» куплено нашими прокатчиками, и любители кино, прошедшие инициацию Первой Московской биеннале современного искусства, смогут увидеть, куда заводит это искусство в кино.

Но такой картине самые главные призы давать неприлично хотя бы потому, что будет дискредитирована и поставлена под сомнение ее радикальность. Поэтому жюри нашло идеальный выход, наградив южноафриканскую «Кармен из Каелиша» английского театрального режиссера Марка Дорн-

форда-Мея, переехавшего в Кейптаун и дебютировавшего этим фильмом в кино. Опера Бизе разыграна и спета на местном диалекте. Либретто отчасти переписано: например, Эскамильо здесь становится знаменитым оперным певцом, исполняющим арию Эскамильо, а все имена персонажей, кроме Кармен, изменены на южноафриканские. Поставив эту оперу на сцене Южноафриканской академии исполнительских искусств, основанной Дорнфордом-Меем в 2001 году, труппа которой собрана из жестко отобранных артистов (более 2000 претендентов прошли прослушивание), режиссер показал ее на гастролях в Лондоне, где получил ошеломительный прием и комплиментарную прессу. В своей киноверсии он избежал соблазнов красочных оперных экранизаций и сделал живое, обжигающее современное действо на универсальный и совсем не мифологический сюжет. Толстые, подвижные, голосистые негритянки отменно поют и танцуют, ревнуют и страдают, любят и рвутся на свободу. Ведь Кармен — она и в Африке Кармен, а закон и ей (и интерпретаторам бессмертной оперы) нигде не писан.

Гран-при Берлинале-55 по заслугам отдал китайскому «Павлину», режиссерскому дебюту Лу Чангвея, прославленному оператору Чена Кайге и Джана Имоу. Жизнь простолюдинов в северном городишке преисполнена рутины и печали, надежд и отвлекающих забот. Два брата, сестра — в переходный к рыночной экономике период — переживают взлеты и крушение своих романтических, болезненных, волевых упований и замирают в последнем кадре у вольера с павлином, ожидая, когда же он раскроет роскошный свой хвост и удостоит ли таким зрелищем неживописные будни обыкновенных китайцев. Еще одна реальная иллюзия или метафора «рая сегодня».

Ну, а в параллельной программе — в «Панораме» — этот нынешний «рай» первоначальной стадии капитализма с простодушным остроумием, сравнимым с юмором Фазиля Искандера, был предъявлен в игровой картине Эрнеста Абдыжапарова «Саратан» (в России известный как «Сельская управа»), где экзотические типы «новой глобальной деревни» ведут себя с неподражаемой и нетиражируемой естественностью, изыскивая любые способы компенсировать недодавшую пенсию, погасить недружелюбие невестки, поразить отчаянием пойманного вора, решившегося на самоубийство... Но жизнь продолжается, а веру в грядущие и параллельные миры никто пока не отменил, что и подтвердили фильмы последнего берлинского фестиваля.

Берлин

Наши на Берлинале-55

В этом году на 55-м МКФ в Берлине новые фильмы стран СНГ участвовали во всех крупнейших конкурсных программах фестиваля. В официальном конкурсе России представлял фильм Александра Сокурова «Солнце»: третья часть его тетралогии о титанах власти XX века посвящена японскому императору Хирохито. Кира Муратова представила свою «Справку», снятую параллельно с «Настройщиком», в конкурсе короткого метра, который с прошлого года стал автономным и обзавелся своим жюри.

В «Панораме» были показаны дебютная работа недавней выпускницы ВГИКа Анны Меликян «Марс» и первый полнометражный фильм киргизского режиссера, сценариста и редактора Эрнеста Абдыжапарова «Сельская управа», снискавший большой успех на внутренних российских

кинофестивалях — на VIII Кинофоруме стран СНГ и Балтии, где прошла его премьера, на «Киношоке» и в Смоленске. Эрнест Абдыжапаров удостоился фотопортрета и двух колонок текста в ежедневном фестивальном журнале «Screep», который скрупулезно отслеживал главные события фестиваля, представлял звезд и самых интересных персон. В интервью журналу Эрнест сказал: «Я хотел сделать фильм для киргизских зрителей, для обычных людей. Но картина была тепло принята в разных городах СНГ, и тогда я понял, что в ней есть что-то универсальное...»

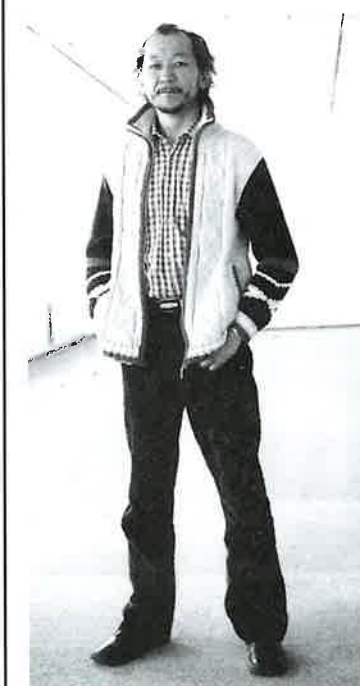
На Берлинском Форуме молодого и авангардистского кино участвовал «Путеводитель» Александра Шапиро — весьма своеобразный фильм-гид по Киеву, снятый в стиле видеоклипа.

Единственным фильмом из наших широт, которому достался Гран-при, оказался «Итальянец» Андрея Кравчука, соревновавшийся в конкурсе фестиваля

детских фильмов в рамках Берлинале.

Берлин

Е.С.



Режиссер Эрнест Абдыжапаров

Пора и нам выходить из кризиса

В прошлом году в Душанбе прошли Дни казахского кино. Проведение Дней кино разных стран стало традиционным в рамках программы Союза кинематографистов Таджикистана «Народная дипломатия», направленной на взаимосближение культур, демонстрацию достижений кинематографа СНГ и дальнего зарубежья. Вход в Дом кино имени Б.А. Кимягарова свободный, на просмотры приходят все желающие.

На открытие Дней казахского кино приехал народный артист СССР, народный артист Казахстана профессор Асанали Ашимов.

«Мальчики в небе-2»



Доме кино были представлены фильмы «Молитва Лейлы» (режиссер С.Нарымбетов), «Маленькие люди» (Н.Туребаев), «Тебе нужен щенок?» (К.Касымбеков), «Фара» (А.Карпыков).

Асанали Ашимов пробыл в Душанбе всего три дня, но за это короткое время осуществил насыщенную программу. Известного актера кино и театра принял Президент Республики Таджикистан Эмомали Шарилович Рахмонов. Встреча была продолжительной, на ней шел заинтересованный разговор о состоянии кинематографа двух стран, театральной жизни Таджикистана и Казахстана.

А.Ашимов принял Председателя Телерадиокомитета страны Абдуджабор Азизович Рахмонов.

Состоялась встреча актера с активистами Общества дружбы и культурной связи с зарубежными странами. А.Ашимов дал мастер-класс студентам киношколы.

Спустя неделю с огромным успехом прошли Дни узбекского кино, во время которых было показано три фильма: «Мальчики в небе-2» (режиссер З.Мусаков), «Лекарь» (Ю.Разыков), «Великан и коротышка» (Д.Касымов).

«Великан и коротышка»



Дни кино Узбекистана проводились в этом году второй раз, и это не случайно, ибо Союз кинематографистов Таджикистана считает налаживание культурных контактов с соседней республикой одним из приоритетов программы «Народная дипломатия». В Душанбе проживает большое количество этнических узбеков, для которых такие кинопросмотры имеют огромное значение. В прежние времена киностудии соседних стран имели тесные контакты друг с другом, на «Узбекфильме» были заняты таджикские актеры, на «Таджикфильме» приглашались узбекские. Происходил взаимообмен режиссерами, художниками, композиторами.

Кино Узбекистана в настоящее время осуществило прорыв, оно создается на высоком творческом и техническом уровне. К сожалению, таджикский национальный кинематограф не может похвастаться такими успехами. Кино на пленке не снимается более двенадцати лет, основная масса



«Лекарь»

кинematографистов страны не востребована.

Одна из целей программы «Народная дипломатия» — довести до руководства страны информацию о достижениях кинематографистов стран Центральноазиатского региона, что, надеемся, будет способствовать пониманию, что настала пора выводить отечественный кинематограф из глубокого кризиса. И что ни одна кинематография не может существовать без государственной поддержки.

Душанбе

Галина Эльбаум

Добро пожаловать в «Евразию»!

После большого перерыва в семь лет планируется возродить и сделать регулярным Международный кинофестиваль «Евразия» в Алматы — южной столице Казахстана.

Алматы — уникальный город по географическим и культурным аспектам. Это — последний европейский город перед настоящей Азией, расположенный на цивилизационном разломе между исламским, христианским и буддийским мирами, построенный для того, чтобы объединять различные миры. Расположенный в самой сердцевине древнего Шелкового Пути, Алматы, как и в давние времена, является перекрестком

культур и своеобразным мостом между Западом и Востоком. Город имеет сложившуюся кинематографическую репутацию. В кинематику его знают как место рождения «казахской новой волны».

«Евразия» — фестиваль с конкурсом игрового полнометражного кино стран Евразии, где в равной степени будут присутствовать фильмы стран Европы и Азии. Фестиваль будет состоять из пяти программ: конкурс, центрально-азиатская кинопанорама, ретроспективы одного известного западного и одного известного восточного режиссеров, внеконкурсная панорама фильмов.

В конкурс второго международного кинофестиваля «Евразия» приглашаются игровые пол-

нометражные картины, снятые на территории Евразийского континента, производство которых закончено не позднее 1 января 2004 года.

Центральноазиатская панорама предполагает широкий показ фильмов региона за последние 2—3 года в любых форматах.

Три информационные программы будут знакомить зрителя с наиболее значительными достижениями мирового кинематографа последних лет.

Фестиваль «Евразия» пройдет в Алматы с 26 сентября по 2 октября 2005 года.

Алматы

Гульбара Абикиева

ОДЕЛЬША АГИШЕВ

ГЛАВНОЕ ДЕЛО ЖИЗНИ, ИЛИ ЧАЙ С КУРАГОЙ

Рассказывать об этом человеке — в большой степени рассказывать о себе, настолько моя жизнь, как и жизнь десятков моих ровесников-кинematографистов, связана с ним, с его именем, с его трудами и заботами. Именно он первым позвал нас всех, выпускников ВГИКа, на студию хроники, когда находящийся по соседству «Узбекфильм» даже не пускал на свою территорию. В свой первый приход на «Узбекфильм» я битых два часа проторчал в проходной, пока начальник сценарного отдела (была такая должность) не соизволил бодро сообщить в трубку: «А чего вы там ждете? Не надо ничего ждать. Для вас работы на «Узбекфильме» нет». Эльёр Ишмухамедов проник на «Узбекфильм» через забор, Али Хамраеву тоже никто не был рад, и если бы не его мама, работавшая в узбекфильмовском производственном отделе, ему бы тоже пришлось преодолевать высокий студийный забор из бетонных плит. Такой же прием ожидал всех других вгиковцев — выпускников начала 60-х годов.

Но большинство из нас знали (а если кто-то не знал, то его тут же информировали товарищи), что из проходной надо звонить совсем по другому телефону, в левое крыло узбекфильмовского здания. Там размещалась «Узкинохроника», и там с нами разговаривали совсем иначе. Худощавый, властный человек с



Малик Каюмов

орлиным носом и пристальным взглядом заводил в свой кабинет, усаживал, угощал чаем (и к нему обязательно курагой на блюде), задавал вопросы, внимательно выслушивал ответы и тут же предлагал срочную работу. Если ты оператор, завтра выезжаешь на съемки в Фергану или Термез, Уч-Курган, Таваксай, Нукус или вовсе в какой-нибудь кишлачок Тохта-Т'ккай; причем после молниеносного телефонного звонка сообщалось, что тебя там уже ждут и готовы встретить на станции с



Малик Каюмов (в центре) с матерью и братьями

утренним поездом или в аэропорту с утренним рейсом. Если ты режиссер — то сегодня же, сейчас же следуешь в просмотровый зал, смотришь отснятый операторами материал и садишься за монтаж картины, которую надо представить для сдачи на двух пленках в местный Госкомитет не позднее следующей пятницы. Просмотровый зал уже ждет, материал заряжен. Если сценарист — то должен сразу же бежать в тот же просмотровый зал, смотреть материал, чтобы к завтрашнему утру предста-

вить готовый дикторский текст. Такой срочной и сверхсрочной работы у этого человека было всегда много, отказов от нее он не принимал, да их никогда и не было. Потому что мы все знали, что перед нами легенда среднеазиатского, советского и всего мирового документального кино Малик Каюмович Каюмов, что он начинал в 20-е годы как актер, работал с самим Эйзенштейном, потом стал оператором, воевал и снимал на фронте, а потом, после войны создал первую в Средней Азии сту-

дию хроники и стал ее руководителем. Мы все знали, что если он сказал, то зал действительно готов, отснятый материал заряжен, в кишлачке Тохта-Т'ккай нас ждут, в аэропорту и на вокзале встретят и деньги за наш труд заплатят точно в срок и безо всякого обсчета. Мало того, мы все знали, что если наши отношения не закончатся одной короткометражкой, одним десятиминутным текстом, если мы останемся на «Узкинохронике», примем бешеный темп ее работы, выдержим ненормированный хро-

никерский рабочий день, то через пару лет обязательно получим и право на постановку какой-то вольной, своей темы, и максимально благоприятные условия работы, и благожелательную приемку готового фильма, и направление его на какой-нибудь кинофестиваль; а еще через пару лет нас увенчает какое-нибудь почетное звание или иная награда, а там и квартира в новом студийном доме и участок для загородной дачки. Цена всему этому только одна — честная работа. Но вот за выплатой этой цены, за нашей честной профессиональной работой, Каюмов будет следить предельно внимательно, требовательно и строго.

Да, он строгий. Настоящий хозяин. Хозяин своего слова, своей судьбы, своей студии (теперь уже бывший хозяин).

Строгий, а иногда даже гневный. Когда он застал в студийном яблонево саду мальчишек, не столько лакомящихся яблоками, сколько ломающих ветки и калечащих деревья, он не выдержал, отодрал их за уши. Поднял руку на детей.

Наверное, эти дети (сейчас они уже взрослые, семейные, работающие и зла на него давно не держат) и не догадывались тогда, что весь этот сад перед новой, уже отдельной от «Узбекфильма» студией «Узкинохроника» посадил и вырастил сам Каюмов. Вставал до рассвета, раньше всех приезжал на стройплощадку еще недостроенной, в «лесах» студии и стучал лопатой по каменистой, засоренной почве. Перекапал тонны земли, завез новую, придумал систему полива и заложил сад. Он и сейчас цветет каждую весну, этот сад — цветет и плодоносит не хуже дольневского на «Мосфильме». И еще такой же сад, только чуть поменьше, он заложил под окнами жилого дома кинематографистов, где некоторое время располагалось правление Союза кинематографистов Узбекистана. И снова все делал один, никого не зовя на помощь, по утрам, начиная затемно и заканчивая к началу рабочего дня.

А однажды я был свидетелем такой сцены на мусульманском кладбище. Хоронили совсем молодого парня, мальчишку из очень хорошей семьи. Он погиб в автокатастрофе, когда вез в своей машине отрывную компанию после продолжительного загула на загородной даче. Он совсем недавно стал тусоваться в той компании, где все были намного старше него, все пили, баловались наркотой. Парня просто использовали — его деньги, его имя, его машину. Ему было лестно считаться своим в среде этой «золотой молодежи», а они его использовали и погубили. В катастрофе погиб он один.

И вот они явились на кладбище. Каюмов уже направлялся к выходу, когда увидел их — оживленных, навеселе, с бутылками в руках. Гибель мальчишки была для них лишь поводом к хорошей гулянке.

Каюмов встал на их пути:

— А ну пошли отсюда. Вон!

Он был один против всей этой поддатой компании, он только чуть повысил голос, но сказал это так, с такой силой, что вся шобла тихо, беззвучно



Малик Каюмов

развернулась и быстро ушла. Никто даже не пикнул.

Свидетельствую: одной кощунственной попойкой у свежей могилы на мусульманском кладбище было меньше.

И он же, Каюмов, трогательно и самоотверженно растил всех своих документалистов, далеко не всегда послушных и благодарных, резких, вспыльчивых, обидчивых, амбициозных, а иногда и просто хамоватых и скандальных. И пьющих, и по ино-

му «нарушающих режим», и иногда сгоряча оскорбляющих его за какие-то запреты, идущие не от него вовсе, а от разных идеологических начальников. А он брал все на себя: нес ответ и за своих перед начальниками, и за начальников перед своими. Повторяю, документалистов он буквально растил, заботился об их семьях, детях, родителях, выбивал квартиры, внеочередные премии и звания, доставал путевки в санатории, помогал с лекарствами и больницами. А они иногда отвечали ему похамски, считая деспотом, тираном.



Актер Бахтияр Закиров, актриса Матлюба Алимова с Маликом Каюмовым

Вот почему в фойе при входе на студию, где он, как настоящий хозяин, любил сживать за низким столиком, работать и приглядывать за студией, прямо над его головой висел постер с надписью: «Ни одно доброе дело не остается безнаказанным. Вольтер».

Он знал эту горькую истину, но все равно продолжал делать свое, хозяйское дело.

По сути, организацией дела на своей студии Каюмов намного, лет на двадцать, опередил время — и пресловутую перестройку, и тот ранний капитализм, который мы переживаем сейчас. Каюмов создал на «Узкинохронике» вполне зрелое и самостоятельное частное предприятие, которое могло бы быть гораздо более эффективным, если бы его творческая и экономическая деятельность не урезалась идеологическими и экономическими догмами социализма.

Урезалась. Один за другим создавались фильмы-рапорты о бесконечной хлопковой гонке, ставшей проклятием республики, фильмы, похожие один на другой и к концу 80-х годов превратившиеся просто в штампы. Но именно эти фильмы держали «Узкинохронику» на идеологическом плаву, а это определяло все — от технического оснащения до зарплат работников и жилого фонда на текущий год. Каюмов прекрасно понимал все эти нюансы и делал все возможное, чтобы, во-первых, повысить чисто профессиональный уровень этого необходимого «мейнстрима», а во-вторых, каждый год находить время, силы и средства на фильмы «свободной тематики», на молодых режиссеров, сценаристов, операторов, способных к творческому поиску, к настоящим художественным открытиям и победам. Сколько их прошло через его руки — моих ровесников и тех, что помоложе! Как он радовался каждый раз, открывая очередное дарование, создавая для него все возможные условия и ожидая не меньше, чем потрясения всего киномира. Не всегда, далеко не всегда эти ожидания оправдывались, но теперь можно ясно сказать: все, все было оправдано, весь этот риск был абсолютно благородным делом, потому что вышли из «Узкинохроники» в свет и сейчас замечательно работают не один прекрасный режиссер, автор, оператор. Они на разных студиях, их имена стали известными, о них отдельный разговор. Знаю точно: все они помнят тот чай с курагой, который определил их судьбу.

А вот я ясно помню, что и на худсовете «Узбекфильма» при сдаче особо удачного фильма молодого режиссера, член худсовета, неутомимый Малик Каюмов неизменно подсаживался к счастливому автору и настойчиво уговаривал прийти в «Узкинохронику». «Выбирай любую тему, — предлагал он. — Запускайся хоть завтра. Пока ты найдешь себе новый сценарий для игрового фильма, снимешь у меня документальный. А то и два». Такие же предложения следовали сценаристам, операторам и даже редакторам, причем всех их соблазняли перспективой самостоятель-

ной авторской работы, свободной от всякой опеки и надзора.

Кто еще, где, на какой студии проявлял тогда такую жадную заинтересованность в молодых, кто с таким ревнивым нетерпением стремился хоть на время «присвоить» яркую творческую личность? Сейчас много говорят о продюсерском кино, о профессиональных качествах настоящего продюсера. Для меня нет сомнений: идеальным продюсером, преодолевающим совершенно неподходящие условия для своей деятельности, был тогда Малик Каюмов.

У него сделал несколько отличных картин Эльёр Ишмухамедов (только одна его «Велогонка» завоевала ряд международных призов), десятки фильмов снял Али Хамраев, с блеском работали оператор Давран Салимов, ставший режиссером, оператор Шухрат Махмудов, тоже ставший отличным режиссером-публицистом, сценарист Джасур Исаков, создавший целый ряд фильмов в качестве и автора сценария, и режиссера, и монтажера, и текстовика, редактор Розика Мергенбаева, проявившая себя как сценарист и текстовик, второй режиссер Юрий Сабитов, вернувшийся из хроники в «Узбекфильм» сложившимся и успешным режиссером-постановщиком. И еще, и еще...

А сам? Сам он работал как одержимый. Месяцами жил в экспедициях в самых глухих уголках узбекской земли. Снимал не уставая. Сутками сидел в монтажной. Завершал работу и после сдачи картины вдруг снова запирался в монтажной и все переделывал. Мы иногда задерживались на студии и часто видели его ночью за монтажным столом в накинутах на плечи чапане, с пиалой остывшего чая в руках. Монтажница рядом уже бессильно прикрывала глаза и клевала носом, а его глаза все так же нетерпеливо горели, и он снова и снова переставлял кадры, резал, прибавлял, искал стыки...

Его картины — это многослойная история республики в XX веке. Да, многослойная. Со всеми ее официальными моментами, партийными съездами, юбилеями, посевными и уборочными. И вместе с тем в этой истории, сквозь официоз и над ним пробивается и вершится человеческая жизнь, судьба народа, его неповторимый духовный и физический облик. Даже в самых парадных эпизодах Каюмов вдруг выделяет лицо старика, глаза ребенка, улыбку девушки или просто цветок, травинку, веточку, и эти акценты остаются в памяти как знак прекрасного и вечного. Так он чувствует, в это верит, это воспекает.

Эти метафоры не случайны. Они — из фундаментальных основ азиатского менталитета, из то-

го...нет, не чувства, а скорее ощущения, без которого нет нашего брата азиата. Умиление — вот неполное, смутное, но в целом близкое определение этого ощущения. Умиление перед природой как Создателем. Перед цветком, который закладывают за ухо. Перед звездным небом. Перед плодами своих неустанных земледельческих трудов: колоском, ягодками черешни, коробочкой хлопка, которыми тоже украшают лица, прически, одежду. Умиление перед явлением любви. Умиление перед детьми, перед бессильной и мудрой старостью. Умиление как необходимый противовес суровости и даже жестокости азиатов, той легендарной жестокости, которой пугают европейцев.

Каюмов полон этим ощущением, он умилен даже тогда, когда вспоминает отнявшую у него значительную часть богатырского здоровья войну. С благодарностью и умилением он вспоминает всех, кто был рядом и в той или иной степени помог ему выжить после тяжелейших ран. И — ни словечка, ни вздоха, ни даже намек на тех, кто хотел его уничтожить, кто проявлял враждебность, пренебрежение или просто равнодушие (и не только на войне, а во всей непростой жизни).

Все это — в его творчестве. Бесконечная благодарность всему миру за то, что он есть, бесконечное умиление пред этим чудом. В этом Каюмов истинный, органичный сын своего незлобивого, благодарного и, кажется, бесконечно терпеливого народа.

В то же время Каюмов — скрупулезный свидетель. Пристрастный, необыкновенно наблюдательный, памятный, дотошный. Он помнит каждый свой кадр и его маленькую историю. Сколько раз, просматривая свои старые кадры, он вдруг останавливал изображение и, улыбаясь своим воспоминаниям, рассказывал:

— Это я снимал в Театре Навои торжественное заседание в честь годовщины Октября. Стоял на балконе и только взял в кадр президиум, как сбоку грохнул взрыв. Дым, крики, гаснет свет. Тут же побежала охрана, меня схватили, задержали всю группу, и в МГБ — на допросы. Выяснилось, что лопнул ДИГ, большой осветительный прибор. Вся осветительная техника на студии устарела, я как раз до этого докладную писал, просил купить новые приборы. Ответили — нет денег. Так вот — эта докладная нас всех и спасла. Нашли ее и всех отпустили. Если бы не эта бумажка, я бы сейчас с тобой не разговаривал...

И по-прежнему веселая, лукавая усмешка горела в его глазах, и по усмешке этой мне становилось ясно, что он много, ох как много видел и знал

о том, что осталось за кадром, что происходило на его глазах, но не могло попасть в объектив. Так много, как, может быть, никто в республике.

Через годы, уже в середине 90-х, я предложил ему рассказать обо всем этом, сделать фильм «То, что осталось за кадром». И даже написал заявку. Каюмов прочитал ее и задумался. Никогда за все годы знакомства я не видел такого выражения на его лице. Он словно ушел туда, куда никто из нас уже не мог попасть — в прошлое своей жизни, своей родной земли. Ушел и больше ничего не слышал и не видел. Кто-то приходил, спрашивал его о чем-то, его теребили по срочным студийным делам, а он все молчал, не отмахиваясь от вопрошающих, но и не слыша.

Он думал несколько дней. Потом сказал мне, не глядя в глаза:

— Нет. Пока еще рано делать такой фильм...

И столько печали, усталости, горечи вдруг прзвучало в его голосе, сколько, повторюсь, я не слышал от него никогда.

Самый пронзительный фильм Каюмова — «Встречи с Таджикином». Он посвящен женщине редкостной красоты и силы жизни — Таджикин Шадиевой. Одна из первых в республике девушек, публично сбросивших паранджу, бывшая для сотен тысяч ровесниц светочем освобождения, она была незаконно репрессирована, пережила годы и годы лагерей, выжила, вернулась домой и рассказывает Каюмову о своей судьбе так искренно, так просто и доверительно, что мы все не могли сдержать слез.

Это была одна из самых первых картин хрущевской «оттепели» 50-х годов. Она долго лежала на полке, редактировалась, подчищалась, сокращалась... Но мы все помним самый первый ее вариант, который потрясал.

Но нет, о фильмах Каюмова разговор особый и не такой простой и короткий, как эта статья. Вот, например, «От весны до весны». Вроде бы и знакомая тема — передовая бригада хлопкоробов, их труд, будни, быт. Но если пересмотреть картину сейчас, откуда-то из-под явного глянца бодрого дикторского текста вдруг вылезет глубоко драматичная, если не безысходно трагическая, нота смертельного напряжения во имя отравленного дефолиантами Молоха узбекского народа — Его Величества Хлопчатника. Их просто жалко, этих парней, кладущих здоровье и саму жизнь — ради

чего? Ради тотального отравления химией родной земли, отравления, последствия которого сказываются на поколениях по сей день. Ведь против применения тех же дефолиантов американской армией во время вьетнамской войны протестовал весь мир. И в то же время (в те же дни!) в Узбекистане шла борьба за повсеместное внедрение дефолиантов, за чудовищные планы по нарастанию обработки полей этой гадостью, за нарастание отравления народа.

Нет, не так все просто и однозначно в этих фильмах, как и во всем творчестве Каюмова. То, что осталось за кадром, нет-нет да и прорвется сквозь глянец цифр и достижений, сквозь пафос дикторского комментария.

А есть у него и удивительные картины, их много — о Фергане, о заповедном Вуадиле, о любимом Самарканде в маках, о гробнице Тамерлана, о Ташкенте, об аские (состязаниях народных остроловов), об истории паранджи, снова о любимейшем Самарканде. Эти короткометражки обошли многие экраны мира, они не стареют, в них — огромный заряд любви и мудрости. А в Узбекистане они не сходят с экрана и не сойдут никогда. Просто потому, что они *неповторимы*.

И все же главным делом жизни Каюмова были и остаются люди — ученики, бывшие сотрудники, начинающие кинематографисты, просто друзья. Каждому он даст надежный совет, укажет точный адрес, куда обратиться за помощью, сам позвонит, попросит, подскажет. По-прежнему немногословный, умеющий с увлечением, но кратко рассказать, умеющий заразительно хохотать, ироничный, с метким словом в запасе, он готов выслушать всех, ему все интересно, он всем готов помочь.

...Случилось так, что я потерял самого близкого человека, свою первую жену. Она погибла. Когда я пришел к Каюмову и, не сдержавшись, стал говорить о безысходности своей утраты, он перебил меня:

— Ты знаешь способ, как ее оживить? Скажи мне, я все сделаю!

Я знаю точно: если бы такой способ существовал, то каким бы невероятным он ни был, Малик Каюмович его бы осуществил.

Живите долго, Малик-ака. И как Мастер, Устоз, Домулло, и как Человек, Старший брат, Ота, вы всем нам очень нужны.

ЛЕОНИД МАХНАЧ

В НЕМ СОШЛИСЬ ВОСТОК И ЗАПАД

Я переступил порог Центральной студии документальных фильмов в феврале 1957 года, пожертвовав почетным распределением на «Мосфильм», который еще во время преддипломной практики произвел на меня гнетущее впечатление культом холуйства и чинопочитания. На «хронике» привлекали романтика подлинной жизни, демократизм, а также надежда на скорую самостоятельную работу. Еще в институте я увлекался монтажом, смело клеил учебные операторские работы, подбирал к ним музыку — монтировал и музыкальные фонограммы. И мне нравилось, как под моими руками отдельные кинокадры обретали смысл и настроение. Я уже тогда понимал, что роль монтажа в документальном кино куда значительнее, чем в кино игровом.

Я еще в школьные годы бегал на Тверской бульвар в кинотеатр «Новости дня» и на Сретенку

в «Хронику» (увы, ни того, ни другого кинотеатров давно нет!) и помню те впечатления, которые выносил после просмотра фронтовых выпусков, фильмов о первых фестивалях молодежи в Варшаве, Праге, Будапеште. Возможно, в 40-е годы хроника была интереснее, ярче и — уж точно! — правдивее тех немногочисленных игровых фильмов, которые рождала тогда наша славная кинематография, замордованная цензурой и конформизмом творцов.

Если театр начинается с вешалки, то Центральная студия документальных фильмов начиналась с вестибюля на 1-м этаже. Довольно вместительное пространство вестибюля с утра до позднего вечера было заполнено людьми. Здесь можно было увидеть весь цвет советского документального кино — от основоположников, снимавших еще Льва Толстого, Николая II и Ленина, до героев-фронтови-



Малик Каюмов, Алексей Семин, Роман Кармен

ков, уже седеющих, но моложавых — с войны прошло всего-то чуть больше десяти лет. Здесь же кучковались и «новобранцы» — недавние выпускники ВГИКа, жадно впитывавшие удивительную и загадочную атмосферу профессиональной солидарности и товарищества. Броуновское движение словно свидетельствовало — именно здесь, на Лихова, 6, сходятся все параллели и меридианы не только нашей страны, но и всего мира. Вот Роман Кармен, ослепительный седовласый красавец с



Алексей Семин и Малик Каюмов в годы войны

бронзовым от загара лицом — герой то ли Ремарка, то ли Хэмингуэя — только что из Индии, Соломон Коган с озорными глазами — никак задумал очередной небезобидный розыгрыш — вернулся после многомесячного плавания с китобойной флотилией «Слава», вот гордо несет себя Леонид Варламов — в Китае поспорил о чем-то с Мао Цзедун. Верх взял Мао, а Варламов вернулся в Советский Союз. Вот степенный Бубрик. Говорят, он знает все — ходячая энциклопедия... Расторопные ассистенты проносят громоздкую аппаратуру — очередная группа выезжает на съемки — то ли в Кремль, то ли в Большой театр или на завод Лихачева, а то и в Африку или на Северный полюс. Будни студии.

А в праздники, особенно в День Победы вестибюль сиял блеском орденов и лауреатских меда-

лей. Сталинские премии переименовали в Государственные, старые значки заменили на новые — от этого их блеск стал еще ярче. Но живописнее всех выглядит Михаил Глидер — фронтовой оператор и один из руководителей партизанского движения на Украине и в Словакии. Соратник и друг Ковпака, почетный гражданин словацкого города Банска-Быстрица, чем очень гордился. На нем пропотевшая военная гимнастерка с таким количеством советских и чехословацких наград, что под их грузом субтильный Глидер сгибался, а то и садился на пол и по-партизански курил в кулачок. Я все это вспоминаю потому, что именно в такой обстановке в День Победы в мае 1957 года впервые увидел художавого человека с орлиным профилем и острым пронзающим взглядом, который переходил из одних объятий в другие. Кто-то мне сказал, что это близкий друг московских хроникеров узбекский кинооператор Малик Каюмов.

А когда собравшиеся в вестибюле переместились в подвал, где была студийная столовая и по случаю праздника в нарушение всех аскетических норм того времени официально было разрешено торговать коньяком, один из тостов был провозглашен «за нашего друга и брата Малика». Помню, что в ответном тосте Малик говорил о том, что Лихов, 6 для него второй родной дом, а московские кинохроникеры — его учителя и близкие ему люди. И что война оказалась тем испытанием, которое сблизило людей разных национальностей и нет такой силы, которая могла бы эту близость разрушить. В пересказе все это выглядит тривиальным, затертым, но попробуйте представить себе восточную красочность, нескрываемую эмоциональность и искренность, и вы поймете, почему у многих, сидевших в те минуты за столом (и у меня!), на глазах выступили слезы.

Впрочем, у меня есть возможность процитировать самого Малика Каюмова. Вот что он вспоминал для фильма моего друга Екатерины Вермишевой «Чтоб не пропасть поодиночке», который она успела снять в 1994 году:

«Я пять лет воевал на фронте. На нашем фронте были русские, украинцы, белорусы, казахи, киргизы, армяне, грузины, азербайджанцы, таджики — все народности Советского Союза. Ни один человек ни разу не выяснял, какой ты национальности. Когда меня ранило, меня от смерти спас русский, мой друг Алексей Семин...

... Помню, немцы начали артподготовку. А я не знаю, куда идти. Вправо идти, влево идти? Лечь невозможно, сесть невозможно. Минное поле там было, все заминировано. Вот иду, иду, одни трупы,

некуда ногу поставить. Кто-то кричит: «Ложись, ложись!» В это время — трах! И я ничего не помню...»

Фронтовой кинооператор Алексей Семин, рискуя жизнью, вынес своего друга с поля боя. Полвека длилась дружба, скрепленная кровью, между двумя фронтовыми кинооператорами. В 2001 году Алексея Семина не стало. Уходят фронтовики. Нам надо беречь их. Опыт их жизни может сделать нас мудрее и внимательнее к тому, за что они боролись, что создавали в течение всей своей жизни.

Из воспоминаний Малика Каюмова для фильма Е.Вермишевой.

«Моя республика — Узбекистан и вообще узбекский народ всегда отличались гостеприимством, добротой, щедростью души. Когда в 1921 году был голод, из Поволжья хлынула масса народу, и Ташкент помогал хлебом. Не зря Неверов написал свою прекрасную, умную книгу «Ташкент — город хлебный».

Грянула война. И Ташкент принял около миллиона эвакуированных, в том числе 300 тысяч детей. Очень многие семьи усыновили, удочерили, воспитали их, и они по-прежнему живут. Можно привести в пример кузнеца Шамахмудова, который усыновил 14 человек — детей разных национальностей».

Ближе я познакомился с Маликом Каюмовым спустя несколько лет — году в 60-м или 61-м. Профессиональная судьба призвала меня, сугубо городского, московского человека, обратиться к так называемой «сельской теме». Отсняв известного в свое время знатного кукурузовода Торчокова в Кабардино-Балкарии, наша группа в составе бывшего фронтового оператора Володи Комарова и легендарного директора картины Николая Макеева, для которого слов «не могу», «невозможно», «нет» не существовало, мы из Минеральных Вод вылетели в Ташкент, где намеревались снять героиню тех лет Любовь Ли. Она умудрялась выращивать «королеву полей» высотой чуть ли не в 10 метров. Тогда таких людей, как Торчоков и Люба Ли, называли «маяками». На такой маяк мы и держали путь.

Над Каспием с самолетом что-то случилось. Двигатель зачихал, притих, в салоне возникла злобующая тишина, и я ощутил состояние невесомости. Самолет плавно падал в бездну. В возникшей тишине кто-то смачно выругался. В следующий момент раздался сильный треск — самолет словно упал на что-то мягкое, вновь взвыли турбины (это

уже был ТУ-104), и мы благополучно продолжили свой полет и приземлились в Ташкенте практически вовремя. Заранее мы дали телеграмму на «Узбекфильм» с просьбой забронировать гостиницу и встретить нас. По неписаному закону между студиями Советского Союза существовала договоренность о взаимной помощи, тем более помощи ЦСДФ, от которой в той или иной степени зависели все студии — от Кишинева и Таллина до Хабаровска. Так что мы ожидали, что нас встретит админи-



Малик Каюмов и Алексей Семин. Мирная жизнь

стратор с машиной. Но нас у самого трапа встречал сам Малик Каюмов с работниками студии. Рядом с ними стояли двое, судя по лычкам, отнюдь не рядовых служащих Аэрофлота. После взаимных приветствий речь зашла о полетном происшествии. Судя по реакции, аэрофлотовцы об этом уже знали и, как-то невесело улыбнувшись, сказали, что нам повезло. Кажется, тогда я впервые услышал новые для меня слова «турбулентность», «флуктуация» и о потоках, которые свирепствуют в это время над Каспием и пустыней.

Малик, конечно, был знаком и с моим оператором Володи Комаровым, и с директором картины Николаем Макеевым, но мне кажется, что он встречал нас потому, что мы были с ЦСДФ. Мы были посланцами того дома, с которым его многое связывало.

Через час мы все были его гостями. Нет смыс-

ла описывать гостеприимный стол в доме Малика, диковинную зелень и плов, который при нас доходил в казане. Смешение культур (жена Малика — армянка) создавало в доме какой-то неповторимый уют и теплоту... И по-восточному степенный и завораживающий характер беседы, когда каждое слово кажется значительным и единственно верным. Возможно, так оно и было. Сама обстановка исключала пустословие. Позже я не раз убеждался, что так бывает.



Малик Каюмов во Вьетнаме

Малик знал все про свою республику — ее дороги, ее города и селения, ее руководство — от самого высокого до районного, директоров совхозов и председателей колхозов. Знал он и интересовавшую нас Любовь Ли, и корейский колхоз «Политотдел», в котором силами высланных в 30-х годах с Дальнего Востока корейцев построен если и не коммунизм «в отдельно взятом районе», то удобный и комфортный уклад жизни, при котором каждый имел свой дом со всеми удобствами, все необходимое для жизни и хозяйства мог заказать по телефону, а самым большим наказанием считалось отстранение от работы на какое-то время. Последнее меня, россиянина и славянина, особенно поразило. (Малик рассказал о «Политотделе» сущую правду — в этом мы убедились во время съемок в последующие дни.)

В Ташкенте мне больше побывать не довелось,

несмотря на приглашения там поработать. Так и остался он в моей памяти — изнуряющей жарой, спасительным, как чаем, удивительным колхозом «Политотдел», теплом и гармонией дома узбекского мудреца Малика Каюмова.

Малик не любил, когда его на русский манер называли по имени-отчеству: Малик Каюмович. Для меня это создавало проблему. При всем демократизме кинохроникеров, панибратское обращение к старшему коллеге вызывало, во всяком случае для

меня, чувство неловкости. И тогда я стал называть его так, как звали его молодые узбеки — Малик-ака. Узбекское уважительное обращение к старшим. И без русского громоздкого официоза.

За прошедшие почти полвека нашего знакомства мы встречались много раз — на кинематографических сборищах — на пленумах и съездах Союза, на зональных смотрах, работали вместе в жюри разных конкурсов, ездили в составе советской делегации на международные фестивали.

Вспоминаю Лейпцигский кинофестиваль 1978 или 79 года. Мы погуляли по уютному центру города, по традиции зашли в Томас-кирхе, где организмом был когда-то великий Бах, съели по сочной немецкой колбаске, не без зависти полюбовались на витрины большого универмага, так не похожие на витрины наших магазинов, и вернулись в гостиницу. С первых же дней Малик заскучал. Он неваж-

но себя чувствовал и старался не выходить из гостиничного номера. Он хотел домой. Дверь его номера была почти все время открыта, и когда мы проходили по коридору, он затаскивал нас к себе и угощал ароматнейшей узбекской дыней (он привез с собой целых три штуки) — и терпким ташкентским коньяком. Он был похож на Антея, оторванного от земли. Чужбина угнетала его, лишала привычной уверенности. И если бы не его фильм «Паранджа», представленный в конкурсе и имевший все шансы получить приз, и длинный список родных и друзей, которым он обещал привезти подарки, он бы с удовольствием сбежал.

Через неделю мы уезжали, съев каюмовские дыни и выпив весь коньяк. Освободившееся в чемодане место заняли покупки для родных и близких и «Золотой Голубь» за фильм «Паранджа». Себе Малик-ака купил удобные ботинки фирмы «Саламандер» и больше ничего. И как он радовался, возвращаясь домой!

В конце 60-х я делал киножурнал «Новости дня» (был такой!). Обычно журнал состоял из 8—9 сюжетов, снятых не только операторами ЦСДФ, но и различными студиями страны. Из Ташкента прислали сюжет «Аския» — соревнование остроловов, традиционный узбекский праздник, приуроченный к завершению уборки урожая. Когда на студии в просмотровом зале смотрели еще не смонтированный материал, зал стонал от смеха — так заразительны были портреты, детали, подсмотренные подробности происходящего! Автор-оператор сюжета — Малик Каюмов. В каждом метре пленки, в каждом кадре было видно, с каким азартом, с какой любовью камера Малика Каюмова участвовала (именно — участвовала, а не просто фиксировала) в происходящем! Понять реплики, которыми перебрасывались остроловы, вызывая смех и восторги собравшихся, было невозможно. Не помог и тщательный перевод с узбекского языка на русский. Игра слов, намеки, аллюзии непереводаемы. Некоторые наши редакторы сделали заключение: сюжет смешной, но использовать его невозможно. Я рискнул не согласиться с этим. Вынул из журнальной верстки три сюжета, «расчистив» место для каюмовского, как можно бережнее его смонтировал, довел до трех с половиной минут — гигантский для журнала метраж! А в тексте так и было сказано: перевести то, что говорят остроловы, невозможно, погрузитесь в атмосферу, просто посмотрите на этих людей, на плоды щедрой узбекской земли! Я специально зашел в кинотеатр «Россия», где шел этот журнал. Не берусь передать, что

творилось в гигантском зале «России». И ведь за этим смехом возникали теплые чувства и к узбекской земле, и к народу, умеющему так смеяться!

Так Малик Каюмов свою любовь к родной земле передал всем людям.

Да, Малик-ака плоть от плоти своей земли и своего народа. Он посвятил им всю свою жизнь и все свое творчество, начало которого в далеком и трудном 1933 году. Но любовь и принадлежность к своему народу никогда не мешали ему без пафоса и деклараций любить всех людей.

Малик Каюмов был свидетелем и участником тех коренных преобразований, которые происходили в Средней Азии в XX веке. Не было сколько-нибудь заметных событий в Узбекистане и соседних республиках, которые бы не попали в поле зрения камеры Малика. Грандиозные стройки, освоение Голодной степи, достижения национальной науки и культуры. А еще — Индия, Бангладеш, Вьетнам и Афганистан — он объездил и эти страны.

Безусловно, он был и, наверное, остался советским человеком со всеми сопутствующими этому стереотипами мышления. Но прежде всего он был человеком ислама, носителем национальных традиций в укладе жизни и в восприятии мира. Иррациональность его личности опровергает сложившееся утверждение об унификации человека при социализме. Он не был диссидентом, но мыслил и поступал всегда по-своему, и не было силы, которая могла бы это изменить... В этом смысле для меня Малик Каюмов — вполне гармоничная личность, в равной мере впитавшая в себя культуру Востока и Запада. В нем (вопреки утверждению Киплинга) Запад и Восток как раз сошлись!

Вот что он говорил, вспоминая о восстановлении разрушенного землетрясением Ташкента (цитата из фильма Е. Вермишевой «Чтоб не пропасть поодиночке»): «Когда в 1966 году произошла трагедия с Ташкентом, поднялась вся страна. Казалось, к нам приехал весь советский народ, все республики, все большие города России, приехали из Челябинска, из Свердловска, из Ростова. За короткое время построили огромное количество домов... Нам помогала вся страна...»

Сказанное Маликом Каюмовым не нуждается в комментариях. Надо только задуматься и оглядеться. Так ли мы живем? И почему, следуя какой-то порочной традиции, мы легко теряем лучшее и так же легко обретаем дурное?

Прислушаемся к Малику Каюмову — сыну Узбекистана. И сыну своего времени, в котором мы так и не можем разобраться...

ЗУЛЬФИКАР МУСАКОВ

РОДИНА



Зульфикар Мусаков

«Где твой дом, улитка?»
Китайская поговорка

Нью-Йорк. 2004 год. Осень. День

Вдали, в сизой дымке, виднеются силуэты небоскребов Манхэттена.

На переднем плане неширокая, но отличная проезжая дорога. Правда, мусора много — здешние места не отличаются чистотой. По дороге иногда проезжают машины. Тишина. Слышен только крик чаек и шум морских волн. На этом фоне постепенно до нас доходят странные для здешних мест звуки. Сначала слышен треск узбекского национального ударного инструмента — ногоры, потом карная и сурная, потом слышна узбекская речь. На экране появляется группа людей из 15—20 человек, празднично одетых. Они поют и пляшут. Потом появляется той — жеребенок, накрытый яркой попоной. На нем сидит маленький мальчик лет пяти в ярком чапане и тубетейке. Хотя в Америке мусульмане делают обрезание сразу после рождения ребенка, видимо, эта семья решила справить «Угил-той» (праздник мальчика) сейчас.

Свадебная процессия медленно проходит по дороге. За нею так же медленно проезжают несколько машин, украшенных цветами. И снова тишина, только плеск волн и крики чаек. Одинокий пешеход, афроамериканец, идущий в противоположную сторону, долго смотрит на эту странную группу людей и улыбается им вслед. Потом продолжает свой путь.

На фоне ослепительно-синего неба появляются титры с названием фильма:

Ватан
Родина

Нью-Йорк. Бруклин

Не центральный район, дома одноэтажные. Перед каждым домом — зеленый газон, аккуратно подстриженная живая изгородь. По улице идет одетый в черный длинный сюртук ортодоксальный еврей в пейзажах. На голове — черная шляпа. Он проходит мимо дома и здороваются с кем-то:

— Ассалом-алейкум, Курбан-ота!

— Привет, Боря! Что, сегодня у вас шабад?

Еврей оглядывается и делает знак рукой у шеи:

— Меня эти еврейские дела достали!!!

Боря Мордухаев — бывший житель Ташкента, выросший у Алайского базара, здесь он — Бенья Мордсен.

Мы видим того, с кем так тепло здороваются Бенья. На траве у одного из домов лежит старик узбек. Лежит на купаче, перед ним ташкентский никелированный чайник и пиала, из чайника торчит ниточка от фирменного чая в пакетиках «Липтон». Старик что-то читает. Недалеко от него лежит собака породы колли.

Старик, оторвавшись от газеты, задумывается.

По улице на большой скорости едет подросток-почтальон на велосипеде и разбрасывает по лужайкам пластиковые пакеты с почтой. Рядом со стариком падает пластиковый пакет с журналами и газетами. Пиалушка с чаем опрокидывается. Собака поднимает голову. Старик вскакивает, берет пакет и с силой швыряет его вдогонку велосипедисту: — Ие, онайни сани! (Мать твою за ногу!)

Целлофановый пакетик с почтой попадает в голову почтальона, тот он неожиданности падает на траву. Собака удовлетворенно опускает голову.

Старик отворачивается, как будто он ни при чем.

Почтальон теперь уже издала кидает пакет на траву рядом со стариком...

Старик входит в дом. Над входной дверью висит пучок сушеной азиатской травы — исырык. В коридоре появляется старший внук старика Донияр, хотя американцы его зовут Дэни. Это долговязый юноша лет семнадцати. Сразу видно, что он страдает чисто американской болезнью — излишним весом.

Донияр уже одет в спортивную форму, на ходу бросает деду:

— Гуд монинг!

Старик хотел ему что-то ответить, но внук уже побежал по дорожке.

Завтрак

Завтрак состоял из следующих блюд: апельсиновый сок, молоко, пудинг, яичница с беконом и кукурузой (америкэн брекфаст), сыр, вареная индейка, йогурт, чай.

Семья была небольшая:

Бахтияр, сын старика, бизнесмен пятидесяти лет, толстый, еще не совсем седой, но уже лысый; Поли, жена Бахтияра, намного моложе мужа, женщина приятной наружности; Гульшода, внучка Ста-

рика, тринадцать лет, худенькая девочка с огромными глазами. И старший внук Донияр, который сейчас бежит по дорожке.

Старик сидит во главе стола и ест йогурт. Настроение у него, прямо скажем, неважное.

Поли наливает отцу чай.

Бахтияр. Папа, вы зря на меня сердитесь.

Старик молчит.

Бахтияр. Ну не могу я вас с собой взять. Я же еду по бизнесу, всего на неделю.

Старик молчит.

Бахтияр. Вы никогда не летали на самолетах, а это семнадцать часов перелета. Вдруг вам станет плохо? Рейс отменять? А вашу горсть узбекской земли я вам привезу. Не горсть, а целый мешок! Я даже пакет приготовил.

Двор

Бахтияр уезжает на работу на своем «додже».

Внук Донияр уезжает в колледж на своем маленьком «жук».

Поли и внучка Гульшода уезжают на «тойоте».

Курбан-ота выходит на крыльцо. Рядом с ним сидит собака. Старик смотрит на собаку. Собака грустно смотрит вдаль.

Курбан-ота (по-узбекски). Состарились мы с тобой, Олапар...

Собака удивленно смотрит на старика.

Курбан-ота (по-английски). Дура ты. Сдохнем мы с тобой.

Собака задумчиво кладет свою голову на ногу старика.

Собака идет в дом. Старик стоит несколько мгновений на крыльце. Потом заходит в дом и выходит оттуда уже одетый.

Садится на свой старенький «форд-мустанг» 69 года.

Собака сидит на крыльце.

Курбан-ота. Чего сидишь, поехали...

Собака радостно виляет хвостом и запрыгивает в машину.

Нью-Йорк

Здание узбекского консульства.

Старик подходит к дверям консульства.

Звонит в домофон.

Оттуда нежный голос:

— Здравствуйте. Вас приветствует консульство Республики Узбекистан. К сожалению, сегодня у нас неприемный день.

Старик вздыхает и идет обратно. Садится в машину. Собака смотрит на старика.

Курбан-ота. Неприемный день... Собака понимающе кладет свою голову на сиденье.

Дом Бахтияра

Семья сидит в гостевой комнате, уткнувшись в телевизор. Идет бейсбольный матч. Старик молится в своей комнате.

Через два дня

Донияр, Гули, Гулышода заносят в машину вещи Бахтияра. К ним выходит Курбан-ота.

Бахтияр. Папа! Поедем с нами в аэропорт. Курбан-ота. Нет. Я что-то неважно себя чувствую.

Бахтияр (заботливо). Вот видите, а еще со- брались лететь со мной.

Семья садится в машину. Курбан-бобо машет сыну вслед.

Салон машины

Сын оглядывается назад и всхлипывает: — Папа обиделся на меня.

Аэропорт имени Джона Кеннеди

Самолет узбекских авиалиний красиво поднимает- ся над Нью-Йорком.

Салон самолета

Бахтияр со своим партнером по работе Джоном ле- тит в бизнес-классе. Джон работает с ноут-букон.

Мимо Бахтияра проходит роскошно одетый «новый узбек».

Он останавливается и смотрит на Бахтияра. Бахтияр поднимает глаза.

«Новый узбек». Извините, вы не узбек? Бахтияр. Нет, я американец. Но отец мой — узбек.

«Новый узбек». Я сразу почувствовал это. Давайте выпьем.

Бахтияр. Спасибо. Я не пью. Чтобы отвязаться от непрошеного собеседни- ка, Бахтияр начинает говорить с Джоном по-анг- лийски:

— Джон, посмотри на этих старушек. «Новый узбек» обиженно уходит.

Джон смотрит на двух старух американок, ко- торые возбужденно обсуждают предстоящую по- ездку в Самарканд, листая туристический буклет.

Бахтияр. Джон, откуда у пожилых амери- канцев страсть мотаться по свету?

Джон смотрит на Бахтияра.

Бахтияр. Вот зачем этим божьим одуванчи-

кам лететь за тысячи километров в Самарканд? На- верняка у них есть дети, внуки, а вдруг с ними слу- чится инфаркт?

Джон (философски протирает очки). А мо- жет быть, у них нет мужей? И не было? И они едут поразвлечься с горячими узбекскими стариками!

Джон смеется. Сигналил мобильный телефон Бахтияра.

Бахтияр (по-английски). Да... Голос плачущей Гули. Папа пропал...

Бахтияр. Как пропал? Гули. Скоро ужин, а его нет...

Бахтияр. И поэтому ты мне звонишь, когда я лечу над Атлантикой? Что, я тебе поверну самолет обратно, чтобы найти нашего папу?! Где я его буду искать — здесь?! Ну, успокойся, наверное, пошел погулять с собакой в парк... Что ты паникуешь?

Бахтияр выключает телефон. Джон. Правильно.

Старухи американки продолжают обсуждать свою поездку в Самарканд.

Бахтияр идет в туалет. Он проходит мимо рядов и вдруг останавливается как вкопанный, со страхом поворачивает голову.

— Папа?! Иллюминатора сидит и спокойно пьет апель- синовый сок Курбан-бобо. Курбан-бобо поворачи- вается к сыну.

— Привет, сынок!

Бахтияр. Как вы сюда попали? Кто вам ку- пил билет?!

Курбан-бобо. Сделал себе визу, снял в банке деньги, купил билет, а что?

Бахтияр обреченно набирает сотовый теле- фон.

— Гуля, успокойся. Я его нашел. Он летит со мной в самолете...

В сотовом телефоне слышен истошный крик Гули.

Самолет спокойно летит над Атлантикой. Бахтияр садится на свое место.

Бахтияр. Ты знаешь, мой отец летит с нами. Джон спокойно пьет свой сок.

— Этого следовало ожидать...

Ташкент. Аэропорт

Самолет мягко касается своими колесами бетона полосы.

Курбан-бобо, одетый в джинсы, простую аме- риканскую клетчатую рубашку, спускается по тра- пу. За ним спускается Бахтияр.

Курбан-бобо, коснувшись ногами асфальта, вдруг падает на колени.

Бахтияр. Папа? Я же говорил! Вам плохо?! Курбан-ота. Да ты охренел, что ли? Я род- ную землю хочу поцеловать!

Бахтияр заносит маленькую спортивную сумку от- ца в номер.

— Папа. Вот ваш номер. Вот номер моего теле- фона. Вот ваши деньги.

Курбан-ота. У меня есть деньги. Бахтияр. Откуда у вас деньги?

Курбан-ота. Я всю жизнь на отдельном счете копил на эту поездку.

Бахтияр. Ох, хитрый. Ладно. Я пошел на встречу. Вы будьте здесь. Вечером я поведу вас, ку- да вы хотите.

Бахтияр уходит. Курбан-ота стоит у окна. Под ним город Ташкент.

Курбан-ота понуро смотрит в пол.

Узбекистан. 1942 год. Август. Кишлак Шура-тепа

Жители кишлака работают на хлопковом поле кет- мениями.

Председатель колхоза садится на грядку и тро- гает покрытую засохшей коркой землю.

Председатель. Проклятый дождь. Ус- петь бы все перекопать. Иначе весь хлопок по- гибнет.

Вдали работают трое молодых людей: Курбан, Хамид и Гунафша.

Хамид что-то говорит Гунафше, та вспыхивает и резко ему отвечает. Курбан бросает кетмень и идет на Хамида. Драка. Гунафша молча наблюдает за валяющимися в грязи двумя парнями. Наконец обессиленные, они садятся на грядку.

Гунафша подходит к ним. У Хамида течет кровь из разбитой губы.

Гунафша платочком вытирает ему губу.

Хамид. Замучила ты меня! Два раза к тебе сватов посылал, два раза отказали. Я что, богом на- казанный, убогий?!

Курбан сидит рядом, трогает синяк под глазом. Хамид. Чем я хуже Курбана?! Говори!!!

Гунафша (задумчиво улыбается). Ничем... Ты даже лучше его, выше, сильнее, даже краси- вее... Но мне нравится Курбан.

Курбан смотрит на Гунафшу удивленными гла- зами.

Курбан. Правда?

Гунафша. Правда... А он, придурок, поче- му-то сватов к нам не посылает...

Бригадир несколько раз бьет кетменем по кус- ку железа, подвешенного за ветку тутовника.

Гунафша берет свой кетмень и идет вдоль поля.

Курбан и Хамид продолжают сидеть на грядке. Хамид. И чем ты ей понравился?! Худой, как скелет, уши торчком...

Курбан молчит. Хамид. Ты почему к ней сватов не посыла- ешь?

Курбан (не сразу). Нас скоро в армию забе- рут...

1942 год. Сентябрь. Кишлак Шура-тепа

Лейтенант военкомата Саттаров, явно больной ту- беркулезом, читает фамилии призывников.

Перед ним стоят, еще в гражданской одежде, восемнадцатилетние юноши. Среди них — Курбан и Хамид.

К Саттарову, прихрамывая, подходит отец Кур- бана, Усман-ота.

Усман-ота. Сынок. Прошу тебя, отпусти мо- его сына на один день. Кто же знал. Утром была помолвка, лепешку поломали пополам, а днем по- вестку получили. Свадьба же. Не бери грех на ду- шу. Мы его сами на вокзал завтра подвезем.

Саттаров (кашляет в платок). Ота, я все понимаю. Но приказ есть приказ.

Усман-ота. Прошу тебя.

Саттаров. Да вы что?! Я что, из-за вашей свадьбы под трибунал должен идти?! Все, ота, не мешайте. Товарищи призывники! Десять минут на прощание!

Саттаров снова закашливается, платком выти- рает кровь на губах.

Курбан прощается с друзьями, родственникам. Чуть поодаль стоит Гунафша. На глазах у нее сле- зы. Курбан подходит к ней.

— Гунафша, не плачь. Я вернусь. Тогда и сыг- раем свадьбу.

Гунафша старается сдержать слезы.

— Да, Курбан, я буду ждать.

Около Саттарова вертится ровесник Курбана, хромоногий Вали.

Саттаров. Я тебе что сказал! Иди отсюда, придурок!

Вали плачет.

— Я на короткую ногу надену сапог с набой- кой. Вот смотрите. Никто не заметит.

Вали показывает Саттарову сапог с большим каблучком.

Саттаров. Я сейчас этим сапогом тебе по ушам надаю! Уходи!

Вали беспомощно садится на траву.

— Что же, я виноват, что меня таким родили?! У меня нога-то всего на семь сантиметров короче. Все люди как люди, идут на войну, а я буду здесь торчать? Потом за меня никто свою дочь не вы- даст.

Хамид подходит к Курбану.

К у р б а н. Чего тебе?

Х а м и д (вызывающе). Я вернусь с войны, вер- нусь героем, и она сама, по своей воле, слышишь, выйдет за меня замуж, понял!!! Твоя помолвка не в счет! Ты не оформил свою женитьбу в сельсовете! Ты даже не спал с ней на одной подушке!

К у р б а н (бьет его по лицу). Я тогда убью тебя!

Их разнимают.

Х а м и д. Цыплят по осени считают.

К у р б а н (грустно, глядя куда-то вдаль, го- ворит стоящему рядом другому парню). Никто из нашего кишлака не вернется... Никто. В кишлаке останутся один хромой Вали, старики да вдовы...

Машина трогается, поднимая клубы пыли, за- глушая плач женщин.

Ташкент. 2004 год. Осень. Отель «Шератон». Утро

Бахтияр, Джон, Курбан-ота сидят в холле.

Б а х т и я р. Папа, у меня каждая минута рас- писана. Сейчас сюда придет человек. Хотите, поси- дите, послушайте, хотите — погуляйте по скверу, только недалеко.

В этот момент к ним подходит представитель- ный господин со своей переводчицей. Джон и Бах- тияр тепло здороваются с ним. Курбан-ота сидит и внимательно наблюдает за гостем.

Б а х т и я р (по-узбекски). Господин Набиев, вы ознакомились с проектом контракта? Есть ли у вас возражения или предложения?

Н а б и е в (по-русски). Да. Конечно, у меня есть и возражения, и предложения.

Переводчица переводит на английский.

Джон удивлен. Бахтияр меняется в лице.

Набиев надевает очки и очень дотошно начи- нает листать бумаги.

— Мне кажется, что пункты номер 7, 9, 18 и 24 нуждаются в корректировке, пункты 4, 6 и 14 не проработаны в деталях, они очень размыты, а пункты 3 и особенно 21 абсолютно неприемлемы для нас, потому что здесь явно ущемлены наши партнерские права.

Джон что-то недовольно говорит Бахтияру на английском.

Б а х т и я р (явно хочет уйти от темы). Гос- подин Набиев, позвольте вопрос: почему вы гово- рите не на узбекском, а на русском языке?

Н а б и е в. Я не думаю, что это так важно для нашего дела. А впрочем, ларчик открывается про- сто: я учился в русской школе, закончил Москов- ский университет. Но если вас это не устраивает, я могу повторить свое доводы и на узбекском, и на английском.

В это время старик вдруг встает и идет к двери, негромко позвав за собой сына.

Сын идет за отцом. Отец сурово смотрит на сына.

К у р б а н - о т а. Ты, сукин сын, какое право имеешь делать замечание человеку, которого ви- дишь в первый раз в жизни?! Ты, что ли, говоришь на чистом узбекском?!

Б а х т и я р. Папа! Что вы вмешиваетесь в биз- нес?!

Бахтияр возвращается на место.

Старик уходит на улицу.

Б а х т и я р. Извините, ох уж эти старики. Гос- подин Набиев, я думаю, что мы составили очень выгодный и для вас, и для нас контракт. Кстати, вы были в Америке? Мы с Джоном подумали, что не- плохо было бы, если бы вы на месте оценили наши возможности...

Н а б и е в. Спасибо, я несколько раз был в Аме- рике.

Улица рядом с отелем «Шератон»

На обочине стоит частный таксист.

Т а к с и с т. Ота, вас подвезти?

Курбан-ота молча садится в машину.

— Куда?

— Далеко.

— Чем дальше, тем лучше.

— В Шура-тепу...

— О, ота, это вам дорого встанет. До Шура-те- пы надо четыре часа ехать.

Старик вытаскивает из бумажника стодолла- ровую купюру и дает водителю.

Водитель меняется в лице и срывается с места, как реактивный самолет.

Машина едет по улице Навои.

— Ота, вы сами откуда?

Старик молчит.

За окнами мелькают улицы города.

Россия. 1942 год. Ноябрь. Фронт

Немцы атакуют полуразрушенный двухэтажный дом, в котором отбивается рота Курбана. Один за

другим падают подкошенные советские солдаты. Курбан стреляет из ручного пулемета Дегтярева.

Один немецкий солдат подползает под самое окно и бросает туда гранату. Хлопок взрыва. Кур- бан лежит контуженный, потом ползет, не зная куда.

Темнота.

Дорога Ташкент—Шура-тепа. 2004 год. Салон машины

Шофер, совсем молодой парень, изредка поглядыв- ает на старика.

— Извините, вы на чьи-то похороны едете?

К у р б а н - о т а (думая о чем-то своем). Не знаю, может, и на похороны. А, может, он давно умер. Может, и жив.

Парню становится не по себе от этих слов.

П а р е н ь. Вы такой разговорчивый, за целый час два слова сказали.

Германия. 1943 год. Концлагерь «Дахау»

Узники копают огромный котлован. Худой, как ске- лет, Курбан из последних сил работает лопатой.

Наверху стоит часовой с автоматом. К нему подходит группа офицеров. Среди них, видимо, главный, — пожилой человек в очках.

Он достает большой бутерброд с мясом и сы- ром и смотрит на узников.

Узники продолжают работать. Офицер достает второй огромный бутерброд и бросает его вниз. Узники удивленно смотрят вверх. Офицер делает знак пальцем: ешьте.

Один из узников бросается на бутерброд и на- чинает жадно есть. К нему подходит другой, про- сит поделиться. В ответ первый узник бьет того. Курбан смотрит на это печальными глазами. Глав- ный офицер что-то говорит часовому. Часовой стреляет в того, кто жадно ест. Тот падает с куском хлеба во рту. Главный офицер руками показывает, мол, поделитесь. Узники послушно делятся. Кур- бан стоит в сторонке. Офицер долго смотрит на Курбана.

Офицер вдруг говорит на чистом русском языке:

— Почему ты не ешь?

К у р б а н (удивленно). Вы не немец?

О ф и ц е р. Я русский. Так почему ты не ешь? Ты так сыт?

К у р б а н. Я голодный. Я просто свинину не ем.

О ф и ц е р (долго смотрит на Курбана). Ты что, еврей?

К у р б а н. Я узбек.

О ф и ц е р. Понятно.

Концлагерь. Вечер. Барак

В барак входит немецкий унтер-офицер.

— Номер 56436! На выход!

Курбан медленно идет к выходу, все остальные со страхом смотрят на него. Земляк Курбана, рус- ский парень Коля, провожает Курбана.

К у р б а н. Прощай, Коля. Если доживешь, рас- скажи моим, как и что было...

К о л я. Расскажу, братка...

Штаб командования концлагеря

Курбан, шатаясь, заходит в комнату. Солдат поче- му-то ведет его в душевую.

Душевая

Курбан стоит под струей воды и молится:

— Благодарю тебя, аллах, за то, что ты позво- лил мне принять смерть чистым.

Штаб

Солдат заводит его одетым в чистое нательное белье.

Курбан видит: рядом с тем офицером в очках сидит другой офицер, в котором Курбан сразу же узнал узбека.

На столе на большой тарелке плов, бутылки со шнапсом.

Офицер-узбек молчит, пристально разгляды- вая Курбана.

Первым говорит офицер в очках:

— Инстинкт голода — самый сильный ин- стинкт. Он доводит многих до скотства. Ты это пе- реборол. У тебя сильная воля. Мне такие нужны. Зачем тебе дышать?

К у р б а н. Кто вы?

О ф и ц е р. Я представитель генерала Власова, главнокомандующего РОА — Русской освободи- тельной армии. Тут немцы организовали туркес- танский легион. Вот мой товарищ по борьбе госпо- дин Рухшани.

Офицер-узбек смотрит на Курбана пристально, изучающе.

О ф и ц е р. Посмотри назад.

Курбан поворачивается.

Там стоят две табуретки. На одной — его только что снятая лагерная полосатая роба. На другой — аккуратно сложенная немецкая форма, сапоги.

О ф и ц е р. Выбирай.

Курбан стоит, молча глядя на две табуретки. Потом медленно подходит к немецкой форме, осто- рожно гладит рукой отглаженную одежду.

Офицер-узбек достает пистолет-парабеллум и щелкает затвором.

Курбан отходит ко второй табуретке и медленно начинает надевать свою полосатую робу.

О ф и ц е р. В этот раз вы проиграли, господин Рухшани.

Р у х ш а н и. Да... С меня бутылка бордо. (Обращается к Курбану по-узбекски.) Иди с богом, земляк.

Курбан уходит.

На патефоне крутится пластинка с русской песней: поет Русланова.

Офицер курит и задумчиво произносит:

— А по-крупному проиграл я. Здесь дело не в страхе. Этот парень Сталина-то видел только в газетах, ему наплевать на большевиков, у него все намного проще — вот враг, вот свой. За его спиной стоит странная химера, его Родина. И за этой великой певичей тоже. Страна идиотов...

2004 год. Дорога Ташкент—Шура-тепа

К у р б а н - о т а. Останови-ка, сынок.

Старик выходит из машины и долго стоит, глядя на покрытые снегом горы.

Над горами летает орел.

Ш о ф е р. Ота, у вас не ташкентский говор, вы из какого города приехали?

К у р б а н - о т а. Из Нью-Йорка

Ш о ф е р. Вай! Да что вы говорите?! Ну и как там, в Америке?

К у р б а н - о т а (глядя вдаль). Ничего. Жить можно.

Старик молча садится в машину.

Ш о ф е р. У нас тоже жить можно. Правда, многие на заработки уезжают в Америку. Полгода отпашут, зато потом машину покупают. Вот мне бы кто помог с визой.

Старик думает о своем. Он не слышит шофера. Тот продолжает болтать.

Прямая, как стрела, дорога Ташкент—Шура-тепа.

Придорожная чайхана у какого-то населенного пункта. Машина останавливается. Шофер и старик идут в магазин.

Магазин

Старик долго ищет что-то на полках, потом говорит продавцу:

— Дай-ка мне вон тот топор.

Продавец подает ему.

Шофер удивлен. Старик расплачивается и выходит.

Чайхана

Шофер раскладывает лепешки, наливает чай, чайханщик приносит шурпу.

Ш о ф е р (смеется). Ота, а зачем вам топор? Что, у вас в Америке топоров нет?

Старик молчит, думает о чем-то.

Ш о ф е р. Я все о себе, да о себе. Как у вас там, как вообще дела?

К у р б а н - о т а (устало). Ты знаешь, голова болит, и хрен не встает! А топор я купил, чтобы одному мудаку голову отрубить...

Ш о ф е р (не понял ничего, смеется). Ну да... Шутник... Сувенир повезете... А меня зовут Азиз. А вас как зовут, ота?

К у р б а н - о т а. Какое твое дело?

Шофер чуть не давится лепешкой.

1945 год. Дахау

Открываются ворота концлагеря, в него входят советские солдаты.

Уцелевшие узники обнимают солдат, плачут. Среди узников вконец исхудавший, кожа да кости, Курбан.

Два месяца спустя

В том же концлагере за несколькими столами сидят офицеры четырех армий: советской, американской, английской и французской.

К каждому из столов тянется длинная очередь узников, офицеры что-то записывают, показывают, куда идти, тут же из полевых кухонь раздают еду.

На столбе стрелки с надписями на разных языках. Среди них две на русском: «Гражданские лица, пребывавшие на оккупированных территориях». «Военнопленные, бывшие солдаты и офицеры РККА».

Поезд. Вагон-теплушка

Бывших советских военнопленных везут в вагон-теплушке. Курбан сидит рядом со своим другом Колей, очень больным, много кашляющим земляком из Узбекистана.

К у р б а н. Вай, Коля, Коля. Скоро будем дома.

Коля молчит и смотрит в окно, потом еле слышно говорит:

— Нас везут не домой. Нас везут в другие лагеря. Мы для Сталина — предатели Родины...

За окном с колючей проволокой мелькают европейские пейзажи. Постепенно пейзажи меняются на азиатские.

К у р б а н. Коля! Проедем Казахстан, потом Ташкент!

Курбан будит Колю. Но Коля не просыпается. Курбан трясет его.

— Коля!!!

Станция Джилга

Солдаты-охранники спускают из вагона тело Коли, просто оставляют его на краю дороги.

Курбан рвется из вагона.

— Да что же вы делаете?! Дайте похоронить его!!!

Вместо ответа охранник бьет Курбана по голове прикладом автомата.

Курбан приходит в себя в том же вагоне. За окном сибирские леса.

Курбан еле открывает заплывший глаз.

— Где мы?

— Говорят, везут на Чукотку, — отвечает ему кто-то.

— Куда?! Почему?!

1947 год. Лагерь 5643

Идет снег. Огромный лагерь окружен колючей проволокой. На вышках стоят молодые автоматчики призыва 1946 года. Курбан, заметно постаревший, тащит большие сани к воротам лагеря. Начальник лагеря майор НКВД Кутейкин открывает ворота.

— Скажи Доргосолу, чтобы красной рыбки дал в этот раз побольше. Все-таки скоро Новый год.

К Кутейкину подходит замполит капитан Рубленный.

— Товарищ майор, послать с ним солдата?

Кутейкин смеется.

— Этот не сбежит. И куда он сбежит? Разве что до девятки? А что ему там ловить? До ближайшего населенного пункта тридцать километров. А пункт этот — лагерь полковника Духанина! А все знают, что такое попасть к Духанину.

Оба офицера хохочут.

Курбан медленно везет сани в сторону моря.

Берег Берингова пролива

У берега его давно ждет рыболов-чукча Доргосол, по изъеденному морщинами лицу которого нельзя определить, сколько на самом деле ему лет — то ли семьдесят, то ли все сто.

К у р б а н. Здравствуйте, уважаемый Доргосол.

Д о р г о с о л. Однако давно тебя жду.

К у р б а н. Болею я.

Д о р г о с о л. В прошлый раз ты рассказывал, что у вас почти круглый год светит солнце и тепло.

К у р б а н. Да. Дожди тоже бывают, зимой снег, правда, он быстро тает. Кутейкин просил дать побольше красной рыбы — скоро Новый год.

Д о р г о с о л. Дома знают про тебя?

К у р б а н. Нет... Я и здесь под чужой фамилией... Писать письма мне им нельзя... Иначе их тоже посадят...

Курбан делает привычную работу — перегружает корзины с рыбой к себе в сани и едет обратно. Доргосол долго смотрит вслед Курбану, курая свою трубку из моржовой кости.

2004 год. Дорога Ташкент—Шура-тепа

Шофер Азиз теперь едет молча. Он обиделся.

Старик изредка поглядывает на него.

Старик улыбается.

К у р б а н - о т а. Чего ты обижаешься?

А з и з. Да нет, куда нам с американцами болтать.

К у р б а н - о т а. Дурачок ты.

А з и з. Вы мне скажите, зачем вам топор?

К у р б а н - о т а. Одну сволочь еду убивать...

Азиз резко тормозит.

А з и з. Что?!

К у р б а н - о т а. Ты езжай, я тебе расскажу... Не бойся...

Азиз достает столларовую купюру, которую дал ему старик.

А з и з. Ота, возьмите свои деньги, дальше езжайте сами! Я вас не видел, вы меня тоже... И топор я ваш не видел. Вылезайте, на попутке доедете.

Старик выходит из машины.

Азиз резко разворачивается и уезжает.

Старик остается один.

Берег Берингова пролива. 1948 год

Постаревший на пять лет за год Курбан опять едет по снегу на своих санях за рыбой.

По дороге он встречает большую колонну зеков, охраняемую солдатами с собаками. Курбан удивленно смотрит. Зеки были женщинами.

Курбан привстает и продолжает смотреть на колонну.

Вдруг Курбан бледнеет. Среди женщин идет изменившаяся до неузнаваемости, худая Гунафша.

К у р б а н. Гунафша!!!

Гунафша не сразу слышит.

К у р б а н. Гунафша!

Наконец она оборачивается и не сразу узнает его:

— Курбан-ака!!! Вы живы?!!!

С о л д а т - к о н в о и р. Разговорчики в

строю!!! Эй, мужик, езжай своей дорогой, сейчас пристрелю!!!

К у р б а н. Солдат, дорогой! Это моя жена, понимаешь, жена! Я ее восемь лет не видел!!!

Женщины-зеки начинают волноваться.

— Что тебе стоит, куда они убегут?

К конвоиру подбегает начальник охраны.

— В чем дело?! Кто такой?

К у р б а н. Гражданин начальник! Богом прошу, я жену свою увидел, дай словом обмолвиться! Сейчас, Гунафша, сейчас... Я из лагеря Кутейкина, видишь, я бесконвойный...

Начальник охраны удивлен.

— Что, серьезно жена, что ли?

К у р б а н. Да.

Начальник охраны смотрит в застывшие от ужаса глаза Гунафши. Потом он говорит, немного подумав:

— Ладно, иди рядом с колонной вон до той сопки, близко не подходи...

К у р б а н. Спасибо тебе. Век буду за тебя и твоих детей молиться.

Н а ч а л ь н и к (*опустив глаза*). Нет у меня детей, и жены нет, умерли они в Ленинграде... Ладно, иди догоняй...

Женщины тихо идут и молчат, чтобы не мешать разговору Гунафши и Курбана.

Гунафша не перестает плакать.

— Курбан-ака, как вы здесь? Мы все думали, что вы погибли...

К у р б а н. Я в плену был... Это потом. Ты как здесь?! За что? Надо же увидеться именно тут, значит, бог услышал мои мольбы!

Г у н а ф ш а (*взрывается истерикой*). Хамида помните?

К у р б а н. Он жив?

Г у н а ф ш а. Лучше бы он сдох! Чтобы он в могиле своей ревел! Он пришел с войны без руки, вернулся один из нашего кишлака. Стал начальником НКВД района. Я была бригадиром, один раз пошел дождь со снегом, все женщины и так болели, я и не вывела женщин в поле. Кто-то написал на меня донос в НКВД, мол, вредительство, Хамид меня сам допрашивал, потом сказал: «Выйдешь за меня замуж — все улажу, нет — посажу...» Я сказала: «Нет». Дали срок — восемь лет. Ничего, осталось четыре года. Ваших родителей я последний раз видела тогда, они все живы...

К у р б а н. Хамид! Будь ты проклят, Хамид! Гунафша, родная!!! Я приду к тебе, я договорюсь с начальством! Мне поверят...

Сопка быстро приближалась.

Н а ч а л ь н и к. Извини, братка, все, там могут засечь...

К у р б а н. Да, да. Спасибо тебе, командир. Береги себя, Гунафша, только береги!

Г у н а ф ш а. До свидания, Курбан-ака, вы сами берегите себя!

Колонна осужденных женщин продолжает свой путь.

Курбан долго стоит на саях, впервые за столько лет он плачет.

2004 год. Дорога Ташкент—Шура-тепа

Старик один идет по дороге. Иногда мимо него проезжают попутные машины, старик поднимает руку, но машины не останавливаются.

Старик садится на придорожный камень, достает из своей дорожной сумки флягу с водой, пьет.

Возвращается машина Азиза.

Старик отворачивается от него.

Азиз вылезает из машины.

— Ота, я вас довезу, если вы свой топор выкинете!

Старик достает из той же сумки топор и выкидывает его далеко в сторону от дороги. Потом садится в машину.

Машина начинает взбираться на серпантин.

К у р б а н - о т а (*тихо говорит*). Ходить к начальству зоны было опасно — урки могли за это убить или, хуже, опустить, как суку. Сначала я пошел к пахану, его звали Золотой...

1947 год. Лагерь 5643. Барак

Курбан стоит, сняв шапку, перед развалившимся на нижней наре Золотым, худощавым стариком в очках в золотой оправе. Рядом с Золотым сидят его ближние урки, огромные, мордастые.

З о л о т о й. Ну?

К у р б а н. Николай Петрович, ты меня не первый год знаешь...

Николай Петрович, по кличке Золотой, не поднимая головы, слушает.

К у р б а н. Я ни разу за это время к куму не ходил... И все, что надо, оттуда, будь то малява или кешер, я приносил, крысой никогда не был и не буду...

З о л о т о й. Что верно, то верно... С чем пришел-то?

К у р б а н. Я сегодня хочу к Кутейкину пойти с просьбой... Пришел сначала к тебе за добром...

Золотой удивленно смотрит на Курбана.

Стоящие рядом урки тоже настораживаются.

К у р б а н. На девятку жену мою привезли... Хочу увидеть ее.

З о л о т о й (*не сразу*). За такой подарок кум с тебя дорогую цену попросит.

К у р б а н. Не попросит. У меня не попросит. Что скажешь?

З о л о т о й. Человек ты верный, Курбан, другому бы не дал... Иди.

Комната начальника лагеря

Подполковник внутренних войск Кутейкин смотрит на лист бумаги, лежащий у него на столе.

К у т е й к и н. Я прочитал твое заявление... Чудны дела твои, господи... надо же...

Кутейкин рвет заявление и поджигает обрывки трофейной зажигалкой.

К у р б а н. Разреши, начальник...

К у т е й к и н. Ладно, придумаю что-нибудь. Жене скажу, чтобы комнатку тебе на сутки выделила.

К у р б а н (*осторожно*). Мне бы только увидеть ее... А вам за это ничего не будет?

К у т е й к и н. Москва далеко. Только ты недельку подожди, пока этот особист уедет. Он уже у меня в печенках сидит... (*Копирует особиста.*) «А почему у вас осужденные не по инструкции шерстяные носки носят?» Потому что холодно, мудила!

Ворота лагеря

Кутейкин ведет под руку особиста из Управления лагерями майора госбезопасности Шестинского. Особист в стельку пьян, еле садится в машину.

К у т е й к и н. До свидания, товарищ майор. Буду рад видеть вас в следующем году...

Ш е с т и н с к и й (*самодовольно*). Не хитрите, Кутейкин, рады-радешеньки, что уезжаю... В общем, претензий нет... рыба была хорошая...

К у т е й к и н. Я вам в машину мешок положил...

Ш е с т и н с к и й. Это само собой... А все-таки осужденные ходят у вас в шерстяных носках...

Машина с особистом уезжает.

К у т е й к и н (*ему вслед*). Крыса тыловая... Чтобы тебя медведь по дороге задрал...

Кутейкин возвращается в лагерь.

По огромному снежному полю едет грузовая машина. В кабине рядом с шофером сидит Кутейкин. Курбан стоит на кузове. Под ногами у него мешки с рыбой. Глаза его горят от счастья. Он мурлычет про себя далекую узбекскую песню.

Машина останавливается у ворот женской зоны.

К у т е й к и н. Давай мешок. Ты посиди, я сейчас ее выведу...

Кутейкин идет с мешком мерзлой рыбы в женскую зону.

Вдали, в белом мареве виден одинокий чукча, едущий на саях.

Курбан иногда выглядывает из кузова в ожидании.

Из дверей женской зоны появляется Кутейкин, уже без мешка. Он подходит к машине.

К у т е й к и н. Ты это... Твоя жена умерла...

Курбан застывает.

К у т е й к и н. У нее же туберкулез был... Вот, ночью горлом пошла кровь...

Курбан несколько минут сидит окаменевший.

К у р б а н. Можно ее хоть мертвой увидеть?

К у т е й к и н. Да. Ты можешь сам ее похоронить.

К у р б а н. Товарищ подполковник, выдайте мне шесть метров белой марли.

К у т е й к и н. Зачем? Ах, да... Да, да.

Сопка

У подножия сопки Курбан киркой и ломом долбит мерзлую землю. Рядом стоит Кутейкин.

К у т е й к и н. Давай, помогу...

К у р б а н. Нет, я сам...

На свеженарытой горке земли, рядом с открытой могилой, лежит маленькое тельце Гунафши, завернутое в белую марлю.

Курбан выкапывает могилу по всем законам мусульманского погребения.

— Товарищ подполковник, подайте... За пояс берите.

Кутейкин берет тело Гунафши и подает его вниз Курбану.

К у т е й к и н. А легкая какая...

Курбан укладывает Гунафшу в нишу могилы, потом говорит подполковнику:

— Вы бы отошли, мне надо молитву прочесть...

Кутейкин отходит.

Курбан читает молитву, смотрит на огромный диск северного солнца. Вдруг он начинает отчаянно, долго, молча грозить кулаком солнцу. Глаза его стекленеют.

Берег Берингова пролива

Курбан, черный от горя, молча загружает тележку мешками с рыбой.

Доргосол долго смотрит на него, затем закурирует свою трубку.

— Тебе бежать надо. На твоём лице тень смерти. Замерзнешь ты здесь.

К у р б а н (*равнодушно*). Куда?

Д о р г о с о л. Туда.

К у р б а н. Как?

Д о р г о с о л. Я привез две лодки. Садись вон в ту и гребь, не оглядывайся. А я буду сидеть и ждать. Когда станут искать, скажу, что я тебя не видел... Там, в лодке, вода и еда... Плыви, сынок...

Курбан садится в маленькую лодку и начинает грести. Доргосол долго машет ему, пока лодка не исчезает в тумане...

2004 год. Дорога Ташкент—Шура-тепа

Машина доезжает до большой таблицы с надписью «Шура-тепа».

Ш о ф е р А з и з. Вас кто-нибудь там ждет?

К у р б а н - о т а. Некому меня ждать... Два старших брата погибли на войне еще в сорок втором... До 56-го года я боялся писать, а когда написал, узнал, что отец с матерью уже умерли... Остались.

Кладбище Шура-тепа

Азиз помогает старику взобраться на холм.

Сторож кладбища показывает им, где могила родителей старика.

Старик читает молитву. Потом набирает в аккуратный целлофановый пакет горсть земли.

К у р б а н - о т а. А скажи-ка, уважаемый, Хамид Холматов еще жив?

С т о р о ж. Вы про Хамид-ота?

К у р б а н - о т а. Да, он в сороковых годах был начальником милиции...

Азиз с тревогой смотрит на старика.

С т о р о ж. Да... У нас в кишлаке один Хамид. Не знаю, почему, но никто своих детей его именем не называл. Вон там их дом.

К у р б а н - о т а. Спасибо вам.

Старик спускается с холма вместе с Азизом.

А з и з. Курбан-ота, помните, вы мне слово дали — не убивать его. Я же пойду как соучастник. Ну, если уж так приспичило, дайте пару раз ему по морде, и все...

Дом Хамида-ота Холматова

Старика и Азиза встречает очень юная, очень красивая девушка, внучка Хамида Зубайра.

Зубайра проводит старика к Хамиду.

Старик идет в яблоневый сад.

Там, под деревом, сидит древний старик Хамид в черных очках.

Х а м и д. Зубайра, кто пришел?

З у б а й р а (издали). По вашу душу пришли... (Стоящему рядом Азизу.) Вам какой чай — зеленый, черный?

А з и з (ошарашенный ее красотой). А? Зеленый, зеленый...

Старик медленно идет по саду.

Он смотрит налево и видит воткнутую в землю остро наточенную косу, оглядывается: Азиз забыл про него, он разговаривает с Зубайрой.

Старик все ближе и ближе подходит к Хамиду.

Х а м и д. Кто ты?

Старик сейчас только видит, что Хамид слепой.

Хамид начинает тревожно хватать руками воздух.

— Эй, кто тут?

Слышен только шорох сухой травы.

Курбан подходит к Хамиду почти вплотную.

Х а м и д (шепчет). Кто тут?

Курбан еще раз смотрит на косу, потом на слепого Хамида.

Он снимает с того очки, — вместо глаз у Хамида белые, безжизненные бельма.

Х а м и д. Кто?

К у р б а н - о т а. (спокойно). Это я, Курбан.

Х а м и д. Какой Курбан? Не знаю такого. Подожди ближе, дай потрогать тебя.

Старик стоит перед ним молча.

Потом тихо отходит.

Идет мимо Зубайры.

Азиз идет за ним.

Старик садится в машину. Машина уезжает. Тишина.

Вдруг из дверей выскакивает с посохом Хамид-ота. Он кричит:

— Стой, стой, я тебя узнал! Стой, Курбан!!! Прости меня!!!

За ним выскакивает испуганная Зубайра.

Хамид идет вдоль глиняной стены и кричит, падает в лужу, поднимается.

Его подхватывает Зубайра. Она плачет от испуга.

— Что с вами, дедушка?!

Хамид, весь залепанный грязью, плачет и кричит:

— Стой, Курбан!!! Прости меня!!! Дай спокойно умереть!!! Не могу больше! Прости!!!

Удивленные жители кишлака долго смотрят на Хамида-оту, который стоит на краю кишлака и продолжает неистово кричать.

Вдали, поднимая клубы пыли, несется машина с Курбаном...

Дорога Шура-тепа—Ташкент

Машина едет уже по равнине. Солнце опустилось почти к кромке гор.

Старик видит на встречной полосе машину, а в ней своего сына Бахтияра и американца Джона. Водитель их машины меняет колесо.

К у р б а н - о т а. Азиз, останови!

Бахтияр видит своего отца.

— Папа! Где вы пропадаете?! Что случилось?

К у р б а н - о т а. Ничего не случилось.

Бахтияр. Ничего не случилось?! Куда вы ездили?!

К у р б а н - о т а. Да я, сынок, к себе на родину ездил...

Бахтияр. Какая Родина?! Мало того что вы сами сели в самолет, теперь еще пропали. Да я из-за вас чуть не сорвал переговоры! Тоже мне, слово нашли: «Родина».

К у р б а н - о т а. Сынок, перестань. Это и твоя Родина...

Бахтияр (в сердцах). Моя Родина — Соединенные Штаты Америки! Я родился там и счастлив этим! Я — гражданин США! А что дала вам ваша родина?!

Джон успокаивает Бахтияра.

Бахтияр. Нет, Джон, подожди... Я должен ему сказать. Что?! Вы же сами мне говорили. Всю вашу жизнь поломала! Вы воевали, кровь проливали за эту вашу родину, а она у вас отняла все и всех! Она отняла у вас вашу Гунафшу, ваше имя, моих деда и бабушку, и я должен любить эту родину?!

Старик молча отходит к краю реки.

Бахтияр медленно подходит к отцу.

Бахтияр. Поехали, отец.

К у р б а н - о т а. Ты, наверное, прав. Но мою жизнь поломала не Родина. Время такое было. А Родина — эта вот речка, вот это небо, вот эта трава... Вот этот воздух...

Бахтияр. Простите меня, отец, я погорячился. Ну, вы решили там свои проблемы?

К у р б а н - о т а. Да.

Две машины едут в Ташкент.

Салон самолета

Старик сидит у окна. Джон и Бахтияр проверяют какие-то бумаги, что-то записывают.

Самолет разгоняется и взлетает. Он делает круг над Ташкентом.

Старик смотрит вниз. Закрывает глаза.

Самолет летит над Атлантикой.

Джон и Бахтияр, закончив свои записи, спят.

Спит и старик.

Вдруг Бахтияр что-то почувствовал.

Он начинает внимательно смотреть на старика.

— Папа...

Бахтияр трогает его руку.

Бахтияр вздрагивает и медленно убирает руку.

Почти все пассажиры первого класса спят.

Спят и те две старухи американки, которые лежали посмотреть Самарканд.

Стюардесса прикорнула на своем месте.

Бахтияр тихо плачет.

В это время к Бахтияру подходит женщина-убечка средних лет.

Ж е н щ и н а. Извините, ака, вы американец?

Бахтияр (долго думает, потом шепчет). Я просто человек...

Огромный самолет летел над Атлантикой.

Ташкент

**Внимание! Теперь Вы сможете оформить подписку в любом филиале Сбербанка.
Информация об условиях оформления подписки через Сбербанк**

Наименование комплекта	Периодичность выхода изданий	Подписной индекс	Подписные цены
			на 2-е полугод. 2005 г. 1 мес.
Журнал «Кинофорум»	2 раза в полугодие	КФ 0534	68,30

Все суммы включают в себя НДС, стоимость услуг Сбербанка по перечислению денежных средств и услуг по доставке изданий заказными бандеролями по почте.

По вопросам подписки через Сбербанк и отправки изданий обращаться:

тел.: (095) 363-42-62

Адрес: 125284, г. Москва-284, а/я 42, 000 «С-инфо», отдел подписки; e-mail: stimul9@si.ru

Для оформления подписки в приведенном подписном купоне необходимо:

у Указать фамилию, имя, отчество почтовый индекс и полный адрес, на который будет производиться отправка выписанных изданий, а также телефон (по желанию).

у Заполнить графы «Подписной индекс», «Период подписки» и «Сумма» в соответствии с указанной информацией. (Например: КФ 0534; 7-12 мес. 2005 г.; 136 руб. 60 коп.)

у Вырезать купон и оплатить его в любом филиале Сбербанка, в удобное для вас время.

Извещение	ИНН 7719036520 000 «С-инфо» р/сч №40702810338000110229 в Центральном ОСБ № 8641 Сбербанка России г.Москва к/сч №30101810400000000225 в ОПЕРУ Московского ГТУ Банка России БИК 044525225		
	(ф.и.о., адрес плательщика)		
	Назначение платежа		
	Подписной индекс	Период подписки	Сумма (в том числе НДС)
Кассир			
С условиями приема банком суммы, указанной в платежном документе, ознакомлен и согласен _____ «__» 2005г. (подпись плательщика)			
Квитанция	ИНН 7719036520 000 «С-инфо» р/сч №40702810338000110229 в Центральном ОСБ № 8641 Сбербанка России г.Москва к/сч №30101810400000000225 в ОПЕРУ Московского ГТУ Банка России БИК 044525225		
	(ф.и.о., адрес плательщика)		
	Назначение платежа		
	Подписной индекс	Период подписки	Сумма (в том числе НДС)
Кассир			
С условиями приема банком суммы, указанной в платежном документе, ознакомлен и согласен _____ «__» 2005г. (подпись плательщика)			

SUMMARY

Kinoforum

2005 (№ 1)

EDITOR'S COLUMN

Konstantin Scherbakov. PRELIMINARY RESULTS
Sad commentaries on the moral climate in Russia's artistic milieu.

ACTUALITY COLUMN

Hans Joachim Schlegel. ARAB FILM FORUM.
The well-known German historian and organizer of many important international festivals tells about the festival in Asil (Morocco), at which films from Azerbaijan, Georgia, Kazakhstan and Kyrgyzstan were presented for the first time.

Sergei Trimbach. GENERATION IDENTIFICATION
The authoritative film connoisseur and critic from Kiev analyzes a whole series of short documentary debuts, presenting them as a pronouncement of the new generation of post-Soviet Ukrainian cinematography.

«KF» PREMIER FILMS»

Neah Zorkaya. THE WOLVES AND SHEEP OF KIRA MURATOVA

A review of Kira Muratova's new film «The Tuner»

Elena Stishova. THE RULES OF KNITTING
Essay on the artistic world of the prominent European filmmaker Kira Muratova

FILM, FILM, FILM

Leonid Pavlouchik. TENDERNESS AND BITTERNESS
HALF-AND-HALF.

Review of Elier Ishmukhamedova's sequel «In Love-2», the author of the 1970s cult film «In Love».

Gulbara Abikeeva. «THE HUNTER» — A NEW NATIONAL MYTH
Review of famous Kazakh director Serik Aprimov's new film «The Hunter»

Sadullo Rakhimov. TRANSFORMATION
Review of Georgy Dzalaev's new documentary film on the folk art of Tadjikistan

Darya Borisova. 400 BLOWS AT A TENDER AGE
Review of the film «Teenager» by young Uzbek director Yelkin Tuchiev

CONCEPTIONS. HYPOTHESES. RESEARCH

Mikhail Kolotozov. ARTISTIC GEOGRAPHY
Fragments of a discussion about the art of Mikhail Kalatazov, a key figure in 20th century world cinematography

Vadim Skyratovsky. A SHORT GUIDE TO VADIM ABDRAHITOV

An essay by the well-known Ukrainian culturologist on directing phenomenon Vadim Idrashitov

Irina Zubavina. BOGDAN STUPKI'S «ORESTEIA» FOR ACTORS

An analytical conversation with the preeminent Ukrainian theater and film actor

Sergei Kudryavtsev. THE GARDEN OF DIVERGING TROPES

This conceptual article develops the theme of post-Empire processes common to all cinematographic genres of the former USSR countries.

Zara Abdullaeva. SELF-WILLED BERLINALE
The film critic's view of the 55th International Film Festival in Berlin.

INFO COLUMN

Information about the participation of films from the Central Asian republics of the CIS in the program of the 55th International Film Festival in Berlin; announcement of the international film festival «Eurasia» in Almaty.

FEATURED ARTIST

Odelsha Agiev. THE MOST IMPORTANT THING IN LIFE, OR TEA WITH DRIED APRICOTS

Leonid Makhnach. THE EAST AND WEST CAME TOGETHER IN HIM.

A portrait of legendary Uzbek documentalist Malik Kayoumov, famous cinema dramatist and masterful director, through the eyes of his students and colleagues.

SCREENPLAYS

Zulfikar Musakov. MOTHERLAND.

The new screenplay of the director whose previous film, «Boys from Heaven», became the number one ratings champion in contemporary Uzbekistan.