

4
2005



Читайте в номере:

НАТАЛЬЯ ГУНДАРЕВА —

какой она была и останется с нами

АЛМАТЫ, АНАПА, БАКУ —

возрождение национального кинематографа?

форум

Кинематограф ближнего зарубежья: фильмы, люди, драмы



Наталья Гундарева в фильмах и спектаклях.
 Слева (сверху вниз):
 «Банкрот» — спектакль театра им. Маяковского
 «Осень», режиссер А.Смирнов
 «Я стою у ресторана» — спектакль театра им. Маяковского
 Слева (сверху вниз):
 «Вас ожидает гражданка Никанорова», режиссер Л.Марьягин
 «Агент 00» — спектакль театра им. Маяковского

Издается с апреля 2002 года
 Выходит четыре раза в год

Редакция:

Ответственные редакторы
 Елена Стишова,
 Константин Щербаков
 Обложка: Дмитрий Демский
 Компьютерная верстка
 Людмила Мишунина
 Корректор Галина Рынькова

Фото на обложке: Наталья Гундарева

Отдел распространения:

Тел. (095) 255 9325

Адрес редакции:

123242, Москва,
 ул. Дружниковская, 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 4773
 Заказ № 106

Содержание

КИНОФОРУМ 2005 (№ 4)

КОЛОНКА РЕДАКТОРА

2 Елена Стишова. ТАМ, ГДЕ ЗАПАД СХОДИТСЯ С ВОСТОКОМ

ПЕРСОНА

4 Михаил Ульянов. ИСТИННО НЕКРАСОВСКАЯ ЖЕНЩИНА
 5 Нея Зоркая. ДОБРОТА, УЧАСТИЕ, СОСТРАДАНИЕ
 8 Михаил Беликов. ДИВА
 11 Валерий Кичин. КАК ЭТО БЫЛО
 17 КАКОЙ МЫ ЕЕ ЗНАЕМ

АКТУАЛЬНАЯ РУБРИКА

24 Андрей Шемякин. ТУЗЕМЦЫ И ПЕРЕМЕЩЕННЫЕ ЛИЦА
 26 Сергей Тримбач — Абрам Клецкин: «ДЕМОКРАТИЯ
 ОКАЗАЛАСЬ НЕ НУЖНА НИКОМУ...»

ПРЕМЬЕРА «КФ»

33 Али Хамраев. ВОСТОК — ДЕЛО ТОНКОЕ
 36 Светлана Хохрякова. ПОЭЗИЯ С ГРОТЕСКОМ ПОПОЛАМ
 39 Юсуп Разыков. МАСТЕР
 41 Людмила Лемешева. ИГРАЕМ ПАРАДЖАНОВА
 44 Сергей Тримбач. КРАСИВАЯ СВОБОДА

ФИЛЬМ, ФИЛЬМ, ФИЛЬМ...

46 Нея Зоркая. СОВЕТСКИЙ МОЛОХ
 49 Дарья Борисова. «КИНОШОК», ГЕНАЦВАЛЕ!
 52 Алла Бобкова. ИСТОРИЯ ЛОШАДИ
 54 Ирина Зубавина. «КОВЧЕГ» НА ОЗЕРЕ БАСКУНЧАК
 59 Виктор Матизен. ЭСКЕЙПИЗМ ПО-РУССКИ

КОНЦЕПЦИИ. ГИПОТЕЗЫ. РАЗЫСКАНИЯ

61 ДЛЯ КОГО МЫ СНИМАЕМ КИНО?
 Материалы дискуссии IX Форума
 61 О ЧЕМ СПОРИЛИ НА ФОРУМЕ. Спектр мнений
 70 Хасан Кадыралиев: «...Я ПЕРЕХОДИЛ В КАЗАХСТАНЕ С
 КАРТИНЫ НА КАРТИНУ...»

ИНФО-РУБРИКА

СЦЕНАРИЙ

76 Римма Ефремова. ПАЛЬТО НА ВЫРОСТ

SUMMARY

КИНОФОРУМ

№4-2005

ЕЛЕНА СТИШОВА

ТАМ, ГДЕ ЗАПАД СХОДИТСЯ С ВОСТОКОМ



Елена Стишова,
ответственный редактор
журнала «Кинофорум»

Международный кинофестиваль «Евразия», прошедший в Алматы в конце сентября, — фактически второй, а по существу — первый. Форум, что был организован семь лет назад, в девяносто восьмом, был, скорее, репетицией, «протоколом намерений». Нынешняя «Евразия» выступила со зрелой концепцией кинофестиваля как культурного моста между Западом и Востоком. Согласно этой концепции выстроены все программы «Евразии», и прежде всего конкурсная. Европа была представлена фильмами из Франции, Италии, Испании, Венгрии и Швеции; Япония, Южная Корея, Турция, Иран представляли азиатское кино. Плюс продукция постсоветских республик, не разделившаяся еще в нашем сознании на Запад и Восток, на европейскую и азиатскую. Как бы далеко мы ни ушли друг от друга, как бы ни были заняты государственным и национальным строительством независимые республики, подсознательно мы все еще вместе. Нас держит общее прошлое, общие культурные коды, и никому не приходит в голову рубить гордиев узел наших едва ли не вековых связей.

За годы, отделившие вторую «Евразию» от первой, Алматы радикально преобразился. Кварталы элитной жилой застройки, роскошные отели, современные мегамаркеты и досуговые центры, мультиплексы, утопающие в зелени, — и все это на фоне горной гряды, сверкающей снежным убором в лучах не осеннему щедрого солнца. Красоти-

ща! Жаль только, что знаменитый алматинский «апорт» — уникальный сорт яблок величиной с арбуз почему-то захирел. Видно, геополитические перемены не пошли ему на пользу.

Ретроспективы Эмира Кустурицы и Ким Ки-Дука были украшением фестиваля. Но главным событием был фильм открытия — «Кочевник», постановочный колосс, с которым Казахстан связывает свое будущее как кинематографическая держава, открытая мировой киноиндустрии для сотрудничества, и как независимая республика в фазе становления государственности. «Кинофорум» подробно писал о «Кочевнике» (см. «КФ» 2005, №3) и публиковал сценарий Рустама Ибрагимбекова, взявшего на себя обязанности генерального продюсера (см. «КФ» 2002 №№ 2, 3). И все-таки есть что добавить после просмотра.

В огромном фестивальном зале публика реагировала на все перипетии сюжета с азартом тинейджеров. Кадры единоборств, массовые сцены, где казахские конники теснят и побеждают коварных джунгар, шли на аплодисментах и одобряющих репликах.

Российское комьюнити кино-критиков и киноведев умудряется быть не в курсе, когда речь идет о кинематографе бывших братских республик. Психология «большого брата» неистребима, если не заниматься самовоспитанием. Бывший «большой брат», как говорится, без понятия, что «Кочевник», уникаль-

ный продюсерский проект с участием голливудских звезд, режиссеров и художников, — это послание казахам миру на общедоступном языке героического мифа. Прокатывать «Кочевника» в Америке будет знаменитый дистрибьютор «Miramax», в Европе — солидная компания «Wild Bunch». Возможно, «Кочевник» в конце концов попадет и в наши палестины. Полагаю, это произойдет весной, на следующем Кинофоруме.

Зрительский потенциал геополитического проекта будет ясен postfactum, после первой недели проката. Но уже сегодня можно говорить о том, что опыт этой совместной работы стал для казахстанских кинематографистов неоценимой школой профессионализма.

«Кочевник» демонстрировался вне конкурса. В конкурсном соревновании Казахстан представлял «Охотник» Серика Апрымова, на мой вкус, замечательное кино. Конкурсная коллекция была насковозь «смотрибельна» — тут надо отдать должное отборочной комиссии и арт-директору «Евразии» Гульнаре Абикеевой. Одно обстоятельство снижало уровень соревнования: количество засветившихся на других фестивалях лент. Но все было в рамках дозволенного ФИАПФ — с недавних пор международная ассоциация продюсеров пошла навстречу фестивальному движению и сняла запрет на включение в конкурсный показ фильмов, однажды участвовавших в другом конкурсе. Парадокс, однако, в том, что как раз «засветившиеся» — «Настройщик» Киры Муратовой, «Солнце» Александра Сокурова, «Саратан» Эрнеста Абдыжапарова и «Тбилиси-Тбилиси» Левана Закарейшвили, только что показанный на «Киношоке», — они-то и получили самые престижные награды международного жюри. И какого жюри! Возглавлял его великий Тео Ангелопулос. А в команде арбитров работали кинозвезда Франк Потенте, режиссеры Вадим Абдрашитов, Кшиштоф Занусси, Сатыбалды Нарымбетов, Сиддик Бармак, крупный деятель фестивального движения, директор Нью-Йоркского фестиваля «Трайбека» Питер Скарлет.

Бюджет «Евразии» — коммерческая тайна, но по его размаху, по звездному уровню гостей (здесь были Катрин Денев, Орнелла Мути, Микеле Плачидо) в фестиваль были вложены немалые средства. Присутствие фестивальных отборщиков — чуткий показатель интереса к событию. В поисках новых имен и нового кино в Алматы собрались представители ки-

нофорумов с Запада и Востока. Здесь они смогли увидеть новую кинопродукцию центрально-азиатских республик. Каждая из них располагала рабочим днем для показа самых интересных работ последнего года. Было приятно сознавать, что все-таки московский Кинофорум остается первым зарубежным экраном, где демонстрируются новые фильмы коллег из Центральной Азии. Наши показы происходят в режиме дискуссии, чего — по регламенту — не может быть на конкурсных фестивалях, где оценку правомочно выносить официальное жюри. Тем не менее на «Евразии» прошли мастер-классы и «круглые столы», собравшие аккредитованную прессу. Активно обсуждалась роль национального кинематографа в эпоху глобализации. К примеру, «Кочевник» — глобалистский продукт, способный выполнить роль «агента влияния». Глобальный кинозал узнает про казахстанский этнос, притронется к его мифологии. А вот «Охотник», «Девичий пастух», фильмы южнокорейского маргинального гения Ким Ки-Дука — образцы национального кино, живого и животворного. Такое кино востребовано фестивальным движением, оно вызывает неизменный интерес у продвинутой фестивальной публики. Фестивали, подобные «Евразии», будут стимулировать национальное кино. В мультикультурном пространстве, которое внимает и Востоку, и Западу, национально ориентированное кино смотрится и воспринимается органично — в отличие от Запада, где подобные артефакты в большой цене, но, скорее, как экзотика. Российская критика, как правило, не дает себе труда вникать в этнорелигиозную и ментальную фактуру того же «Девичьего пастуха». Кристально ясный сюжет кому-то кажется едва ли не загадочным. Молодая женщина, соломенная вдова, встретив откровенный взгляд водителя автобуса в зеркале заднего вида и невольно ответив на него, спохватывается, будто совершила грехопадение. Устыдившись, она сходит с автобуса и убегает в горы, чтобы в молитве снять с себя скверну. Я смотрела картину Юсупа Разыкова в на Московском МКФ и на «Евразии». И могу свидетельствовать, как много значит контекст. В Москве все переспрашивали друг у друга: а что случилось-то? В Алматы все было ясно, вопросов не возникало.

«Евразия» позиционировала себя как главное событие в Центрально-Азиатском регионе. Я бы уточнила: международный фестиваль такого размаха и таких амбиций имеет не только культурный, но и геополитический масштаб.

Е. Стишова

МИХАИЛ УЛЬЯНОВ

ИСТИННО НЕКРАСОВСКАЯ ЖЕНЩИНА



Наталья Гундарева...

Вот уж истинно некрасовская была женщина — что коня на-скаку остановит, в горящую избу войдет

Она сочетала в себе мощь русской бабы с человечностью и мягкостью.

В ней жила русская театральная школа — вспомним великих старух Массалитинову, Рыжову, Турчанинову. Конечно, она была вовсе не старуха, но что-то от них, от их речи, их игры — традиция, школа — в ней виделись.

Но вот ведь какая получается странная штука: рождаются Шукшин, Высоцкий, Гундарева, рождаются будто бы рассчитанными на долгий срок, на прочность. А судьба их убирает то-ропливо.

И вот Наталья Гундарева. Ну кто бы, глядя на нее, на ее роли, мог усомниться, что ей предназначена долгая надежная жизнь актрисы, кому не страшен возраст. И суждена богатая женская жизнь.

Судьба распорядилась по-иному...

НЕЯ ЗОРКАЯ

ДОБРОТА, УЧАСТИЕ, СОСТРАДАНИЕ

Да, совершенно прав Михаил Александрович, этот тонкий знаток актерской профессии: Наталья Гундарева, которая создала на экране целую живую галерею (простите мне рецензентский штамп — здесь он точен!) советских и постсоветских женщин последней четверти XX века, была в основе своей, в фундаменте своего мастерства классической актрисой русской национальной школы. Хотя и училась не при Малом театре, а была «вахтанговкой», то есть окончила Щукинское училище, школу, восходящую к Художественному театру, как и ее первый и главный театральный режиссер Андрей Гончаров, ученик Н.М.Горчакова. Но речь идет об артистическом духе Москвы, о московской театральной ментальности.

Недаром на сцене Гундарева и начинала с классики. Отлично помню, как в 1970-х по городу прокатился слух, что в Театре Маяковского в оригинальной версии комедии Островского «Свои люди — сочтемся» (это был некий «пред-мюзикл» «Банкрот») появилась удивительная дебютантка Гундарева в роли купеческой дочки Липочки. Театралы и фаны побежали «на Гундареву» — ситуация была похожа на старые времена, когда, как гласят легенды, из уст в уста передавали, что в маленькой Второй студии МХТ в «Зеленом кольце» З.Гиппиус играет гимназистку Финочку никому не известная артистка — а это была юная Алла Тарасова. Или еще раньше, когда на вводе вместо заболевшей премьерши вышла на сцену Малого Мария Ермолова.

Знатоки поспешили на угол Герцена и Собиновского и увидели на сцене действительно необыкновенную купеческую дочку. Она была вся бело-розовая, прелестная, воздушная, кружевная, но постепенно и почти незаметно проступали в ангелочке жесткие ноты и краски, формировалась будущая хозяйка дела, мадам Подхалюзина, супруга карьериста-приказчика, подсидившего своего хозяина.

Вот эта неоднозначность и сложность при ярком и броском цельном рисунке, с самого начала

стала свойством образов, созданных Гундаревой. Среди лучших ее театральных созданий — Катерина Измайлова, знаменитая лесковская леди Макбет Мценского уезда, страстно любящая, преступная, убийца, палач и жертва в одном лице. При всех деяниях Катерины она внушала не только гнев и ужас, но и жалость. Гундарева сыграла эту знаковую роль на сцене Театра Маяковского в 1979 году. Думаю, ни Н.Андрейченко в хорошей картине Р.Балаяна, ни Ингеборга Дапкунайте в «Подмосковных вечерах», перенесенном В.Тодоровским в наши дни сюжете Лескова, ни Галина Вишневская в опере Шостаковича «Катерина Измайлова» не смогли «переиграть» Наталью Гундареву.

С классическим репертуаром ей больше всего повезло на телевидении, где у нее самая обширная по этому разделу фильмография. Начиная с простодушной Марфиньки из гончаровского «Обрыва» и шустрой Дуняши в «Вишневом саде» — и Пушкин, и Достоевский, и М.Горький, и Мольер, и Гольдони, и многие «костюмные» роли.

Ну а на киноэкране живут нашей жизнью, жизнью, где было не только много дурного, но и немало тепла, и смешного, и незабываемого, — обаятельные героини Натальи Гундаревой, милые красавицы России, уникальные по определению женщины совка.

Стиль, мастерство портрета — то же, что и в классике: благородная сдержанность.

Ее шедевр — Нина Евлампиевна в «Осеннем марафоне» Георгия Данелия по сценарию Александра Володина. В притупленной, подавленной, чуть отяжелевшей, унылой «нелюбимой жене» столько оттенков самых разных чувств: и обида, и надежда, и скрытые слезы, и взрыв, когда в порыве торжества и мщения Нина выбрасывает в окно шикарную спортивную куртку, купленную ее мужем другой женщиной.

Александр Володин, который буквально обо-жал Гундареву-актрису, считал ее лучшей, наиболее адекватно воплощающей замысел даже в блистательном ансамбле «Осеннего марафона»

(Басилашвили, Волчек, Леонов, Неелова), говорил: «Понимаете, почему Бузыкин не может ее бросить?» А Володин, не только замечательный наш драматург, но и кинематографист-вгиовец, дело знает.

На страницах настоящего номера «Кинофорума», среди других текстов публикуется подборка размышлений о Гундаревой. По-моему, они точные,



«Банкрот»

дельные, особенно ценные сегодня, на мой взгляд, потому что они не «ретро», окрашенное ностальгией, а актуальные свидетельства.

Особенно кажется мне точным подмеченное критиком Глебом Ситковским единство в ней, Наталье Гундаревой, двух начал: «летнего» и «осеннего». Ситковский объясняет это по гороскопу: дескать, Наташа родилась в самом конце августа, в предвещии сентября. Но если и откинуть астрономию, можно всегда заметить, что и в самых бравурных, искрящихся ее творениях в уголках глаз актрисы пряталась какая-то печаль.

Но мне сейчас хочется сказать не о ролях, а о Наташе в жизни. Такая яркая личность, наверное, виделась разными людьми по-разному, это нормально.

У меня была своя Наташа. Я — о ней, это мое свидетельство.

Мы подружились и сблизились поздно, в последний год ее жизни до болезни через Галину Пешкову, ближайшую Наташину подругу и мою давнюю коллегу, которая работала и работает в Конфедерации Союзов кинематографистов, а я там выполняла всякие профессиональные задания по подготовке форумов, ретроспектив, республиканских показов.

Каждый раз, когда появлялась Гундарева, казалось, что все помещение озарено ее лучезарной улыбкой. От нее исходил поток доброжелательности. Она была очень веселая, остроумная, острая на язык, ироничная и сверх всего истинно скромная.

Известно, что Гундарева принадлежала к числу ходоков, то есть тех артистов, которые ходили по начальникам и, пользуясь своей популярностью и любовью народа (а начальство — тоже народ) к деятелям искусства, «выбивали» кому квартиру, кому больницу, кому прописку тещи. Не сомневаюсь, что Наташина безотказность в успехе просьб обеспечивалась ее обволакивающей улыбкой, женственностью и красотой.

Когда у нее спрашивали в интервью, в репортажах, отчего она так старается, убивается за других, Наташа отвечала: «Если не я, то кто, если не сейчас, то когда?» — эти слова моего педагога по Щукинскому Театральному училищу Ю.В.Катина-Ярцева стали основой моей жизни и многое в ней решили». Таков был для нее девиз долга перед нуждающимися в помощи.

А в помощи тогда нуждались многие, в том числе и ближайшие товарищи по актерскому цеху, старики и пожилые в первую очередь, в том числе и вчерашние звезды, знаменитости. Кинопроизводство было разрушено, советская система бесплатной медицины ломалась. Лечение становилось дорогим, к чему люди совершенно не были подготовлены.

Наталья Георгиевна становится одним из инициаторов благотворительного проекта «Кинематографистам Москвы — социальную защиту». Вместе с мэрией столицы и лично Л.М.Швецовой они разрабатывают систему защиты здоровья тех, кто принес славу отечественной культуре, а ныне оказался в трудном положении. Одним — операции, другим — санатории, третьим — безвозмездно дорогостоящие лекарства.

Вместе с Международной фармацевтической кампанией «Мерк» и прославленным кардиологическим «Чазовским центром» московская благотворительная программа предпринимает «коллек-

тивную» акцию: большая группа кинематографистов, еще активно работающих, «ходячих», продуктивных, но уже, мягко выражаясь, немолодых и не вполне здоровых, получает возможность бесплатного обследования и лечения в Чазовском центре. Гундарева становится председателем Наблюдательного совета всей московской благотворительной программы, увлеченно включается в деятельность.

«Я была рада встретиться с людьми, занимающимися совсем непонятными мне делами: лечением больных и созданием лекарств... Я обрела с ними еще большую веру в то, что миром правят Доброта, Участие, Сострадание, желание помочь бескорыстно», — пишет она. И вся она в этом!.

Тот последний до болезни год был у нее счастливым, насыщенным, она снималась, играла спектакли, к чему относилась предельно ответственно, ибо вообще была трудяга. Во время Рождества в Баку на международном фестивале «Ист-Вест» ей присудили приз за вклад в развитие киноискусства, вручение проходило в необычайной обстановке — в старинной кирхе (город не только мусульманский, но «экуменический», «межрелигиозный»). Мы, присутствовавшие, запомнили Наташу в тот вечер смущенной, очень красивой, похожей на Снегурочку, такую необыкновенную для южных широт. Через шесть месяцев ее сразил удар.

На ровном месте, среди белого дня, того рокового дня 17 июля 2001 года.

Мы, несколько ее «подшефных» по благотворительной акции (я в том числе) лежим благодаря своей «патронессе» в комфортабельных палатах или бродим по прекрасному парку кардиологического центра, а Наташу без чувств увезли на скорой в какой-то глухой Дедовск, потом в Склиф, а потом переправили в клинику Бурденко.

По поводу Наташиной болезни и гибели сказано, точнее — вылито — немало нелепостей, вымыслов, подленьких слухов. Увы, значит, нашим миром правят не только Доброта, Участие, Сострадание, как верила чистая душа Наташи, но и гаденькая страсть к сплетне, очернение, смакование «компромата». Что делать, не одна Наталья Гундарева стала достоянием нашей российской желтой прессы, сумевшей пережегчить самые крутые образцы западной газетной и телевизионной помойки.

Поскольку мне посчастливилось общаться с Натальей Георгиевной, которая для меня с самого

начала и до конца была «Наташей», позволю себе поделиться с читателями фрагментами воспоминаний, которые и сейчас в неперевитом горе о кончине такой замечательной личности вызывают улыбку тепла и благодарности.

В апреле 2002 года у собственного дома близ метро «Аэропорт» на меня напал то ли маньяк, то ли наркоман, видимо, хотел убить, но сумел лишь разбить о железную дверь глаз. Я попала в глазное отделение Первой градской больницы, где мне сделали срочную операцию.

И вот привезли меня в палату на каталке с заклеенной глазницей, как вдруг слышу по своему мобильному телефону чей-то знакомый, но слегка изменившийся голос. Он протяжно поет:

Мы с тобой два берега
У одной реки...

Это была Наташа Гундарева. Она находилась в больнице имени Святителя Алексия (в просторечье Пятой градской) как раз напротив моего обиталища, «одна река» — это Ленинский проспект.

Строчки из песни стали веселыми позывными для контакта «двух берегов». Наташа звонила охотно, о здоровье не говорила и не расспрашивала, скорее «отвлекала» всякими шутками. Голос у нее опустился на регистр из-за лечения трахеи, но был ее голосом. Она повадилась посылать мне записки, написанные фломастером на листочках. Своих уходивших посетителей она направляла ко мне, и те послушно перебирались на другой «берег» Ленинского проспекта и, надев бахилы, поднимались на наш 9-й этаж с подарочками, свечками, какими-то фигурками.

А однажды посыльный принес почти целый огромный бисквитный торт с нашлепками из безе в виде сердца. К нему была приложена записка:

«Посылаю вам лучший кусок своего сердца, правда, немного объединенный — не взыщите!»

Я стала угощать своих соседок по коридору. Все были счастливы — «от Гундаревой», одна женщина сказала: «Ни за что не съем, засушу на память».

Ну а если всерьез, то мы в дни, когда Наташе бывало легче, обсуждали и возможность книги. Я ее очень уговаривала, обещала дать список «умных» вопросов.

«Ну как же, я ведь большая писательница! Напишу и «Мую жизнь в искусстве» и «Работу актера» по Станиславскому в одной упаковке!»

Я надеялась. Но судьба распорядилась по-другому.

МИХАИЛ БЕЛИКОВ

ДИВА

Когда Наташа ушла, мы с женой моей Таней, любившей ее еще больше, чем я, не понимали: «Зачем?»... Вопрос, который она сама себе задавала много раз и который всегда стоит перед человеком, ищущим смысл жизни, и на который, увы, никогда не будет ответа. Однажды при мне она задала этот вопрос и в моей памяти с ним навсегда и осталась.

Мы провели вместе десять дней: Наташа, Эльдар Шенгелая и я были в Испании на Днях тогда еще советского кино. Но эти десять дней (как у Джона Рида) потрясли меня и останутся в памяти навсегда. Хотя впечатления от знакомства с нею, мысли, чувства проявлялись не сразу, а постепенно.

Всплывали детали, и некоторые события предстали под углом зрения Наташиного присутствия. Чаще всего это было связано с ситуациями, когда ответа на тот самый вопрос «ЗАЧЕМ?» не было.

Первый набат «ЗАЧЕМ?» прозвучал сразу по возвращении в Ки-



ев, прямо на вокзале, когда Таня, кинооператор Вась Трушковский и мой сын Саша рассказали, что в Чернобыле на атомной станции что-то взорвалось. Вот тогда на вокзале я и вспомнил ее «Зачем?». Мелькнуло это секундой и даже с улыбкой... Коррида... Атомная станция ... Тогда еще никто не представлял себе размеров катастрофы.

Магия ее творчества на сцене, экране и очарования в жизни вырастали из той правды, которую она несла в своей душе и которой никогда не изменяла. Для нее не было проблемой промолчать в споре о творчестве Пикассо после нашего посещения одного из лучших музеев мира в Мадриде — «Прадо». Она была честна, хотя сколько я знаю людей, прилюдно стонущих от восторга перед современным и абстракционизмом, а потом по пьяни признающихся: «Ни фига не понимаю»...

Она сразу поняла значение памятника-мемориала, который установил диктатор Франко, одновременно посвященного непримиримым врагам — фашистам и республиканцам. Для нее смысл благородной акции Франко был важен, потому что это был 1986 год, когда политические позиции в тогдашнем СССР становились непримиримыми и дело начинало доходить до оружия. Наташа, человек, живущий вне политики, отрицала спор, в основе которого лежали не человеческие ценности, а достижение цели любой ценою. И вдруг фашист-диктатор в одну могилу положил непримиримых врагов. Ох как было это ей по душе!

Но все это — потом, потом, потом... Как говорят: «Хорошая мысль приходит опосля». А тогда Испания еще не знала, что террористы не простят ей Ирак, устроив страшную месть, расправившись на вокзале в Мадриде с невинными детьми, стариками... Тогда, двадцать лет назад, все было проще и понятнее. В Мадриде была весна, и добрейший Мигуэль, влюбленный в советское кино, таскал нас по всей Испании... Испании Сервантеса. Каждая экскурсия кончалась ресторанами, где любил бывать Хемингуэй или сам король Хуан Карлос.

Переводчик, который нас сопровождал, с презрением отзывался об итальянских спагетти, японских суши, всяких жареных тараканах и даже о французской кухне. Будучи сам чистокровным русаком, который вовремя смылся из Союза, он признавал только русскую кухню... Но, по-моему, говорил он так из-за Наташи, чтобы ей понравиться... Вообще, глаза пялили на нее везде и всюду. Когда мы летели из Москвы в Мадрид рейсом Аэрофлота и экипаж чаще, чем положено, выходил в салон, все было понятно. Кто Наташу у нас не видел хоть раз на сцене или на экране? Но вот в Ис-

пании, чтобы люди на улицах оборачивались и бесстыдно зенкали на нее, — тут дело было в другом... Ведь тип Наташи совсем не соответствовал образу топ-модели, тому что сейчас называется секс-символом или голливудской звездой.

Сколько сил потрачено многими нашими актрисами, чтобы добиться звездного статуса. Тут тебе все... Фитнес клубы... Голодание... Силиконовые груди. И все впустую.

Гундаревой и в голову не приходило стать звездой в американском значении этого понятия. И все-таки она была ЗВЕЗДОЙ, только совсем в другом созвездии. В русском! Конечно, представлять ее образ в фартуке и в галошах на босу ногу было бы идиотизмом. Параллельно с прекрасными характерами в «Гражданке Никаноровой», «Сладкой женщине», поварахи у Губенко в фильме «И жизнь, и слезы и любовь», многодетной матери в «Двадцать лет спустя», она превращается в княгиню в «Петербургских тайнах», в звезду-стерву в «Зимнем вечере в Таграх», офисную даму — в «Любовь точка ру». Ну, а в жизни — на приемах, к примеру, она держится не хуже голливудской суперзвезды... Вы бы посмотрели... Вот и смотрела на нее вся Испания, где бы она ни появилась... Ну, а что до ширины души, то тут после нее сто вакантных мест.

Позволить себе все, когда есть деньги, очень даже просто, а вот когда их нет... Тогда, при большевиках, везти за рубеж валюту было нельзя, да и не знаю, была ли таковая у Наташи. Выдали нам в Гускино копейки на сувениры, а больше — ни-ни! «Советико туристо — облик морале!» Вот и предложила Наташа на последние песеты вдохнуть полной грудью весеннюю Испанию и вместо беготни по магазинам подышать. Но чтобы вдохнуть, нужно и выдохнуть. «Выдохнуть» решили прямо в отеле, чтобы не тратить время, хотя это и стоило нам всего того, что было в карманах. Дело в том, что цены на содержимое мини-баров в номерах были астрономические. «Гранд Отель», где мы жили, один из самых дорогих в Испании, и, отворив дверцу холодильника, оставалось ее тут же захлопнуть. Наташенька предложила открыть дверцу и подставить стул, чтобы она не захлопывалась... Когда спускались рассчитаться, уже знали, что после экскурсии по городу возвращаться придется только пешком. Все уйдет в копилку отеля. Когда мы вышли оттуда, Наташа сказала: «У меня легкая рука». Дело в том, что с нас ни копейки не взяли. Портье, когда мы положили ему под нос песеты, вежливо возвратил их нам и все время что-то объяснял, уставившись на Наташу...

Наш дармовой «загул» в этот день кончился

потрясающе. Мы были в восторге и не знали, что одновременно, почти минута в минуту, бухнуло в Чернобыле. Это случилось как раз в то время, когда мы сидели в ресторане и смотрели на захватывающий испанский танец фламенко... Разница во времени с Киевом в Мадриде — два часа. Взорвалось в час ночи, а в Мадриде было одиннадцать вечера. Испанки виртуозно стучали касаньетами так, что захватывало дух, а в Чернобыле стучали счетчики Гейгера, фиксируя несов-



«Сладкая женщина»

местимый с жизнью уровень радиации... 26 апреля 1986 года.

В предпоследний день мы были на корриде. Перед началом гостеприимный Мигуэль раздал нам плакаты, где вместо имени тореадора стояли наши имена. Тут опять произошла заминка, потому что Наташу обступили и смотрели на нее так, как будто она будет убивать быка вместо тореро. На счастье, рядом был Мигуэль, который избавил ее от процедуры раздачи автографов. Коррида была особенная, торжественная, связанная с какой-то датой. Перед глазами проплыла вся история Испании. Одним словом, «Дульсинея Тобосская». Наташа была в восторге, может быть, оттого, что на нее поглядывали. Женщина на корриде, да еще какая! Реакция на убитого быка — как на забитый мяч на

стадионе. Рев, свист, аплодисменты... Отмалчиваться было нельзя... Не так поймут. Но когда убили последнего быка и потащили с арены, мне показалось, что она что-то часто задыхалась... Поправила плотнее очки, а потом шепнула: «Зачем?»

Как-то, в сотый раз, я смотрел один из лучших фильмов моего учителя Георгия Данелии «Осенний марафон». Несколько секунд Наташины кадры понадобилось, чтобы еще раз убедиться, что «Зачем?» — это ее судьба... Это не жизнь. Кино. Всего лишь маленькая сцена, но этот вопрос у нее в глазах... Вот она вошла в комнату... На ее глазах муж разговаривает с любовницей... Потом, в конце фильма, еще несколько секунд — и снова вопрос... Потрясающий Басилашвили городит какие-то бредни — «про верность навсегда... быть вместе», и в ответ ее до боли горький взгляд: «Зачем... Зачем все это?» Она ведь еще не знала, а лишь спрашивала...

И мы с Эльдаром не знали... Но тоже задали себе этот вопрос, когда ни в чем неповинных людей, уже не в кино, а в жизни изрубили лопатами... Нет, не бандиты из подворотни, а по приказу Кремля 9 апреля 1989 года. Вот тогда мы, группа народных депутатов от Союза кинематографистов, в том числе и покойный Егор Яковлев, прилетели в Тбилиси и своими глазами увидели эту картину санкционированного «возмездия» — победы над гордыми и независимыми «быками»... Коррида... Где она и прошептала свое «ЗАЧЕМ?»... Потом не стало нашего братства... Союзного... Только не СССР, а кинематографического, для которого Наташа столько сделала своим авторитетом.

Потом она заболела... Потом мой последний разговор с Наташей по телефону... Мы вспоминали Испанию...

А потом... я вспомнил корриду, быка, которого тащили с арены, и ее... Она надвинула очки, посопела и прошептала: ЗАЧЕМ?..

Профессия «актер» именовалась по-разному. В шекспировские времена актеров называли лицедеями. А еще раньше на Руси, если это была женщина, звучало слово — «дива». Из всех трех определений этого великого призвания для Натальи Гундаревой наиболее созвучно — «Дива». Как актриса, она была — ДИВ-О! Как женщина, она была — Д-И-В А!

Но почему — была? Она есть, она осталась, всегда с нами — навеки. Она — сама Жизнь. Олицетворение нашего Времени, Добра и Красоты.

Киев

ВАЛЕРИЙ КИЧИН

КАК ЭТО БЫЛО

Последнее интервью Натальи Гундаревой

Родившись актером, человек больше никем быть уже не может. И, потеряв возможность играть на сцене, погибает. Когда три года назад я писал, что Наталья Гундарева мечтает вернуться на сцену, я верил, в сущности, в чудо. Оно могло бы свершиться — такова была сила этой натуры. Но не свершилось. И великая актриса ушла навсегда в возрасте расцвета.

17 июля 2001 года с ней случился инсульт. Это мозговой удар, мгновенное нарушение кровоснабжения тех жизненных центров, где сформирована личность человека. Беда страшная — столкнувшись с ней, врачи не могут быть уверены ни в чем. Паралич, распад индивидуальности, разрушение речи — самое малое, что тут грозит.

К концу июля к ней вернулось сознание. Она даже помогла некоторым своим коллегам пройти курс лечения — благотворительность была первым, о чем она подумала после катастрофы. Летом она все настойчивее стала думать о возвращении на сцену. Тогда и удалось уговорить ее на это интервью — первое и последнее большое интервью в промежутке между ее кратким возвращением и ее уходом — навсегда.

Она не хотела интервьюеров. Ее, сильную, повергали в слезы назойливые папарацци, которые охотились за подробностями ее личной жизни и личной трагедии, спешили объявить то о полной безнадежности, то об уже свершившемся чуде, а когда их не пускали на порог, придумывали злые небывлицы — безвкусовые, циничные, беспощадные. Ее так много раз объявляли и воскресшей и мертвой, что она устала отбиваться, опровергать и сердиться — просто как-то погасла. Потому что долго барахтаться в этой грязи у нее уже не было сил.

Возможно, эти папарацци высосали из нее как раз те жизненные ресурсы, которые были нужны для возвращения.

Встретиться с Гундаревой мне помогла ее подруга, журналист Галя Пешкова, которой я всегда буду за это благодарен. Они обе спустились ко мне в роскошный больничный парк, мы выбрали самую солнечную скамейку, и Гундарева, счастливо жмурясь на теплый свет, приготовилась рассказывать. Это было 13 августа 2002 года. И она была уверена, что «не может же впереди быть только плохое!».

Первое, что она сказала: «А я вот думаю о том хорошем, что меня ждет. Уповаю на день грядущий, который, может быть, принесет новые роли. Так мне легче жить».

«Играла — словно умирать собралась»

— Я могу спросить вас о постигшей вас беде? Как это бывает?

— Такого, наверное, никогда не ждешь. И конечно, это переворот в сознании. Все последние годы я жила в непрерывной гонке, когда утром за волосы стаскиваешь себя с постели, вливаешь в себя кофе, глотаешь сигарету, бросаешься в машину,

мчишься на репетицию, примерку, спектакль, съемку, а к вечеру прибегаешь вымотанная, не понимая, куда ушел день. И кажется, что ничего не сделано, хотя объективно это не так: прошла репетиция, примерила платье для новой роли... Но настоящего, на что стоило бы употребить это жизненное пространство, — нет совсем. Я люблю результат, а моя работа результат дает далеко не сразу, и никогда не знаешь заранее, что из нее выйдет...

И вдруг в этой гонке судьба меня остановила. И я думаю: почему Бог мне послал эти испытания? Может, потому, что я люблю результат, а это свойственно людям, которых обуяла гордыня? Как на Олимпиаде, где кругом плакаты: «Дальше всех! Выше всех! Лучше всех!» Может, судьба решила меня поставить на место? Нет, правда, правда, правда! Я даже стала распоряжаться судьбами других. Конечно, люди сами доверяли мне свои судьбы, я этого не требовала, не становилась Саваофом —



«Осенний марафон»

они ко мне приходили со своими несчастьями, и я старалась им помочь.

— Какая же это гордыня!

— Но я ведь стала ощущать себя... всесильной. Хотела все мочь и мне было важно не то, как я прожила день, а — его итог. А это очень вредно. И теперь я проживаю жизнь немного иначе. И все время думаю об истине, которая стала для меня главной: Бог посылает испытания сильным. Много думаю над «Братьями Карамазовыми», потому что в нашем театре скоро поставят этот спектакль. Как школьница — прохожу роман заново. Читаю, остаиваюсь, начинаю с начала — мне нужно постичь. Там есть слова: в испытаниях, в горе ищи счастье, радость. Я и пытаюсь найти радость. И много работаю. Распределения ролей еще не было, но мужу там будто бы сулят роль Мити Карамазова. И я ему теперь читаю про Митю. Так что я не только о себе думаю... Я ведь даже не знаю, буду ли я в этом спектакле. Может, я покажусь нескромной, но мне кажется, что до сих пор я играла хорошо. Во всяком случае — на пределе возможного. Даже в средних пьесах старалась выжать из роли все, что можно. Эти роли я любила, отдавала им все

силы и даже получала премии. Нас еще в театральном учили играть так, будто завтра ты умрешь! Так я и играла — словно умирать собралась. Мне так привычнее, лучше.

— Вы думаете, что теперь захотите и сможете играть иначе?

— Играть, как прежде, наверное, уже не смогу: нужны огромные физические силы, а их не будет. А играть хуже не могу себе позволить. Ведь театр — это легенды, которые кругами расходятся после спектакля. Стоит снять его на пленку — легенда разрушается. Поэтому до потомков должны доходить легенды, а не вещественные доказательства. Театр стареет быстрее, чем любое другое искусство, как событие он устаревает буквально на следующий день. И пусть лучше остаются легенды: кто видел — перескажет тому, кто не видел.

— Но вы уже дважды доказали, что невозможное возможно. Вы с триумфом вернулись на сцену после автокатастрофы несколько лет назад — судьба вас наградила способностью перешагивать через любое «не могу». Это значит, вы опять не знаете, каков будет результат. Он еще может быть ошеломителен...

Одна и без страховки

— Я задам вам вопрос почти на грани мистики: когда случилось несчастье, по стране прокатился шквал всеобщей тревоги и любви к вам — в прессе, в Интернете, в письмах, в звонках во все редакции, вы этот шквал чувствовали?

— Я думаю, что осталась жить не только благодаря врачам, которые меня вытаскивали, и не только близким, а и благодаря любви очень многих людей. Они молились за меня, они подходили и просили обязательно выйти на сцену. Они говорили: вы должны! И если я когда-нибудь выползу на сцену — благодаря им. Я не могу разочаровать тех, кто за меня молился, я должна выйти! В Пятой Градской больнице есть церковь, и батюшка мне все говорил: милочка, вы ходите, ходите, вы должны — мы на вас смотрим. И мне ничего не оставалось, как идти.

— Маресьев с ампутированными ногами вернулся в авиацию. А вы хотели стать летчицей и еще недавно летали на дельтаплане.

— Очень все трудно... Болезнь такая, что все происходит ужасно медленно. А я всегда с лету хватала и для меня эта медленность невыносима. Близкие говорят: смотри, ты же не могла пошевелить пальцем ни на руке, ни на ноге, а сейчас сидишь, встаешь, ходишь, пишешь, читаешь. А мне

смешно и странно, когда окружающие радуются: Наташа уже ходит! Я им говорю: радоваться будем, когда вы сможете меня оставить в квартире одну, и я сама подойду и возьму нужные вещи, сама оденусь, сама выйду на улицу, зайду в магазин и сама куплю то, что мне нужно, и никто не будет меня страховать. Когда я наконец останусь одна.

— Никакую женщину нельзя оставлять одну и без страховки.

— Я не люблю слово «одиночество» и очень люблю слово «уединение». Одинокий человек глубоко несчастен, но несчастен и тот, кто не имеет возможности уединиться. Иногда нужно уходить в свою скорлупу...

Между прошлым и будущим

— Простите, что я возвращаю вас к случившемуся ужасу. Что это было — просто провал?

— Я ничего не помню. Полная вырубка света.

— А первое ощущение после?

— Не помню. Хотя нет, помню: меня грузят в «скорую», чтобы везти в институт Склифосовского. Все ведь случилось на даче, и говорят, что в тот день я долго загорала на этом адском солнце, потом купалась в жутко холодной Истре и еще ходила заниматься на тренажерах в медпункте. Испытывала свои жизненные силы как только можно — как варвар. А вечером муж нашел меня лежащей на кухне. Я там что-то готовила — везде лежали наструганные овощи. А еще помню, что накануне играла «Любовный напиток». Женя Симонова мне рассказывает, что я все твердила тогда: так хочу отдохнуть, сойду с ума, если не отдохну!

— Потом вырубил свет. А когда снова врубили — что вы увидели?

— И этого не помню. Хотя помню, как меня перевозили из Дедовска в Склиф — какие-то черные таблички на воротах. Я их увидела в окно реанимационной машины.

— Вы уже замечательно говорите, и я сейчас наслаждаюсь, слушая тот самый голос любимой актрисы. А первые слова, которые вы сказали в этой второй жизни, помните?

— Нет... Наверное, это не самые лучшие слова.

— Ваше ощущение жизни и ее ценности как-нибудь изменилось?

— Оказалось, то, что было — и есть счастье. Когда мы были молодыми и здоровыми, бегали по песку, кидались в волны, кричали: не заплывай далеко, ногу сведет! На пляже детям устраивали какие-то представления; мы хотели спать, а там какой-то человек с ужасным акцентом кричал: к нам

пришел Ра-абинзон, к нам пришел Рабинзон! И дети все орал: а-а-а!!! А нас это раздражало: мы хотели спать и этого Робинзона ненавидели. А теперь ясно, что это все и было — счастье. Просто его не сознаешь никогда. И все торопишься: что дальше?

— Мы сейчас шли с вами по тропинке, и там сидел кот, наслаждался солнцем. Он не думал про то, что дальше, а просто наслаждался — животные умеют ценить мгновение. Может, поучиться?



Наталья Гундарева

— Я животных не люблю — ни зоопарки, ни цирки. Бывает. А жить вот этой минутой, проживать ее полностью мало кто умеет — это правда. Все время кажется, что где-то что-то есть еще лучше. Хотя я замечала, что людям со мной становилось спокойнее. Я им говорила: давайте посидим, посмотрим на закат, послушаем тишину...

— На сцене вы умеете проживать каждый миг так вкусно, что в зале от этого делается очень хорошо.

— Потому что это моя любовь. Я это люблю. Театр мой дом. Особенно когда был жив Юнcharов — мне было так уютно в его театре... Его спектакли меня лечили от бед — я переступала порог театра, и все отлетало куда-то далеко. А выходила на сцену — и ни с чем не сравнимое счастье не покидало меня все три часа. А ведь выйдя на сцену, уходила с нее уже только в антракте.

— Уставали?

— Конечно, очень. Часть жизни уходила от меня. Если повесить какие-нибудь датчики, то аппаратуру зашкалит: сердце улетало куда-то через

горло. Не знаю, какой ангел-хранитель меня оберегал — я уже давно должна была умереть. Я прыгала на сцену — словно топилась, и после спектакля сердце было как у гончей собаки — дышать не могла, мне было плохо. Театр — очень сильная нагрузка.

Преодоление

— Пока вас не было с нами, мир изменился: без вас тут случилось 11 сентября, когда сместилось сознание целой планеты. Да и театр, куда вы вернетесь, уже другой, и в нем другой хозяин. Вам заново придется все это осваивать.

— У нас с Арцыбашевым нормальные отношения. Он знает цену этой труппе и понимает, чего стоило Гончарову ее собрать. У нас блистательное созвездие актеров, и если Сергею Николаевичу удастся их всех правильно использовать — чтобы каждому кольчужка не была коротковата, — то все будет хорошо.

— Кроме возвращения на сцену, чего вы еще ожидаете с особым нетерпением?

— Только одна мечта: пожить жизнью, какой жила. Сесть за руль, войти в квартиру, самой открыть дверь. Вернуться. Когда я весь день мечусь по процедурам, то понимаю, какая для этого нужна адская работа. Но без нее я уже никогда не смогу вот так развернуться и легко поднять ногу в батмане — все время буду бояться упасть. Самая сложная работа — истребить страх. Однажды на спектакле «Виктория» мне сделалось плохо, меня увели за кулисы. И потом всякий раз, когда я подходила к этому месту в спектакле, мне становилось так плохо, что я боялась упасть. На каждом спектакле надо было побеждать этот страх! Что я для этого делала? Да ничего — просто продолжала играть. После автокатастрофы я боялась, что больше не смогу водить машину. И тоже — просто села за руль. Мудрый Гончаров спросил: «Ну кому и что вы доказываете?». Я ответила: «Себе, Андрей Александрович, себе!»

— Доказали же! Докажете и сейчас.

— А может, уже надо успокоиться и уйти. Но у меня довольно деятельная натура — мне все равно нужно будет что-нибудь делать. Арцыбашев мне предлагает: давай, мы тебя запишем в режиссеры! А я отвечаю: и будем мы с тобой, как Станиславский с Немировичем-Данченко, переписываться: «Перехожу ко второму акту, пришлите мизансцены!»...

— Зато можно посидеть в «Славянском базаре»!

— Можно. Но зачем? Мне необходимо что-нибудь делать — обязательно, обязательно. Я не смогу просто сидеть дома.

— Вы уже делаете. Только что устроили в хорошую клинику одного замечательного, тоже любимого народом кинорежиссера. Вы уже очень многим помогли.

— Но мы не можем никому вернуть молодость — даже если заложим души дьяволу. И если помогать всем сразу — это вода в песок. Нужно помогать конкретному человеку...

— Как сейчас складываются ваши дни?

— С утра физиотерапевтическое процедурье, потом бегу на физкультуру, потом китайцы делают иглоукалывание и какой-то свой массаж, очень зверский — я называю его «китайские пытки»: адски больно. Но мне сказали: если вытерпите, то мы вам разработаем и руку и ногу. И я молчу. Спрашивают: что, разве не больно? Отвечаю: если буду орать, то стекла вылетят.

— Остались проблемы с левой рукой?

— Пока что да. Но я уже могу ее вот так немножечко отвести (величественно отводит плечо назад — так королевы одним жестом ставили подданных на место).

Вера

— Вот вы тоскуете по прежней жизни. А раньше были причины ностальгировать?

— Я же говорю: интересно то, что впереди. В этом смысле были большие огорчения, потому что чувствовала, что старею. А главное, старел Гончаров. Он был удивительным генератором мысли, знал, в какой момент на какую кнопку нажать, чтобы зритель волновался. Он был Неистовый Роланд. Но я видела, как лев стареет и как молодые актеры говорят: и чего там наш маразматик орет! Я им отвечала: дети, ша! Я 25 лет в этом театре — и всё учусь у него. А вы все умные-умные — в зеркало не можете насмотреться, такие умные! Я его очень любила. И так получилось, что не смогла быть на его похоронах. А может, это и к лучшему: для меня он живой, таким и останется.

— Ваша вера в Бога укрепилась?

— Могу только сказать, что облегчения, на которое так надеются люди верующие, не было. Может быть, меня нельзя назвать истинно верующей — а тогда какого мне ждать облегчения и от кого? Пошла причащаться, и все ждали, что выйду просветленная. Но мне не стало легче, я по-прежнему встречала эту смертельную боль одна. Может, не умела верить... И не умею. Потому что, считается,

вера помогает. А у меня бывали дни, когда я буквально расплзалась, растекалась.

— Скажите, вы сейчас просто долбите эту руду, пробиваясь к свету, или у вас есть четкий план и вы можете сказать себе и нам, когда снова выйдете на сцену?

— Я этого не знаю. Это ваши коллеги из какой-то газеты сообщили, что 8 сентября я уже буду играть. Позвонила в театр и спросила, что у нас восьмого идет. Оказалось, «Нора», где я вообще не занята! Газеты эти... господа, как же я возненавидела ваших собратьев!

— Хищников я сам ненавижу, так что продолжайте, это интересно.

— Недавно я услышала фразу, которая поразила новым для меня состоянием умов: отрицательная реклама — тоже реклама. Я бы от такой рекламы удавилась. Мне стыдно становится, словно я в этом участвовала. Вот, например, я не знала о существовании газеты «Жизнь» — теперь знаю. Потому что они там постоянно пишут о нас — обо мне и муже. Не спрашивая разрешения, влезают в нашу жизнь. Понимаю: они повышают тираж газеты, но надо же и совесть иметь. Фотографируют из-за кустов. Описывают, как я приехала в этот санаторий и как Игорь Костолевский нес мой чемодан — и тут же производят его в носильщики. А еще в шоферы — потому что он возил моего мужа отсюда в Москву. А Галю Пешкову, мою подругу, называют помощницей. Любое добро они обращают во зло. Подглядывают, подслушивают, вынюхивают — что за профессия такая! Стоит приоткрыть форточку — как они вторгаются и разрушают твою жизнь. Это ведь так легко — разрушить то, что не тобой создано! Иногда достаточно неосторожного слова. А мы никогда в свою жизнь никого не пускали, и если давали разрешение на публикации, то только серьезным газетам. Недавно одна попросила интервью у мужа, и он согласился при условии, что все заранее прочтает. Пометил все неточности — никто на это не обратил внимания. Я это говорю не от буквоедства — а потому что на бумаге слова звучат иначе. Вот вы меня спросите: вы хорошая артистка? А я скривлюсь: «Гения-а-альная!!!» По интонации вы поймете, что я имею в виду, а на бумаге все решат, что Гундарева уже совсем головой прискорбна.

Храм

— У вас здесь есть какие-нибудь культурные развлечения?

— Телевизор есть. Но самое большое счастье —

я могу читать. Читаю без конца. И по телевизору не все подряд смотрю, а только новости и старые фильмы.

— А новые?

— Я же академик «Ники» — и мне прислали около полусотни картин, выдвинутых на премию. Я их все посмотрела. Некоторые даже несколько раз — потому что ответственна до противного.

— И как?

— Я не считаю, что кинематограф наш умер.

— По количеству точно не умер. А по качеству?

— Там были фильмы — не хуже зарубежных. И актеры наши не хуже. Они даже лучше, потому что там целый завод работает на актера, а у нас он один в поле воин. Он выходит из окопов один и без гранат, а на него танки — режиссер, сценарист, оператор. А он безоружный.

— Вы верите, что искусство может влиять на жизнь?

— На человека уж точно влияет. Недаром же театр называли храмом. Испытаешь катарсис — станет легче, отсмеешься — уйдешь в хорошем настроении, увидишь что-то ужасное — твоя собственная жизнь покажется не такой плохой. Театр зовет тебя выше, и ты идешь за ним туда, где будут падать звезды и звучать музыка. Это как булгаковская коробочка, откуда слышны волшебные голоса.

— Вот вы говорите: зовет выше. А смотришь наши новые фильмы — и кажется, что тебя бьют по голове. Талдычат, что человек по натуре свинья, что страна несчастная и обреченная, что народ никчемный. Такое искусство ведь тоже влияет на человека.

— У нас очень хорошо умеют говорить о том, что нужно национальное кино. Но какое там национальное, если на всех экранах Хулио и Педры! А у нас снимают только про милиционеров...

— Ментов!

— Я их зову милиционэрами. А про жизнь человеческого духа вы там не найдете ничего.

«Театр — это то, что держит меня в этой жизни»

— По-моему, вы стали терпимее. Вот что вы говорили несколько лет назад: «Я не могу смотреть телевизор — озлобляется душа». А сейчас вы его смотрите!

— Потому что у меня безвыходное положение. Я ведь немногое могу себе позволить. В театр пойти не могу — сорву спектакль. Даже не была на премьере «Женитьбы», хотя там играет мой муж, —

боялась ее сорвать. Потому что все будут смотреть туда, где мы сидим.

— Вам не кажется, что вы просто откладываете неизбежное: все равно сорвете какую-нибудь премьеру!

— Вот поутихнут премьерные бури — и пойду. А пока не хочу вредить друзьям и коллегам, ведь интерес неизбежно будет повышенный — не ко мне, а к моей болезни: всем интересно с этой точки зрения на меня взглянуть. Я буду медведем, которого водил цыган, понимаете?

— Недооцениваете вы людей!

— Очень даже дооцениваю. Любопытство — страшная вещь. За мной будут ходить хвостом, куда я — туда и хвост.

— А то за вами и до болезни не ходили! В метро вы могли ездить?

— Я за рулем и на метро давно не езжу. А внимание окружающих — это часть моей профессии, и я к нему уже привыкла. Вот мой муж очень этого не любит. Но раз уж выбрал такую профессию... Стоматолог целый день разглядывает гнилые зубы — разве приятно? Вот и я должна прилюдно появляться, и даже если мне плохо, все равно должна хорошо выглядеть.

— Кто вам помогал в эти месяцы?

— Врачи, они по долгу обязаны были мне помочь. Но помогли не по долгу и не потому, что я — Гундарева. Тоже любят, видно, свою профессию. Вот Анатолий Иванович Федин, к которому я попала, так и сказал: я вам сдам Гундареву под ключ! В этом смысле у нас оказались общие стремления. Очень помогали друзья, которые от меня не отходили. И люди, которые за меня молились. Муж... Знаете, чего мне сейчас хочется?... Мне хочется ... поздравить любимого мужа с днем рождения¹.

— Читайте, что поздравили. Вас с мужем угораздило даже родиться в одном месяце!

— Но по знакам Зодиака мы разные. Я Дева — он Лев.

— Вы же не любите зверей!

— Не всех.

— Вы как-то называли себя глиной в руках режиссера...

— Да, это так.

— Но ведь уже ясно, что даже в руках самой судьбы вы не глина!

¹ Муж Натальи Гундаревой — Михаил Филиппов, артист Театра им. В. Маяковского.

— Глина, глина. Ну, пусть я глина в руках Бога. Вот прошел слух, что, может быть, меня займут в «Братьях Карамазовых» — и я стала читать. Если б не случилась эта беда, может, у меня бы не было столько времени для чтения. И жду, что будет. А пока на каждого брата делаю досье. Чтобы потом не искать по всей книге нужные мысли. Мне интересна эта почти исследовательская работа.

— А были случаи, когда вы ощущали, что глина режиссеру не по зубам?

— Ну конечно. Особенно в кино, пусть на меня не обидятся кинорежиссеры. Но чем бездарней был режиссер, тем больше хотелось ему помочь. Я практически уже могла бы за него снимать кино.

— В вашей актерской работе поражает естественность. Я ведь тоже купился, впервые увидев вас в «Осени». Понимал, что актриса — и все же в вас было что-то настоящее, несыгранное.

— Потому что тогда это еще не было так модно. Потом естественность стала модной, и мы ахали, как Леша Петренко играл свой знаменитый монолог в «Двадцать дней без войны» — поразительный по достоверности и подлинности.

— Ваша коллекция премий очень велика.

— У меня есть «Кумир», «Ника», «Хрустальная Турандот», есть Государственные премии СССР и РСФСР, премия Ленинского комсомола, и еще я орденосеца — «За заслуги перед Отечеством».

— А скоро выйдете на сцену и вам дадут орден Мужества. Вы все происходящее расцениваете как чудо?

— Нет. Мне только странно, что это со мной случилось. Откручиваю назад ленту своей судьбы — и никак не могу включить в нее себя. Слово это не про меня, а про кого-то другого, кто от всех зависит, кого надо поднимать, одевать... Не про меня. Потому что если бы это было про меня, я должна была бы хоть ползти — но сама, не прося ни у кого помощи. Однажды я попробовала и полетела так, что, казалось, мозг вылетит из головы. Какая эта жизнь, если стоит тебе встать, как тут же появляется из другой комнаты испуганное лицо: а вдруг я упаду!

— Давайте считать это жуткой пьесой, в которой вы играете. Скоро финал, вы выйдете на аплодисменты, и зал встанет вам навстречу.

— Может быть. Но если я еще могу представить, как иду по улице и стучат каблучки, то как я на сцене взбегу по лестнице... кажется, я не смогу этого уже никогда. А хуже играть не хочу. Лучше вообще уйти...

КАКОЙ МЫ ЕЕ ЗНАЕМ

Высочайший класс профессионального мастерства Натальи Гундаревой, уникальность ее актерской и человеческой личности отмечают все, кто когда-либо писал о ней, — и критики, и режиссеры.

АНДРЕЙ ГОНЧАРОВ

Наташа — любимая артистка. Когда только пришла в театр, играла в «Думе о Британке», в «Детях Ванюшина», но «проснулась знаменитой» дважды: после «Банкрота» и «Леди Макбет Мценского уезда». Что в ней замечательно? Смотрел я недавно какую-то небольшую с ней передачу по телевидению. Всего-то минут на двадцать. Но и за эти минуты в ней проявилась личность, ее самобытность. Что очень важно. Для меня она — идеал русской артистки своего поколения. В прежние времена, оценивая артиста, задавались вопросом: есть ли у него возрастной переход или нет? А у нее даже не встает такого вопроса. Ее возможности, ее диапазон безграничен. Певцов тоже на диапазоны по октавам проверяют. Есть октава — уже хорошо. А у Шаляпина было три октавы! Вот и у Наташи — три! Тот самый случай. И темперамент, и внешние данные, и способность мышления, и увлеченность. К тому же она еще и трудяга! Эти качества актерские дорого стоят. Ведь как она сыграла Липочку в «Банкроте»? Репетировала роль Дорониной, а Наташа сидела в зале, смотрела репетиции и все тщательно записывала. Подхо-



«Дети Ванюшина»

уже состоялась, и было совершенно очевидно, что для Дорониной это оказалось неприятной удачей. А Наташа сыграла так, что ее начали сразу всюду приглашать нарасхват.

«Юбилеры Маяковки».

«Московская правда»,

04.09.98.

Записала Наталия Балашова

ВИКТОР МЕРЕЖКО

Был такой случай.

Мосфильмовская группа вела съемки в Ростове-на-Дону. Работа шла своим чередом, и вдруг на съемочную площадку помчался грузовик, потерявший управление. По пути он сбил несколько осветительных приборов, зацепил камеру, заставляя испуганно рассыпаться зевак, и устремился на режиссера-постановщика. Тот ни о чем не подозревал, объяснял Наталье Гундаревой смысл предстоящей сцены, и в этот миг актриса увидела буквально в пяти метрах несущийся автомобиль. Реакция ее была поразительной и по быстроте, и по точности: она метнулась к режиссеру, с неженской силой рванула его в сторону, и секунду спустя то место, где только что стоял человек, промахнулся грузовик...

Повторяю: меня поразила реакция Натальи Гундаревой. Ведь рядом с режиссером стояли другие люди, они, думаю, тоже видели автомобиль и тоже могли поступить аналогично, но актриса опередила всех.

Вот это качество — опережать всех мне кажется главным в характере этой прекрасной актрисы.

Ведь если подойти к Гунда-

ревой с традиционными мерками, ничего традиционно актерского в ней нет. Внешность?.. Самая что ни на есть простота. Фигура?.. Отнюдь не диетическая. Манера игры?.. Как говорится, на грани: резкая, «плюсовая», абсолютно не бытовая. Но именно в этой нетрадиционности и кроется секрет острого интереса к Наталье со стороны театра, кино, телевидения, зрителей.

А. Гюнчаров взял ее в Театр им. Вл. Маяковского сразу же после окончания училища. Гюнчаров — режиссер по натуре резкий, властный, своенравный, не терпящий лидерства рядом с собой. И выжить, состояться молодой актрисе при таком режиссере сложно. Надо обладать качествами не менее сильными и плюс к этому нести в душе редкое и стабильное чувство оптимизма. Беря в труппу того или иного актера, А. Гюнчаров как бы выбирает себе нового спарринг-партнера. Если такой спарринг-партнер слаб, недостойн, его участь в театре плачевна. Если же он оказывает режиссеру достойное сопротивление — и творческое, и человеческое — значит, в театре появилась яркая, талантливая, независимая личность, без которой уже трудно представить этот коллектив, без которой коллективу придется непросто.

Наталья Гундарева, придя в театр и имея за плечами шумный успех студенческих спектаклей, конечно же, попала в ту атмосферу, которая потребовала у нее оптимизма, чувства юмора, контактности и, само собой разумеется, таланта.

Не думаю, что это было просто, но доказала она свое право носить звание актрисы театра довольно быстро — Гюнчаров сразу же ввел ее в несколько спектаклей. Коллеги тоже приняли ее...

В кино признание шло и дольше, и сложнее.

Так получилось, что первая роль была именно в моем сценарии «Здравствуй и прощай».

Людмила Зайцева уже была приглашена на главную героиню, оставалась вторая женская роль — Надежка. Виталий Мельников, режиссер этой картины, удивительно чуткий в выборе актерского ансамбля и вообще, как говорят, «актерский режиссер», при первом же знакомстве с Натальей сказал: «Наша!» Без прикидок, без сомнений, без проб Гундарева, так же, как и Зайцева, была сразу утверждена на роль. В паре с Виктором Павловым, в «сдвинутом», необычном жанре картины молодая актриса почувствовала себя предельно естественно и, могу утверждать, внесла в картину тот важный градус накала, ту странность, без которых результат мог бы оказаться менее интересным.

Резкая, преувеличенная манера игры Гундаревой оказалась предельно важной и для сценария, и для режиссера, и для актерского состава, и для общего смысла истории.

Экран принял актрису, и судьба ее была практически для кино решена.

Однако первая удача не есть гарантия удач последующих. Человек расслабляется, решает, что «бог крепко взят за бороду», и расплата за это наступает быстро, талант, не успев разгореться, гаснет.

На Гундареву валом «пошел» кинорежиссер. Ее приглашали в картины, разные не только по глубине и проблематике, но и по жанру.

Она любила, обманывала, страдала, спасала, умирала от сытости и, наоборот, от горя, шла на отчаянный поступок и даже пела. И везде одинаково

страстно, азартно, ярко, по-гундаревски.

Актерская всеядность со временем может стать бедой. Кино — в принципе искусство эксплуатирующее. Оно забирает у творца — будь то драматург, актер или, скажем, композитор — максимум, и если этот максимум не так уж велик, если «дно» оказывается близко, творец с легкостью отвергается «искусством XX века», и над тем, кто только что отдал все, нависает угроза забвения.

В этом смысле кино, будучи искусством собирательным, поступает абсолютно в духе своего времени.

Ведь есть уже ряд примеров (причем я говорю об актерах и талантливых, и популярных), когда, потеряв меру, утратив интуицию на опасность, человек становится — быстро и безоговорочно — символом пошлости, второсортности, никчемности. И он, видевший день тому назад открытые, радужные лица, наталкивается теперь только на затылки и цементные спины.

Эта опасность ходила — да и ходит — за Гундаревой постоянно.

К примеру, в спектакле «Агент 00» она, исполняя центральную роль ярко и с блеском, все же, на мой взгляд, стоит у той черты, за которой может быть труднообратимый срыв.

Я с интересом и надеждой слежу за Кареном Шахназаровым и, увидев в «Зимнем вечере в Гаграх» Гундареву в роли «звезды» эстрады, честно сказать, поначалу ужаснулся.

Что это?.. Действительно измена вкусу, потеря интуиции и со стороны режиссера, и актрисы?

Или — принципиальный эксперимент и того, и другой. Понимал, скажем, Шахназаров

и не понимал Гундареву. Поиск себя в новом качестве? Желание убежать от поднадоевших ей активных бытовых «дам»? Стремление доказать, что возможности ее значительно шире?

Не понимал.

Но затем, спустя некоторое время, все же разумность шага и режиссера, и актрисы стала для меня очевидной.

Резкость в решениях, неожиданность в рисунках, парадоксальность в материале.

Гундарева — художник поразительной интуиции и самозащиты от варварского вторжения в ее редчайшую актерскую суть. Она мечется, она уже отчетливо ощущает опасность, плотным кольцом окружающую ее, она смело и умно ищет выход, ищет малейший зазор в плотной цепи эталонных штампов, окружающих ее. И вот отсюда отчаянный бросок в «Гагры», отсюда эпатажная роль в «Агенте», отсюда работа у режиссеров, на которых уже никто не делает ставки.

Гундарева делает ставку на все. Не в ее характере ждать, страдать, в открытую сомневаться, пугаться. Главное — опередить.

Опередить складывающуюся тенденциозность в оценках ее творчества, опередить рождающийся слух. Опередить собственную растерянность.

Для меня одной из самых интересных ролей Натальи Гундаревой остается небольшая работа в фильме В. Трегубовича «Уходя — уходи». Здесь — судьба. Человек устал от суеты, от глупости, от несправедливости жизни. И как в каждой жизни — тихие минуты счастья, редкие минуты веселья, пронзительная, на последнем прыжке, попытка любить. Пусть случайно, пусть коротко, пусть даже нелепо, но любить!



«Зимний вечер в Гаграх»

чал снимать на «Мосфильме» ленту по этому сценарию.

Сказать, что Гундарева сразу же была единодушно утверждена на эту роль, было бы неправдой. Были у кого-то сомнения (уже тогда появились у кого-то сомнения!), были другие предложения, были просто недоуменные пожимания плечами, и все же Гундарева была утверждена.

Когда сценарий писался, имелось в виду создать русский вариант «Кабирии». И вот здесь, спустя уже семь лет после запуска, я могу сказать, что, видимо, более интересной, более точной исполнительницы найти было невозможно. Она, женщина, глубоко городская по сути, блистательно сыграла женщину деревенскую, и здесь случилось неч-

то непредвиденное. В результате получилась женщина вне географии. Она и деревенская, и городская, и не имеющая никакой конкретной привязанности к конкретному месту жительства. Она просто женщина, так страстно ждущая любви, так нуждающаяся в ней.

Актриса — сама суть женщины. С достоинством, недостатками, верностью, преданностью, непредвиденностью, коварством. Она настолько женщина, что любое, даже краткое ее появление в той или иной работе мгновенно концентрирует действие именно вокруг нее...

Идут годы, я все чаще возвращаюсь к удивительному, непостижимому роману Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита», все чаще поражаюсь его провидению. И сейчас, написав эти строчки, подумал: может быть, именно Гундарева — одна из немногих наших актрис, имеющих право быть, участвовать в этом непостижимом и сегодняшнем мире булгаковских персонажей. Именно она, потому что

ей посчастливилось получить ту редчайшую манеру актерского существования, когда игра вполсилы, разговор вполголоса кажутся невозможными и нестерпимыми, когда время требует того, чтобы не говорить — взывать, не ходить — метаться.

Наталья Гундарева мечется. Нет, не внешне. Зримо, для всех,



«Вас ожидает гражданка Никанорова»

она стала символом русской женщины — неудержимой, верной, страстной, красивой, доброй, любящей. Например, после выхода картины «Однажды двадцать лет спустя» ей писали письма сотни многодетных матерей, прося помощи и совета. Разве может чувствовать неуверенность такая актриса?

Чувствует. И мечется. Мечется внутренне. Возраст, опыт, интуиция подсказывают, требуют: надо выходить на новый рубеж, на новую ступень.

Но где она?..

Какая она?..

Как ее распознать?..

Значит, надо искать. Ни в коем случае не останавливаться.

Помните случай в Ростове-

на-Дону на съемочной площадке? Надо опередить.

Она никогда не останется без работы, без театра. Человеческий срок удивительно короткий. И тем важнее, ответственнее не засидеться, не закиснуть на привычном и надоевшем, не погибнуть, когда еще есть и шанс, и возможность.

Приятно появляться в модных местах с актером, которого сразу же узнают, которого любят, на которого обращают внимание, ты как бы чувствуешь себя приобщенным к славе, пусть и чужой, ты греешься в отраженных лучах популярности, получаешь какие-то крохотные и в общем-то незначительные дивиденды.

Случалось, что и с Натальей Гундаревой я оказывался в таких местах. И удивительно, ее почти никто не узнает. А если узнает, то относится к ней не как к «звезде», а как к своей, родной и близкой.

Она действительно своя. Ее внешность, ее здоровье, ее конопущки на лице, ее легкая контактность — все это делает актрису «своей». Она из жизни, а жизнь, повторяю, так стремительна и парадоксальна, что превеличенность, резкость Гундаревой — дело естественное и настоящее.

Я вижу и понимаю разнообразные, неровные броски актрисы из стороны в сторону, и я могу только порадоваться ее смелости — смелости истинного художника.

Я могу с уверенностью сказать: будет новое качество, о котором сейчас трудно догадаться, его почти невозможно вообразить. На вопрос, что ждет героиню Гундаревой дальше, может ответить только сама актриса.

Она ответит так, что заставит нас удивиться.

Наталья Гундарева восхищает умом. Она обладает редкой способностью оглянуться и понять, что не все было так хорошо и ровно в предыдущих работах, поэтому можно в дальнейшем и лучше, и истиннее.

Она умеет оглядываться, а в этом залог длинной и богатой жизни.

«Главное — опередить!».

«Советская культура»,

28 августа 1986

ПЕТР ЧЕРНЯЕВ

«...Ее героини хотят любви, мужа и постоянства в жизни. Хотят этого открыто, порой бесцеремонно. Ведь эти стремления естественны... Сколько в них игривой завлекательности и женской незащищенности! Под личиной развязности и кокетства прячут они свою обиду, подлинную боль, по-матерински стараются окружить малознакомых людей заботой, когда чувствуют их боль и неустроенность». Читаю эти строчки из своей десятилетней давности заметки о Наталье Гундаревой и поражаюсь. Будто о ее Жанне из «Собачьего пира» («Ленфильм», режиссер Л.Менакер) написано. За эту работу актриса получила хрустальную корону — приз за лучшую женскую роль на фестивале «Созвездие-91», проходившем в Смоленске! Без любви просто погибает эта затрапезного вида бабенка, мужичка случайного к себе с вокзала тащит, неумело флиртует. А когда влюбляется в этого бывшего алкоголика Аркадия, пытается его ревниво удерживать. Идет не только на то, чтобы ее милый «развязал» и снова начал пить, но и на то, чтобы уйти с ним в мир иной. Дочерью Жанна брошена, с работы ее за дебоши и злоупотребления

спиртным выгнали, соседи ее презирают. Опекает она, правда, одну девицу, сбившуюся с пути, но сколько любви нерастратчено! На пятерых, не меньше.

...Наверное, Н.Гундаревой привычно ощущать себя «звездой», примой, но не боится она и разрушить привычный стереотип, появиться на экране в самом непрезентабельном виде. Ей ведь важно поговорить о женской душе, а душа может таиться в самом разнообразном обличье. Потому что иной раз разительно не похожи одна на другую гундаревские героини: сравните «Одиноким предоставляется общежитие» и «Две стрелы», «Срок давности» и «Жизнь Клима Самгина», «Аэлита, не приставай к мужчинам» и «Паспорт». Недаром драматург Александр Володин признавался, что готов ей «ботинку целовать».

Слава Натальи Гундаревой началась с роли почти отрицательной, с Анны Доброхотовой из «Сладкой женщины», недалекой мещаночки, озабоченной исключительно собой. Однако не только тягу к накопительству и сытости играет актриса (играть это «в чистом виде» ей, думаю,



«Одиноким предоставляется общежитие»

не очень интересно): у ее Анны боязнь одиночества. Боязнь — так знакомая многим. Может, потому довольно несимпатичная по своим поступкам героиня и вызвала волну любви к исполнительнице. Хотя зрители видели ее до этого — в «Осени», «Здравствуй и прощай», «Гарантирую жизнь», костюмных телефильмах «Трактирщица», «Труфальдино из Бергамо», «Мнимый больной», но рассмотрели все-таки только в «Сладкой женщине».

«Однажды двадцать лет спустя»



Одиночество стало одной из ведущих тем в творчестве актрисы («Вас ожидает гражданка Никанорова», «Осенний марафон», «Уходя — уходи» и другие ленты тому свидетельство). Не менее постоянна для нее и тема материнства, тема, во многом несущая, как отчетливо видно ныне, функции социального заказа. Вот тот же памятный фильм «Однажды двадцать лет спустя», на который зрители шли и шли, чтобы посмотреть историю 38-летней Нади Кругловой, матери десяти детей. До полного благоденствия было далеко, но общество, демонстрируя трудное счастье семьи Кругловых, пыталось всех убедить, что «жить стало лучше, жить стало веселей».

Думаю, Гундарева понимала, что работает на создание новых советских мифов. Но наверняка искренне верила, что залог успеха страны в целом — в счастье и благополучии каждого конкретного человека.

Потому, наверное, и тянуло Гундареву к реальным, документально взятым судьбам, к проблемам, острота которых прежде

замалчивалась. Я вспоминаю тут телефильм «Хозяйка детского дома». Лента тоже с долей нравоучительности и сентиментальности, но авторы уже открыто указывали нам на то, что одних высоких слов о гармоническом воспитании личности мало — это может породить лишь отрицательный эффект. Нужны дела. Нужен «витамин Н» — так в картине именовалась нежность. Гундарева, играя засыпающую от усталости на педсоветах директрису Александру Ивановну Ванееву, говорила, по сути, что предателями оказываются не только родители, бросающие детей, но и просто относящиеся к ним нечутко. Удивительно, как столь прямолинейные тезисы артистка умеет «очеловечить», окрасить теплотой, добротой, искренностью.

И в комедии «Одиноким предоставляется общежитие» (тут героиня опекает ребят постарше, начинающих самостоятельную трудовую жизнь) Гундарева играет натуру цельную, мужественную, деятельную. Ее любовь к своим подопечным — требовательная. Ее совета ждут, ее замечания мотают «на ус», минуты общения с ней ценят. Это и привлекает. Потому так много благодарили артистку зрители за ее экранных мам: мол, огромное спасибо, прямо обо мне, о моей маме рассказали.

Поразителен диапазон актрисы. Сколько оттенков, тонов и полутонов в ее щедрой актерской палитре — от острой характерности до трагедии, от открытой лирики до драматизма, приправленного щедрой долей сарказма. Помните, как в эпизоде «Подранков» она сыграла чуть ли не символ зла, именуемого обывательщиной, жестокосердием, и стала на экране сытой бездетной женщиной, пожалевшей

супа для мальчонки-сироты? Как надо ненавидеть подобных, чтобы развенчать свою героиню! Как надо любить и сострадать обездоленным, чтобы заставить зрителей в «отбросах общества», каковыми сначала кажутся персонажи «Собачьего пира», открыть незаурядные характеры, сильнейшие страсти и порывы, чистые души... Наталья Гундарева победила здесь еще раз. Честно, без подвохов.

*«Наталья Гундарева:
«От одиночества — умру».
«Москвичка»,
1991, вып. 10*

ГЛЕБ СИТКОВСКИЙ

Актриса Гундарева родилась на исходе лета. В эту пору в средней полосе России, откуда она родом, редко когда стоит знойная погода. Чаще всего — дожди. Вот и завтра, наверное, проснется в день своего рождения актриса Гундарева, а на дворе, согласно обещаниям Гидрометцентра, дождь. Но Наталья Георгиевна не расстроится ненастной погодой: что уж поделаешь, если твой день рождения угодил где-то между летом и осенью?

В актрисе Гундаревой весны — ни капли, зимы — ни на йоту. Вся она состоит только из лета и осени. То есть при первом взгляде на нее кажется, что в Наталье Гундаревой вообще нет ничего, кроме летнего зноя. Жаркая кустодиевская плоть («жар-птица» — так называли Гундареву в начале 70-х восхищенные первооткрыватели ее таланта), рожденные солнцем веснушки («конопатое чудо» — еще одно из комплиментарных прозвищ для выпускницы Щукинского училища)... Такие женщины, как она, созданы не для того, чтобы



*«Король-Олень». Смеральдина.
Дворец пионеров*

цвести, а для того, чтобы плодоносить. В ее ролях никогда не бывает недосказанности, неопределенности: вся она перед зрителем — как под ярким солнцем, ни один закоулок души не сокрыт в тени. Словом, не женщина — лето. Но, произнося «лето», хочется почему-то сделать паузу, а потом добавить: «бабье лето».

Лучшие ее роли — те, в которых чувствуется дыхание осени. Просматривая список бесчисленных гундаревских киноролей, выделяя главные фильмы ее актерской биографии, вот что пометил я галочкой: «Осень» Смирнова, «Осенний марафон» Данелии, «Отпуск в сентябре» Мельникова. Ну, конечно, были еще «Сладкая женщина», «Вас ожидает гражданка Никанорова», «Подранки», «Однажды двадцать лет спустя», менее удачные картины последних лет — «Небеса обетованные», «Собачий пир», за который она получила «Нику».

«Обобщенная» героиня Натальи Гундаревой лишена рефлексии и абсолютно определенна в своих мыслях и поступках.

Но «бабье лето» — понятие неопределенное и зыбкое. Сегодня — краткий миг счастья, а завтра? Сегодня — несчастлива, но, может быть, завтра...

И еще одно «между» создало Гундареву как актрису. Между городом и деревней. Были до нее на экране городские, были до нее в кино деревенские. Но именно Наталья Гундарева впервые нарисовала бывшую деревенскую, а ныне городскую: новый тип, возникший в 60—70-е годы — в эпоху повальной урбанизации. Эти показанные Гундаревой повадки (своя среди чужих, чужая среди своих — не «лишний человек», но «лишняя баба») ни с какими другими не

спутаешь. И если вспомнить Аполлона Григорьева, который утверждал, что актер только тогда чего-то стоит, когда воплотил в себе «веяние эпохи», то насчет Гундаревой можно быть спокойным: воплотила.

Гундарева — женщина верная. В 1971 году после «Щуки» ее позвал к себе в театр Андрей Гончаров, и с тех пор Наталья Гундарева — в Маяковке. У нее свой, неизменный режиссер, своя, неизменная публика. Театр для Гундаревой — не романтическая любовь, не бурные «романы» то с одним режиссером, то с другим. Театр — это как брак, как семья: однажды и до гробовой доски. Бывает, что брак вре-

менами оборачивается рутинной, но зато когда режиссер и актриса понимают друг друга с полуслова, роль обретает особую прочность и добротность. Непревзойденная Гундаревой вершина в Театре имени Маяковского — Катерина Измайлова в «Ле-ди Макбет Мценского уезда», настоящая трагическая роль. Таких ролей могло бы быть у нее больше, она могла бы стать идеальной актрисой для «трагедии по-русски», «трагедии по-островски». Но так сложилось, что «оптимистических» ролей у Гундаревой в театре больше, чем «трагических».

Гундарева — артистка народная. И в смысле заработанного ею звания, и вообще. И, думая о ней, хочется говорить «слова народные», заканчивающиеся словами «баба ягодка опять». Я-то уверен, что Наталья Гундарева по своей сути и есть ягодка. Была и будет. Сладка ягодка, горька ягодка...

*«Времена года».
«Независимая газета»,
27.08.98*

ГЕОРГИЙ ДАНЕЛИЯ

Жену Бузыкина сыграла Наташа Гундарева. Она прочитала сценарий и пришла на первую же встречу абсолютно готовая к съемкам любой сцены, а там, где у нее были сомнения, — в сценарии было подчеркнуто. И полностью выстроена логика развития характера, и продуман костюм для каждой сцены.

Наташа была не только замечательной актрисой, мне кажется, она могла бы быть прекрасным режиссером.

*«Тостуемый пьет до дна».
2005*



АНДРЕЙ ШЕМЯКИН

ТУЗЕМЦЫ И ПЕРЕМЕЩЕННЫЕ ЛИЦА



Сначала — несколько фактов и мнений относительно общего нашего культурного бытия.

...Из Риги, с семинара Ивара Селецкиса, приехал очень близкий друг, суровый судья документального кино, на похвалы не щедрый. Говорит: «Сильная программа у латышей». И — называет конкретные фильмы. Авось на следующем Форуме увидим. Другой коллега только что из Анапы, с «Киношока». Хвалит грузинскую ленту, получившую Гран-при. А ваш покорный слуга был во Владивостоке, на фестивале «Меридианы Тихого». Там вообще идет интересный и перспективный процесс переориентации постсоветского кино на Юго-Восточную Азию, точнее, поиск оптимального модуса его, кино, существования. При этом зрители ценят авторское, глубокое и сложное для навигации восприятия кино, свиде-

тельством чему — приз за режиссуру фильму Светланы Проскуриной «Удаленный доступ», которая получила еще две награды: одну поделили две актрисы, — Елена Руфанова и Дана Агишева, о второй мечтает любой режиссер, — это приз зрительских симпатий. Такие результаты вдохновляют.

Словом, жизнь идет. Наготове общедоступные мудрости на все случаи: «не будь лохом», «сиди работай», «плетью обуха не перешибешь», «и это пройдет». Событий, однако, столько, что рассудком не охватить — остается принимать к сведению взрыв революционного энтузиазма в Грузии и в (обязательно «в») Украине, гадая, какую волну он может вызвать у нас.

И главное, надо, как учат прагматики, спокойно заниматься своим делом, а остальное — приложится.

Но как-то беспокойно. Может быть, потому, что исторически обусловленный процесс дезинтеграции того, что раньше называли СНГ, продолжается. Оказывается, Союз был создан «для цивилизованного развода», сказал г-н Президент. Но развод предполагает две стороны, а не 150 — кто больше?

Словом, История пошла, пошла *действительно*, а не по схемам и учебникам, и в этом смысле классики не спасут, и безвременье кончилось, что бы ни говорили о «новом застое». И

надо заново определяться здесь и сейчас, то есть выдержать одиночество выбора, перед которым раньше как-то по большому счету и не стояли, убеждая себя, что все правильно, а если *на самом деле* не правильно, то потому только, что «страна такая».

А теперь действительно надо выбирать. И не между Западом и Востоком, Севером и Югом — это культурология, или, если угодно, эсхатология. И не между «демократией» и «тоталитаризмом», Родиной или смертью — это всё латентные провокации, признаки вялотекущей войны всех против всех.

Пока *держит страх* (божеский и человеческий) не переступать черты — «мирная жизнь» продолжается, несмотря на точечные удары террористов.

Но как сохранить в этой ситуации простое уважение к профессии и вместе с тем не коснеть в гуманитарном самодовольстве, — благо опять, как в начале 80-х, попса торжествует, и при желании можно снова себя ощутить совестью мира, — только вот чувство юмора, проклятое, мешает?

С моей точки зрения, никак. Это была стратегия 70-х, когда человек «застоя» (то есть тихой гуманитарной революции наоборот) был связан по рукам и ногам, но предшествующее поколение уже создало пространство для экзистенциального выбора.

На этот раз выбор чисто поведенческий, он не имеет оттенка «лучше—хуже», он вообще лежит в другой плоскости, он отсроченный, отложенный, и не человек выбирает, а как раз история, которая все-таки хотя бы отчасти определяет поведение индивида в эпоху больших геополитических сдвигов. То есть где инстинкт выживания, где сознательное решение, а где то, что в старину называли ходом вещей, будет двигать индивидом, если он вообще в очередной раз не сольется в экстазе с себе подобными, понять трудно. Следовательно, бремя выбора разнежившаяся за годы умеренного своеволия публика, скорее всего, переложит на плечи художника.

И здесь, на этой, с позволения сказать, почве снова может возникнуть микроклимат для настоящего искусства.

По моим наблюдениям, благодаря телевидению сфера общения (и не только экранного) с соотечественниками сильно расширилась, люди в бывшем СССР (а мы больше нигде и не живем, как в советском Бессознательном), снова готовы поверить именно художнику (все-таки классическая традиция жива пока).

Только на этот раз вера появляется, кристаллизуется и твердеет в умах — «от противного». Готовы поверить просто потому, что ни власть, ни пресса, ни прочие институты, созданные за последние 15 лет, доверия не вызывают. О Церкви нашей коммунистической умолчу, потому что стыдно. Перекрестились и не покалялись.

А между тотальным недоверием и верой вопреки всему во что угодно граница у нас тонкая. Государственный цинизм настолько чудовищен, что его постепенно перестают принимать как должное. Следовательно, маятник опять качнется в сторону романтизма, и не в духе 60-х, а какого-то нового. Вопрос — какого.

И тут проблема личного выбора неожиданно приобретает конкретность. Не «с кем ты, Вася»? — это, как я уже говорил, путь провокаций. А «кто ты, Вася?».

Есть, как минимум, два пути, и оба, как всегда, заранее для нашего человека определило Государство. Это, во-первых, путь туземцев, то есть носителей некоей культуры (а значит, манеры понимать вещи и устраивать свою жизнь, хоть бы и на пепелище), транслирующих ее где только придется, поскольку она-то как раз склонна съежиться и исчезнуть под натиском новых веяний, хотя я в это не верю. Что угодно ассимилируем. В этой позиции, однако, человек себя чувствует относительно прочно, а вот мир вокруг меняется непредсказуемо и опасно.

И есть второй путь — путь перемещенных лиц, ощущающих себя «щепками» в водовороте истории, но гордых именно своей причастностью к ней. Для них акцент переносится с «я и моя культура» на «мир, который я описываю, и я». Это позиция свидетеля, очевидца. Как говорила покойная Надя Кожушаная, «надо все хорошо запомнить». И рассказать об этом, чтобы это было настоящим.

Кто какой выбор сделает, вслед за Историей, покажет будущее. Я свой — сделал, но не скажу.

Так что, по старой песне Марка Бернеса, «самая лучшая песня не спета, самая лучшая девушка где-то, — все еще впереди, все еще впереди». И еще оттуда же: «Не подводите пока что итога...»

...А пока что мы с друзьями и коллегами обмениваемся сведениями о новостях культуры на постсоветском пространстве страны, где художник еще по большому счету не нужен.

Уверяю вас, это ненадолго.

СЕРГЕЙ ТРИМЮАЧ — АБРАМ КЛЕЦКИН:

«ДЕМОКРАТИЯ ОКАЗАЛАСЬ НЕ НУЖНА НИКОМУ...»

С Абрамом Клецкиным, известным латышским сценаристом и культурологом, я встречаюсь и беседую регулярно. Чаще всего — в Берлине, в фестивальную страду. Всегда удивительно доброжелательный, всегда интересно мыслящий. Его «конек» — состояние демократии и отражение общественных процессов в неигровом кино, средствах массовой коммуникации в целом. Живет и работает он в Риге, но преподает и читает лекции не только там — его приглашают и в другие страны. В этот раз мы встретились в Киеве, в апреле, во время первого Международного кинофестиваля неигровых фильмов «Контакт». Абрам Клецкин входил в состав международного жюри...



Абрам Клецкин

Сергей Тримбач. Мы с вами знакомы уже семнадцать лет. В апреле 88-го проходил последний Всесоюзный кинофестиваль в Баку, и я вспоминаю, как нас везли куда-то в провинцию Азербайджана и всю ночь мы беседовали. Тогда вы были в зените славы, можно так сказать?

Абрам Клецкин. Ну, да...

С.Т. Фильм «Легко ли быть молодым?», одним из авторов сценария которого вы были, тогда прогремел, прошумел по всей

стране... Тогда был некий подъем, некие ожидания, завышенные, как всегда, от будущего, ближайшего будущего. Как вам представляется, из того, чего так страстно тогда желалось, что осуществилось, а что нет? А может быть, и не могло осуществиться, потому что было априори утопичным? Хотя, быть может, мы этого тогда не понимали и не чувствовали.

А.К. Я не могу сказать, что я совсем не понимал. У меня не было убеждения, что все будет легко и просто, ибо речь шла о качественных переменах. Здесь нужно кардинально менять то, что называется парадигмой жизни. Ее изменение в культуре требует двух поколений. Потому что ведь что не оправдалось? Мы не оправдали собственных надежд. Мы-то думали, что политики не оправдали, и это правда, но и мы, народ, общество, население — тоже. Потому что выясняется, к примеру (сейчас я как раз готовлю политологическую конференцию, где проработаем этот вопрос), самая большая неудача



Сергей Тримбач

связана с тем, что, как ни странно, демократия никому не нужна. Она не нужна власти, потому что она самая умная, а эти, снизу, лезут, ничего не понимая, и только мешают. С другой стороны, народу тоже не нужна демократия, потому что она не обеспечивает стабильности, уверенности в завтрашнем дне, требуя при этом брать на себя ответственность. А в наших условиях это в общем-то и негуманно. Потому как в бедной стране нельзя

требовать от людей, чтобы они отвечали за собственную жизнь.

Вот и получается: властям не нужна свобода и ответственность человека за собственную жизнь, и обществу в целом тоже, ибо оно не знает, что с ней делать. В итоге демократия потеряла в глазах общества ценность. Скажем, в России это вообще выглядит ужасно, и словцо «дерьмократия» появилось не случайно, это не просто эффектное слово. У нас несколько по-другому, у вас, на Украине, сейчас тоже, конечно, по-другому на данном этапе... Но это пройдет, к сожалению. Потому что те проблемы, которые наиболее актуальны для людей сегодня, они ведь не политические, они социальные. И эти проблемы нельзя решить, будь ты даже семи пядей во лбу, в течение ни месяцев, ни лет. Это можно сделать только в одном случае — если все проблемы решаются вместе с народом, то есть при условии настоящей демократии: прозрачность власти, диалог с народом. Когда народ участвует в принятии решения и, соответственно, понимает, что можно, а чего нельзя.

А если он смотрит на начальство: вот мы вам власть сдали — делайте что-то... У меня, кстати, такое впечатление, что сейчас на Украине народ — по крайней мере большая его часть — считает, что они свое дело сделали: поставили правильное начальство, и теперь пусть оно и руководит. А чем, собственно, оно там занимается? Кажется, что вроде что-то делает, но не очень видать.

С.Т. Да, это держится крепко. Простой пример: в телеэфире народный депутат критикует правительство по поводу бюджета. А ему говорят: «Ты же голосовал за этот бюджет!» А он говорит: «Да! Но отвечать я не собираюсь». То есть такая позиция даже у депутата. Что говорить о простых гражданах...

А.К. Понимаете, вот это и есть самая большая беда — что нет диалога. Демократия начинается совсем не со свобод, а с участия. А участия нет. И нет потребности в таком участии. Есть потребность получать то, что мне нужно для жизни. Это правильно, человек должен думать об этом. Я вообще думаю, что у нас слишком все заняты политикой, а в конечном итоге человек живет не в политике, а в повседневной жизни, которая вечна. И преходяща. Но что значит «вечна»? Это все те вопросы, на которые каждый человек вынужден отвечать сам. Сколько бы ни было ответов, прежде ты должен сам решить, как жить, с кем жить, чем заниматься, в чем смысл всего этого... Формулируешь, не формулируешь — это твои проблемы. Никуда от этого не деться. А время — это только условия, в которых живешь. И ты, соответственно, примеря-

ешь свои потребности и свои желания, как ты их сформулировал, к времени. В этом смысле ты можешь быть более довольным или менее довольным, это не решает задачу, потому что во все времена есть счастливые и несчастные, есть люди успешные и неуспешные, ибо «времена не выбирают, в них живут и умирают». Кстати, обычно только эти первые две строчки цитируют, а ведь там есть замечательное продолжение: «Большой пошлости на свете/ Нет, чем кланчить и пенять./ Словно можно те на эти, как на рынке, обменять».

С.Т. Да, вот это не цитируется и даже не помнится.

А.К. А это ведь замечательно сформулировано. Понимаете, вот такая история. Есть еще одна деталь, очень важная, я думаю: при этом люди не хотят назад. Нет тоски по прошлому. Есть абсолютное разочарование в сегодняшнем. И сильное разочарование, я сразу скажу.

С.Т. У нас так и было в последние годы... Собственно, это и стало причиной того, что произошло в конце 2004 года.

А.К. Понимаете, если есть желание вернуться в прошлое, то в идеализированное прошлое, из которого изымается то, на что ты злился, что тебя не устраивало — остается только то, что тебе нужно. Если реально подумать, я не знаю, кто из родителей откажется от возможностей, которые открываются перед их детьми сегодня. Однако я понимаю стариков, поскольку сам к ним принадлежу... Хотя и не ощущаю стариковства!

С.Т. Нет, старик — это человек, который уже перешел в разряд наблюдателей, а Вы же не наблюдатель.

А.К. Согласен, конечно. Я очень активно работаю, может быть, даже больше, чем в молодости. Поэтому у меня нет этого чувства... Но когда я вижу своих коллег, очень многих коллег, которые уже давно на пенсии... Они беспомощны перед тем, что происходит в современной жизни. Еще дети... К сожалению, большая часть общества живет на слишком низком уровне, чтобы обеспечить детей... Но нужно быть идиотом, чтобы хотеть вернуть молодых в ту, прежнюю жизнь. Сегодня ведь совсем иные реалии, другая молодежь. Как бы там ни было, они видят будущее, они выбирают тот или иной его вариант. Это совсем другое. Вот я смотрю на своих студентов... Знаете, что характеризует их по сравнению с обществом в целом? У них нет агрессивности.

С.Т. Это если сравнивать с другими поколениями?

А.К. Да! Я не могу, конечно, говорить о всей молодежи, но вот о студентах могу говорить вполне определенно... Скажем, при всех наших сложностях

национальных вы думаете, есть проблемы в отношении между русским и латышским студентом? Да никаких. Все хорошо друг к другу относятся. Не могу сказать, что очень тесно связаны... Вообще, сейчас студенческая молодежь более одинокая, чем в наше время. Все они заняты своими делами. Встречаются на лекциях, каждый друг о друге мало знает... Но они не делают друг другу по принципу — вот латыш, а вот русский или еще каким-нибудь образом...

С.Т. А чем вы объясняете это отсутствие агрессивности? Ваше поколение разве было агрессивно в таком возрасте?

А.К. Нет, нет...Наше поколение...Господи, нет. Но ведь это было совсем другое время. Я просто хочу сказать, что, когда вокруг столько агрессии, они на это смотрят с усмешкой: «А, это ваше дело...» Вспышки агрессии воспринимаются ими как проявление прошлого, им это непонятно даже.

С.Т. Да, вот мой сын, к примеру, уже тридцатилетний... У нас с ним иногда возникает непонимание. Я очень пристально слежу за политическими событиями, иногда в чем-то сам принимаю участие. Ему это чуждо и непонятно: зачем? Я иногда даже сержусь: «Что же ты такой равнодушный?»

А.К. Это не равнодушие.

С.Т. А он говорит, что, мол, вы дурней занимаетесь. Он не понимает вообще моей политической ангажированности, воспринимает это как агрессию.

А.К. Да-да. Во-первых, они многое отмечают просто как несущественное. Не вникают. Я совсем их не идеализирую, понимаю. У них свои проблемы, порой очень сложные. Но что меня в них привлекает, и даже очень: они открыты к разговору, ты можешь с ними говорить на очень острые темы, занимать несимпатичную им позицию, но если ты говоришь аргументированно, спокойно и объясняешь, что и как, они готовы с тобой обсуждать любые проблемы.

С.Т. Вот тут как раз уместно вернуться к вашему фильму «Легко ли быть молодым?». Во-первых, расскажите, как возник замысел. И если сравнивать поколения — вот то поколение горбачевских времен и сегодняшнее: тогда было легче молодым? Или сейчас? И вообще — как бы вы обыграли это название?

А.К. Да нет вообще времен, в принципе, когда легко быть молодым. Это старшие не понимают часто. Им кажется: да что там...

С.Т. Ну да, здоров, молод...

А.К. А фактически ты вынужден принимать самые

важные в жизни решения, не имея ни знаний о том, что ты выбираешь, ни умения разобраться в самом себе. Нет опыта, который бы подсказал, что ты можешь, чего не можешь, что твое, что нет. А от этого порой зависит вся последующая жизнь. Сегодня со всем этим еще сложнее, ибо возможности выбора гораздо шире. Я не думаю, что можно вообще говорить о какой-то легкости. Да жизнь, на мой взгляд, и не может быть легкой. Она не должна быть унижительной, а вот легкой... Нет смысла в жизни, в которой я только развлекаюсь. А ведь сегодня нам часто навязывается именно такое представление о жизни.

С.Т. Общество потребления.

А.К. Да. В результате от жизни ничего не остается — все пустое.

С.Т. Если все дается без напряжения?

А.К. Ценится только то, чего ты добился лично. За все надо платить. Это очень важный момент. Я не имею в виду деньги. Если ты хочешь чего-то добиться, ты должен что-то вложить. Потому что иначе какой же это успех? Я вам скажу, что даже такая вещь — пусть это жестоко прозвучит, но это правда, — что мы все, бывшие республики СССР, получили государственную независимость фактически в подарок, мешает нам оценить ее по-настоящему. И отсюда очень часто идет большая беда. Есть комплекс неполноценности по отношению к победе. То эту победу раздувают: «Мы боролись! Как мы на баррикадах! Как мы это самое...» То ищут врага. Одно из проявлений комплекса неполноценности — потребность во враге. Когда ты в себе уверен, не ищешь врагов — ты решаешь проблемы. Не уверен — нуждаешься в постоянном оправдании, почему жизнь не такая, и все время виноват кто-то другой.

Отсюда все этнические конфликты, на этом они строятся, разжигаются. Находишь врага — да это он виноват! Вот из-за чего ты живешь плохо! Я всегда смеюсь по поводу очень ретивых зрителей: я фильм не понял, значит, дурак режиссер. Фильм не понял я, а дурак кто? А дурак он. Это проецируется на всю жизнь. И это одно из самых грустных, кстати сказать, свидетельств того, что мы по-настоящему не использовали годы нашей свободы, не поставили ни перед собой, ни перед другими задачу: а какие они могут быть, эти другие? Какими можем быть мы? Вот проблема, которая не решается. И нельзя объяснить, отчего так. Почему мало что изменилось по-настоящему, демократия не стала образом жизни...

При этом самое смешное, что на Западе люди гораздо меньше занимаются политикой. Там чи-

новник и политик знают, что в конечном итоге не они хозяева. Я всегда вспоминаю простую историю. В 90-м году, может быть, в 91-м, «Freedom House» — есть такая организация в Америке — подарила нашему отделению журналистики библиотеку социальной литературы. Около трех тысяч томов. По тем временам — огромное богатство.

С.Т. На английском языке?

А.К. Ну, естественно — американские издания. И вот приехали два солидных дяди передавать ее нам. А организовывал все это первый секретарь посольства, Джимми, очень симпатичный человек, очень доброжелательный. И вот вешают табличку «Библиотека Freedom House», потом прием. И мы приходим, преподаватели, а впереди уже Джимми и эти двое, и наблюдаем очень странную картину, очень неприятную: они его буквально допрашивают: «А почему вы это делаете? А как вы это делаете? А зачем вы так?» И он очень терпеливо и старательно отвечает. Потом все это как-то свернулось. Через пару дней я встречаю его на улице и спрашиваю: «Джимми, почему они с тобой так разговаривали?» Он говорит: «Как?» — «Ну как? Как начальство!» — «А они и есть начальство» — «Как?» — «А очень просто. Они налогоплательщики, и они имеют право знать, на что я расходую их деньги». Ну кому из чиновников в нашем городе придет в голову такая мысль?! И кому из нас придет в голову мысль относиться к этому чиновнику как к своему, так сказать... ну, не слуге, но все-таки к человеку, который обязан исполнять наши желания?

С.Т. Да, у нас по-прежнему действует правило «я — начальник, ты — дурак».

А.К. Да! А почему фильм такой у нас появился? Здесь довольно длинная история. В 60-е и в 70-е я занимался социологией молодежи. Делал исследования, печатал циклы статей — полусерьезно, полупрофессионально... Ну, такой был тогда уровень социологии. Думаю, неплохой для того времени. В итоге получилась серия статей, затем отдельная книжка «Легко ли быть молодым?». После этого я ушел преподавать в университет, перешел на другую тематику, перестал заниматься социологией молодежи, но в 83-м году вышла моя публицистическая книжка. И в ней перепечатали «Легко ли быть...». А в это время Юра, уже режиссер (он ведь, как вы знаете, начинал оператором), только что прогремев и став знаменитым — сразу была премия за фильм «Созвездие стрелков»...

С.Т. Вы говорите о Юрисе Подниексе...

А.К. Ну естественно. Он искал материал для следующего фильма. Человеком он был очень честоло-

бывым, ставившим для себя очень высокие планки. Первый вопрос: а планка будет выше? И вот он все искал, и тут наш общий приятель, редактор киностудии и ближайший друг Женья Марголин, который печатал меня на русском языке (я писал на латышском для латышской же газеты, а он напечатал их в русской газете «Советская молодежь»), вспомнил и сказал: «Давай это сделаем!» Ни я, ни Юра не хотели. Честно. Я не хотел возвращаться к давним текстам и проблемам, понимая, что все это устарело, что я ничего не знаю сейчас об этом всем. А Юра почитал эти статьи, ему понравилось, однако сказал: «Но это же нельзя снимать! Что же из этого всего можно сделать?» Но он был человек упрямый. Кстати, одессит, с Украины, так сказать, человек. Мягкий, но упрямый.

В общем, начали мы ходить по молодежным компаниям, одиннадцать месяцев ходили, разговаривали с разными молодыми людьми, пытались понять. Никого из них, кстати сказать, не снимали — не потому, что они были плохи. Мы просто считали, что это будет нечестно. Ведь когда ты долго разговариваешь, оказываешь какое-то воздействие, волей-неволей тебе начинают подыгрывать. Им, конечно, хотелось быть с нами в хорошем контакте. И дальше уже вырабатывался вот этот сценарий — не что снимать, а какие нас сейчас волнуют проблемы, какие ситуации. Мы с самого начала хотели, чтобы было все честно. По-моему, мы сразу определили, что не будет никакого комментария. С другой стороны, мы хотели, чтобы это был разговор не просто с нами, а напрямик с аудиторией, поэтому Юра задавал вопросы, а снимали прямо через его плечо, и, глядя на него, они смотрели в зал. Кроме того, мы понимали, что очень важно ввести в картину кого-то из молодых, кто свое поколение образно воспринимает. Поначалу кинолюбителя искали. Не нашли, но зато были молодые поэты, были начинающие художники, первый-второй курс академии... А потом мы вышли на ребят, которые и стали героями фильма. Не было какой-то заданности: «Давай вот этого!», искали в разных местах, потом договаривались, группировали наших героев...

Думаю, фильм воздействовал двумя вещами: очевидной честностью и тем, что дали слово людям, которые ранее никогда слова не получали. Никто их и не учил говорить. Но в этих случаях жизнь, если правильно задуман документальный фильм, дает ему припек. Как хлеб — если правильно замесить тесто, оно взойдет. И здесь нужно отметить очень важную вещь... Мы не задумывались над этим, хотя очень серьезно относились ко все-

му, а в фильме получилось вот что: все происходит на фоне смерти. Афганцы, парень, который заболел и умер в колхозе, девочка-студентка первого курса, которая пыталась с собой покончить, парень-прозектор, девочка, которая родила ребенка в момент аварии на Чернобыле... Как можно отпускать детей в такой мир? Этот вопрос так или иначе присутствовал, что, в итоге, очень действовало на старших, на взрослых зрителей. Они взглянули на своих беспечных вроде бы детей совсем по-другому: они входят в довольно страшный мир. Понимаешь, возникло это дыхание, эмоциональная основа, которая стала шоковой, а мы даже не сознавали этого. Вот такие вещи.

С.Т. То есть это вами не осознавалось?

А.К. Да, мотив смерти не осознавался.

С.Т. Как же тогда получилось?

А.К. Потому что мы пошли в открытую. И ситуации сами возникали. Из тех, что были задуманы. Но так, как они выстроились... они же потом сделали фильм, фактически так.

С.Т. В фильме «Флешбэк» Герц Франк произносит такую фразу: «Мы не всегда понимаем, что снимаем».

А.К. Конечно.

С.Т. То есть в вашем случае точно так же?

А.К. Конечно. Это обнаружилось уже в ходе монтажа. Мы очень долго мучились с монтажом. Был прекрасный материал... Но только к концу все выстроилось. Мы месяца полтора никак не могли ничего смонтировать. Неживая картинка, и все. А потом фильм сам стал строить себя. Когда мы осознали, что сначала пошли не в том направлении. И картина покатила. Сама.

С.Т. Кстати, в какой степени Подниекс является учеником Франка?

А.К. В большой степени. Но он очень независимый ученик. Понимаешь, Юра был очень открыт учебе. Но при этом абсолютно автономен. То есть он все перерабатывал под себя. С очень большим уважением относился к Герцу, и тот ему действительно очень помог. Не только тем, что был у него главным советчиком, что Юра снимал с ним свой операторский диплом, они же делали вместе знаменитый фильм «На десять минут старше»... У Франка всегда собирались лучшие документалисты всей страны: Боря Галантер, Паша Коган... Лучшие, что у нас были и есть, всегда были в его доме. И Юра сидел там и слушал. У него были хорошие уши — он хорошо впитывал. Но все перерабатывал на свой лад. У него не было проходных фильмов. Он сразу начал как мастер. Дело еще в том, что он оператор, конечно, от Бога. Просто от Бога. В тот

момент, когда необходимо, его камера смотрит в нужном направлении...

С.Т. Да, в документальном кино очень важна чувствительность камермена...

А.К. Это самое главное. Полметра в сторону, даже меньше, и уже промашка, не видно, что происходит. У Юриса получалось. Вот этого я никогда не мог понять: как это делается?

С.Т. Абрам, а как вышло, что в Латвии, в Риге сложилась такая школа документального кино, очень сильная школа? У вас есть версия?

А.К. Дело вот в чем. Это первое послевоенное поколение. Мое поколение. Мы были детьми и подростками во время войны. Первое поколение, которое вышло в самостоятельную жизнь после войны. А время было — после Двадцатого съезда партии. Вот тут и возникает первое в Латвии профессиональное поколение кинематографистов. То было время больших ожиданий. Кто же тогда думал, что это оттепель? Все полагали, что это весна, лето и так далее! То есть очень многое сошлось...

С другой стороны, все они закончили, почти одновременно, учебу, все, кто из ВГИКа пришел. И тут Герц Франк появился, очень важная, конечно, фигура, хотя, быть может, иногда слишком восторженно оцениваемая со стороны. Очень важным было то, что началось осмысление жизненных процессов в философском плане...

С.Т. А сегодня сохраняется эта школа именно как школа?

А.К. Нет. Впрямую — нет. Хотя должен сказать, что чем дальше, тем больше связь восстанавливается. Пришло новое поколение. Из старых работают активно только Франк и Ивар Селецкис. Пришли совсем другие ребята, они работают в других условиях, нет большой студии, а это очень важная сторона дела... На большой студии было много общения, смотрели фильмы друг друга, участвовали в монтаже. Ссорились, конечно, тоже, но существовал принцип: если тебе не нравится картина, но она сделана профессионально, ты обязан ее защищать. Этот принцип очень силен.

А теперь появилось новое поколение, и где-то с 2000 года мы ежегодно имеем несколько хороших, настоящих картин.

Очень интересные режиссеры, очень разные. Притом они иначе, чем мы, относятся к людям, которых снимают. Мы-то всегда считали, что обязаны защищать тех, на кого фокус наводим, понимать, что с ними будет потом. Ибо человек, которого снимают, не может знать всего, а молодые вообще не догадываются. Мы девчонок, скажем, в «Лег-

ко ли быть молодым?» не снимали. Потому что на них бы просто пальцем показывали, потому что их откровенность очень интимна по сути. А в то время говорить на эти темы вот так было не принято... Может быть, они бы это и выдержали, но мы же их подставили бы. Теперь говорят: «Нет! Чего это я должен за него переживать? Он сам знает, что говорит. Что я ему, начальник? Я умнее его? Я лучше знаю, что ему надо?»

С одной стороны, это позволяет такие вещи вытащить, которые другим способом и не вытащишь, а с другой — создает некую дистанцию. За все надо платить, и если ты хочешь быть свободным от ответственности, теряешь вот эту непосредственную связь. Как было, когда Ивар Селецкис снимал свою «Улицу Поперечную»? Я никогда не забуду, как практически все герои фильма пришли на премьеру. Многие из них были впервые в кино-театре «Рига». Как они оделись, как они себя чувствовали, какое это было событие...

С.Т. Статус кино был другой.

А.К. Главное, изменился их статус в их собственных глазах! Потому что, оказывается, вот они какие важные! О них такую картину сняли, и собралось столько народу!

С.Т. Так я же и говорю — статус кино был другой, вот тебя сняли, и быть на экране — это событие. А сейчас ты попал на экран — ну и что?

А.К. Так «Новые времена улицы Поперечной» сняты уже в 98-м году. Когда-то была уверенность, что документальное кино в этом отношении может очень многое сделать, потому что человек, которого сняли, — с уважением к нему, но не приукрашивая, вот такой, какой он есть, — он становится другим, он как бы возвышается... Ведь все смотрят, и для всех это важно.

С.Т. Сейчас все реже говорят «документальное кино», все чаще — «игровое» и «неигровое». С чем это связано, как, по-вашему?

А.К. Это в общем правильно и неправильно сразу. К сожалению, нет правильного термина. Я такого не знаю. Дело вот в чем. Во-первых, надо отличать документальное кино, так сказать, «художественное», которое делается по модели искусства, когда фрагменты действительности используются как материал для создания мира самого художника. К примеру, весь Герц Франк такой. Да и почти все латышское кино строилось по этой модели. Однако существует еще публицистика, существует хроника. Так вот, когда мы говорим об игровом/неигровом, мы как раз хотим отличить документальное художественное от художественного игрового. Ничего ведь нельзя определять через «не». Еще

Аристотель учил, что ни одна дефиниция не может быть через «не», а определение должно показать, что чем является.

С.Т. И все же, как по-вашему, что отличает современное неигровое, документальное кино?

А.К. Я думаю, появилось несколько очень важных вещей. То, что я сказал: другой взгляд на мир. То есть некий объективизм. Второе: появилось новое поколение кинематографистов — и на Западе, и у нас. Ведь никто не идет в документальное кино, чтобы заработать. Значит, их туда влечет нечто другое. Что-то очень личное, и это характерно для ребят, которые начинают с любительского кино. И есть вторая группа, еще более интересная: люди с хорошим образованием. Имеющие звания, вплоть до докторов наук. Вот недавно один фильм снимал такой вот доктор — не в кино, конечно, в социально-гуманитарных науках. Они видят некий процесс и свое понимание его переносят на характеристику людей, что позволяет достигнуть нового эффекта. Это помогает обществу, людям лучше понять себя.

Самая главная проблема документального кино, скажем, у нас в Латвии, — вернуть зрителя. Потеряно целое поколение людей, которые никогда не видели настоящее документальное кино. Мои студенты, которым я его показываю, — а они очень много смотрят, говорят: спасибо, мы увидели нечто... мы не знали, что такое бывает! Понимаешь, это первое, что надо преодолеть. И они очень точно понимают, в чем отличие настоящего документального кино от Голливуда, — что там нельзя сидеть и хрумкать попкорн, там думать надо! И оказывается, это ужасно интересно.

С.Т. Абрам, несколько слов про украинские фильмы, которые вы видели.

А.К. Ну, я видел только то, что было в международной программе. Мне очень понравился фильм Романа Ширмана «Опасно свободный человек», сам подход к личности Сергея Параджанова. Уход от стандарта, другой взгляд... Нужно перестать стоять на коленях... Ну, наш современник, совершенно выдающийся человек, ну так сохраните эту его выдающуюся, но для этого не надо его ставить на котурны, которых он, кстати, терпеть не мог.

Еще понравился очень фильм... Ну, «очень» — это сильно сказано, по-настоящему очень сильных фильмов не было в украинской программе, кроме, может быть, картины Ширмана. Но очень приятный фильм «Против солнца»...

С.Т. Валентина Васяновича.

А.К. В нем есть свобода. И в нем совсем нет того,

что мне не понравилось в работе Максима Суркова «Изображение»... Не люблю, когда выкобениваются. Хотя понятно, что молодой, хочет показать себя, ему кажется, что это он первый придумал, а это уже тысячу раз было. Здесь, конечно, еще и невежество есть, нормальное, кстати сказать, в этом возрасте. Ему кажется: вот никто не делает так, а я делаю. Хотя в любом случае хорошо, когда у человека есть амбиции, это должно быть, а чем дело кончится — я пока не берусь судить, не знаю. Мне Сурков понравился тем, что в нем есть независимость... Словом, говорить об украинском кино в целом я не могу по пяти фестивальным фильмам, общей картины я не знаю. Но что огорчает... Получилось, что ваши действительно серьезные лидеры не снимают кино, хотя они в совершенно творческом возрасте. Безобразно.

С.Т. Вы имеете в виду Александра Роднянского?

А.К. И Роднянского, и Анатолия Борсюка, и Сережу Буковского — его даже в первую очередь...

С.Т. Нет, он снимает, пару лет назад, к примеру, сделал девятисерийный телевизионный фильм «Война. Украинский счет».

А.К. Но это же другое! Я ничего не имею против — пусть будет и такое, и всякое, но человек, снявший «Знак тире»...

С.Т. Должен снимать не такое кино?

А.К. Да! Поэтому мне очень жалко, ведь может потеряться связь... Будет очень обидно. Это было очень многообещающее поколение, очень! Это касается не только их, конечно. Мне очень жалко, что фактически не снимает Мурат Мамедов.

С.Т. Нет, почему же, он все время что-то снимает. Но это больше заказное кино...

А.К. В том-то и дело. Формально снимает, а по сути... Ведь, в конце концов это действительно классика Мамедовская короткометражка «В воскресенье рано...». Это же событие. А теперь он вынужден снимать что-то совсем другое. Вот в этом-то и беда. Вот у нас в Латвии сейчас все же много снимают кино, пытаются делать настоящее, но очень разное!

Причем хочу подчеркнуть, именно то самое неигровое документальное кино. Скажем так — авторское. Много снимается. Будет сниматься и у вас, я думаю, здесь будет то же самое. Потому что в связи со всеми вашими специфическими ситуациями вы немножко в темпе отстаеете. Идете тем же путем, но мы чуточку быстрее. Или раньше начали, скажем так.

С.Т. Но зато мы можем предвидеть — что из этого получится.

А.К. Наверное. И мне тоже видно, что у вас будет. Я не могу сказать, что это меня не тревожит. Потому что у вас другой уровень инерции, так сказать. Маховик крутится, и очень трудно потом что-то менять. Поэтому я очень боюсь разочарования вашего. А оно почти неизбежно. Когда слышу, как ваш премьер-министр говорит по телевидению, что Луганская или какие-то еще области «отстают», «снижают показатели всей стране!» — мне становится нехорошо.

Киев

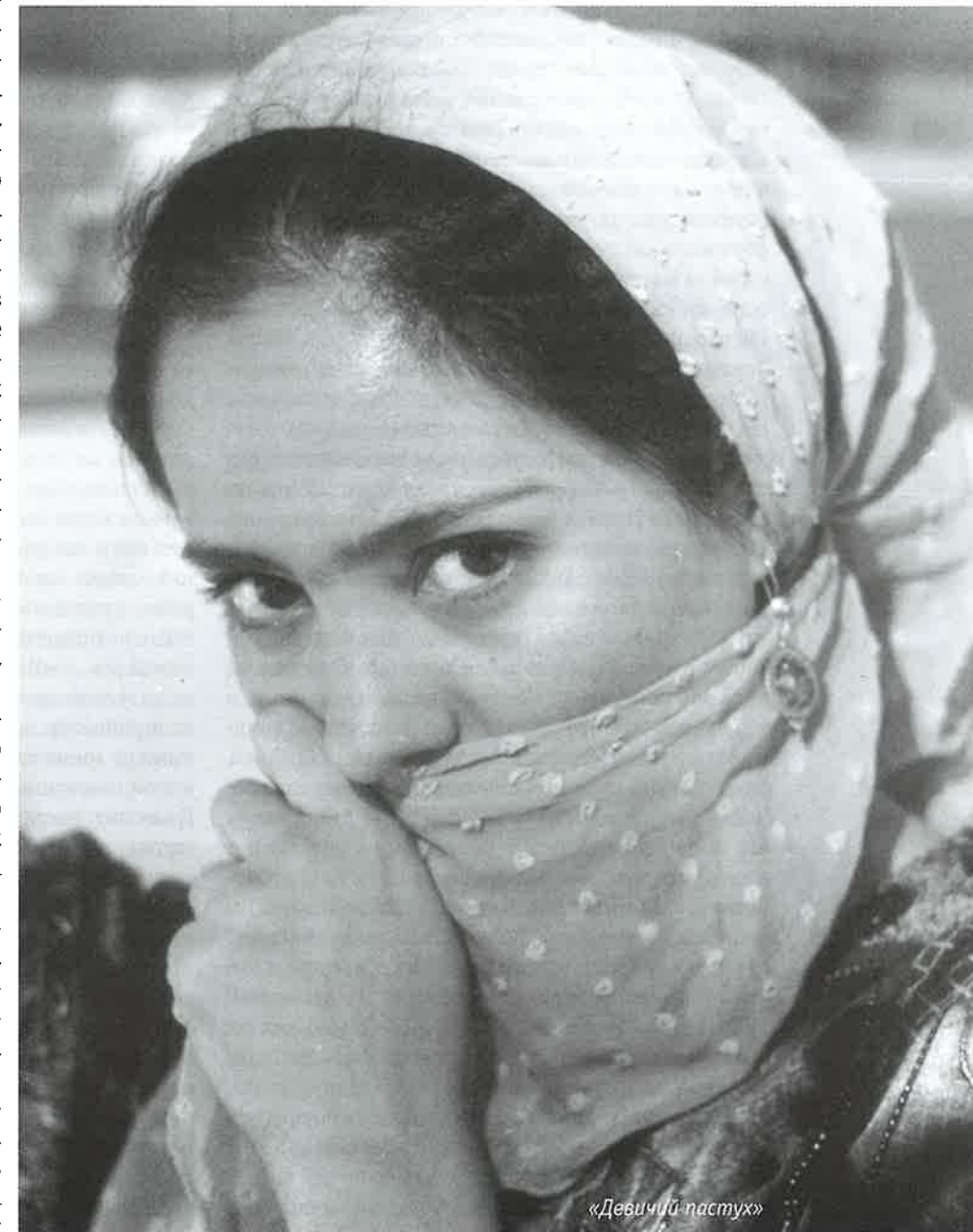
АЛИ ХАМРАЕВ

ВОСТОК — ДЕЛО ТОНКОЕ

Отшумел, канул в историю очередной Московский международный кинофестиваль — наша ярмарка тщеславия, наша отдушина в сегодняшней суетной жизни, упакованной в яркую и привлекательную капиталистическую обертку. Я выбирал в обширной программе фестиваля то, что хотелось посмотреть в горячем виде, а не с жесткого диска DVD в сопровождении чашечки кофе или бокала вина. Меня привлекли два названия: «Космос как предчувствие» и «Девичий пастух». Первый фильм создан моими давними друзьями Александром Миндадзе, Алексеем Учителем и Юрой Клименко, я их работы всегда жду с нетерпением. Второй же, «Девичий пастух», — это свидание с моей родиной Узбекистаном, где я, к сожалению, бываю все реже и реже.

Я не кинокритик, я режиссер. На страницах уважаемого «Кинофорума» выступаю не часто. К примеру, когда мне важно было поговорить о последнем фильме Гены Базарова, ветерана киргизского кинематографа. Произведении остром, талантливым, не всеми принятом. Может, мне хотелось поддержать товарища по цеховой профессии, может, кинорассказ моего коллеги не оставил меня равнодушным...

С «Девичьим пастухом» совсем другая история. Я помню, как — уже в прошлом веке, в прошлом тысячелетии! — на «Узбекфильме» появился Юсуп



«Девичий пастух»

Разыков — выпускник сценарного факультета ВГИКа (тогда Всесоюзного государственного института кинематографии, а сегодня — Всероссийского государственного института кинематографии). Повезло ВГИКу с аббревиатурой больше, чем СССР: после развала великой страны вместо СНГ можно было оставить старое СССР, как Союз Совершенно Сумасшедших Республик!

Но вернемся к реалиям: мы не успели в Узбекистане опомниться, как энергичный сценарист Юсуп Разыков стал кинорежиссером. Один за другим выходят из-под его «пера» фильмы, получают призы на различных кинофестивалях, отличаются остротой проблем, народностью, высоким мастерством. Режиссер не вылезает из-за границы, участвуя в конкурсах, в жюри, читая лекции. При этом снимает почти каждый год, вызывая зависть не очень талантливых и не очень востребованных. Разыков в своих фильмах поднимает и раскрывает темы, о которых говорят в основном на кухнях и с фигой в кармане. Широко известны ленты «Оратор», «Женское царство», «Товарищ Бойкенжаев», «Лекарь». Пришел в узбекистанское кино молодой борец — мудрец, боец — молодец! Я ему предрекал тогда трудную жизнь, он мои слова воспринял спокойно, с мужским достоинством...

Мы все, да и сам Юсуп, не заметили, как лета его уже подходят к цифре 50, чепуха рядом с годами легендарного Малика Каюмова — 94! Зато заметили, как Разыков избавился (или его избавили) от директорства на «Узбекфильме», как продолжал снимать свои новые фильмы и дожил до «Девичьего пастуха». Не знаю, как для других, но для меня новый фильм Юсупа Разыкова и его соавтора, блистательного кинооператора Хотам Файзиева, этапный в творчестве мастера. Он взялся за тему, самую трудную в Азии, особенно если Азия называлась Средней, а в последнее время переименована в Центральную. Когда умер Тамерлан — Тимурленг — Амир Тимур, его империя распалась, и более чем на пятьсот лет на его исторической родине воцарилась тьма мракобесия и фанатизма. Больше всего не повезло женщине, на голову и сердце которой накинута чадрусетку из конских волос, оказавшуюся крепче колючей проволоки концентрационных лагерей и ГУЛАГов. Против этого феодального наследия и выступает сегодня в своем творчестве Юсуп Разыков, ему сегодня трудно, он нуждается в поддержке, поэтому я решил написать о его успехе на последнем Московском международном кинофестивале. Этот бесспорный успех разделяют и талантливый оператор — ветеран Хотам Файзиев, и тонкий композитор Джамшид Изамов, и весь коллектив «Узбекфильма».

Что такое для современного обывателя, развращенного американской и индийской дешевой, награда Московского международного кинофестиваля — приз Киноклубов России фильму «Девичий пастух»? Да ничего! Подумаешь, в фильме какой-то подросток по имени Джамшид из горного селения охраняет покой и честь невестки, жены старшего брата, уехавшего на заработки в дальнее зарубежье. Что с этого? Пусть брат не оставляет свою жену, пусть сидит дома, прислуживает сильным мира сего, а ночью в пьяном угаре измывает над своей рабыней...

Я думаю, бесхитростный сюжет нового фильма Юсупа Разыкова вам уже ясен. Кроме подростка Джамшида в проникновенном исполнении дебютанта Эльнура Абраева героем фильма является народ, населяющий горное селение Авлод, расположенное в сотнях километров от Ташкента. Этот народ трудится на огородах, собирает хворост, подрабатывает извозом. Он не ворует, не убивает, не употребляет наркотики. Ходит друг к другу на свадьбы, на поминки, обсуждает развратную жизнь горожан. Если бывает очень трудно, кое-кто из этого народа покидает селение и ищет работу в Ташкенте, в Арабских Эмиратах, в других странах. И не осуждает женщин, которые едут в Дубаи домработницами, не подозревая, что лишатся паспортов и окажутся в гареме или на панели. Сценарист и режиссер Юсуп Разыков с глубокой симпатией знакомит нас с колоритными персонажами горного селения: дядей юного героя Саломом по кличке «Париж», путающим имена своих многочисленных детей, с его родственником Нурулло — «Учителем», с Исмаилом — «Пасечником». В этом селении многие люди имеют клички, как и соседняя гора, или дорога в райцентр, или святой источник под скалой. С ними со всеми соприкасается «телохранитель» одинокой молодой женщины четырнадцатилетний Джамшид: выслушивает ироничные, а порой и злые шуточки, отмахивается от внимания милой сверстницы, лишается забав с друзьями. У этого провинциального мальчишки свои представления о чести семьи, о слове, данном старшему брату...

По-восточному неторопливое повествование становится напряженным, когда Джамшид и невестка возвращаются автобусом из райцентра, где в больнице лечится свекровь. Молодая женщина с постоянной блаженной улыбкой на лице сидит на переднем сиденье, Джамшид сладко спит рядом, разомлевший от пиалы вина, неожиданно выпитого впервые в жизни. Водитель в зеркало заднего вида откровенно и жадно вливается в лицо женщины, она ловит эти взгляды, блаженная улыбка сме-

няется выражением жгучего любопытства, затем страха, душевного смятения. Женщина вскакивает с места и выходит из автобуса. Водитель ждет некоторое время, оглядывает окрестности, затем едет дальше. А Джамшид все так же спит у окошка, овеваемый вечерним горным ветерком...

Юсуп Разыков, как в хорошей шахматной партии, доводит сюжет фильма до логического завершения: Джамшид набрасывается на водителя автобуса, всю ночь мучительно ищет потерявшуюся невестку и, когда блаженная бродяжка поутру возвращается домой, мальчишка идет на вершину любимой горы и закуливает. На лице у него выражение исполненного долга, он не подвел своего брата, в отсутствие которого все мужские заботы в семье легли на хрупкие плечи подростка. Недаром в национальном варианте «Девичий пастух» имеет название «Эркак», что означает «Мужчина».

Прекрасна финальная длинная панорама, в которой повзрослевший за одну ночь Джамшид сидит на вершине горы и курит. Пуская дым, он похотливо вглядывается в даль светлую — это его горы и реки, сады и леса. Его родина...

Многих зрителей, да и некоторых кинокритиков, может удивить пристальное внимание автора фильма «Девичий пастух» к внутренним переживаниям молодой женщины, сошедшей на пустынной горной дороге из-за каких-то похотливых взглядов водителя автобуса: «Он же только смотрел на нее, не лапал, не щипал, не пытался изнасиловать! Почему надо выходить из автобуса и бежать, куда глаза глядят?!» А удивляться тут не к чему: в данном случае придется вспомнить расхожее выражение «Восток — дело тонкое...». И тогда станет ясно, почему восточная женщина смущенно отворачивается от слишком любопытного взгляда постороннего мужчины, почему дрожит мелкой дрожью и даже теряет сознание от прикосновения в первую брачную ночь, почему ожоговые центры Самарканда заполнены женщинами, которых удалось спасти после акта самосожжения. Женщина с другим менталитетом удовлетворится пощечиной обидчику или пожалуется полицейскому, а тут действительно дело тонкое...

Мне бы хотелось отметить пастельные краски, которыми пользуется Юсуп Разыков во всем: в развитии сюжета, в изображении улочек и крыш горного селения, в передаче чувств. Он избегает сов-

ременных «козырей», ими сегодня заполнены экраны, когда на квадратный сантиметр выливаются потоки свинцового дождя, крови, блевотины и спермы. Разыков в своем поэтическом кино продолжает традиции старших коллег — киргиза Толомуша Океева с его «Небом нашего детства», туркмена Ходжакули Нарлиева с «Невесткой», Эльера Ишмухамедова с его первой работой «Свидание». Сегодня этот метод с успехом используют в своих лучших работах кинематографисты Ирана, Китая и Кореи. Юсупу претит дешевый успех на западных фестивалях некоторых фильмов Центральной Азии, в которых образы и сюжеты заимствованы из российской экранной чернухи, только внешняя оболочка из грязи, пыли, мух и соплей наша — азиатская. Скорей бы переболели такие авторы, их талантливые мозги ждут прекрасные и вечные темы из жизни народов Центральной Азии...

Апофеозом «Девичьего пастуха» для меня является эпизод, в котором люди горного селения, подгулявшие на деньги удачливого бизнесмена по прозвищу «Салом — Париж», танцуют у огромного дерева — карагача. Только что они за столом, уставленным бутылками и тарелками, говорили о сладкой жизни в Ташкенте, в Дубаи, в других заморских странах. А сейчас они самозабвенно танцуют свой старинный народный танец вокруг дерева, немало повидавшего на своем веку. И из многоголосья слышится громкий голос одного из сельчан: «Разве есть где-нибудь на свете такое дерево? Такие горы? Такое небо?..» Спит уставший от повседневных забот простой люд горного селения, музыка танца несется по крышам к высокому звездному небу, а голос все повторяет:

— Где есть на свете такие горы?.. Такое небо?.. Такое дерево?..

Для меня это и есть голос зрелого мастера, голос кинодраматурга и режиссера Юсупа Разыкова...

«ДЕВИЧИЙ ПАСТУХ»

Сценарий Юсупа Разыкова и Эркина Агзамова

Постановка Юсупа Разыкова

Оператор Хотам Файзиев

Композитор Джамшид Изамов

В главной роли Эльнур Абраев

Узбекистан, 2005

СВЕТЛАНА ХОХРЯКОВА

ПОЭЗИЯ С ГРОТЕСКОМ ПОПОЛАМ

На XXVII Московском международном кинофестивале в июне 2005 года состоялась мировая премьера фильма Юсупа Разыкова «Девичий пастух». Картина была удостоена диплома Федерации киноклубов России «За кинематографическое раздумье, национальное по форме, общечеловеческое по духу, воплощенное на экране ярким кинематографическим языком».

Сценарий написан Юсупом Разыковым совместно с Эркином Агзамовым. Их герой, четырнадцатилетний Джамшид после отъезда старшего брата остается единственным мужчиной в семье. Брата уже год как нет, пишет редко, уехал куда-то на заработки, чтобы потом переехать с семьей в город. Не в деревне же с его головой пропадать, считает родня. Жить в узбекском селении не на что, работы нет.

«Девичий пастух»



Вот и разбегается народ кто куда. Одна из соседок челноком ездит в Дубай, чем там занимается — бог весть. Можно предположить самое разное. А когда ненадолго возвращается в родные места, то собственный ребенок не бежит ей навстречу. Отвык от матери, просто ее не знает. Зато сидит с отцом, который в компании таких же неспешных мужчин в безделье проводит дни. «Вот они — узбеки, — скажет один из героев, вернувшийся в родные места после очередного отъезда в дальние края. — Им бы век сидеть на одном месте. А мир меняется». При этом сам не помнит имен собственных детей и мечтает повторно обручиться с женой, которая ему вроде бы и не жена уже — так долго не был дома.

Согласно местным обычаям, Джамшид в отсутствие брата должен приглядывать за невесткой,

повсюду сопровождать ее. Поэтому и зовут его все девичьим пастухом. Не самое веселое занятие для подростка, у которого свои интересы — надо учиться, поступать в колледж. Не все же ишакам хвосты крутить, как скажет кто-то из взрослых мужчин, пора заниматься делами, сообразными возрасту. Но во время путешествия в соседний город их взаимоотношения с женой брата абсолютно меняются. Таков сюжет.

Может быть, впервые Юсуп Разыков снял абсолютно свободное кино. Посмотрит его не знающий режиссера и его творчества человек и примет, как принимал бы самобытное кино любой восточной страны. Смотрим же мы иранские фильмы, ни на какие другие не похожие, и они завораживают уже самой неповторимостью жизни на экране, незнакомой и далекой культурой и средой. Хотя, если внимательно вслушаться в разговоры героев Юсупа Разыкова, станет понятно, откуда они родом, имея в виду наше общее советское прошлое и постсоветское настоящее. Но все это не является уже столь определяющим. Правда, сам режиссер так не считает, напоминая о том, что такое время на дворе. Идеология, одна на всех, кончилась, с религией происходят метаморфозы, а один из героев фильма говорит другому: «Ты скучаешь по прежним временам».

Мне-то казалось, что «Девичий пастух» не особенно должен нравиться в Узбекистане. То, на что человек, живущий в иной стране, не обратит внимания, ее коренным гражданам может показаться неверным по сути и даже обидным. Тем более в восточной стране, да еще налаживающей новые формы жизни. Что именно не понравится, даже не сразу сформулируешь. В «Девичьем пастухе» живет какой-то новый дух, тоска по неясному. Свобода женщины, которая, в сущности, не так и свободна в силу ментальности страны и народа в целом — тоже тема для дискуссий после фильма. Спрашиваю об этом режиссера. Но он говорит об ином: «Что может не понравиться в Узбекистане? То, что нет на экране наших асфальтовых дорог, красивого аэропорта, вылизанных улиц Ташкента, примет нового? Но события разворачиваются в селе, в убогих заброшенных местах. Другого фона для этой истории я не видел».

То, что Юсуп Разыков называет убогими и заброшенными местами, снято Хатамом Файзиевым очень живописно, не глянцево вовсе, просто потрясающе красиво, в чем российские критики упрекали режиссера. Покой чувствуется во всем. Козы бегают вместе с детьми по горным лугам и мимо глинобитных домов, какая-то странная юрта, словно перетянутая лентами кожи, появляется в кадре. И героиня лежит в глиняной чаше, видимо, предназначенной для выпечки лепешек, — большой и

прохладной, уходящей в землю. Неторопливая восточная жизнь, почти сонное царство с царственной природой. Особенно красиво, когда из кадра уходят все и он пустеет. Уедет старенькая машина советской эпохи, исчезнут люди, шумно о чем-то говорящие, и наступит тишина, которая еще больше станет ощутима, как только зазвучит музыка Джамшида Изамова. Это одна из самых поразительных составляющих картины, придающая ей какой-то inferнальный оттенок. Идет бытовая сцена, иногда



«Девичий пастух»

даже не слышно слов, несмотря на то что герои оказываются в толчее восточного базара. Люди шевелят губами, их голосов мы не слышим, и только звучит невероятной красоты и отрешенности музыка. Камера останавливается на углу какого-нибудь дома, словно запечатленного на живописном полотне. Только рамки не хватает, чтобы зафиксировать эту ускользающую скромную красоту.

История происходит в «Девичьем пастухе» странная для европейца, непонятная и непостижимая. Разыков это хорошо объясняет одной лишь фразой, говоря, что снял фильм о молодой женщине, которая решила наказать себя за то, что взглядом изменила мужу. В раздолбанном автобусе, на котором она ехала с Джамшидом (а тот уснул), случайно посмотрела в лобовое зеркало и встретила с настойчивым мужским взглядом водителя. Ответила глаза. Этого было достаточно для последующих поступков. Попросила остановить автобус и вышла одна посреди безлюдной местности. А Джамшид

и не заметил, как все это произошло. Невероятное событие, необъяснимое и совсем уж неприемлемое для узбечки из глубинки. То есть женщина изменила мужу мысленно. Скажу честно, сама бы я до подобной мысли не дошла. Строила бы самые разные, но иные предположения. Помог Юсуп Разыков по-новому посмотреть на вещи: «В Европе это невозможно оценить. А для меня это основное, когда человек сам себя наказывает доступными ему средствами. А люди оценивают все произошедшее в фильме однозначно, будто героиня ушла в легенду. Она не наказала себя круче, уходом из жизни, только потому, что у нее есть дети. Долг и идеал разошлись. Долг взял свое. И это мера несчастья конкретного человека, молодой женщины. В России, боюсь, это не воспримут вообще, да и не только в России. А для человека другой ментальности — это предмет доверия, уровень которого я не могу даже определить. Тем интереснее было работать. Все это очень интимные вещи, которые кино и призвано исследовать, их нельзя передать в пересказе или на бумаге, но можно снять и ощутить». Поэтому и пригласил Юсуп Разыков на главные роли непрофессиональных актеров, жителей городка Байсун, людей, которым не нужно ничего объяснять, они и сами живут в мире легенд и поверий, определяющих строй мыслей и чувств.

Еще по дороге в соседний город, где лежит в больнице мать Джамшида, мальчик и невестка останавливаются у озера. Их попутчицы выходят, чтобы в святых этих местах, на которые, как кажется часто людям, Бог обращает большее внимание, вымолить себе счастье. Именно тут желания исполняются скорее. На обратном пути невестка как раз и выйдет у этого озера. Даже не озера, а родника, вытекающего из скалы. Вода в нем прозрачная, какая-то нереальная. Вот Джамшид и всматривается в ее глубь после исчезновения невестки, думая, что, возможно, растворилась та в воде или превратилась в рыбу. Кто ее знает, эту горянку, она всегда была странной. Непонятно только, отчего так быстро произошла смена отношения юного героя к жене брата. Слишком все стремительно произошло и не вполне оправдано. Но, наверное, все дело в особенностях восточного менталитета. Что там передумал этот ребенок, глядя в прозрачную воду, неизвестно. Но после случившегося стал иначе относиться ко многим вещам, словно прочитал какую-то тайну на дне озера. При том что многое — плод его мальчишеской фантазии, он ведь не знает, что в действительности произошло. История со взглядами осталась для него за кадром. Из-за некоторой недоговоренности и ускорения событий многие не поняли картины.

Спрашиваю у Юсупа Разыкова, почему, собственно, вся эта история возникла именно сейчас, почему пришла ее пора. Ответил он так: «Время сейчас такое. В коммунизм никто уже не верит. Оправу находят в национальной ментальности. Это даже не религия, а какая-то иная вера. Особой религиозности в людях ведь не осталось уже. А вот то, что является аурой для данной местности, что выявляет и выравнивает нравственность в людях, — это и дает им повод наказывать самих себя за те или иные проступки. Это странно, но это плод, возможно, наивного сознания. Я очень рад, что эта картина появилась. История увлекла, и я занимался ею год. В этом для меня заключен смысл существования кино как искусства. Могу, конечно, делать фильмы в каких-то жанровых рамках, сугубо профессиональных. Но было бы жаль тратить только на это время. А в данном случае ни о чем не жалею. Мы прожили этот год в легендах, в некоей условности, которую приняли. Нам была абсолютно понятна и близка героиня, сочувствовали ей бесконечно. Мальчик тоже важен. Он выступает здесь защитником нравственности. Когда он почувствовал, что нечто важное еще живо в людях, тогда и принял решение оставаться рядом с женой брата. Невестка становится для него камертоном чистоты, ей он теперь бесконечно верит».

Когда мальчишка в поиске беглянки обратится к вещунье за помощью, когда скажет ей, что его невестка — лучшая, а его брат не достоин ее, та произнесет слова: «Слава Богу, есть еще мужчины в нашем кишлаке». Это как посвящение в мужчины. Важная вещь на Востоке.

Теоретически в картине должны были сойтись две вещи — начало поэтическое и, если угодно, комедийно-гротескное. Однажды нечто подобное даже случится на экране, когда подвыпивший житель села, вернувшийся из неведомых странствий, тот самый, что требует повторного обручения с женой, вдруг словно оторвется от земли, полетит куда-то со словами «Я вернулся, люди!». Но это только покажется на мгновение. В следующем кадре мы увидим всего лишь не вполне твердо стоящего на ногах хмельного человека. Смешные разговоры мужчин о том, что якобы для французских баб узбеки — высший сорт, поскольку бывал кто-то из них в этих самых Парижах (хотя, скорее, все только выдумка), могли бы быть вполне гармонично приглушены совсем другой поэтикой. Она есть в «Девичьем пастухе», существует прежде всего в музыке, звучащей, словно поверх бытовой, прозаической жизни в кадре. Но все существует отдельно, само по себе. Трагипоэтическое и комическое существуют в параллельных сферах, не смыкаясь в единое целое.

ЮСУП РАЗЫКОВ

МАСТЕР

Это поразительно, но я не помню ни одной книги, ни одного серьезного исследования, посвященных творчеству Хотама Файзиева.

«Справедливости нет» — вспомнил я поддерживающее меня много лет правило, записанное под номером один в Уставе труппы Нью-Йорского балета, основанного Георгием Баланчивадзе, которого многие помнят как Джорджа Баланчина.

Художник, взорвавший изображение в эпоху «освобождения киноаппарата», создавший шедевры черно-белого кино «Ты не сирота», «Ташкент — город хлебный», «Чрезвычайный комиссар», «Драма любви», именно создавший, на правах истинного соавтора этих произведений, создатель феномена «кинематограф Файзиева» кинооператор Хотам Файзиев...

Али Хамраев, Хотам Файзиев и Юсуп Разыков



Когда-то мы заворуженно следили за первыми кадрами фильма «Ты не сирота», ошеломленные ритмом, движением камеры, фантастическими перепадами света и тени. Разве можно забыть длинные тени деревьев, пока Дзидра бежит по улицам зимнего Ташкента, повторяя «мама, мамочка, мам-мамочка». Сила напряжения в кадрах фильма «Ташкент — город хлебный» создается и удивительным балансом, установленным оператором между оттенками двух цветов, — черного и белого. И это целая гамма. А его портреты? Актеры, которые стояли перед камерой Файзиева, всегда были уверены: все будет хорошо. Божий дар кинематографической пластики привлекает к нему режиссеров до сих пор. К Файзиеву — всегда очередь! Они — разные — интуитивно чувствуют качество и безукоризненное владение профессией.

Я не претендую на восполнение досадной прорехи в узбекском и советском киноведении. Мне гораздо важнее просто рассказать об операторе, которого считаю своим другом и с которым мне посчастливилось снять все свои последние фильмы, к которому я прислонился — к его таланту, такту, чувству юмора. Картины, которые мы сняли с Хотамом Холматовичем, все были производственно непростыми — изношенная оптика, съемки зачастую в один дубль, жесткий свет, отсутствие современной операторской техники (стедикамов, крапов, присосок, фильтров) и невозможность влиять полноценно на процесс проявки и печати материала...

Все это требовало и вело к избранию минималистских решений визуального ряда. А это все равно что писателю оставить пятьсот слов из 10000 пушкинских... Задача может выглядеть привлекательной, но уж больно формалистской. В кино ограничивать в чем-то оператора — себе дороже. И отсутствие главной радости — приличного экрана для демонстрации своего искусства зрителям. Историю, худо-бедно, еще можно довести, а изображение...

Как-то, показав фильм «Женское царство» в Америке, в студенческом кампусе города Сент-

Поль, на серебряном экране, я обомлел от ярких, сочных цветов — видел бы это Хотам-ака! Вот, оказывается, что он вкладывал в картину, колдуя со своей командой во время съемок, вот о чем он тосковал, не видя этого на экранах премьер в нашем Доме кино. Вот чему учился у своих вгиковских мастеров Гальперина и Тисса вместе с однокурсниками Валерием Железняковым, Леонидом Калашниковым, Александром Рыбиным, Наумом Ардашниковым... Вот что увидели и оценили в молодом кинооператоре «киты» узбекского кино — Шухрат Аббасов, Али Хамраев, Дамир Салимов. Вот отчего грустны сегодня глаза оператора-мастера. Я вспомнил великого писателя, ослепшего к концу своей жизни, но не перестававшего покупать книги. Оглохшего композитора, продолжавшего писать великую музыку. Я тут вовсе не о годах — до стариковства Хотаму Холматовичу далеко — почувствуйте пожатие его маленькой ладошки...

Но какая должна быть вера в искусство, щедрость и жадность в творчестве, чтобы снимать, не имея возможности полноценно насладиться результатом своего нелегкого труда. Видно, и вправду божья неудовлетворенность написана на судьбе истинного таланта, а гармония и совершенство — его неизбывная тоска и счастье...

Несколько лет назад Хотам-ака снял фильм как режиссер-постановщик. Он называется «Вечера в белом домике». Короткометражка, тонкая, щемящая, с великолепным подбором молодых актеров, так и осталась на сегодняшний день единственной. Я знаю, что у Хотам-ака есть сценарии, задумки и он готов снять фильм, который важнее всего на свете, — о его творческой жизни... Я зову в помощь всех богов, чтобы его мечта осуществилась. Потому что очень хочу, чтобы мой друг и мастер был счастлив...

А для меня самой главной похвалой от Хотам-ака всегда были слова, которые он изредка произносит во время съемок: «Мы снимаем что-то похожее на кино...»

Ташкент



ЛЮДМИЛА ЛЕМЕШЕВА

ИГРАЕМ ПАРАДЖАНОВА

В этом мире несчастливы только глупцы и скоты.

Из письма декабриста Михаила Лунина, написанного в одиночной камере Акатуйской тюрьмы.

...Дивным сентябрьским днем 1987 года, на сороковой день после смерти Ивана Миколайчука, в его родовой усадьбе в Черторыи при большом скоплении народа прямо в саду были по-гуцульски нарядно накрыты длинные узкие столы. Последним из гостей, как и положено коронованной особе, прибыл Сергей Параджанов со свитой: его сопровождали красивый статный юноша с абсолютно непроницаемым лицом («Актёр Юра Мгоян, мой муз», — познакомит мэтр), средних лет человек обычной наружности (кажется, администратор группы «Ашик Кериб») и еще некто с худым бледным лицом, в элегантном черном костюме и черных очках, который будет представлен собравшимся как князь Амиран Думбадзе, аристократ по

«Опасно свободный человек»



крови и духу, воплощенное благородство. Маме Ивана Параджанов вручил высокие свечи немислимой барочной красоты, на ее худенькие плечи накинул черную кружевную шаль, жене Маричке и сестрам передал что-то в коробках и свертках.

За столом он много и вдохновенно говорил («Сегодня мы прощаемся с призраками, рожденными «Тенями»... «Это не мы подарили мир Ивану, а он принес нам готовый мир»...), чистосердечно плакал, а потом предложил посетить могилу Ивана отца. На сельском кладбище маэстро выстроил мизансцену, в центре которой оказался актер Юра. Ему было велено обходить народ и с поклоном наполнять рюмки. И еще тихо: «Распахни куртку пошире, а то торса твоего не видно...» И еще кому-то местному: «Красивая у тебя рубашка, а утром была другая, коричневая...» И еще метнул зоркий взгляд охотника-антиквара на старинные серебряные монеты у меня на шее... И еще миллион других летучих реакций на все видимое, слышимое и движущее-

еся в поле его зрения — как-то все одновременно, не соблюдая иерархии предметов, но и ни разу не нарушив ритма и чинности ритуала.

Когда этот волнующий день, похожий, скорее, на праздник в духе «Теней забытых предков», чем на поминки (все, все, что связано с Иваном Миколайчуком, всегда полно соответствий, тайных смыслов и поэзии), начал клониться к сумеркам и монарх-демиург, безупречно сыгравший свою роль, решил наконец откланяться и, послав прощальное благословение провожавшей его за калитку народной толпе, собрался уже сесть в автомобиль, оказалось, что один из его свиты взбунтовался. Князь, за целый день не проронивший почти ни слова и так и не снявший черные очки, уезжать из этого благого места не желал. Переговоры и уговоры через гонцов закончились тем, что загадочный гость произнес наконец запальчивый монолог, из коего мы узнали о дурном характере и скверном здоровье маэстро, о его нищем быте, об абсолютной заброшенности и одиночестве. В общем, слаб и несчастен человек, а вы из него гения и Бога творите...

Первой среди онемевших гостей пришла в себя я и, бросив «аристократу по крови и духу» что-то о восточном предательстве, в праведном гневе удалилась на любимую Иванову горку. Оттуда уже видела, как не без усилий Романа Балаяна и Леонида Осыки воссоединившаяся живописная группа с несокрушимым достоинством погрузилась в автомобиль и отбыла в сторону Черновцов.

На другой день от Осыки узнала, что человек в черном — никакой не князь, а хорошо известный в тбилисских уголовных кругах авторитет, что на самом деле он невероятно предан Параджанову, много лет поддерживает его материально и что именно он обеспечил «крышу», когда Сергей сидел в тюрьме (всем уголовникам Советского Союза было передано по беспроволочному телеграфу, что ежели тронут этого сумасшедшего режиссера, этого юродивого, будут иметь дело с Амираном Думбадзе). И что он даже приезжал под конвоем в Тбилиси из Ростова, где сам в это время сидел в тюрьме, на второй процесс Параджанова...

Вот вам наш отечественный экзистенциальный выбор: между преступным государством и государственным преступником. Как истинно свободный человек, Параджанов выбрал второго — по закону избирательного сродства. И то правда: узники и каторжники у нас всегда были самые вольные, самые неуправляемые люди.

Если верить Осыке, конфликт «киноневедки» (термин придумал для всего нашего цеха сам мэтр) и друга-уголовника Сергей Иосифович откоммен-

тировал категорично: «Не прощу вовек тому, кто поссорит меня с Амираном». А сам оскорбленный «князь» якобы полночи не спал из-за переживания: пострадало его чувство чести.

Помню, вернувшись из Черторыи, первым делом бросилась к своей книжке, которая только что вышла в Москве, — «Украинское кино: проблемы одного поколения», и, полистав ее, в сердцах отщвырнула: «Похоже, это твои проблемы, а у них какие-то совсем другие». И еще ядовито процитировала сама себе блокнотное: «Печальная доля — так сложно, так трудно и празднично жить, и стать достойным доцента, и критиков новых плодить...»

Я вспомнила этот свой первый шок от знакомства с Параджановым, потому что после недавней премьеры в киевском Доме кино новой ленты о нем «Опасно свободный человек» снова задалась вопросом: как? Как писать о таком художнике, такой судьбе и таком жизненном опыте? Хуже того — как снимать о нем фильм? Какую выбрать интонацию? Трагическую? Комическую? Трагикомическую? Любая будет правдой, и любая — ложью. Он сам себя опровергал ежечасно и ежесекундно и, думаю, не подписался бы ни под одним своим портретом. Или подписался бы, а потом — отказался. Ну... хотя бы из прихоти.

Ведь это он послал из тюрьмы на волю поистине революционную весть: «И что жизнь, если нет принципа и каприза...» Это вам не Нина Андреева, которая, если помните, «не могла поступиться принципами» (их у нее к тому же не было: личные принципы — удовольствие дорогое). А дулю не хотите? Из каприза, из моей личной же прихоти и сиюсекундной дури можно и дорогим принципам изменить. Ну, конечно же, он — пугающе, опасно свободный человек. А может, просто — художник? До мозга костей, до последнего нервного окончания, до полного сладострастного саморастворения в плоти мира, в ее бесконечном многообразии...

Ага, ловлю себя на том, что упорно, инстинктивно не хочу превращаться в «киноневедку» — т.е. анализировать фильм «Опасно свободный человек». Просто сообщу, что два умных, талантливых автора — мой товарищ по несчастью, критик Сергей Тримбач и режиссер Роман Ширман — вылепили его как многослойный пирог. К рассказам и байкам героя о самом себе, ко всяким там анекдотам из уст любящих друзей (в том числе отбывавших с ним срок в одной тюрьме) добавлены два комментария: закадровый текст, с ироничной непринужденностью произнесенный режиссером фильма, и движущиеся мультипликационные картинки, остроумно пародирующие параджановские

мифы и сюжеты. Маленькие смешные рисованные человечки снижают любой пафос в зародыше, вяляют дурака, подмигивают, передразнивают и откровенно веселятся (замечательная работа художников-аниматоров Радны Сахалтуева и Артема Сухарева). В итоге фильм получился живой, легкий и изящный. Условный как восточный тост. И как восточный же тост самодостаточный. Ему надо просто радоваться. Не умничать, не препарировать, а как в порядочном застолье добавлять свои собственные байки про легендарного художника.

Интересно, появится ли когда-нибудь лента о Параджанове в жанре комикса? Похоже, к тому идет: немеркнущая слава обязывает стать фольклорным персонажем. Я, например, в детстве, еще не увидев ни одного фильма Чарли Чаплина, была уверена, что он — народный герой, что-то вроде Иванушки-дурачка или Петрушки. И была потрясена, когда узнала, что это — живой человек и даже мой современник. Не удивлюсь поэтому, если Василий Катанян не врет, когда уверяет, что в 70-е годы дети в Киеве играли в Параджанова. По крайней мере, мы, взрослые, до сих пор играем в него. Имитируем, подражаем, стилизуем, берем на прокат, мифологизируем, пародируем, профанируем, превращаем в серию анекдотов...

Впрочем, задал тон и стиль поведения он сам: сотворил не только из своей жизни, но и из смерти трагикомический аттракцион. (Зачем, например, его, уже умирающего, преданные друзья таскали по жару в самолетах между Москвой и Парижем? Или в глубине сердца и сам великий Артист предпочитал покинуть мировые подмостки на фоне парижских декораций?)

То, что он «ушел, играючи», по свидетельству Софино Чиаурели, — жест по отношению к зрителям великодушный: он избавил нас от участия в собственных страданиях. Никогда уже не узнаем мы ни о физической боли, которую он терпел, ни о том, как не хотелось ему умирать, ни о страшном его публичном одиночестве. «Он покупает неба звуки. Он даром славу не берет», — сказал о поэте человек, знавший цену.

Это ни в коей мере не упрек авторам ленты «Опасно свободный человек»: мол, заболтали трагедию. Они избрали другой жанр, другую — «параджановскую» — интонацию, которая им удалась, как если бы снимал о себе фильм сам Сергей, считает известный грузинский критик Кора Церетели.

Но никуда не деться — даже от якобы легкомысленных шуток и завиральных идей нашего героя иногда сжимается сердце. «...Папа римский посылает мне алмазы, я их продаю и на эти деньги

живу», — поведал он публике в московском театре на Таганке в начале 80-х, и тогда никто даже не улыбнулся, все поверили. Сегодня в зале киевского Дома кино искушенные зрители на этой фразе засмеялись, ибо уже знают о параджановских приколах и понтах. Мне же стало жаль, что известное воспоминание Катаняна в фильме на этом оборвалось. Дальше шел замечательный диалог: «Сергея, побойся Бога, какие алмазы посылал тебе папа римский?» «А мог бы!» — ответил он мне с упреком. Господи, сколько горечи скрывается за этой короткой шутилкой репликой...

Ну не папа, так кто-нибудь другой «мог бы», если бы Параджанова не «дернул черт родиться с умом и талантом» в стране и в эпоху, когда можно было рассчитывать разве что на покровительство благородного разбойника... И то, если очень повезет. Разбойников тоже убивают — издержки ремесла.

Никто не догадался снять для вечности параджановского благодетеля и друга Амира Думбадзе. А теперь уже поздно: год назад его убили в Москве тремя выстрелами в спину («В лицо Амирану никто не посмел бы стрелять», — уверяет Роман Балаян). Какая славная смерть, так и хочется воскликнуть. Какая завершенность сюжета и чистота жанра! Хоть бери очередную барочную рамочку и вставляй в нее эпилог «из жизни». А может, и это придумал великий фантазер? Ведь спрогнозировал же он — или спрограммировал? — жизнь и смерть Ивана Миколайчука в «Тенях забытых предков»... (По слухам, режиссер был недоволен похоронами Ивана на столичном Байковом кладбище — его надо было везти на волах через всю Украину, от Киева до Черторыи).

А знаете, Параджанов на самом деле вообще никогда не лгал — он свидетельствовал о себе. Просто это мы «скучные, тусклые, тухлые», как упрекнул он в последнем своем телеинтервью. А сам был бесстыдно яркий, полнокровный и цельный, как любимый им гранат. Античный плод. Античная душа. В советском интерьере.

...Спасибо авторам фильма «Опасно свободный человек» за отличную профессиональную работу и за доставленную нам всем бескорыстную радость еще раз поиграть в Параджанова.

Киев

«ОПАСНО СВОБОДНЫЙ ЧЕЛОВЕК»

Режиссер Роман Ширман

Автор сценария Сергей Тримбач

Оператор Эдуард Тимлин

Производство национальной кинематеки Украины, 2004

СЕРГЕЙ ТРИМБАЧ

КРАСИВАЯ СВОБОДА

Для моего поколения, входившего в жизнь на рубеже 60—70-х, Сергей Параджанов был символом человека совершенно эксцентрического. Еще толком не зная, кто он и что он (кроме того, разумеется, что поставил фильм «Тени забытых предков»), мы, киевские студенты, уже употребляли его словечки. «Гений», например. Двоичная система исчисления личности в искусстве: ты или гений, или к тебе прилагается другое слово, которое начинается тоже на букву «г». Пан или пропал, окунувшись в дерьмо, — таково представление о судьбе человека искусства.

Заметьте, нравственная составляющая присутствовала обязательно! Талантливость, «гениальность» предполагала, во-первых, гражданское мужество — все мы, в той или иной степени, дистанцировались от власти, противостояли ей (пусть не всегда она об этом подозревала). А во-вторых, «гениальность» вовсе не означала выпячивания исключительно своих персональных заслуг. Существовало понимание того, что сопротивление Системе возможно только как коллективная и перманентно текущая акция. Когда один из моих университетских товарищей, отсидев в лагерях больше десяти лет, вернулся, уже в горбачевские времена, в Киев, я робко сказал ему о чувстве стыда: пока он был там, я жил в тепле и благополучии. Разговор он не поддержал. «То, что сидел я, а не ты, — услышал я в ответ, — случайность. Мы ведь мыслили одинаково совершенно...»

Да, конечно! Мы заканчивали учебу, когда Параджанова арестовали, а затем судили и посадили. Не только его — в среде украинских интеллектуалов таковых было достаточно: Иван Дзюба, Вячеслав Черновил, Левко Лукьяненко... Но именно решение органов изъять Параджанова из круга людей, в котором он был несомненным центром, наиболее катастрофично сказалось на состоянии умов. Он нес в себе свободу, он ее олицетворял. Свобода та представляла чаще всего в карнавальных одеждах. К тому времени мы уже хорошо освоили книжку Михаила Бахтина о Раб-

ле и средневековой карнавальной культуре и знали, что именно карнавал (или же ярмарка — в переводе на украинский) отменяет все официальные различия между людьми — пусть и временно. Вот эту временность как раз Параджанов и не признавал. Его карнавал продолжался 24 часа в сутки. Жена режиссера, Светлана Щербатюк так и объясняла причину своего ухода из семьи: невыносимо жить с человеком, играющим сутками напролет.

В каких только ипостасях он ни возникал перед народом. В его доме, на Брест-Литовском проспекте (напротив цирка, рядом универсам «Украина»; два семантических ряда он уравнивал в иерархии — получался сплошной украинский цирк) находилась вареничная, куда он иногда спускался, дабы перекусить. Но просто так зайти туда он не мог. Как правило, входил он с какими-нибудь вербальными транспарантами: «Раступись! Идет украинский буржуазный националист Параджанов!» Народ пугливо прижимался к стенам — «украинскими буржуазными» тогда пугали детей.

А зная гомосексуалиста, которым он размахивал направо и налево? Экстравагантную личину эту он примерял и так, и эдак. Кончилось тем, что именно эту маску органы («очень внутренние», по его же определению) и пришпандорили ему, дабы посадить на скамью подсудимых. «А был ли мальчик-то?» Большой вопрос. Поэт Иван Драч однажды рассказал мне, как шли они по улице и Параджанов спросил, ткнув пальцем в близстоящего милиционера: «Ты хочешь его? — Да что вы! — А я его — так только вчера... Не стесняйся, подойдем, я тебя отрекомендую». Разумеется, милиционер шарахнулся, как от зачумленных, Параджанова он видел впервые в жизни. Тем не менее уже в новые времена, приехав в Киев на премьеру «Ашик-Кериба», свое выступление он начал с демонстрации все той же маски: «Да, я гомосексуалист!» Играл, играл маэстро — иногда переигрывая. Ну, так никогда он себя к поклонникам системы Станиславского и не относил.

Вообще, блестяще монтировался с окружением, мгновенно находя рифмы, внешние и внутренние. Помню, приехал он на сороковины по смерти Ивана Миколайчука. На Байковом кладбище буквально рядом на могильной плите было написано одно только слово: «Сирота». Он мгновенно обнял плиту и обратился к имеющим фотокамеру: «Фотографируйте, сирота Параджанов!»

Вспоминая конец 60-х — как много игры, интеллектуальной и не очень, было в тогдашнем быте и бытовом поведении. Отчасти сам Параджанов задавал эту стилистику, отчасти он же следовал правилам тогдашнего интеллектуального общежития. Однако такой Параджанов вспоминается только в быту, в разговорах на кухне, в интимном кругу. Когда же делают это с трибуны, частенько, особенно у нас в Киеве, сбиваются на дешевый пафос, на причитания о безвременной гибели гения, уничтоженном тоталитарной системой. Хотя понятно же, что с последней он играл в кошки-мышки и вовсе не воспринимал ее как трагическое недоразумение. Ну, так уж сцена на данном отрезке истории устроена — играть нужно в этих декорациях, других пока не будет.

Замысел фильма «Опасно свободный человек» (кстати, это определение принадлежит Роману Балаяну) поначалу был другой — воскресить погибшую на уровне проб картину «Киевские фрески». Но когда я обратился к режиссеру Роману Ширману с предложением делать картину, он отреагиро-

вал мгновенно: «Так я же жил в детстве в одном с ним доме!» И, стало быть, знал ту сторону его поведения (бытового и творческого; кстати, когда-то Ю. Тынянов и Б. Эйхенбаум считали, что творческое поведение вырастает из бытового), которая отчего-то доселе в фильмах о режиссере почти не присутствовала. Так вот мы и двинулись в сторону карнавального Параджанова. Пытаясь воссоздать ту основу, а быть может, даже почву его поведения, на которой и вырастали цветы его творчества. Ну, это если пафосно говорить.

Лучшей похвалой послужили слова Коры Цетрели (она снималась в картине) о том, что, если бы Параджанов решил снять фильм о самом себе, он сделал бы его именно в таком стилевом ключе...

В конце прошлого года в Киеве происходили всем известные события. Революция на площади — яркий, волнующий карнавал. Думаю, Параджанову понравилось бы. По крайней мере там, на Майдані Незалежності, я парочку раз видел его незабываемый профиль. Уж за что он костерил украинцев, так это за рабскую психологию. И вот свершился массовый порыв к свободе. Свобода только и может быть такою: яркой, игривой и играющей, смелой и дерзкой. Красивой! А уж в чем-чем, а в красоте Сергей Иосифович кое-что понимал. Спасибо, Маэстро!

Киев

«Опасно свободный человек»



НЕЯ ЗОРКАЯ

СОВЕТСКИЙ МОЛОХ



«Я к вам травую прорасту...»

«Я к вам травую прорасту...» — этой строкой из стихотворения Геннадия Шпаликова, строкой горького утешения, названо произведение, полное душераздирающей правды и скорби.

Оно существует сейчас в версиях кинематографической и литературной. Первая — два (под единой обложкой) фильма режиссера Алексея Колесникова, сделанных на студии «Фильмен» по сценарию Александра Липкова. Вторая — опубликованный в журнале «Континент» (2005, № 123) «роман свидетельств», документальная основа этих фильмов, воссозданная и предложенная читателю тем же автором сценария.

Выполняя свой рецензентский долг, скажу, что и режиссура, и работа молодого оператора-дебютанта Евгения Синельникова, и мастерство видного литератора Липкова — все на необходимом профессиональном уровне, в стиле строгом, четком и достойном. Но все же отнюдь не монтажные приемы, не деление кинорассказа на главы с эпиграфами из Библии, не обильные пейзажные кадры-врезки, не умелые включения архивной хроники и прочая «экранная специфика», а сама тема, материал — *фактаж*, выражаясь производственным языком, потрясают и на экране, и на страницах.

Запечатленная историческая реальность, пережитая нашей страной. То, до поры скры-

вавшееся, десятилетиями замалчивавшееся, что ныне вопиет. Собранные, поставленные в логический ряд факты, наглядность их сопоставлений образуют неопровержимую концепцию — вот в чем безотказность эффекта.

Речь идет о некоем нарастании социального зла, об эскалации расстрелов, о захлестывающей жажде крови собственного народа — этой теневой стороне и подоплеке прославленных «побед социализма в одной стране» и «морально-политического единства советского общества».

Авторы начинают с индивидуальных судеб. И первая — *Анна Васильевна Тимирева*.

Сколь лучезарна молодость этой красавицы Серебряного века, представительницы российской духовной элиты!

Дочь выдающегося музыканта, основателя Московской консерватории В.И.Сафонова, жена моряка — героя Порт-Артура, с 1918 года — возлюбленная и гражданская жена адмирала А.В.Колчака. Их арестовали вместе в 1921 году в Иркутске. Он был расстрелян большевиками, а тело было сброшено под лед. Ей же предстояло долголетие советской арестантки — в тюрьмах, лагерях, ссылках и местах обитания под надзором она провела в общей сложности 39 лет.

Благородный облик Анны Тимиревой, история ее трагической любви уже вышли из умолчаний благодаря телепередачам, посвященным А.В.Колчаку. Но нам дано и продолжение высокой любовной легенды, открывающей фильм (фотографии, письма, воспоминания), — расплата. Цепная реакция зла поведет нас от матери к сыну.

Владимир Сергеевич Тимирев, Володя, Одя, как называли его близкие, 1914 года рождения, художник, был арестован, осужден в мае 1938 года, приговорен к высшей мере наказания и расстрелян.

Ему было 23 года, «почти мальчик, совершенно еще не расправивший крылья. Он как бутон. Он еще не стал тем, чем должен бы был стать», — с горечью говорит один из свидетелей, родственник погибшего.

С фотографий смотрит на нас юный красавец с чистым и светлым лицом, с ясными глазами. Биография Володи уже целиком советская: школа, техникум, студия живописи, спорт, экспедиции. Да, он еще не стал тем, кем мог бы, но акварели и рисунки, помещенные в кадр, ясно говорят о бесспорном таланте художника. Он увлеченно занимается в студии художника Алексея Кравченко. Эх, лучше бы не посещать ему занятий этой студии...

Можно считать фатальным, что Одю, как в свое время его мать Анну Васильевну, привела к гибели

любовь. Он влюбился в прелестную девушку Наташу Кравченко, дочь своего учителя. И Наташа вроде бы отвечает взаимностью, соглашается выйти за Володю замуж.

Но на страже карьеры дочери стоит ее мамаша Ксения Степановна Кравченко, дама властная, деловая, кстати, тоже дочь расстрелянного большевиками «буржуя». Можно ли допустить союз перспективной советской девочки-красотки с пасын-



Анна Васильевна Тимирева

ком Колчака, внуком и сыном эмигрантов (Тимирев-отец в то время служил в Шанхае), да еще и столь сомнительной матери?

Мадам Кравченко безуспешно пытается урезонить молодых, не помогает. Однажды Володя получает анонимное письмо, корреспондент-инкогнито предупреждает, что если тот не отступится от девушки, будут приняты меры. Обо всем этом в фильме и «романе свидетельств» рассказывается сухо, без пафоса.

Ну а какие-то «меры» принимаются в 1938 году, в пору ежовского террора? А это — 58-я статья, донос в НКВД. И мешанка, желающая занять освободившуюся благодаря аресту жилплощадь соседей, и дама-искусствовед, хозяйка московского изысканного салона, где бывает театральный и музыкальный «бомонд», сходными методами борются с им неугодными. Это почерк времени.

Конечно, было бы несправедливо считать женскую половину семейства Кравченко прямыми виновницами гибели Владимира Тимирева. Наверное, и своим происхождением, родством, интеллигентностью и вообще самим своим существованием он был обречен стать жертвой кровавого Молоха. Но факт есть факт.

Наталья Алексеевна Кравченко, понятно, vychилась на художника. Жила богатой женской

жизнью. Перевалив за 80, сидит в кадре фильма Липкова—Колесникова, рассказывает про Одю Тимирева, какой он был хороший. Как с лыжной прогулки, когда она сломала ногу, принес ее и ее лыжи на руках домой. Говорит спокойно, размеренно, с легким интеллигентским дефектом буквы «л». Свою мать оправдывает: совершила поступок из любви к дочери

Очень мягко выражаясь, у меня лично этот



Владимир Сергеевич Тимирев

персонаж фильма симпатий не вызывает, да простят меня авторы.

Володе Тимиреву было предъявлено обвинение в шпионаже в пользу Германии. Виновым себя признал. Дело было в Бутове, на далекой окраине Москвы.

Что же тут удивительного? Не такие дубы ломались под пытками, подписывая самые нелепые и бредовые обвинения. И профессиональный коммунист Бухарин, и гений сцены Вс.Мейерхольд, и другие достойные безвинные люди. Признавались под пытками. В сценарном тексте Липкова, где содержится множество сенсационных, ранее неизвестных подробностей, говорится, в частности, что очень долго держался и не подписывал протоколы зам. Бери, председателя НКВД, Абакумов — уж он-то, отправляя на расстрел сотни людей, знал цену пунктам обвинительных заключений. Но и он, наконец, подписал.

Вслед за Володей Тимиревым мы попадаем на Бутовский полигон — пространство второго фильма «Я к вам травую прорасту...»

Из текста «романа свидетельств»:

«Бутово... — одно из мест массовых расстрелов и захоронений в Московской области. Здесь за 14 месяцев, с 8 августа 1937 года по 19 октября

1938 года, по последним нашим уточненным данным, было расстреляно и захоронено 20 761 человек».

Володя — со своим внутренним миром и глазом художника, надеждами, юношеской любовью — затерян в этой пятизначной цифре истребленных. Но...

И здесь в фильме происходит некий качественный скачок, выраженный в пластике, в изображении: экран до краев заполняется коллажем из множества портретов, среди которых и Володино прекрасное лицо. Это фотографии из дел расстрелянных.

От единиц, от отдельного — к массе, к целому народу — таков авторский ход. Трудно не понять, что так же, как прослежены были судьбы матери и сына Тимиревых, могли раскрыться для нас, для сочувствия и сопереживания, и многие другие человеческие истории.

Молодые и старые, мужчины, женщины, офицеры, рабочие, священники, недобитые «бывшие» и «стоцентные» представители трудового народа. Каким «классовым врагом» или «агентом международного империализма» могла быть полуграмотная бабка-крестьянка?! А в пасть Молоха попадали и такие.

В страшных, леденящих душу образах, документах, словах очевидцев и историков открывается миру тайная фабрика уничтожения, истребительная машина. Только с фильмами о гитлеровских лагерях смерти, об Освенциме или Бухенвальде, можно сравнить впечатление от восстановленного усилиями не щадящих себя, свои нервы и сердце создателей книги памяти «Бутовский полигон».

Звучат порой вопросы: «а нужно ли?», «а не пора ли все забыть?».

Нужно. Необходимо. Пусть больно, страшно, стыдно. Все тайное должно стать явным. К тому вызывают из пропитанной кровью земли убиенные: «Я к вам травую прорасту...»

«КРЕСТ» — фильм 1-ый,
«ИЗ НЕБЫТИЯ» — фильм 2-ой
Сценарий Александра Липкова
Режиссер Алексей Колесников
Оператор Евгений Синельников
Продюсер Леонид Леонидов.

Текст озвучивали Татьяна Друбич, Алексей Серебряков, Алексей Гришин
«ФИЛЬМЕН» 2004



ДАРЬЯ БОРИСОВА

«КИНОШОК», ГЕНАЦВАЛЕ!

XIV «Киношок» прошел под знаком грузинского кино. Даже шире — под знаком Грузии. Делегация из этой маленькой страны была на фестивале самой большой и шумной, а потому самой обсуждаемой. 18 (!) гостей-грузин являли собой тесно спаянную группу, абсолютно самостоятельную, не нуждающуюся в посторонних. Словно предчувствуя триумф своего кино, они ликовали все двенадцать суток, днем и ночью оглашая окрестности темпераментной речью и гортанными переключками. На финальной пресс-конференции киновед Ирина Шилова, бессменная ведущая анапских дискуссий, даже посетовала на неожиданные агрессивность и высокомерие любимых ею грузинских кинематографистов. Правда, следующий день — день закрытия и вручения призов — оправдал грузин безоговорочно. Гран-при фестиваля — «Золотая лоза» досталась фильму Левана Тутберидзе

«Прогулка в Карабах», а второй по значимости приз — за лучшую режиссуру — получил Леван Закарейшвили за картину «Тбилиси-Тбилиси».

«Похоже, большое грузинское кино начинает подавать признаки выздоровления», — констатировали участники пресс-конференции, посвященной одному из фильмов-триумфаторов. Болело оно, действительно, долго. Последним масштабным событием грузинского кино было «Покаяние» — я тогда ходила в первый класс (а мама и другие взрослые выстаивали в страшных очередях за билетами на новый фильм Абуладзе). Потом были французские фильмы Иоселиани, российские картины Наны Джорджадзе и Ираклия Квирикадзе. А из самой Грузии на киносмотр приходили многочисленные короткометражки, снятые, в основном, на видео. Всю грузинскую киноклассику я смотрела уже в институте. Так создавался образ ки-

«Тбилиси-Тбилиси»



нематографической Грузии как Атлантиды — когда-то великой и сильной, ныне присутствующей только в легендах. Поэтому триумф, приключившийся в Анапе, для меня стал первым соприкосновением «в режиме реального времени» с полнокровным грузинским кино.

«Прогулка в Карабах», показанная в первый день длинного фестиваля, сразу стала серьезным претендентом на победу. А вот «Тбилиси-Тбилиси» стоял в списке конкурсных показов последним и тем самым не давал упасть градусу напряжения и любопытства — ведь за фильмом тянулся шлейф участия в каннском «двухнедельнике режиссеров» и всякие будоражающие слухи.

Томительное ожидание оправдало себя, «Тбилиси-Тбилиси» и вправду оказался чудом. Во-первых, чудом стойкости создателей: фильм снимался с 1997 года, на случайные деньги. За камерой стояли по очереди то сам режиссер Леван Закарейшвили, то актер Георгий Масхарашвили, какой-то эпизод снял оператор Арчил Ахвледиани. Декорации строили так же, сами, из того, что можно было подобрать в бедствующем Тбилиси. Но это все — подробности, поведанные нам уже после картины, на пресс-конференции. А во время просмотра зал, вместивший в себя и кинокритиков, и участников, и гостей фестиваля, как говорится, «дышал» вместе с фильмом: мы смеялись, замирали, даже аплодировали — словом, находились во власти грузин-

ского киновошебства и не стеснялись это обнаружить.

Тбилиси 90-х: разруха, холод, голод. Грожаные выживают каждый как может. Известный кинодраматург, вузовский преподаватель (в исполнении Баадура Цуладзе) держит на рынке палатку и сам в ней торгует; ловкий и отчаянный парень виртуозно ворует кошельки; немая бездомная Нона находит для себя и младшего братишки убежище — давно отцепленный купейный вагон; и т.д. Собственно, фильм состоит из нескольких новелл (историй выживания) самых разных тбилисцев: мэтра, разбойника, добродетельной нищенки, рыночной проститутки. «Центрует» фильм главный герой — молодой режиссер, который собирается снимать кино о родном Тбилиси. Бродя по городу и наблюдая за его жителями, он ведет тщательный отбор персонажей. Стена его квартиры постепенно заполняется фотографиями будущих героев. С каждым портретом, с каждой новой судьбой прибавляется горечи. И вот сценарий готов, автор несет его на суд своему бывшему мастеру, на рынок. Старуха, торгующая семечками рядом с палаткой уважаемого сценариста, сообщает, что мастер ушел с рынка насовсем. Тогда режиссер оставляет ей свой труд — увесистую пачку исписанной бумаги — и также покидает базар. Листочки с текстом быстро расходятся на кульки для семечек, этот товар так дешев, что моментально раскупается в

«Прогулка в Карабах»



любые времена. А фильм про Тбилиси остается запечатленным лишь в голове режиссера.

В картине Закарейшвили парадоксальным образом сочетаются сентиментальность и жесткость, любовь к своему городу и злость на его униженность. Например, два соседствующих эпизода. Немая Нона возвращается вечером из города и видит, что годами стоявший на одном месте вагон быстро удаляется и увозит ее спящего братишку. Она опускается на рельсы и беззвучно кричит вслед поезду. Нам будто нажимают на солнечное сплетение, заставляя сопереживать несчастной женщине, потерявшей единственное близкое существо. И мы сопереживаем, потому как повод очевиден. Но вот рядом другой эпизод. На немую Нону в темном тоннеле нападают воришки во главе с самым ловким карманником (заслужившим свою новеллу в этом фильме). Ее обирают и избивают с какой-то необъяснимой жестокостью. Это было бы «не слабо» даже для российской киночернухи, а в грузинском кино (где образ мужчины-рыцаря, мужчины-интеллигента редко теснится) такое совсем неожиданно... Два эпизода — два полюса чувств в отношении к городу: жалость и бичевание.

Несмотря на всеобщую уверенность в победе «Тбилиси-Тбилиси», фильм Левана Закарейшвили пришел к финишу вторым. Гран-призером стала «Прогулка в Карабах». Сразу оговорюсь: на мой взгляд, решение жюри проистекало из желания завершить фестиваль на нужной (и так удачно подввернувшейся) политической ноте. Ибо при всех достоинствах в сравнении с «Тбилиси...» «Прогулка в Карабах» остается работой холодновато-технической и словно сконструированной на заказ времени. Треугольник Грузия — Армения — Азербайджан, по которому передвигается главный герой, — тема смелая, но изначально не свободная от политической (и геополитической) конъюнктуры.

Время действия то же — 90-е годы, гражданская война в Грузии. Гио с дружкой едут на границу с Карабахом за наркотиками. Гоглико действительно не может обойтись без них, а для Гио поездка — повод вырваться из дома, из неприглядных тбилисских будней. В темноте они сбиваются с дороги и попадают в настоящий Карабах, в лагерь азербайджанских войск. Их берут в плен. «Вот вы, грузины, — такой хороший народ! Как вы терпите этих армян?!» — недоумевает темпераментный боевой генерал. Ночью на лагерь нападает группа армянских боевиков и отбивает пленных, среди которых оказывается и Гио. Теперь Гио — гость (или пленник?) армян. «Вот вы, грузины, — такой хоро-

ший народ! Как вы терпите этих азербайджанцев-мусульман?!» — с таким вопросом к Гио подступает армянский «брат». В результате долгих наблюдений за воюющими, раздумий, внутренних конфликтов и депрессии Гио отбивает у армян пленников-азербайджанцев, привозит их обратно, получает «на руки» своего дружка Гоглико и возвращается с ним в Тбилиси. Пребывание в плену и непосредственное участие в страшной, нелепой междоусобице становится для Гио неким экзистенциальным путешествием в глубь себя, из которого он выходит, с одной стороны, повзрослевшим и помудревшим, с другой — гораздо более циничным, чем прежде.

Одновременное появление этих фильмов, возвращающих зрителя в страшные кавказские 90-е, не оставляет сомнений в том, что тема только-только начинает развиваться. Хотя прошло уже около десяти лет, боль и отчаяние буквально пульсируют в кадре. «Головное» осмысление еще впереди — пока мы видим исторические фрески, яростные и эмоционально раскаленные.

Анапа — Москва

«ТБИЛИСИ-ТБИЛИСИ»

Автор сценария и режиссер Леван Закарейшвили

Операторы Арчил Ахвледиани, Георгий

Масхарашвили, Георгий Беридзе, Бадри Васадзе,

Заза Цомая, Сулико Мелашвили, Гела Чинчаладзе

Художники Котэ Джапаридзе, Гоги Татишвили

Композитор и вокал Ниази Диасамидзе

В ролях: Нино Тархан-Моурави, Георгий Мгеладзе,

Георгий Масхарашвили, Баадур Цуладзе

Продюсер Леван Закарейшвили

Производство: Грузинский Национальный Кино-

центр, при уч. Фонда Бадри Патаркацишвили,

ABK-studio, L. Zakara Studio

2005, Грузия

«ПРОГУЛКА В КАРАБАХ»

Режиссер Леван Тутберидзе

Авторы сценария Ака Морчиладзе, Ираклий

Соломонашвили

Оператор Горан Павичевич

Художники Гоги Татишвили и Котэ Джапаридзе

Композитор Нукри Абашидзе

В ролях: Леван Доборджишидзе, Миша Месхи,

Нуца Кухианидзе

Продюсеры: Леван Коринтели и Георгий Харабад-

зе

Производство «Аиси»

АЛЛА БОБКОВА



ИСТОРИЯ ЛОШАДИ



«Черная грива»

Нашего брата критика хлебом не корми, а дай что-нибудь сопоставить. Ассоциация на ассоциации сидит и ею же погоняет. Вот и тут возник соблазн: сопоставить «Лётну» («Летающую») Анджея Вайды и «Черную гриву» Баходыра Адылова. В обоих фильмах, показанных на IX Форуме национальных кинематографий (хотя и в разных программах), сюжет тянут лошади. Хорошо, что чертик искушения, ухмыльнувшись, скрылся. Не сошлись бы в одной «упряжке» ощущение исторического катастрофизма одного художника и размышления о времени социального рутинерства другой творческой личности, не пересеклись бы в параллелях кинематографическое барокко и ретродрама в образах физической реальности. Если и есть что сопоставлять, то единственный кадр: и тут, и там сняты скачущие красавцы, упоенные волей; только аристократ белой масти, любимец польского эскадрона, меняет седоков, а вороной конь по кличке Черная грива так и останется без всадника.

Не знаю, какое место занимает (займет) «Черная грива» в узбекском кино, о котором в последние годы говорят как о новом центральноазиат-

ском феномене. Надеюсь, уважительное. Есть фильмы, побуждающие к душевной работе, апеллирующие к совести — несущие со-весть. Картина узбекского кинематографиста из этого ряда.

Как исполнитель, режиссер Баходыр Адылов запомнился в фильме Юсупа Разыкова «Оратор». В соответствии с замыслом постановщика он сыграл роль главного героя Искандера, труженика-возницу, чей извечный уклад разрушила революция. Чем больше вращал Искандер в новые общественные отношения, чем выше поднимался по партийной лестнице, тем все более превращался из человека в функционера. К концу жизни, имея положенные советской номенклатуре блага, он остался в одиночестве, потеряв все родственные связи.

Персонаж Баходыра Адылова лишен того, что называют развенчанием — это фигура драматичная. В начале он предстает человеком из народа, который наследует родовые традиции, живет в согласии с тремя женами (две завещаны умершим братом), не велеречив, как все узбекские мужчины. Новая жизненная стихия вихрем втягивает его в политику, не дает времени для оглядки, несет по бурному течению, исподволь вытесняя природное естество. Осознает ли этот человек, прошедший десятилетия на трибуне и коротающий остаток жизни в санатории ЦК, что с ним произошло? Вряд ли.

Авторскую интонацию «Оратора» можно уловить и в «Черной гриве». Разумеется, речь идет не о заимствовании, а о направленности творческого мышления.

Баходыр Адылов, как и Юсуп Разыков, лишь вглядывается в советское прошлое, не предпринимая лобовой атаки (свойственной многим лентам российского кино). Что как раз и является одной из примет искусства. Уход в не столь давнее минувшее необходим режиссеру, чтобы донести до сограждан нечто очень существенное сегодня. Его моралите лишено перста указующего — оно ближе к исповедальности.

История, которая разворачивается на экране

(в ее основе рассказ Шукура Холмирзаева «Хозяин лошади»), происходит то ли в 1970-е, то ли в начале 1980-х годов. Общественная система, возведенная и укорененная коммунистами-искандерами, давно определила место каждому: кого — в начальники, кого — в охранители, кого — на исполнительский шесток. Сбоев нет, все механизмы отрегулированы до автоматизма: райком спустил директиву, каждый сельский участок должен ее выполнить и доложить об исполнении. Так и на этот раз: председателю колхоза приказано сдать лошадей на мясо, при том что, как считает пожилой скотовод, вполне хватило бы и овец. Старый конюх горюет, он не в силах воспрепятствовать бюрократическому произволу. Единственное, что может седой лошади, так это незаметно помочь внуку открыть загон и выпустить табун на свободу. Все равно участь коняг предпрешена — поочередно их свезут на убой. Обычно грузовики с высокими бортами появляются в ночное время, когда нет людских глаз и можно творить черные дела.

Куда труднее справиться с Черной гривой. Скакун — частный. Когда-то он прибил к учителю Ибоду, почувствовав в нем хорошего человека. Выбрав хозяина, вороной конь не изменил норова — уходил в степь, в леса по внутреннему зову, возвращался в селение — так и хочется сказать — проведать хозяина. Завел белогривую подругу, полюбившую бродить с ним по лесным дебрям. Колхозные скотоводы опасаются индивидуалиста. «Шайтан!» — кричат ему вслед, глядя, как табун устремился за смутьяном. Но не сдобрить и этому — уже отписан в сельхозпоставки, пойдет под нож.

Художественная тактика режиссера не предусматривает ударов по нервам, как это свойственно зрелищному кинематографу западного образца. Саспенс не доводится до апогея, до аттракциона, а эмоциональный «тесак» врубается в нескольких дюймах от натурализма (скорее, действует эмоциональная «плеть»).

Самый напряженный, кульминационный момент фильма — облава на Черную гриву. Погоню милиции на «газике» за распластанной в воздухе лошастью воспринимаешь как состязание праведности с несправедливостью, как поединок природной суверенности с механико-колесной жестокостью власти.

Есть в картине и эпизод лошадиной репрессии: ее совершают ветеринары, лишая жизненных сил

белогривую подругу непокорного скакуна.

И здесь постановщик уходит от давящего шокового приема, вызывая при этом чувственную, эмоциональную отдачу.

Контрастирует с эпизодом экзекуции замечательная сцена сокрытия коня, которую совершает ребяшня (в композиции фильма эпизоды разъединены, лишены прямолинейного сопоставления). Услышав ржание Черной гривы, подростки прячут коня в классе, убрав помещение ветками и лесными растениями. Таково их представление об образе лошадиной жизни («Лошади живут в лесу», — сообщает маленький Самар сверстникам). Из этой наряженной клетки конь сбежит, ибо почует природной интуицией, что нужен белогривой, обескровленной бесчувственными исполнителями. И вдохнет жизнь в возлюбленную, и оба уйдут в бега подальше от людских глаз.

Можно заметить, что не так уж и редко в центральноазиатском кино появляется фигура учителя, героя с позитивным зарядом.

Главное действующее лицо «Черной гривы» — учитель Ибод. Трижды — между событийными эпизодами — он появляется и рассказывает ребятам притчу о лошади, вырвавшейся на свободу, и мчащимся за нею табун. Заканчивается притча к финалу: табун полетел в пропасть.

Если вспомнить, что в древнегреческой трагедии протагониста назначал автор, то в своем произведении таковым режиссер назначил наставника, персонаж-образ, обязанный нести духовную миссию и передавать залу авторское послание. В данном случае — идею социального (и персонального) отрезвления. В отличие от природного существа человек наделен не только инстинктами, но и разумом. Думайте, соотечественники, чтобы не стать толпой-табуном, безрассудно срывающимся в ущелье.

Что ж, мысль в искусстве не новая, но вполне актуальная для тех, кто нынче очутился на территории, называемой постсоветским пространством.

Минск

«ЧЕРНАЯ ГРИВА»

По рассказу Шукура Холмирзаева «Хозяин коня»

Режиссер Баходыр Адылов

Оператор Хамидулла Хасанов

Композитор Анвар Эргашев

В гл. ролях: Анвар Кенжаев, Мурад Ражабов

Узбекистан, 2005



ИРИНА ЗУБАВИНА

«КОВЧЕГ» НА ОЗЕРЕ БАСКУНЧАК

Невзирая на изолированное существование национальных кинематографий на протяжении последних четырнадцати лет, в них все более отчетливо прослеживаются общие тенденции, такие, как актуализация архетипов национальных культур и одновременно сохранение верности художественно-эстетическим традициям не столь отдаленного советского прошлого. При этом осмысление событий современности уравновешивается припаданием к национальным корням, массовыми «походами» в глубины истории, обращением к событиям не столь давним, чьи контуры зыбки благодаря романтическому флеру «ретро».

«Дом у соленого озера»



54 КИНОФОРУМ

Как известно, «ретро» изображает историю, пока еще живо поколение, которое ее помнит» (С.И.Фрейлих). А потому тематический госзаказ все чаще и откровеннее предполагает реконструкцию событий прошлого в наиболее желательной, «отредактированной» версии, и чем значительнее временная дистанция, тем круче официальная «стилизация», тем откровеннее выстраивается репрезентационный миф — «портрет народа» для внутреннего и (или) внешнего пользования, в котором глубина национальной архетипики подчас сознательно или же вне желания авторов подменяется замшелой архаикой. Благо, убедительная «безусловность» экранного образа с легкостью вносит

коррективы в поток мыслительных ретроспекций, облегчая последующую канонизацию полюбившихся вариаций.

С началом третьего тысячелетия тотальные процессы обновления обогатили культурологический словарь такими понятиями, как «новая классика», «новая серьезность». В этом ряду органично выглядит «обновленный соцреализм» (а точнее — «новый классицизм», ибо «реалистичность» упомянутого художественного метода представляется весьма спорной). Отчетливой печатью постсоветского «неоклассицизма» были отмечены многие фильмы, представленные на IX Форуме национальных кинематографий. Процессы обновления (в полном соответствии с предвидениями Вальтера Бенямина и ожиданиями других западных интеллектуалов) возродили кинематографический жанр «путешествий». Одним из наиболее распространенных «маршрутов» оказалось возвращение в утраченный Советский Союз, который из «квазикапиталистического» сегодня видится неким Ковчегом спасения.

Яркий пример — казахская картина «Дом у соленого озера», созданная Асанали Ашимовым и Игорем Вовнянко. Литературной основой фильма послужила повесть Сатимжана Самбаева, написанная по воспоминаниям детства. Это глубокое личное переживание одного из самых драматических переломных моментов новейшей истории, когда европейский мир столкнулся внутри себя во Второй мировой войне.

Действие фильма происходит в двух временных измерениях — в далеком 1944-м и в современности, через 60 лет после военных событий.

Фильм посвящен поиску общего языка между людьми, которых вихри военного лихолетья и других социально-политических катаклизмов занесли в селение на берегу озера Баскунчак¹. Здесь, словно на библейском Ноевом ковчеге, собрались казахи, русские, пленные немцы, депортированные литовцы и чеченцы, евреи — обездоленные люди разных национальностей, которым предстояло постепенно привыкнуть к мирной жизни, попытаться понять друг друга. Симптоматично, что при описании сосуществования людей в этом мультикульту-

ральном социуме авторы предпринимают видимую попытку репрезентации национальной специфики (психологических особенностей, языковой своеобразности, нюансов поведенческих реакций и проч.) на основе некогда задекларированного «равноправия наций», во многом наследуя традиции советского кино. Одновременно картина базируется на весьма современной концепции «жестов примирения», и в этом смысле «Ковчег спасения» предстает антитезой «Вавилона».

Пластически-стилевое и колористическое решение картины служит убедительным подтверждением такого предположения.

Решенные в цвете сцены современности сочетаются в картине с черно-белым изображением флэш-бэков — воспоминаний главного героя о своем военном детстве. Память ребенка фрагментарна и избирательна, а потому мозаичные детские впечатления изобилуют персонажами яркими, красочными, своеобразными. Это люди, которые в ходе войны выпали из привычных координат бытия, из системы культурных, социоприродных связей, чем можно частично пояснить отсутствие «точки опоры» у большинства из них (эксцентризмы актрисы из Львова Сарры и сарказм литовской графини Ивоны, склонность к прямому насилию у лагерного надзирателя, русского по происхождению), что ведет к деформациям традиционных представлений о мире.

Черно-белое изображение прошлого унаследовало особенности «квазидокументального» кино времен «развитого соцреализма», стилизация и метафоричность художественного мышления тут дополняются органичной пластикой, высокой культурой изображения (очевидно, сказалось операторское прошлое Игоря Вовнянко). При этом сцены, относящиеся к современности, в которых сполна проявилась актерская суть второго сорежиссера Асанали Ашимова, оглушающе красочны, цветисты. В изобразительной партитуре фильма они воспринимаются диссонансом. Выпадая из заданной графической стилистики картины, эти фрагменты приобретают совершенно самостоятельное звучание, являя ослепительно-завораживающие краски супермаркета или обложки глянцевого журнала (героиня Светличной за одну поездку в автомобиле из аэропорта в селение, к месту гибели своего отца, дважды меняет туалеты!). Венчает этот гламур пафосно-приподнятая интонация закадрового текста. К сожалению, во флэш-бэках авторам не удалось избежать извечной проблемы соотношения изображения и текста. Многие сцены в фильме решены с использованием словесных разъяснений, подтве-

¹ Съемки происходили на берегу озера Баскунчак, в поселках Макат и Доссор, что в 100 км от города Атырау (центр нефтяной промышленности Казахстана, бывший Гуриф — нефтяная столица). Поселок с бараками — это местечко Монданак, названное по имени святого, могила которого находится в тех краях. Эта земля вообще исторически богата, в ней много святых мест, а степь густо окроплена кровью, так как жил там воинственный народ адай.

КИНОФОРУМ 55

рждений, вербальной констатации — проще говоря, требуют словесных «подпорок», поэтому за кадром почти непрерывно звучит сопроводительный текст, временами преисполненный излишних «красивостей»: «Шел четвертый год войны. Дети, выжившие под звуки канонады, казахские дети слышали стон по погибшим». Женщина под белым траурным покрывалом, взвалив на плечи высохшее дерево, идет по рельсам. Молчаливая фигура этой блаженной становится своеобразным символическим лейтмотивом картины: она то переносит тяжелые стволы, то укачивает бревно, словно ребенка. Фильм изобилует знаковыми событиями и образами: спасение коня из горящего сарая, страшная находка мальчика — человеческий череп; лагерь, где содержат немецких военнопленных и депортированных литовских женщин — прозрачная метафора страны, в которой «по обе стороны колючей проволоки несвобода». Как едко замечает непокорная литовская графиня Ивона, «заклученных у нас больше, чем солдат на фронте».

Несмотря на открытую политизацию, прошлое в фильме ауристично — графичность классического «ч/б» создает некую импрессионистическую «позию дали». Именно такое словосочетание охотно использовал Вальтер Беньямин при определении ауры: «уникальное ощущение дали, как бы близко предмет при этом ни был» (см. тезисы В.Бенямина «О понятии истории», написанные в 1940 г.). Аура, по утверждению теоретика, неразрывно связана с культовой ценностью и религиозным ритуалом, создающим необыкновенную атмосферу подлинности, устанавливая невидимую дистанцию между человеком и предметом или событием. Итак, прошлое в картине благодаря «отстранению» и «отстранению» предстает качественно иным типом бытия, историчность — рефлексивной структурой, в которой прошлое, настоящее и будущее являются толкованием друг друга, а символизация отсылает к библейскому сказанию о Ковчеге, что с позиций современности может быть интерпретировано как борьба ветхой и новой воли. Сама же История, утратив статус «абсолютной объективности», предстает множеством отдельных историй.

Одна из них — история фрау Зилинг (Светлана Светличная), которая приезжает на казахскую землю, принявшую прах ее отца — музыканта, вынужденного сменить концертный фрак на солдатскую шинель. Вследствие контузии он лишился речи, и единственным способом общения с миром для него стала флейта. Мир сжался до размеров лагерного барака, а единственной сочувствующей душой оказался местный мальчишка.

...Самолет летит над захватывающими ландшафтами — над озерами, скалистой пустыней. В аэропорту на казахской земле фрау Зилинг встречает седовласый человек по фамилии Жанак (Асанали Ашимов). Это он в далеком военном детстве подружился с контуженным немецким музыкантом. Жанак везет гостью в Караганду, ведет в город усопших — место, где среди загадочных строений и культовых столбов витает дух его предков, а рядом находится кладбище времен войны — тоже своеобразный «город мертвых». Позже Жанак отвозит фрау Зилинг на руины лагеря для военнопленных и в поселок, где еще живут участники давних событий — те, кто в тяжелые времена давал шанс на выживание представителям разных наций.

Авторы стремятся сохранить преемственность эстетических традиций советской киноклассики и одновременно учесть позитивный аспект критики «соцреализма». На экране возникает миф, который несет отпечаток трагического опыта по принудительно-форсированному слиянию многих уникальных архетипов в искусственное образование, названное «советский народ». Закономерной реакцией на эту грандиозную неудачу стал активный поиск путей к «обретению себя», возрождающий классический жанр «путешествий», суть которых — возвращение человека или некоей общности «к себе».

«Возвращение» — ключевое слово в чаяниях каждого из персонажей «Дома...». Сарра мечтает вернуться на сцену или хотя бы в дорогой сердцу Львов. Для маленькой чеченки Малики важно попасть в родные пенаты, чтобы найти место захоронения родителей и возложить цветы на их могилу. Словом, получается, что никто не желает оставаться на благословенном Ковчеге (кроме разве что графини, которой «путь домой закрыт»).

Вставным дивертисментом выглядит танец Сарры (она пляшет под песню из репертуара Марка Бернеса «про Костю моряка»). Ясно одно: Сарра танцует от радостной перспективы вернуться домой. К ней присоединяется юная чеченка Малика, предвкушая, что вскоре и она отправится в родные места (читай: к могилам предков). Два очень разных танца объединены мотивом веселья по случаю прощания с поселком «на берегу соленого от слез озера» — юдолью печали.

Маленькому герою горько оттого, что уезжает его подруга Малика. А тут еще в дом мальчика пришла большая беда — его отца, директора школы, арестовали, и он не вернулся ни через день, ни через год — никогда. «Семья ждала его возвраще-

ния, но этого не случилось», — повествует закадровый текст.

Звуки домбры сливаются с шумом струй дождя, дети ведут беседу. «Когда мой папа вернется?» — спрашивает мальчик. На что Малика отвечает: «Не знаю. Кругом темень». Очевидно, что смысл этих простых слов содержится в подтексте, подразумевающим метафизическую «непроглядность» ситуации.

В лучших традициях социалистического реализма финал фильма «исторически оптимистичен». «Хватит слез! Все будет хорошо!» — увещевает дикторский текст, а в кадре — ритуал разрезания «арканчика» — один из важных этапов в жизни казахского мальчика, делающего первые шаги по земле². Ритуал прокомментирован шуткой неугомонной графини: «Сначала перерезают путы, а потом снова завяжут».

Временной скачок счастливо закольцовывает историю фрау Зилинг — она получает в подарок от постаревшего школьного учителя флейту своего отца, а зрителю предложена поэтическая финальная кода: «Все главное в человеке — из детства, из дома, что на берегу соленого озера».

Сценарий «Дом у соленого озера» получил главный приз на конкурсе в честь 10-летия независимости Казахстана и по правилам конкурса должен был быть реализован. Постановку отдала культовому актеру казахского кино, которому предстояло спеть свою «лебединую песню» — Асанали Ашимову, а он, в свою очередь, предложил сотрудничество в качестве сорежиссера Игорю Вовнянко. (Следует отметить, что в упомянутом «юбилейном» конкурсе был награжден и собственный проект Игоря Вовнянко «Тамериз», но он пока не запущен в производство.) Игорь Вовнянко дал согласие работать над фильмом «Дом у соленого озера» при условии, что ему разрешат доработать сценарий, который показался ему излишне громоздким, предельно перегруженным характерами и событиями (полностью избавиться от этой избыточности не удалось даже в переработанном варианте).

Присутствие Игоря Вовнянко на Форуме дало счастливую возможность услышать из первых уст ответы на вопросы, зародившиеся во время просмотра фильма.

И.Зубавина. Что заставило Вас, киноопера-

² Когда ребенку исполняется год, из семи цветных веревочек плетут арканчик и надевают на ноги ребенка. Перерезать эти путы предлагают удачливому человеку. По случаю такого события устраивается той.

тора, взяться за постановку картины, сценарий которой к тому же Вас не устраивал?

И.Вовнянко. Меня тронул материал военного времени, поскольку я сам «родом из детства» — родился в 1942 году в Алматы (хотя корни мои тянутся на Кубань). Ребенком я видел пленных японцев, немцев, которые работали на строительстве у нас, в Казахстане. Воспоминания до сих пор живут в памяти, в душе и сердце, а также на страницах автобиографического эссе, фрагменты из которого привнесены в сценарий. В этом смысле фильм для меня автобиографичен.

Я понимал, что нужно сделать не советское ностальгическое кино, а проследить «движение души» моих маленьких героев и через их видение эпохи передать не только дух времени, но также его «неповторимые дуновения». Для ребенка нет явного врага или друга, он видит человека «в полном наборе» — со всеми его качествами. Потому мне важно было показать историю с точки зрения ребенка: «детский взгляд», не замутненный «поиском врага», позволяет людям увидеть больше добра друг в друге. А поскольку детское восприятие какое-то несюжетное, фрагментарное, выстраивалась своеобразная мозаика при заданной общей тональности состояния души, характерной для той эпохи.

Все усилия я направил на съемки черно-белой, исторической, части фильма. В результате именно этот материал получился, на мой взгляд, выдержанным по стилю, духу и настроению. Цветные же фрагменты современности были полностью срежиссированы Асанали Ашимовым. Втайне я надеялся, что в ходе съемок и монтажа эти вставные эпизоды удастся свести к минимуму. Похоже, картина пострадала ровно настолько, насколько мне не удалось справиться с этой задачей по «урезанию».

И.З. В режиссерском решении фильма выразительно проявилось Ваше операторское прошлое — черно-белую часть фильма отличает простота, красота и гармоничность пластического решения. При этом практически все сцены в фильме подкреплены словом, «проговорены», а закадровый текст грешит нескрываемой склонностью к патетике. Откуда у кинематографиста со стажем такое сверхмерное доверие к слову?

И.В. Мы живем в плену словесной культуры того времени, которому посвящен фильм. Снимая картину, я ориентировался не на узкий круг эстетов, а на широкую зрительскую палитру, в том числе и на старшее поколение, представители которого склонны к сентиментальности, любят всплак-

нуть, а иногда, взойдя на трибуну, блеснуть высокопарностью слога (ведь вся жизнь прошла в митингах и собраниях!).

В отличие от советской культуры, которая толковалась как «национальная по форме, социалистическая по содержанию», сегодня реабилитация *национального* привела к иной крайности — актуализации забытых феноменов: активно возрождаются древние обряды и обычаи, культурная архаика предприимчиво вводится в масс-культуру. При этом подчас игнорируется главное отличительное свойство современной культурной антропологии и способность соотносить, сопоставлять, соизмерять себя с другими культурами (умение ощутить себя «равной среди равных»). Подобные тенденции свидетельствуют об отсутствии внутренней готовности к цивилизованному *межкультурному* диалогу.

Попыткой установить такой диалог звучит «реплика из прошлого» — напоминание о давней истории единства, которую не следует забывать.

Введение же повествования в контексты современности, думается, обусловлено необходимостью показать в фильме, снятом на «нефтяные» деньги, нефтяную столицу Казахстана — современный город Атирау и то, каким он стал усилиями людей многих национальностей. Кроме того, член режиссерского тандема Асанали Ашимов снимался в цветных фрагментах как актер (что было, вероятно, очень важно для него — «возрастного», давно неснимавшегося исполнителя).

Символично, что в «Доме у соленого озера» практически одновременно с другой казахской картиной «Охотник» Серика Апрымова появляется батыр — новый герой современного казахского кино. Если вспомнить, что мужское начало базируется на архетипах охоты и войны, то представляется любопытным, что Серик Апрымов вывел на экран мужчину-охотника — умелого, сильного, отвечающего за свои поступки. А в «Доме у соленого озера» представлен другой мужской тип — тип цивилизованного воина. Это — учитель, потерявший ногу на войне, «симпатичный джигит», способный принимать решения, готовый быть главой семьи. Он, пренебрегая пересудами, вывозит свою

возлюбленную — ссыльную литовскую графиню Ивону к месту принудительных работ на верблюде, и она восседает на этом сакральном животном, словно главная, самая авторитетная жена. Ивона ведет себя как хозяйка очага — открывающая дорогу при кочевке *байбише*. В этом образе сплетаются воедино древние и новые мифы, всплывает на поверхность степной кодекс, актуализуются родовые черты восточного менталитета: женщина не находится на авансцене событий, но именно она определяет судьбу мужчины.

Впрочем, в «Доме у соленого озера» есть еще один знаковый женский персонаж — то ли прамать в белых траурных одеждах, то ли шаманка, которая, будучи промежуточным звеном между земным и небесным, воплощает сакральные связи в последовательной «реалистической» картине мира, предложенной фильмом. В пространстве с атеистически отсеченной «вертикалью» эта блаженная на протяжении всего действия, где-то на втором плане, носит на своих хрупких плечах стволы деревьев, сооружая из них *мазар* — ритуальное строение для душ умерших (*аруарх*), которые мечутся в поисках приюта. Каждому умершему возводит она своеобразный мавзолей, представляющий собой полусферу с отверстием, распахнутым в вечность Космоса. По ходу действия лихие люди убивают блаженную, остаются лишь сооруженные ее руками пристанища для мятежных душ усопших. По сути, создавая фильм «Дом у соленого озера», авторы также сооружали своеобразный «мазар», совершая культовый акт поклонения «теням предков». Ибо народ имеет шанс сохраниться как нация, лишь сберегая связь времен, отдавая дань уважения прародителям, живым или почившим.

Киев

«ДОМ У СОЛЕННОГО ОЗЕРА»

Режиссеры Асанали Ашимов, Игорь Вовнянко

Сценарий Сатимжан Санбаев

Оператор Мурат Алиев

Художники Рафаэль Слекенов, Михаил Колбасовский

Композитор Серик Еркимбеков

Казахстан, 2004



ВИКТОР МАТИЗЕН

ЭСКЕЙПИЗМ ПО-РУССКИ

Для экранизации романа принципиально важно установленное в нем соотношение между внутренней и внешней речью, а также между субъектными сферами героев и сферой автора. Все внутреннее и все, относящееся к авторским интенциям, при переводе на экран испытывает наибольшие потери и наибольшие искажения. В книге Полякова доминирует стихия авторской речи, окутывающая персонажей, так что при экранном воплощении романа, неизбежно усекающем авторский комментарий, они как будто остаются голыми. Поэтому те, кому нравится этот писатель и его творчество, скорее всего, будут разочарованы и телеэкранизацией книги, и тем более ее киноверсией — для таких читателей ни периодические включения авторского голоса, ни усилия актеров не компенсируют смысловые утраты, и экранизация романа выглядит как его иллюстрированный дайджест.

Другое рисуется человеку, который не читал книги или просто недолюбливает Полякова за беллетризм (в смысле «остроумное, но легковесное письмо») и воспринимает фильм как самостоятельное явление. Если этот человек к тому же сведущ в кино, он отметит, что в фильме Мурада Ибрагимбекова выведен герой, который до сих пор ни в российском, ни в советском кино не встречался, хотя его родича можно признать в комсомольском секретаре из громкой перестроечной картины Сергея Снежкина «ЧП районного масштаба» по повести того же Полякова. И что вряд ли случайно, Мурад Ибрагимбеков почти один в один воспроизводит знаменитую сцену из «ЧП...», где герой имел свою любовницу, приложив ее, как тогда выражались, фейсом об тэйбл. Но тот был карьерист, а этот — конформист (без намека на Бертолуччи), лишенный воли к власти, простой советский клерк, мужчина,

«Замыслил я побег»



неспособный на мужской поступок, или физическое тело, движение которого полностью зависит от приложенных к нему внешних сил. Герой фильма Олег Трудович Башмаков ничего не делает сам — все происходит независимо от его желаний, а в тот единственный раз, когда две действующие на него силы — жены и любовницы — уравновешивают друг друга, он оказывается в трагикомическом положении буридановой ослицы. Как ни странно, этот массовый, можно даже сказать базовый тип, порожденный системой, стремившейся подогнать под шаблон homo soveticus любую индивидуальность, в нашем кино востребован не был (а вот американцы в «Форресте Гампе» посмеялись над столь же типовым порождением своей системы), и тем более не демонстрировалась механика этой подгонки, так что попытка Ибрагимбекова, как ни оценивай художественную значимость фильма, заслуживает признания, тем более что в картине присутствует полудокументальный-полуйгровой исторический фон последней четверти века российской жизни — от Андропова до Путина, придающий повествованию объем и даже некоторую драматичность.

«Замыслил я побег» снимался в формате телесериала и полуторачасового игрового фильма. Конечно, для экранизации романа телесериал органичнее. В киноварианте исчезают не только отдельные персонажи, но и смыслы, которые не бывают отдельными, а ранее удаленные друг от друга части не срастаются.

Впрочем, скачкообразность рассказа, перепрыгивающего из одного времени в другое посредством ретроспекций (герой, в очередной раз готовящийся сбежать от жены, вспоминает прошлое), в каком-то смысле идет ему на пользу, поскольку на резких монтажных стыках сами собой рождаются дополнительные смыслы, как бы восполняющие понесенные потери. То, что персонаж, который в одном кадре был царь, бог и воинский начальник, при следующем появлении на экране уже пускает себе пулю в лоб — не что иное, как знак ошеломляющей скорости исторических процессов, заставляющий вспомнить, сколь невозможным казался многим крах советского режима за каких-нибудь пять лет до его банкротства.

Известную помеху для более увлекательного повествования представляет главный герой, на котором сильнее всего отразилось указанное в начале статьи исчезновение покровов авторской речи. Автор романа, человек куда более развитый и умный, чем герой, вольно или невольно окружил его оболочкой, точнее, аурой своих авторских слов, а

так как литературный герой — чисто словесное творение, то субъектные сферы обоих, выраженные в словах одного и того же русского языка, слились друг с другом, отчего герой в глазах читателя вырос — иными словами, в романе наблюдается хорошо знакомый закулисным политехнологам «эффект крошки Цахеса». (По закону сохранения энергии при этом произошло некоторое снижение образа автора, но оно практически незаметно, поскольку этот образ складывается из многочисленных авторских проекций Юрия Полякова.) Соответственно, при глобальном сокращении авторской речи произошло обеднение героя, при котором он, в частности, стал более монотонным и механистичным. Алгоритм его поведения понятен из первого же «судьбоносного» эпизода, и все дальнейшее так же просчитываемо, как траектория движения твердого тела в элементарном поле тяготения. Для более адекватной передачи героя и ради удержания зрительского интереса можно было бы воспользоваться законом двойственности для экранизаций: «чтобы приблизиться к первоисточнику в одном, необходимо отступить от него в другом» и придать Башмакову обаяние (попутно объяснившее бы его странный успех у женщин) и непредсказуемость в рамках заданной «линии» (в действительности это не линия, а полоса, допускающая некоторую возможность для маневра) поведения: к примеру, добавить ему черты «привлекательного проходимца» а la Бендер (именно этот восходящий к Чичикову тип воплотил Константин Хабенский в «Бедных родственниках»). Он, в сущности, тоже конформист и тоже движется волей обстоятельств, но умеет ими пользоваться или, по крайней мере, надстроиться над ними, оставляя щель для рефлексии, которой лишен экранный Башмаков. Тогда и название «Замыслил я побег» могло бы прозвучать в полном объеме: «Давно, усталый раб, замыслил я побег в обитель дальнюю трудов и чистых нег...», а откликнуться на этот голос могло бы большее количество мужчин, да и женщин тоже.

«ЗАМЫСЛИЛ Я ПОБЕГ»

Сценарий Рустама Ибрагимбекова по одноименному роману Юрия Полякова

Режиссер Мурад Ибрагимбеков

Продюсер Юрий Мацюк

В ролях: Роман Индык, Екатерина Редникова,

Михаил Полицеймако, Олеся Железняк

Оператор Багир Рафиев

Производство «Телефильм»

Россия, 2005



ДЛЯ КОГО МЫ СНИМАЕМ КИНО?

«Круглый стол» IX Форума национальных кинематографий ведет Вячеслав Шмыров

Юсуп Разыков, кинорежиссер (Узбекистан). Мое выступление вызрело из того, что я выслушиваю очень много вопросов по поводу ситуации в Узбекистане в целом и в кино в частности. Я не считал возможным злоупотреблять дружбой и каждому объяснять одно и то же.

Здесь уже упоминалось, что два самых крупных коммерческих киноявления прошлого года в России сотворили люди родом из Ташкента¹. Это некая часть диаспоры, обосновавшейся в Москве. Я не говорю о том, что довольно серьезные фильмы сделали Эльер Ишмухамедов, Зиновий Ройзман, Али Хамраев. Эту продукцию я тоже отношу к современному узбекскому кинопроцессу.

В нашем Союзе кинематографистов сейчас существует определенный раскол, связанный с освоением Указа президента, по которому мы имеем возможность делать 15 картин в год. Выделилась

компания людей, которые считают, что за этот указ надо государство хорошенько обслужить: показать, как мы любим родину, и стать противником тем людям, которые любят родину меньше. Появились выражения «чернуха», «не заметили достоинств и заслуг»... То есть идет противоборство людей, отдаленных от процесса, с людьми, которые в процессе активно участвуют.

Я с большим вниманием отнесся к высказыванию присутствующего здесь Виктора Матизена о том, что, возможно, для узбеков свобода и не является ценностью. То есть возможность в этот момент воспользоваться тем, что, объединившись, мы можем сделать настоящий бум (который уже прослеживается по линии «от Москвы до самых до окраин»), находится сейчас в большой опасности. Впервые за многие годы картины у нас останавливаются. Стало вдруг возможным, не приглашая автора, даже не читая сценарий, закрыть картину на худсовете! И во главе всего этого стоят не чиновники, а свои же — киношники. Для меня это вопрос не обиды и дискомфорта — вопрос фундамен-

Окончание. Начало см. в № 3 за 2005 год.

¹ Тимур Бекмамбетов, режиссер фильма «Ночной дозор», и Джаник Файзиев, режиссер фильма «Турецкий гамбит».



О ЧЕМ СПОРИЛИ НА ФОРУМЕ

Фрагменты ежедневных дискуссий

«Дом у соленого озера». Режиссеры Асанали Ашимов и Игорь Вовнянко.



Игорь Вовнянко

Ганс Шлегель, киновед, отборщик Международных кинофестивалей (Германия). У меня, как у немца, картина «Дом у соленого озера» вызывает чрезвычайный интерес. Тем более что я сейчас пишу работу об образе немца в советском и российском кино. Только я бы хотел, чтобы немцы были настоящие и говорили на настоящем немецком языке. Режиссеры фильма продолжают хорошие традиции советской стилистики, хотя по содержанию это уже что-то другое.

Игорь Вовнянко, кинорежиссер, председатель СК Казахстана. Предыстория фильма такова. Сценарий представлялся на конкурс в рамках десятилетия независимости Казахстана и выиграл. Изначально там было много современного материала. Положа руку на

Окончание. Начало см. в № 3 за 2005 год.

тальный. Когда против кино, которое не доставляет им радости и не отвечает их вкусам, выступают такие люди, как Шухрат Аббасов, Джасур Исхаков, Равиль Батыров, — это довольно больно. Я, например, на картинах Аббасова рос и считаю, что это титан, и когда мне удастся вырваться куда-то за границу, я все время говорю: если вы не знаете Аббасова, то нужно делать ретроспективу.

Я не хочу слишком продавливать идею внимания к нашему узбекскому кино, но по вопросам, которые мне задают, я чувствую: то, что у нас сейчас делается, может пойти как в ту, так и в другую сторону. Опасность в том, что мы ринемся на осознанном уровне обслуживать указ президента, который на самом деле художественного качества не отменяет. Но при этом мы можем потерять то, о чем сегодня сказал Сергей Кудрявцев. Он сказал, что наиболее свободной картиной ему показалась картина «Подросток». Раньше таких картин в Узбекистане не было. Но боюсь, что следующий «Подросток» вырастет уже в другом месте...

Когда на фестивалях говоришь с представителями фондов, с продюсерами, их главную заинтересованность в любом проекте вызывает изначальное наличие каких-то денег. У узбекских продюсеров всегда есть такие изначальные государственные деньги. Обсуждение начинается на уровне

не «да, нас это интересует, мы берем эту заявку, обсудим ее через пять месяцев». Я говорю: через пять месяцев я уже выйду в постпродакшн! Они говорят: «Хорошо, давайте через шесть месяцев обсудим возможность постпродакшн»... Они просто не успевают за нами. У нас, как ни странно, еще плановое ведение хозяйства. Вот если бы нам еще найти таких продюсеров, которые могут это проглотить, оперативно внедриться в процесс, хотя бы за полтора месяца!

К вопросу о зрителях. Если, например, 17 государств соберутся, сложатся деньгами и дадут снять картину, например, замечательному режиссеру Эрнесту Абдыжапарову, он ее снимет, а кто будет ее зрителем? История будет абсолютно кыргызская, там будут замечательные горы и т.д., но зрителем будет европеец (если это будут европейские фонды). Кто заказывает музыку, тот ее и слушает.

В. Шмыров. Вопрос к Серіку Апрымову: сколько стоит билет в кино в Казахстане?

Серік Апрымов, кинорежиссер (Казахстан). По-разному. На государственную картину примерно 10 центов, на коммерческую — полтора доллара.

Галия Тушкина, кинокритик, программный менеджер МКФ «Евразия» (Казахстан). Один из вопросов сегодняшней дискуссии: как нам увидеть



Асанали Ашимов

сердце, скажу, что если бы мне позволили до конца владеть ситуацией, то я бы вообще выбросил из фильма современность. Раздавались голоса, что она вообще несовместима с остальным материалом. Но поскольку вначале эта постановка была предложена Ашимову¹, и он приглядел там для себя роль, то полностью убрать современную часть мне не удалось. И это сказалось на общем уровне фильма.

Мы старались максимально выдержать атмосферу того времени. Я, например, будучи мальчиком, видел военнопленных немцев, это впечатления моего детства.

Сергей Кудрявцев. Игорь Вовнянко уже сказал, что фильм снят двумя опытными режиссерами. Действительно, это два абсолютно противоположных друг другу кинематографа; один тянет нас в старомодное, давно списанное кино (я имею в виду сцены, которые действительно декларативны, излишне пафосны, многословны), а есть очень интересный по материалу и необычный для нашего кино срез жизни: это взаимоотношения не только между людьми разных национальностей, но и их отношения с военнопленными — и с немцами, и с высланными литовками. Это интересно прежде всего «фотографически» — это замечательно снято, очень стильно.

И мне кажется, что эта тенденция характерна для всей программы. Подчас в рамках одного и того же фильма соперничают тяга к чему-то традиционному, шаблонному, декларативному и интересная кинематографическая, изобразительная образность, пробуждающая чувства и мысли.

Константин Щербаков. Я согласен с тем, что здесь говорилось о фильме «Дом у соленого озера» и о том, что в нем присутствуют две разные стилистики, которые во многом взаимоисключают одна другую. Но суть и смысл картины — ее черно-белая, военная часть.

В фильме представлен уникальный человеческий конгломерат, уникальное время, когда жизнь, обстоятельства, государство все сделали для того, чтобы люди отчуждались друг от друга, чтобы они ненавидели

¹ Асанали Ашимов — актер и режиссер (Казахстан).



Мурад Ибрагимбеков



Ирина Изволова, Эло Туст и Ирина Зубавина



Асия Байгожина и Влестис Кайрис



Гитис Лукшас

друг друга. Много было сделано в этом направлении, но оказалось, что человеческое начало очень трудно убить.

И еще одно. Время, обстоятельства и все прочее ставят человека в ситуацию, когда следование элементарным нравственным нормам, просто приличиям чревато смертельной опасностью. Когда немец бьет ломом человека, насилующего арестованную литовку, он, наверное, не думает, что она — литовка, а насильник — конвоир. Он просто видит, что насилуют женщину, и не может реагировать иначе. А о том, что ждет его после, он не думает; его первый импульс — не дать произойти насилию. Так же и для казаха, который хоронит убитого немца, самое главное — соблюсти извечный человеческий ритуал: похоронить человека.

Сегодня я в который раз пересмотрел «Лётну» Анджея Вайды. Опять же возникает ситуация, о которой замечательно сказал поэт Юрий Айхенвальд, когда переводил «Сирано де Бержерака»: «Нужно быть человеком, — лишь в этом решение задачи. Я погибну, но кто-то продолжит проигранный бой». Как поляки гибли для того, чтобы остаться людьми, понимая, что кто-то после них этот «проигранный бой» продолжит, так же и герои, которые пострадали в фильме «Дом у соленого озера», понимали или не понимали, но жили по этим принципам.

Сегодня напомнить об этом, по-моему, очень важно. Заставить человека жить по таким нормам невозможно, но нужно хотя бы вызвать уважение к людям, живущим по этим принципам, а ведь далеко не всегда их сегодня уважают. Для меня именно этим была важна картина.

Асия Байгожина, киновед (Казахстан). У нас в Казахстане формируется уникальный этнос. Всегда было смешение языков и национальностей. Но почему-то никогда это не было сферой интересов кино.

Мне кажется очень важной вещью то, что идентификация идет не по этническому, а по гражданственному, государственному признаку. И в картине Игоря Вовнянко это находит отражение.

Другое дело, что в картине происходит некая реинкарнация соцреализма в национальном облики. Это показательный пример того, что какие-то вещи утрачиваются, а другие — «родимые пятна» — становятся основополагающими; они подаются плакатно, с напором на моральные акценты. Хотя никакого отношения мораль к кино не имеет...

кино друг друга? С этого мы начали. Что касается ситуации в казахском кино, то вопрос можно перефразировать так: как нам увидеть свое кино? На сегодняшний день в Казахстане отечественный зритель полностью лишен возможности смотреть свое кино в кинотеатрах. Киносет, кинопрокат полностью коммерческие. Коммерческая киносеть с явной неохотой берется прокатывать казахские картины, к тому же и цена билета на них очень маленькая, а то и вообще их прокатывают бесплатно. Но, как вы понимаете, бизнесмены постоянно не могут заниматься благотворительностью, и в итоге казахское кино выпускается для отчетности перед президентом и для отчетности перед высокопоставленными представителями европейского кинематографа.

Но ведь отечественный зритель на самом деле хочет видеть свое кино. Он уже сыт по горло голливудским «фаст-фудом», его не смотрит уже даже молодежь. Отечественное кино повторяется у нас по телеканалам всегда в дни наших национальных мусульманских праздников.

Мы полностью зависим от государственного финансирования. Есть госбюджет, который ежегодно выделяет нам какие-то деньги. Мы им присылаем репертуарный план (в соответствии с выделенной суммой), этот план заверяется сверху,

и... опять мы снимаем исторические фильмы: сцены в ауле, кони, юрты, беркуты и степи...

Ситуация тревожная. Руководителя студии «Казахфильм» мы в шутку называем «Пантин-прови», то бишь «три в одном». Генеральный директор студии является одновременно генеральным продюсером фильмов, выпускаемых «Казахфильмом», и художественным руководителем, возглавляющим худсовет, который либо дает добро на съемку, либо не дает.

Сегодня на этом форуме был бы разговор совсем о другом... О новой казахской волне, о 7—8 фильмах, которые мы могли бы вам показать, если бы деньги, выделенные на большой проект «Кочевник», распределили среди молодых режиссеров, талантливых выпускников мастерской Ардака Амиркулова. Но, к сожалению, 30 миллионов долларов ушли на то, чтобы весь мир, в том числе Америка, узнал, кто такие казахи (в исполнении голливудских звезд). Это обратная сторона медали того проекта, который сыграет, несомненно, важную роль в формировании имиджа государства на мировой арене.

Как правильно заметила Алла Бобкова, именно игровое кино формирует авторитет киностудии. Более того, игровой кинематограф формирует авторитет страны, авторитет государства. Может

быть, этим кинопроектом мы сформируем благоприятный имидж, нас зауважают, узнают, кто такие казахи, казахи, с нами охотнее будут общаться международные фонды — но это все будет завтра. А сегодня мы получаем бесконечные исторические фильмы о наших бесконечных батырах, которые на самом деле интересны только тому контингенту зрителей, который в кино не ходит. А для чего тогда существует казахское кино?

Алла Бобкова еще сказала, что в Беларуси «молодым везде дорога». У нас, извините, старикам везде дорога. В этом году, например, не будет дебютных работ. На следующий год мы рискуем привезти вам некоторые исторические фильмы, которые, может быть, вам будут интересны как этноэкологический продукт.

А еще у нас «маркетинговая девственность». Понимание того, что такое изучение спроса целевой аудитории, напрочь отсутствует.

Казахская кинематография существует — мы привезли свои фильмы, отчитались перед вами. Но в то же время казахской кинематографии нет. Мы сейчас рискуем умереть как кинематография, потому что ежегодно снимать по три-четыре исторических картины, не снимая фильмов о современности, о действительности — опасно. А если ты снимаешь про современную действительность и

задеваешь ее, рискуешь оказаться в опале: будешь вообще никто, может даже пострадать твоя семья.

В. Шмыров. Мне кажется, что казахский кинематограф — очень самодостаточный. Сегодня мы можем говорить, что очень много узбекских режиссеров работают в Москве на транснациональных проектах; был период, когда практически все таджикское кино переехало в Москву; белорусские, украинские кинематографисты так или иначе делают копродукцию с Россией. Если была бы необходимость эмиграции в Россию казахских режиссеров, наверное, мы ощутили бы это. Но я этого не почувствовал.

Серик Апрымов. Мне хотелось бы рассказать про казахстанского зрителя, с которым я знаком.

В 1995 году я снял фильм «Аксуат» на деньги японского продюсера. Его показывали на многих западных фестивалях, он получал призы, его продавали — и на нем заработали. Министр культуры просил меня дать фильм в казахстанский прокат. В то время в Казахстане в десяти городах было по одному кинотеатру. Я договорился с прокатом на 50 на 50. Билет в то время стоил 3 доллара. По 3 доллара — 50% зала. Потом я отказался от своей доли, то есть стало 1,5 доллара — 70% зала. В третий день я показал бесплатно — 100%, пожарники даже выгоняли людей.

«Полью я улицы водой». Режиссер Ниджат Фейзуллаев.



Ниджат
Фейзуллаев

Елена Стишова. Асия Байгожина сказала, что «мораль» и «кино» — совершенно разные вещи, что кинематограф не должен заниматься этим, у него другие задачи. Сегодня говорить о морали кажется старомодным, почти неприличным.

Я же категорически не согласна жить вне морали и аннулировать моральные критерии, когда смотрю фильмы и спектакли.

Я считаю, что картина «Полью я улицы водой» — одна из немногих, где есть послание, меседж, который прочитывается, но не навязывает морали. Ясно, что герой — протагонист, который отсидел за другого, пожертвовав собой, нравственно вырос. В нем есть благородство, достоинство личности. А тот, кого играет Расим Балаев, очень типологическая фигура. Это человек, который считает возможным «употреблять» других.

Рахман Бадалов. Несмотря на то, что к этому фильму возникают претензии, он является прорывом в совершенно новую, важную для азербайджанского сознания тему.

В фольклоре, в том числе азербайджанском, много разных, противоречивых высказываний. И из этой сокровищницы мы черпаем то, что выражает наше сегодняшнее отношение к жизни. Вот сейчас в Азербайджане широко распространена поговорка, которая меня очень настораживает: «Кто сумел достичь успеха, тот прав». В условиях, когда появились олигархи, другие неожиданно успешные судьбы, все остальные варианты судеб в глазах молодежи (а я много общаюсь со студентами) выглядят проигрышными. Я говорю своим студентам: по всем вашим критериям я — проигравший, а я считаю себя победителем. Есть ведь и другие критерии!

Важно, что в фильме «Полью я улицы водой» герой, который, по азербайджанским понятиям, достиг всего, тем не менее внутренне беспокоится, суетится, мельтешит, хочет, чтобы другой человек тоже предал — тогда они будут на равных.

Нея Зоркая. Я — «посол с третьего этажа»², посол от классического кинематографа. С интересом слушаю вашу дискуссию и стараюсь смотреть программу нового кино, тем не менее пришла под огромным впечатлением от нашего сегодняшнего просмотра.

Можно сколько угодно говорить о постмодернизме и рефлексировании, но есть великий кинематограф человечности и эмоций. Когда сегодня на ретроспективе мы — казахи, американцы, азербайджанцы, россияне — смотрели сначала «Лётну» Вайды, и все встали в слезах, оплакивая погибшую лошадь, когда потом на великой картине Рене Клемана «Запрещенные игры» все встали в слезах по маленькой девочке, в бомбежке потерявшей родителей, я подумала, что все-таки кинематограф эмоций, страстей, человеческих судеб остается живым и пребывает всегда!

Константин Щербakov. Я сейчас слушал и думал: блестящее искусство вне морали я знаю, великого искусства вне морали не знаю. По моему глубокому убеждению, его нет.

«Жано». Режиссер Сурен Бабаян.

«Монета». Режиссер Ираклий Шавлиашвили

Елена Стишова. Мне очень нравится картина «Жано» Сурена Бабаяна. Я откликаюсь на это режиссерское высказывание, последовательно выстроенное и «оркестрованное». Я даже смею утверждать, что это лучший фильм режиссера, который состоялся еще при советской власти. Это был скандальный (в хорошем смысле этого слова) художник. Его картина «Крик павлина» — знаменитая сюрреалистическая притча вызвала в критике настоящие битвы.

² В зале на третьем этаже Федерального агентства по культуре и кинематографии проходили показы ретроспективы «Европа в огне», куратором которой была Нея Зоркая.

Сейчас 2005 год. Уровень жизни в Казахстане за это время поднялся в пять раз. Японский продюсер сказал мне: прокатывай в Казахстане, я тебе отдаю эту территорию, ты все равно не заработаешь, потому что люди там очень бедны. Сейчас в Казахстане мы насчитали около 40 кинотеатров. Казахстан для меня не рынок. Я человек очень прагматичный. Где я зарабатываю деньги, там и зарабатываю. Но что заработаешь в Казахстане?! Поэтому и нет интереса. А говорить: вот, я — казах!.. Патристические чувства меня, честно говоря, не волнуют. Вот если будут 100 кинотеатров — да, уже можно зарабатывать деньги. Единственная проблема: прокатом владеют российские конторы. Они присылают в Казахстан американские фильмы.

Был случай с прокатом «Охотника». Я договорился с кинотеатром. Там идет американское кино, и наполняемость зала — 25%. Я говорю: давайте прокатаем 50 на 50. Он мне отвечает: заплати за зал стопроцентно. Я спрашиваю: а что я тогда буду иметь? Глупость! Россия диктует нам сетку американских фильмов! Они даже о своей прибыли не думают. Я ему говорю: гарантирую, что три дня будет полный зал, тебе — 50%. Ты больше денег получишь! — Нет.

Мы сейчас ведем переговоры, и если наша система проката пойдет на это, можно и в Казахстане зарабатывать деньги. Но мы повернемся к зрителю

только при одном условии: когда будет 100 кинотеатров.

А зритель наш? Юсуп говорил, что у них в стране кинобум. Это проблема аутентичности. Азиатский, казахстанский зритель — он более сентиментальный, что ли. Дать пару «фишек» в фильме, и зритель пойдет.

Еще одна проблема, о которой уже говорила Галия. Снимают старики, потому что все говорят: пусть, это у них лебединая песня... Но сколько же можно петь лебединою песню — два, три раза?.. Мне говорят: они же бедные, надо им дать снять... Я предлагал: давайте со стариками решим по-другому. Зачем им снимать фильмы? Ни зрителя, ни проката — ничего не будет. Они вообще в кинопроцессе ни в зуб ногой, они 20 лет не знаю как жили. Запускайте молодых, а стариков возьмем к себе на зарплату. Дайте мне пять стариков, другому режиссеру пять стариков — пусть сидят на зарплате на нашем фильме.

Реплика из зала: Возьмите и наших!

С.Апрымов. Но при условии, что вы не получите 10% «отката» наверх. Я, например, не люблю государственные деньги, хотя мне дают 30%. Я подсчитал: 65% — это начисление, налоги, 35% — это услуги, то есть плохой свет, камера, которая шумит, пьяные осветители и т.д. Толку нет от этих денег! Поэтому я жду, когда эту чертову кинесту-

В «Жано» видна приверженность С. Бабаяна к образному, поэтическому кинематографу. Но режиссерское высказывание предельно ясно. Это исповедь художника. Уж если на то пошло, это его «8 ½».

Протагониста застала ситуация мучительной, долгой перестройки, он выпал из всех привычных структур. Сегодня он не востребован. И он тяжело переживает драму своей ненужности, измельчания своей профессии. А вторая половина фильма — хроника объявленной смерти.



Сурен
Бабаян

В картине много любопытных драматургических поворотов. Смешной крестьянин-земляк с огромным чемоданом дает герою импульс — надо бежать в «рай». Далее следует поставленная в сюрреалистической манере картина детства героя — его рай, где он обретает себя. Наконец, он оказывается в деревне. Следует достаточно внятный символический план, смерть героя (близкие находят его распластанным в воде) и похороны.

В «Жано» вибрирует та поэтическая линия, которая всегда традиционно присутствовала в армянском кинематографе. Другая же армянская картина «Ярхушта» представляет другую линию армянского кино — почвенную, реалистическую. Когда я ее смотрела, то вспоминала героев и Карена Геворкяна, и Баграта Оганесяна. Их герои — мудрые и сильные мужики. Мне бы не хотелось, чтобы «Ярхушта» была сведена лишь к военной теме. Она крупнее сиюминутной актуальности.

Людмила Лемешева, киновед, киносценарист (Украина). По-моему, «Жано» — фильм об ужасе пустоты. Дело не только в том, что для героя закончилось творчество (в силу каких-то обстоятельств), а в том, что вообще обрушилась некая пирамида, некая иерархия ценностей, внутри которой он (и все мы) жил. Остался голый человек на голой земле под голым небом. Он переживает экзистенциальную растерянность. Этот человек не только не может никому ничего дать — он не может ничего взять ни у кого. Мне «Жано» напомнил фильм Александра Зельдовича «Москва» — там тоже плоский мир, в котором нет ни объема, ни перспективы, ни глубины. Только русские много болтают, а армянские герои молчаливы.

дию вообще закроют. Да-да, когда закроют «Казахфильм» — это будет взлет казахского кино!

А что касается проката, то мы абсолютно не сомневаемся, что каждую минуту строят примерно 15 кинотеатров. Насчет денег тоже не беспокоимся, потому что нефть еще есть, до 2030 года хватит. Индия и Китай сейчас потребляют больше нефти... Так что проблем у казахского кино нет. Есть только нерешенные вопросы.

Иван Форгач, киновед (Венгрия). Как показать наше кино друг другу? Конечно, мы можем создать фирму. Но мы давно уже собираемся и все никак не создадим ее. У нас в Венгрии есть такой практический опыт: даже если у какого-то телеканала есть интерес к фильмам нашего региона, купить права — это мука. Мы пишем письма и не получаем ответов.

У нас существует определенный круг зрителей, который будет смотреть это кино. Но самоуверенность прокатчиков и их ожидания от этого бизнеса пока еще слишком велики. Иногда они просто не учитывают, что за страна Венгрия. Это не Россия, не Украина. Это очень маленькая страна, а они сразу хотят продавать свои картины за такие цены, как будто мы — США.

Так что пока мы не сможем согласовать свои интересы и цены, мы не сможем показать друг другу свои картины нормально. Сейчас есть один венгерский телеканал («Дунай»), который покупает и

показывает казахские, кыргызские, российские и украинские картины.

Что касается проблемы национального кинематографа, то, как вы поняли по нашему фильму «Сезон», венгерскую молодежь проблема национальной основы совершенно не интересует. Большинство молодежи хочет жить по-американски, им просто плевать на эту проблему. И кстати, встретив здесь некоторых узбекских режиссеров, я тоже увидел, что они ведут себя абсолютно по мировым моделям, живут общими стереотипами — это, по моему, нормально в наше время.

Ирина Зубавина, киновед (Украина). Чего у нас нет — перечислять можно долго. Скажу тезисно. У нас нет концепции дальнейшего развития кино. Больше четырех месяцев у нас нет руководителя структуры кино.

Зачем нам нужно видеть кино друг друга? Впервые, долгие годы жизни на одном общекультурном пространстве, процессы ассимиляции и деассимиляции оставили огромный след. В Украине мы фактически имеем двуязычие. Думаю, каждый здесь сидящий может привести примеры, когда в стране рядом с титульным живет множество других народов. Кроме того, развитие медийных технологий привело к тому, что все мы живем в одной глобальной «деревне», то есть все мы — соседи по планете. Не зная соседа — это шаг к непониманию.

Я не согласна с Еленой в том, что ему есть куда вернуться. Вернуться в рай детства нельзя. Самое страшное, что у него вообще отсутствуют нормальные эмоциональные контакты с миром: и с женщиной, и с собственной дочкой, и с собственными одноклассниками. Он молчит, и они молчат. Он и в деревне ничего не находит для себя — потому и погибает.

«Жано» даже страшнее, чем «Москва». Фильм Зельдовича все-таки эстетизирован, а в «Жано» нет даже красоты. Это холод и абсолютная отчужденность всего мира. Человек вне мира, и мир вне человека. Вот у нас в Украине нет такого фильма.

Ганс Шлегель. А фильм Ильенко?

Людмила Лемешева. Да, я подумала, что в этом аспекте можно говорить только о фильме Юрия Ильенко «Мазепа». Это фильм, беспощадный не только к России, но и к Украине, — а значит, и к самому режиссеру. Это тоже, собственно, исповедь режиссера. Причем автопортрет отнюдь не льстит автору. Он говорит о внутреннем предательстве, о разрушении всего и вся.

Галия Тушкина. Что есть национальная идентичность: форма или содержание? Я думаю, скорее, содержание. А формой подачи мы удивляем мир (пример тому — казахский фильм «Охотник»).

Заметьте, содержание не довлеет, оно не может влиять на форму подачи национального фильма. Но форма довлеет над содержанием.

Для примера возьмем грузинскую картину «Монета» режиссера Ираклия Шавлиашивили. Давайте представим, что вместо грузинских актеров в ней заняты, допустим, афроамериканцы. Разве история от этого проиграет? Здесь спорный момент, насколько форма может влиять на содержание, а содержание на форму. Национальная идентичность в этом фильме содержится именно внутри фильма, сюжета, героев. Фильм «Монета» совершенен без слов, поэтому мы не слышали ни одного грузинского слова.



Ираклий
Шавлиашивили

Как нам увидеть кино друг друга? Фестиваль — это очень малая выборка людей, заинтересованных в кино. Естественно, так и напрашивается — телевидение. Но это «лобное место» современной культуры, естественно, принимается в современной модели чуть ли не как враг кино. На одном из наших обсуждений было хорошее предложение «оседлать войну». Может быть, попробовать ее «оседлать»? Режиссеры неигрового кино (хоть бы и на бессознательном уровне) ориентируются на 52—58 минут коммерческого телевизионного хронометража.

Кино у нас снимается режиссерами для себя. Мотивации две. Первая и основная — реализовать свои интенции, творческие потенции и т.д. Будет ли такое кино зрительским — очень сомнительно. Кира Муратова как-то сказала: «Если я так вижу мир, значит, найдутся еще какие-то люди, которые разделят мое мировосприятие». Это не обязательно будет огромная аудитория (хотя, конечно, в случае Киры Георгиевны аудитория широкая).

Вторая мотивация: режиссер может рассчитывать на некоторые дивиденды, причем это могут быть дивиденды от «обслуживания» социального, идеологического и другого заказа. Сюда же входит ориентация на публику. Причем иногда, чтобы завладеть этой аудиторией, надо знать болевые точки, о которых упоминал Серик Апрымов, и манипулировать.

Вообще мы сейчас рискуем навешать ярлыки: если у этого фильма не европейская форма подачи, то значит, он не может быть воспринят на высоком уровне.

Ираклий, как Вы сами считаете: ваш фильм грузинский, но сделанный по европейской технологии, или европейский, сделанный по грузинской технологии?

Ираклий Шавлиашивили, кинорежиссер (Грузия). Ни то, ни то. Я не думал ни о дяде в Брюсселе, ни о дяде в Москве. Мне просто нужно было сделать фильм. Это те образы, которые выползли из меня и облачились в такую форму.

Если позволительно идентифицировать себя с золотой монетой, то считайте, что это мой автобиографический фильм.

То, что в фильме нет диалогов, связано с моим желанием сказать что-то как можно большему числу людей. Речь многое привнесла в кино, но, с другой стороны, языковой барьер мешает восприятию. Я вспомнил, что существует киноязык, которому меня учили. Подразумевается, что этот киноязык должен быть понятен всем.

Насколько это кино национальное, насколько ему что-то угрожает — пока я не осознаю. Пока Брюссель не представляет для меня реальную угрозу... Но я мечтаю о том, чтобы меня вызвали в Брюссель и сказали: формат такой, денег мы тебе дадим (чуть меньше, чем швейцарскому режиссеру, но не совсем как грузину) — в общем, мы тебе сейчас разрешим снимать кино! Я на месте сориентируюсь. Слушайте, я прошел весь этот период! Я выжил! Я снял кино! Позовите меня в Брюссель — и я договорюсь с ними!

Галия Тушкина. Есть устоявшееся определение — «грузинская школа кино». Когда показывают грузинский фильм, все ждут — сейчас будет смешно. Вы отчасти заложник этой школы. Насколько в Грузии ломаются стереотипы в связи со сложной политической ситуацией?

Виктор Матизен, президент гильдии киноведов и кинокритиков России. Первая реплика. То, что говорил Серик Апрымов о стариках, я говорил почти теми же словами пять лет назад и слышал в ответ: «Мне 70 лет, и я только поняла, как надо играть Джульетту».

Вторая реплика касается документального кино. Я побывал на фестивале «Контакт», посмотрел неигровое кино на Форуме и вдруг понял, что ближнее зарубежье стало отставать от российского кино: нас коснулась видеореволюция, а их все еще нет. Там фильмы сняты с той дистанции, с которой у нас уже не снимают — у нас снимают с гораздо более короткой, которую позволяет сделать только мини-DV.

Третий вопрос — чисто теоретический. Я подумал, что мы получаем аутентичный кинопроцесс только в собственной стране, из первых рук. Все остальное мы получаем через руки отборщиков: международные кинофестивали, руки прокатчиков и т.д. В чистоте этих рук я не сомневаюсь, но я сомневаюсь в перцептивной способности их аппарата. И сомневаюсь принципиально.

Кирилл Разлогов может мне возразить по этому поводу, но я думаю, что если речь идет о фильмах известных режиссеров, то здесь работает такой принцип: отборщик должен не только уметь отбирать фильмы, он должен уметь их отбирать у

других отборщиков, у других фестивалей, а эта способность с киноведческими способностями никаким образом не коррелирует. Если этот фильм известный и, более того, какого-нибудь выдающегося ряда, то судить его по законам этого ряда, как может киновед, в принципе невозможно. Еще Пруст заметил, что у нас нет перцептивного аппарата для совершенно нового искусства.

Поэтому у меня есть большое опасение, что благодаря отборщикам и прокатчикам мы пропускаем какие-то очень интересные вещи. Иногда это можно проследить задним числом: почему мы не взяли такого-то режиссера, скажем, на Московский фестиваль, когда он сейчас ярко сияет на мировом небосклоне? Может быть, к стати говоря, то же происходит и на этом Форуме, потому что я не очень доверяю отбору в принципе.

Серик Апрымов. На Московский фестиваль всем жалко отдавать фильм!

Виктор Матизен. Это я сказал в первой части: когда жалко, надо уметь отобрать.

Александр Шпагин, кинокритик (Россия). Я присоединяюсь к Алле Бобковой, Юсупу Разыкову и Серику Апрымову. Наступает эпоха новой стагнации. Говорили, что придут опять тоталитарные времена. Тоталитарные времена не пришли, пришел новый застой. Недавно, на 9 мая, мы на канале (REN-TV) показали «Пепел и алмаз» и «Пейзаж пос-

ле битвы» Анджея Вайды. Звонит нам, в отдел кинопоказа, редактор канала и говорит: «Что вы тут показываете?! Это антисоветские картины! Вы что, не понимаете, где вы живете? Я пожалуюсь начальству». Первый мой аргумент был такой: но вообще-то эти фильмы шли в советском прокате в годы застоя... «Не знаю, но сейчас-то другая эпоха». Я говорю: ну, вообще-то, это начальство захотело, чтобы были показаны эти фильмы. «А, ну ладно, извините. Понятно».

Серик Апрымов сказал, что у них огромное количество фильмов про батыров, абаев... И не то чтобы государство давало заказы — сами художники «хочут», очень «хочут» быть в Казахстане «больше, чем поэтами». А еще и государственными деятелями.

И примерно это же — засилье хорошей, милой, культурной, лишенной недостатков серости — приходит и в российское кино, и я бью в набат, потому что по мне лучше хаотические, кризисные эксперименты 90-х, чем вот эта байда, которая заполняет пространство.

В.Шмыров. Мне кажется, выступление Александра Шпагина придает нам известный оптимизм. Есть год, чтобы подумать и ответить господину Шпагину. Лишь бы эти встречи были частыми и, надеюсь, интересными, как наш сегодняшний «круглый стол».

Ираклий Шавлиашивили. Один мой преуспевший друг много говорит о брендах. «Вот, — говорит, — был такой бренд — «грузинская короткометражка». Завтра же пойду, скажу в нужном месте, что нужно этот бренд раскручивать».

Под понятием «грузинская короткометражка» каждый из вас подразумевает разные вещи. В памяти одного возникает человек, который бежит с рельсой за бабочкой, в моей памяти возникнет фильм «Свадьба» и т.д. А насколько это можно «раскрутить», насколько это будет «кассово»?.. Существуют разные языки — ими пишутся газетные статьи и великие романы. Кино — это язык. Пишите им что угодно. Киноаппаратом, как пишущей ручкой, можно написать все что угодно.

Садулло Рахимов, киновед (Таджикистан). Мне кажется, что мы не должны культивировать национальное кино. Это должно быть следствием, что продемонстрировал сейчас мой коллега. Это должно быть следствием, а не причиной, поскольку мы живем в очень интенсивном, интерактивном мире, где размываются внешние контуры национального «здания». Видимо, надо исходить из того, что существует автор, который живет в определенной микросреде, микрокультуре. Это современный человек, который говорит о тех вещах, которые его беспокоят. Кино становится призмой, через которую проходят лучи ценностей, выработанных данной культурой. А на самом деле ориентацией этого автора, этого кино должны быть настоящее и будущее — куда течет река, которая вливается в океан общечеловеческих ценностей.

Публикации «круглого стола» и фрагментов дискуссий подготовила Дарья Борисова

Публикация подготовлена при поддержке гранта
Российского Государственного Научного Фонда — №04-04-00-218а



ХАСАН КЫДЫРАЛИЕВ:

«...Я ПЕРЕХОДИЛ В КАЗАХСТАНЕ С КАРТИНЫ НА КАРТИНУ...»

Несколько лет подряд призерами фестиваля «Киношок» становились фильмы, снятые оператором Хасаном Кыдыралиевым. Это и «Маймыл» Актана Абдыкалыкова, и «Остановка» того же Актана и Эрнеста Абдыжапарова, «Остров возрождения» режиссера Рустема Абдрашева, «Охотник»¹ Серика Апрымова. Выдался редкий год, когда картины, снятой Кыдыралиевым, нет в основном конкурсе фестиваля и Хасан смог стать беспристрастным членом большого жюри.

Так получилось, что кыргыз Хасан Кыдыралиев уже несколько лет работает исключительно в Казахстане. Блестящий ряд вышеперечисленных фильмов недавно дополнил уже знаменитый «Кочевник», к которому Хасан присоединился на второй стадии работы.

Присутствуя на «Киношоке», я решила не упустить счастливую возможность узнать у Хасана о кино двух стран, о «Кочевнике», давно дразнящем любопытство кинематографистов СНГ, и, конечно, о нем самом — признанном мастере, который последние годы «нарасхват» у лучших режиссеров. В нашей беседе принимает участие Гаухар Садыкова — супруга Хасана, режиссер-документалист², постоянная участница Форумов национальных кинематографий.

Дарья Борисова. Хасан, Вы уже довольно давно не работаете на родине, в Кыргызстане. Почему?

Хасан Кыдыралиев. Да, последнюю картину в Кыргызстане (это был «Маймыл» Актана Абдыкалыкова) я снял в 2000 году. В 2002 году меня позвали на «Казахфильм», и пошло-поехало... За три года я снял там 6 картин: исторический фильм «Сардар» (режиссер Булат Калымбетов), «Остров возрождения» Рустема Абдрашева, «Охотник» Серика Апрымова, «Шизу» Гульшад Омаровой, «Путевой обходчик»³ Аманжол Айтиуарова по сценарию Одеши Агишева, повторяющий сюжет «Станционного зрителя») — и поработал на «Кочевнике».

Д.Б. Были ли в это время предложения в Кыргызстане?

Х.К. Эрнест Абдыжапаров предлагал мне снимать «Сельскую управу», но я был занят — переходил в Казахстане с картины на картину.

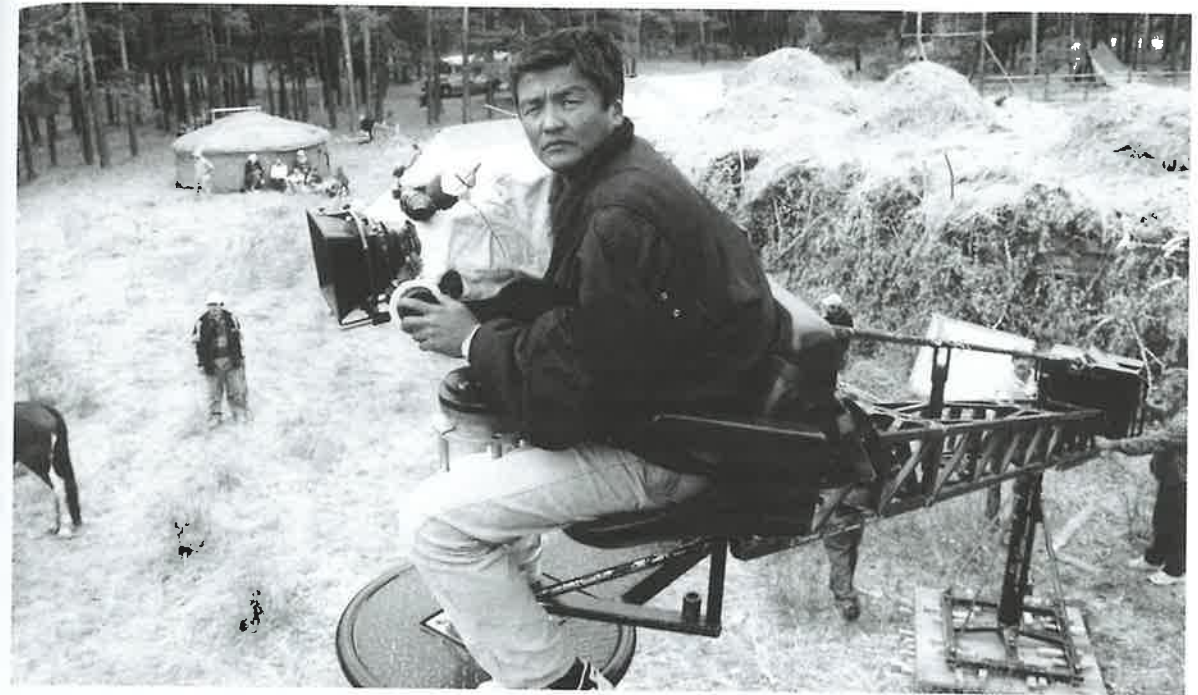
Д.Б. Теперь-то Вы точно можете сравнить положение в кино в Казахстане и в Кыргызстане. В чем разница?

Х.К. У казахского кино больше денег.

¹ На фильме «Охотник» работал еще один оператор — Борис Трошев.

² Гаухар Садыкова — «У слияния двух рек, красные бабочки», «На пригорке — две девочки», «Окно».

³ Фильм сменил название на «Степной экспресс».



Хасан Кыдыралиев

Д.Б. Хасан, а каковы технические условия «Кыргызфильма»?

Х.К. Нет ничего! Что есть, все старое. Я снимал «Маймыл» старой камерой «Арифлекс», у которой всего лишь 3 объектива!

Д.Б. Можно ли сейчас получить кинообразование (например, оператора) в Бишкеке?

Х.К. Нет, учиться можно, как и раньше, в Москве. Тем более что для студентов из Казахстана, Кыргызстана и Беларуси обучение во ВГИКе бесплатное.

Г.С. Какое-то время в Бишкеке была некая киношкола, но операторов там не учили снимать на киноплёнке. Эта затея быстро угасла.

Д.Б. Хасан, вы приняли участие в работе над уникальным проектом — фильмом «Кочевник». Расскажите о своих впечатлениях.

Х.К. Надо сразу сказать, что на этом проекте изначально работали две съемочные группы, параллельно. Я был приглашен режиссером Сергеем Бодровым оператором-постановщиком второй группы. Мы работали исключительно по голливудской системе. На один объект отводилось строго обозначенное время съемок. Если в них не укладывалась основная группа, мы доснимали. Также на нас были драки, проскоки лошадей, досъемки крупных планов.

Д.Б. Почему Вы согласились быть вторым?

Х.К. Мне было интересно поработать с амери-

канцами, по их системе. Конечно, они работают очень грамотно. Вначале у них даже было впечатление, что казахи вообще не умеют снимать кино (что было довольно обидно).

Д.Б. В итоге Вы считаете, что система двух групп, двух «рук» оправдана?

Х.К. Конечно. Ведь с самого начала была составлена жесткая схема: на съемки отводилось 5 недель. Если бы их затянули — надо было бы искать дополнительные деньги. Поэтому сколотили две съемочные группы. Иногда, например на массовых сценах, мы работали вместе.

У американцев на площадке каждый занимается своим делом. Больше всего меня поразили их пиротехники. К примеру, надо было задымить степь. Нет проблем! Протягивают специальные длинные рукава, делают в них дырочки, запускают туда дымовые шашки — и пожалуйста, вся степь дымится!

Или, например, нужно было снять крупный план актера на лошади. Из Англии привезли специальную искусственную лошадь за несколько тысяч долларов, у которой двигаются ноги, развевается грива...

Благодаря «Кочевнику» «Казахфильм» приобрел много новой хорошей аппаратуры. Студия перекупила ее за счет картины. Свет, крап, тележки, рельсы, камеры...



«Охотник»

Д.Б. То есть теперь Вас с «Казахфильма» совсем не выманишь?

Х.К. Да! Теперь мы там кайфуем!

График работы был очень жесткий, с 6 утра до 8 вечера. Один выходной — воскресенье.

Мне странно, как отнеслись к работе некоторые ребята с «Казахфильма». Такое впечатление, что им было все равно, лишь бы платили... Я бы на месте пиротехников, осветителей учился у американцев.

Д.Б. Как приняли фильм в Казахстане?

Х.К. Хорошо. Замечательно, что правительство рискнуло дать команде такие деньги. Я считаю, риск оправдан. В фильме чувствуется масштаб. С первого кадра видно, что он дорогой. На таком нельзя было экономить. Хотя был показательный пример. Нужно было снять, как летит тысяча стрел. Их зарядили в специальные пушки. Выстрелили — не летят. Оказывается, чтобы стрелы летели, надо сделать три оперения, а бутафоры, наверное, сэкономили и сделали два. Вот что бывает, когда экономят.

Д.Б. Как Вам кажется, изменится ли что-нибудь в казахском кино с опытом «Кочевника»?

Х.К. Думаю, да. В фильме снимались американские звезды — это должно помочь, во-первых, прокату картины по всему миру, а во-вторых, привлечь внимание к казахскому кино в целом.

Д.Б. Как Вы думаете, повлияет ли этот успешный пример на кыргызское правительство?

Х.К. Нет. Откуда у нашего правительства такие деньги? У нас на картину дают 60 тысяч долларов...

Д.Б. Очень хочется услышать Ваше мнение о картине Нурбека Эгена «Сундук предков»⁴, заявленной как проект трех стран — Кыргызстана, России и Германии.

Х.К. Я согласен с Виктором Матизеном, назвавшим ее «симпатичной». Но у нас в горном селе не будут на свадьбе кричать «горько» и целоваться...

Г.С. Всем (и нам в том числе) понятно, что это коммерческий проект. Думаю, Нурбек в большей степени работал на западного зрителя — потому «правда жизни» не являлась его главной целью.

Вчера ему задали вопрос: как примут картину в Кыргызстане? Так вот, примут неоднозначно. В содержании есть моменты, нетипичные для нас — они вызовут отторжение у зрителей.

На обсуждении картины Ирина Михайловна Шилова сказала очень правильную вещь: те, кто бывал на Иссык-куле (а она там бывала), не нашли

⁴ Заранее зная, что наше интервью выйдет ощутимо позднее финала фестиваля, мы рискнули поговорить с членом жюри об одном из конкурсных фильмов.

в картине особенностей этого необыкновенного места. Оператору⁵ не удалось передать их.

Д.Б. Потому что неродной человек снимал?

Х.К. И поэтому тоже. Он, может, не так видит нашу природу. Нужно знать особенности наших мест в разное время суток.

Д.Б. Насколько правдоподобен сюжет?

Г.С. В принципе, случаи таких браков бывают. Особенно много их было в 90-х годах, когда у нас стали появляться международные организации, наши граждане стали свободно ездить за границу.

Х.К. Такой случай был в моей семье. В 70-е годы мой двоюродный брат, учась в МГУ, познакомился с французской. Я помню, как он привозил ее домой знакомиться. Пока ее не принимали, брат даже не жил дома, приходил к нам. Но потом ей на голову надели платок, ввели в дом. Отец, правда, до конца жизни так и не простил сына за то, что тот женился на французке.

Г.С. Каждый выходной брат Хасана улетал в Москву, к жене. Она там работала корреспондентом, а он дома был рядовым преподавателем.

Д.Б. Но тем не менее брак продержался, был счастливым?

Х.К. Да!

Д.Б. А что делают женщины, которых привозят жить в Кыргызстан?

Г.С. У брата Хасана есть друг, который хотел жениться на японке. Они познакомились за границей, полюбили друг друга. Он привез ее в свое село — показать, познакомить с бабушкой и дедушкой. Когда она приехала и увидела, как живут в кыргызском селе, на следующий день села в самолет и улетела. Их отношения прекратились навсегда.

Х.К. Так что момент в фильме, когда французка хочет остаться в селе и даже уговаривает Айдару сделать это, я считаю надуманным.

Д.Б. Насколько сильны сейчас в Кыргызстане связи между городом и деревней?

Г.С. В городе жить элементарно сытнее. Многие приезжают в Бишкек, чтобы как-то устроить свою жизнь. Кто-то добивается успеха, кто-то нет, но в таких случаях мне всегда жаль деревню — ведь там очень много работы! И сегодняшний дефицит работы на самом деле обусловлен лишь тем, что люди не хотят работать так, как надо. А в городе легче: пойдешь на базар да перепродашь что-нибудь...

Д.Б. А есть ли заброшенные айлы, как в России вымершие деревни?

Г.С. и Х.К. (хором) Нет!

Д.Б. А почему так получается? У нас так происходит, потому что в 50—60-е годы целое поколение деревенской молодежи уехало в город и не вернулось. Старики вымерли, деревни захирели.

Г.С. Сейчас в Кыргызстане в силе закон, по которому людям раздают землю. Многие из-за этого даже возвращаются из городов.

Д.Б. То есть это такая политика удержания людей на земле?

Г.С. Да. А чем иначе нам жить? Полезных ископаемых в Кыргызстане почти нет, нефти и газа тоже. Получается, что сельское хозяйство и животноводство должны выручать страну.

Х.К. Важен еще один момент. У нас большие семьи. Все не могут уехать! К тому же у нас закон: младший сын остается с родителями, помогает им. Это основной момент воспитания — не бросать старых родителей. У того, кто остается, рождаются дети — и так далее.

Д.Б. А у вас есть сельские родственники?

Г.С. Да, там, где я родилась, на Иссык-куле.

Х.К. Я родился в Москве, жил там до первого класса (отец учился во ВГИКе и познакомился с моей мамой). Во Фрунзе я ходил в русскую школу. А на лето меня отправляли в село к отцовским родственникам. Там я жил абсолютно деревенской жизнью, пас баранов... Но по-настоящему я узнал село, работая на «Кыргызфильме». Снимали-то, в основном, в селах.

Д.Б. А вашим детям есть куда поехать летом?

Г.С. Нет, наши дети уже городские...

Х.К. Сын хочет стать оператором, уже снимает на видеокамеру. Гены, видимо, на него влияют. Мои и деда⁶.

Д.Б. Где он будет учиться?

Г.С. Годы два в Алматы, потом, надеемся, в Чехии (говорят, там хорошая операторская школа). Я считаю, это правильно. Пусть посмотрит другой мир. Если понимание своего народа, своей культуры в нем есть, оно все равно прорастет. А если нет — ничего не сделаешь.

Д.Б. Хасан, чем Вы сейчас заняты?

Х.К. Я в запуске, снова на «Казахфильме». Режиссер Сатыбалды Нарымбетов снимает биографический фильм о Мустафе Шокае — казахском политическом деятеле прошлого века.

Беседу вела Дарья Борисова

⁶ Отец Хасана Кыдыралиева — знаменитый оператор Кадыржан Кыдыралиев («Небо нашего детства», «Джамия», «Поклонись огню», «Лютый» и др.).



«Киношок»-2005

С 11 по 22 сентября в Анапе прошел XIV Открытый фестиваль кино стран СНГ и Балтии «Киношок». Главным его событием по праву можно считать триумф грузинского кино — обе конкурсные ленты из этой республики получили первые призы: «Тбилиси-Тбилиси» Левана Закарейшвили — приз за лучшую режиссуру, «Прогулка в Карабах» Левана Тутберидзе — Гран-при. Третий по значимости приз — за лучший сценарий — получил Юсуп Разыков, автор сценария и постановщик фильма «Девичий пастух» (Узбекистан). Несколько обойденный вниманием прессы на МКФ фильм Разыкова на «Киношоке» был принят очень тепло и заслужил многочисленные похвалы, в том числе самых строгих российских кинокритиков.

Участником основного конкурса стал и давно ожидаемый «Сундук предков» — ко-



Актер Болот Тентимышов и киновед Гульбара Толомушова с призами, присужденными фильму «Сундук предков»

продукция России, Кыргызстана, Германии и Франции. Режиссер этого фильма, кыргыз Нурбек Эген, несколько лет назад ярко дебютировал короткометражкой «Санжыра», и вот — полный метр, немалый бюджет, российские и европейские продюсеры, звезда французского кино Наташа Ренье в

главной роли! Картина получила специальный диплом жюри «за продюсерский дебют в игровом кино Евгении Тирдагтовой». Красивая история любви кыргыза и француженки, разворачивающаяся на экзотическом азиатском фоне, имеет шансы стать зрительским хитом.

Украина была представлена в конкурсе XIV «Киношока» эпатажным «Путеводителем» Александра Шапира. Фильм-гид по современному Киеву, полному соблазнов и миазмов мегаполиса, непрост для восприятия, но, безусловно, обладает оригинальным киноязыком и предлагает беспрецедентный взгляд на древний город. Картина удостоилась отдельного диплома международной кинопрессы (свой основной приз журналисты, присутствовавшие на фестивале, отдали «Тбилиси-Тбилиси»).

Шарунас Бартас привез в Анапу свой новый, бесконечно длинный и столь же бесконечно красивый опус «Семеро невидимок». Буколические пейзажи, портреты и интерьеры с игрой света и тени, достойной Рембрандта, не оставили членов жюри равнодушными — фильм получил приз за лучшую операторскую работу (кстати, Бартас сам и стоял за камерой).

В основном конкурсе нынешнего «Киношока» были и фильмы — участники IX Форума: «Плач матери о манкурте» Бақыта Карагулова, «Подросток» Елкина Туйчиева, «Замыслил я побег» Мурада Ибрагимбекова.

Анапа

Дарья Борисова

Узбекская делегация (в центре — актеры Фархад Абдуллаев и Фатых Джалалов) с призом Юсупа Разыкова



БАКУ? БАКУ!

«ВОСТОК—ЗАПАД» — фестиваль традиционный, призванный объединять кинематографии, кинематографистов Европы и Азии на интернациональной и гостеприимной бакинской земле. Не в первый раз Рустам Ибрагимбеков собирает в Баку евразийские фильмы — и своих друзей. Последнее чрезвычайно существенно. Самые разные нынче происходят фестивали. Бывают — роскошные и масштабные, с дорогими призами, смокингами, бриллиантами, торжественными ковровыми дорожками и не менее торжест-



Леван Закарейшвили

венными речами, шумными светскими приемами, от которых в глазах рябит. Бывают иные — где даже галстуки не

обязательны, не говоря уж о бабочках. Не слишком многочисленные, но — но! — каждый гость — это свой человек.

Приемы, разумеется, тоже были — и какие! — но вот светскими их ни коей мере назвать нельзя. Это были пиршества не только гастрономические — это были пиршества товарищеского общения. Встречались друзья из бывшего СССР, и не только, но и, к примеру, из Болгарии, Венгрии. Те, кому встречаться стало гораздо сложнее, а душевная потребность таких встреч еще возросла по сравнению с прошлым, когда они были регулярностью, едва ли не буднями.

Бурно аплодировали таджикской ленте «Овора», грузинской «Тбилиси-Тбилиси», радовались появлению добротных лент в российском кинематографе, спорили о литовском фильме «Семеро невидимок», поздравляли Рустама Ибрагимбекова с завершением его уже знаменитого «Кочевника». На «круглом столе» обсудили проблемы малобюджетного кино. А за всем этим неизменно возникало, прочитывалось: мы вместе, мы снова вместе, и были вместе, и будем.

А призы? Призы тоже были — но опять-таки не официальные, присуждаемые строгим жюри. Союз кинематографистов Азербайджана придумал награды, соответствующие атмосфере веселого това-

рищества, царившей на фестивале «ВОСТОК—ЗАПАД». Такие вот награды.

Режиссеру Павлу Лунгину — за вклад в евразийский кинематограф.



Шарунас Бартас

Фильму режиссера Шарунаса Бартаса «Семеро невидимок» (Литва—Франция—Португалия) — за вклад в евразийский кинематограф.

Актрисе Мехрибан Зеки — за самую женственную роль (фильм «Полью я улицы водой», Азербайджан).

Актеру Георгию Масхарашвили — за самую мужественную роль (фильм «Тбилиси-Тбилиси», Грузия).

Фильму «Овора» режиссеров Гуландом Мухабатовой и Далера Рахматова (Таджикистан) — за самое гуманное послание человечеству.

«КФ» сердечно поздравляет лауреатов!

К.Щ.

РИММА ЕФРЕМОВА

ПАЛЬТО НА ВЫРОСТ



Римма Ефремова

Римма Ефремова — из народа ханты, отец — рыбак, мать — санитарка. Четвертая из семи детей, однако.

Сразу встают перед глазами занесенный снегом чум, пурга, рыбацьи лодки среди ледяных торосов, раскосые детские мордашки, робко выглядывающие из-за материнских спин, — все, что мы знаем о Севере из советской кинохроники.

Римма таких ассоциаций совершенно не вызывает. Статная, ухоженная умница с искрящимися юмором глазами, уверенно ведущая свой полноприводный «Субару» по московским улицам, четко анализирующая достоинства и недостатки произведенной продукции (в данном случае — сценариев и фильмов), умеющая предлагать неожиданные, искрометные ходы и решения (в данном случае — в сценариях и фильмах), она, скорее, похожа на преуспевающую европейскую бизнес-леди, чем на советскую северянку.

Вот что делает «ленинская дружба народов» плюс дикая капитализация всей страны!

И только то спокойное терпение, та невозмутимая ясность, с которыми она встречает любые удары судьбы, — от полного непонимания режиссерами и продюсерами ее очередного сценария до мелких и крупных неурядиц с братьями и сестрами на далеком Севере — выдает в ней истинную, коренную северянку, всеми генами впитавшую в себя вековую мудрость выживающего подчас в невыносимых условиях народа. Северянку, умеющую, как никто, держать любой удар.

Оно и понятно. Ведь за ее спиной — и трудные годы многодетной семьи, и интернатское одиночество, и филфак Тюменского госуниверситета, и депутатство в Сургутском горсовете, и многолетние журналистские пути-дороги, и авторская программа на местном телевидении. Все необходимое для созревания настоящих сценариев для настоящего кино.

И они созревают. Вот один из них, завоевавший приз на конкурсе детских сценариев и до сих пор не поставленный, ждущий своего воплощения.

Удачи тебе, Римма. Удачи в Настоящем Режиссере.

Одельша Азишев

1. Палуба самоходки.

Под ритмичные всплески речной волны проплывает таежный берег. Постепенно он удаляется, и вот уже бьется на ветру выцветший бело-голубой флажок, прикрепленный на корме самоходки. На веревке между рубкой и кормой висит распоротая вяленая рыба.

Посреди мощной свинцовой Оби ползущая самоходная баржа выглядит маленькой настырной букашкой. Пологие волны бьются о борта, рассыпаясь брызгами, и кажется, что самоходка сама шумно и весело отфыркивается от воды.

В рубке капитан, поглаживая штурвал, мурлычет что-то себе под нос.

На палубе появляется задорный молоденький матрос, пробегает к корме и вытягивает из воды веревку с привязанным к ней бельем. Выкручивает белье и развешивает на веревке рядом с рыбой: полотенце, майка, мужские трусы, рубаха.

Над палубой раздается голос капитана, усиленный динамиком.

Капитан. Эй, боцман! Глянь, как они там?

Сам же в бинокль разглядывает появившийся из-за поворота рыбацкий песок: два летних чума на берегу, сети, раскинутые на жердях, хантыйская женщина, ребятишки.

А матрос идет к трюму, поднимает крышку люка, заглядывает внутрь.

2. Трюм.

Из темноты трюма наверх, к внезапному свету, летит детская фигура в большом не по размеру светло-сером зимнем пальто. Одной рукой она цепко хватается за ступеньки лестницы, в другой так же цепко держит балетку — маленький чемоданчик. Неожиданно кто-то хватается за ногу, девочка испуганно оборачивается, чуть не свалившись с лестницы. Но забияка уже отскочил вглубь, а кто это — она не разглядела.

3. Палуба.

Выбралась-таки наверх. Вот она, Женя, семи лет от роду, в пальто до полу, длинные рукава подвернуты, в завязанном под подбородком ситцевом платке и с чумазой щекой. Аккуратно огибает матроса. Заметив на рыбацком песке женщину-хантыйку и ребятишек, машет им рукой. Ветер относит в сторону ее слова: «До свидания, папа!» Стоянка рыбаков осталась позади. Не выпуская из рук балетки, направляется к корме, обходит рубку, толкаясь во все двери, но ни одна не поддается. Девочка вытирает испарину со лба.

Матрос шваброй трет палубу. А Женя уже бе-

гает вокруг рубки, мельтеша перед глазами капитана. С бега переходит на шаг. Идет все медленнее, потом семенит, прижимая ноги. Встает на корме, опускает на пол балетку, перекрещивает ноги, обеими руками хватается за поручни. Зажмуривается.

Матрос, насвистывая, идет на корму ставить швабру. Женки здесь уже нет, осталась только лужица. Матрос машинально смахивает ее шваброй.

Вдоль другой стороны рубки по сухой палубе тянется цепочка мокрых детских следов. Женка на полусогнутых ногах, так, чтобы пальто вокруг шалашиком, семенит в нос самоходки, прячется за чугунную тумбу с канатом. Озираясь и всхлипывая, открывает балетку, достает трусики и чулки.

Теперь уже на противоположном — дальнем — берегу виден чум с едва различимыми фигурками рыбаков. Матрос задирает голову, кричит капитану, показывая рукой в сторону берега.

Матрос. Может, зайдём? Рыбы возьмем?

Капитан отрицательно качает головой.

Женка (уже по пояс в трюме, выглядывая в далекие фигуры на берегу, машет рукой). До свидания, папа!

Матрос бросает за борт ведро на веревке. Радостно подмигивает Женке.

Матрос. У тебя что, везде папа?!

Женя. Да. Он ведь на Оби рыбачит.

Матрос достает полное ведро, качает головой вслед спускающейся в трюм Женке.

Матрос. Ханты! Сами придумают, сами и верят.

Капитан наводит бинокль на одинокую березу, увешанную разноцветными ленточками.

Матрос уносит ведро с водой, выходит из рубки с буханкой хлеба и банкой сгущенки. Позади на бельевой веревке, рядом с только что развешанной им одеждой, примостились детские трусики и чулки в мокрых пятнах.

4. Трюм.

В углу трюма сидят Женя и щуплая светловолосая Наташа. В проеме появляется матрос, спускает им еду.

Матрос. И по палубе не бегать!

Все обошлось, никто не заметил Женкиного позора, поэтому, как только матрос исчез, она облегченно восклицает.

Женя. Боятся, что мы убежим!

Трое пацанов отламывают от буханки хлеб, макают его в сгущенку. Валерка, он постарше, в

куртке нараспашку без единой пуговицы, ногой пододвигает банку девочкам, те охотно обмакивают в нее свой хлеб. Валерка как бы и не ей, а так, в никуда, отвечает с видом бывалого мужика.

В а л е р к а. Все равно словят!

На эту реплику, на подвинутую небрежно банку Женька откликается всем сердцем: поплевав на ладошку, приглаживает себе челку. Подумав, стаскивает платок, смахивает с пальто крошку. Бросает на Валерку смущенный взгляд. Увы, ее красота не возымела на него никакого действия.

Матрос опускает крышку люка. Вдруг в темноте Наташа, давась хлебом, начинает горестно причитать.

Н а т а ш а. Я домой хочу... Домой...

Пацаны «цинично» хмыкают. Женя вздыхает, облизывает сгущенку с хлеба. Кладет хлеб в балетку — про запас. Вынимает трубочку — детский калейдоскоп. Смотрит в него: темнота.

Но это уже темнота не трюма, а шалаша....

5. Шалаш.

...Шалаша, который стоит на задворках огорода, топорщась еловыми ветками. Раздаются голоса Жени и ее дружка Паши.

Ж е н я. Вот это да! Дай поддержать!

П а ш а. Не-а. Самому нужен.

Ж е н я. А что там видно?

П а ш а. Всё, что хочешь. Точно.

В полумраке шалаша две детские фигурки на корточках. Паша, не выпуская калейдоскоп из рук, дает заглянуть в него Женьке.

Ж е н я (*борясь с завистью*). Красиво... А мне зато пальто купят! Городское!

П а ш а. Ну и чё? Модница, что ли?

Ж е н я (*примирительно*). Хороший шалаш построил. Настоящий дом. Ой, колется!

Женя пригибает голову, чтобы снова не уколаться о еловую ветку.

Ж е н я. Ладно, будем мужем и женой.

П а ш а (*наивно*). А как?

Ж е н я. Я буду жена, а ты иди на охоту!

П а ш а. Не хочу! Я рыбачить буду.

Ж е н я. Значит, иди на рыбалку!

П а ш а. Чё командуешь? Сама иди!

Ж е н я. И что мне с тобой делать, бестолочь?

Она вылезает наружу. Сдувает челку со лба, подбоченившись, оглядывает огород, всматривается в едва проклюнувшиеся ростки картошки. Через плечо обращается к обиженному Пашке.

Ж е н я. Давай тогда картошку копать...

Но тут ее внимание привлекает движение

возле дома. Она раздвигает кусты, приседает, встает на цыпочки, залезает на изгородь, прыгает.

Ж е н я. Сами в магазин пошли, а меня не взяли!

Ловко пролезает между жердями и, подтягивая на ходу чулки на резинках, убегает.

П а ш а. Ты куда? А подраться?

Ж е н я. Потом! А ты копай!

6. Магазин.

Небольшой сельский магазин подслеповато щурится на дорогу: из четырех окон два наглухо закрыты ставнями. На нем вывеска: «Лапка-магазин» («Лапка» — это «лавка» в хантыйской транскрипции).

Женя с трудом тянет на себя тяжеленную дверь и протискивается внутрь. В закутке за печкой она обнаруживает мать Елену и старшую сестру Настю (ей 10 лет). Продащица Андрианна (Анна Андреевна) выкладывает на прилавок зимнее пальто серого цвета.

А н д р и а н н а. Нынче товар завезли, еще никто не мерил.

Мать, волнуясь, поправляет на голове зырянский кокошник и натруженными руками благоговейно дотрагивается до ткани пальто.

М а т ь. Шевиот?

Откуда Андрианна, имеющая дело в основном с брезентухой, может знать о таких тонких и возвышенных материях?

А н д р и а н н а. Кто его знает? Драп, наверное. А может, и шевиот.

М а т ь. Почему?

А н д р и а н н а. Тридцать два рубля. И фасон хороший.

М а т ь (*раздумчиво*). Больно уж светлый.

Женя с сестрой замерли в ожидании решения. Мать протягивает пальто Насте. Та застегивается, выдыхает: «Как раз».

М а т ь (*с сомнением*). Шибко маркий.

Н а с т я (*дрогнувшим голосом*). Я чё в нем — валяться буду? В школу только.

Женя не сводит восторженных глаз с пальто. Протискивается между сестрой и матерью, просительно заглядывает им в глаза.

Ж е н я. А я?! Я же нынче тоже в школу пойду!

М а т ь. У тебя малица есть. (*Андрианне*). Беру.

Ж е н я. Она мне совсем малая... (*Насте*). Дашь поносить?

Настя как будто не слышит ее вопроса. Женька констатирует: «Жадина!»

Елена идет к продуктовому отделу, Женька

плетется следом. Андрианна взвешивает две буханки хлеба, «кило сахару» и «полкило печенья». Женька на цыпочках разглядывает витрину: спирали из шоколадок, ваза с шоколадными конфетами «Ромашка». С пальто не повезло, поэтому она хитрит, чтобы выгадать для себя хоть что-то.

Ж е н я. Настя, а шоколадные конфеты сильно сладкие или нет?

Н а с т я (*с пальто на руке, шепотом, толкая сестру в бок*). Забыла что ли? Нам же покупали на Новый год!

Ж е н я (*громко*). Как сгущенка, да?

Андрианна едва улыбается, Елена выбирает в кошельке мелочь.

М а т ь. Взвесь на сдачу. (*Жене*). Какие, дочка?

Женькин палец намертво приклеился на стекле над «Ромашкой». Андрианна кладет на весы четыре конфеты. Ей охота поговорить, а когда еще следующий покупатель зайдет?

А н д р и а н н а. Майка у меня какой уж вечер без молока приходит.

М а т ь. Может, заболела?

А н д р и а н н а. Холера ее знает! С виду веселая. А вымя — пустое! Прямо не знаю, что и думать.

Елена укладывает продукты в сумку, по конфете дает дочерям, остальные две предназначены сыновьям.

7. Кладовня.

Дома Женька снимает с гвоздя ножницы и прячет их под подолом ситцевого платья. Ножницы падают при первом же шаге, она засовывает их под резинку чулок. Медленно выходит. Убедившись в отсутствии свидетелей, пробирается в кладовку.

Свет едва проникает через редкие щели. Женька перебирает висящие на гвоздях малицы и кисы. Находит свою и отрезает по локоть рукава, затем «выравнивает» подол. Обрезки шкуры прячет здесь же за сундук. Бормочет себе под нос: «Малая она мне! В такой ходить — чё люди-то скажут?» С улицы раздается голос Насти.

Н а с т я. Мам, мам! У нас кто-то картошку выкопал! Полгрядки!

М а т ь. Как — выкопал?! Мы же ее только посадили!

Женька замирает. Распахивается дверь кладовки.

8. Прихожая.

Женька с ножницами в руках переминается в прихожей у двери. За столом, закрывшись газетой «Правда», сидит отец. Его разбирает смех, мать из

кухни бросает на него осуждающие взгляды. Наконец отец откашливается, откладывает газету в сторону.

О т е ц. Как дела в полеводстве? Урожай-то большой собрала?

Женька улавливает в его голосе смешливые нотки, тут же с готовностью стреляет глазами по сторонам в поисках поддержки.

М а т ь (*с укором*). Чересчур, видно, мы тебя разбаловали. С таких-то пор хулиганить...

О т е ц. Значит, без картошки зимовать придется? Что ж, сами такую дочь вырастили...

М а т ь (*многозначительно*). Ремня не знает потому что.

Женька шмыгнула, потупилась. Самое лучшее было сейчас зареветь, но слеза не шла, она натужно шмыгнула еще раз, вздохнула. Подтянула чулок.

О т е ц. Тасму видела?

Женька изумленно вскидывается.

Ж е н я. Бить будешь?!

Косится на стену, где висит тасма — кожаный пояс с металлическими бляхами и ножнами. Родители переглядываются. Отец берет газету, разворачивает. Доносится его сдавленный голос.

О т е ц. Иди, сажай картошку.

Женька кладет на стол ножницы, поворачивается уходить. Мать берет со стула порезанную малицу.

М а т ь. А с этим что?

О т е ц. Что-что? Будет носить.

Только за Женькой закрывается дверь, мать укоризненно замечает.

М а т ь. А тебе все смешки. И как мне с ней управляться?

О т е ц. Чё с ней управляться? Подрстет — помнеет.

М а т ь. Как же! Сейчас-то ей слово, она десять в ответ...

О т е ц (*перебивая*). И в кого бы это?

М а т ь (*с укором*). ... Егор, а потом и вовсе от рук отобьется! Ведь не сама картошку выкопала? Пашку науськала!

О т е ц. Значит, бригадиром будет. Или министром!

М а т ь (*машет рукой*). Да ну тебя! С тобой говорить, как сено жевать.

9. Двор.

На улице за оградой пацаны играют в «штангер».

Женя останавливается у забора, к ней подбегает девятилетний брат Миша. Вполголоса, чтоб не услышали пацаны, интересуется.

М и ш а. Про тасму спрашивали?

Ж е н я. Ну! Я даже испугалась.

Мимо пробегают вредитель Пашка, Женя по-зывает ему язык: «Дурак!» Младший, пятилетний Алешка, перелезает к ней под нижней жердью, Женя вытирает ему нос.

А л е ш а. А Пафку (он не выговаривает «иш») мы отлупили. За нафу картошку.

10. Огород.

Вечереет. В дальнем углу огорода Женя сажает картошку: засовывает назад клубни с ростками. Оглядывается на окна дома, тщательно ожидая жалости к себе, несчастной. Ничего, только в окошке шевельнулась занавеска...

11. Самоходка, палуба.

...А самоходка продолжает свой путь. Басовитым гудком приветствует встречную моторную лодку с двумя рыбаками.

Женька ползет по лестнице из трюма наверх, по-прежнему цепко ухватив свою балетку. Как только из глубины трюма к ее ноге потянулась рука, она резко оборачивается и пинает обидчика прямо в лоб. Валерка, а это оказался именно он, потирает лоб и через силу корчит ей рожу.

Женька машет вслед какой-то моторке. Плетется по палубе, натывается на распахнутую дверь, просовывает внутрь голову — это оказался туалет. Она втягивается внутрь вместе с пальто и чемоданчиком. Счастье.

Из рубки доносится модная песенка: «Где-то на белом свете, там, где всегда мороз...».

За штурвалом теперь матрос, рядом с ним доктор. Он свеж и выбрит, сладко потягивается.

Д о к т о р. Давно так не отсыпался!

Наводит бинокль на речные просторы.

Женька стаскивает с веревки свое белье, болтающееся в одиночестве. Запихивает его в балетку. Устраивается за тумбой с канатом.

М а т р о с (кивая на Женю). Доктор, и как вы их вычисляете?

Д о к т о р (оторвавшись от бинокля). Опыт! Ну, и талант, конечно!

М а т р о с. И много вам за это платят? Небось, за количество?

Д о к т о р. Если бы! Так, за вредность доплачивают.

Женька не слышит их разговора. Из трюма доносятся обрывки фраз.

В а л е р к а. Опять разнылась?

Н а т а ш а. Ага, тебе хорошо! А я слишком

трудно досталась маме, чтобы она могла так легко меня потерять!

Наступила пауза — этот пассаж явно озадачил мальчишек.

П а ц а н (бормочет). Психованная, что ли?

В а л е р к а. Чокнутая, наверное.

Женька плотнее запахнулась от ветра, уткнулась носом в колени...

12. Дома.

Взволнованная мать мечется по дому. Женьке была дана команда не вертеться под ногами, поэтому она изо всех сил старается удержать себя на стуле. Настя бежит взад-вперед, помогает матери. В раскрытой балетке лежат Женькины вещички. Мать уминает их рукой.

М а т ь. Доченька, стирать сможешь?

Женя беззаботно кивает: «Ага!»

Н а с т я (с сомнением). Не сможет....

Елена одергивает куртку на дочери (маловата!) и чуть не плачет. Женька резко тычется головой в большой живот матери — ей же невдомек, что она на последних месяцах беременности. Мать сдержанно охнула.

М а т ь. Стой, не шебуршись! Отца бы дождаться... Приспичило ему сегодня на рыбалку ехать! Да куда ж вы так растете? Скоро осень... Замерзнешь...

Она смотрит на Настю, та понимает ее взгляд без слов. С вешалки из-за занавески достает свое новое пальто, стряхивает с него пылинку.

Ж е н я. Это — мне?! Ух, ты!

Женька почти утонула в свалившейся на нее роскоши.

М а т ь. Большеватое....

Н а с т я. Зато теплое.

М а т ь. Разве что на вырост.

Ж е н я (насулившись). Я не поеду!

М а т ь. Доченька, надо. Сказали, всего на два месяца. Ты ведь потерпишь?

Два месяца кажутся Женьке сроком небольшим, она великодушно кивает.

13. На улице.

Летний зной сморил деревню. Женька в сопровождении матери, сестры и младшего брата, обливаясь потом, гордо шагает по улице в зимнем пальто: рукава подогнуты, пуговицы перешиты. Подолом она почти метет землю. Поодаль замер ошалевший от этого зрелища Пашка в выгоревшей на солнце майке. Женя, довольная произведенным на дружка эффектом, проходя мимо, улыбается ему свысока.

Ж е н я. А у меня — туберкулез! И я — уезжаю!

Паша, окончательно оробев, показывает ей язык. Она же, в ореоле солнечного света, ослепительно-яркой звездой топают дальше. Опомившись, он догоняет ее и протягивает детский калейдоскоп.

Ж е н я (изумленно). Мне?! Насовсем?!

Пашка, не ответив, смущенно отворачивается и убегает.

14. Самоходка.

Трап самоходки глухо стукнулся о деревянный причал. Матрос ногой проверяет, надежно ли он установлен.

М а т р о с. Салехард! Прибыли!

Вывеска над дверями П-образного одноэтажного деревянного здания: «Санаторно-лесная школа-интернат».

15. Интернат, кастильянка.

Здесь все завешано, завалено пальто, обувью, тюками с бельем. На свободном пятчке стоит Женя со своим пальто в руках, а из дебрей кастильянской доносится голос кастильянки.

К а с т е л я н ш а. Умершие... Где тут у меня умершие?..

Женька в ужасе таращит глаза.

Кастильянка выгребается из завалов, очки сдвинуты на лоб, смутным взглядом окидывает девочку, широкими шагами перешагивает тюки, проходит мимо Жени, зачем-то опираясь на ее плечо, приоткрывает дверь и кричит в глубину соседней комнаты.

К а с т е л я н ш а. Всех умерших я списала еще в прошлом квартале! Их было-то всего двое! (Возвращается назад, смотрит на Женю, но думает о чем-то своем. Вдруг, вспомнив что-то важное, снова семимильными шагами перемахивает через тюки и ревет раненым зверем.) Вспомнила! Нижнее белье я списала на уничтожение, а пальто! Пальто — отдала как материальную помощь этой, да как его! Тьфу ты! Ну, поломойке! Многодетная она! (Кастильянка замирает посреди комнаты и жалуется неизвестно кому.) Инвентаризация, черт ее дери... работать некогда. Раздевайся! (Она задирает Женю подол ситцевого платья, осматривает белье.) Белье хорошее, оставим. Ботинки пока носи. Будут сапоги — выдам.

Ж е н я (робко). Я ненадолго....

К а с т е л я н ш а. Конечно. Пальто вон туда клади. Та-а-к, что тут у нас есть? (Она ныряет в дебри развешанной одежды, Женька прижимает пальто к груди. Женщина появляется с пальто

размытого красного цвета. Берет тетрадку, ставит в ней галочку.) Фамилия?

Ж е н я. Рокина.

К а с т е л я н ш а. Русская? Тогда новое подыщем.

Уносит пальто в глубь комнаты.

Ж е н я. Ханты. А мама зырянка.

К а с т е л я н ш а (возвращается с тем же пальто). Значит, сойдет это. Хотя ты не очень похожа.

Дальше они тащат серое пальто в разные стороны. Женька шипит.

Ж е н я. Не отдам.... Это не мое.... Это Настяно.... Я скоро от вас уеду!

Кастильянку так и подмывает дать ей подзатыльник.

К а с т е л я н ш а. Не положено в своем ходить! Да и лето сейчас!

Женя пыхтит, но не отцепляется. Тетка все-таки вырывает пальто, швыряет в общую кучу. Девочка тихо поскуливает и тащит его назад. Идет к двери, с трудом перешагивая через тюки. Кастильянка сдается.

К а с т е л я н ш а. Давай платок! Будешь уезжать — заберешь! Вещь хорошая, новая...

Она ловко сворачивает Женькино пальто валиком, укладывает на расстеленный платок и перевязывает крест-накрест.

Ж е н я. Не потеряется?

К а с т е л я н ш а (смеется). У меня?! Смотри, куда кладу.

Она засовывает узел в дальний угол кастильянской: таких узлов там скопилось не меньше десяти—пятнадцати.

16. Спальня.

С красным пальто и балеткой Женя входит в комнату: на кроватях сидят три девочки, четвертая свободна. Что это?! Девочки совершенно одинаковые — смуглые, узкоглазые, черноволосые. Женя присаживается на краешек свободной кровати, разглядывает свои руки.

Помолчав, девочки заговорили. К ужасу Женьки, на совершенно непонятном ей языке. Она стала сосредоточенно рассматривать царапину на пальце. Наконец одна из них обращается к новенькой.

Д е в о ч к а. Тебя как звать?

Ж е н я (еле слышно). Женя.

Д е в о ч к а. Русская, что ли?

Ж е н я. Нет, хантыйка. А вы... кто?

Д е в о ч к а. Мы ненцы.

Женя сползает с кровати, на деревянных ногах доходит до двери, в коридоре пускается бежать.

17. Коридор.

Чуть не сбивает с ног Наташу, соседку по трюму.
Ж е н я. Там немцы!
Н а т а ш а. Где?!
Ж е н я. У меня в комнате! Они и говорят по-немецки!
Н а т а ш а. Врешь?!
В дверную щель просовывается нос: одинаковые девочки чинно сидят на кроватях. Наташа закрывает дверь и шепчет.
Н а т а ш а. У меня в комнате такие же.
Ж е н я (*прижимаясь к стене*). Я их боюсь.
Н а т а ш а. Я тоже.
Ж е н я. Давай их в плен возьмем!
По коридору разносится крик: «Спать! Сончас!» Мимо них пробегает стайка еще таких же девочек. Женька с Наташей переглядываются.
Н а т а ш а. Всех?!

18. Спальня.

Женька лежит на кровати, укрывшись с головой, и незаметно из-под одеяла в щелку пальцем стреляет по девчонкам на соседних кроватях: «Кх! Кх!».

19. Двор дома.

...Раздаются радостные детские вопли, заглушаемые мотором самолета-кукурузника, летящего над деревней.

Д е т и. Кх! Кх! Бах-тарабах! Война! Ура! Война началась!

Во дворе дома радостно прыгают и кричат Настя, Миша и Алешка. Женя сидит на корточках, накрывшись медным тазиком для рыбы.

Д е т и. Ура! Война! Мы первые узнали! Бах-тарабах!

От противоположного дома через дорогу с ружьем наперевес к ним бежит сосед Шайтан Петька.

М и ш а. Смотрите, Шайтан Петька...

Шайтан Петька перебежками достигает калитки, дети мгновенно замолкают, все, кроме Женьки, прячутся за поленницу. Но сосед, приземистый, цепконогий ханты, не глядя на них, прямоком заскакивает в дом.

20. Дома.

С порога, стараясь не наводить панику на гражданское население в лице матери, разжигающей самовар, обращается к хозяину.

Ш а й т а н П е т ь к а. Егор Иванович, немцы! Собирай ополчение!

Отец забивает пыж в патрон, откладывает его в сторону.

О т е ц. Ты чего, Петра? Лишнее выпил?
Ш а й т а н П е т ь к а. Я хозяйку свою уже эвакуировал туда. В лес.

М а т ь. Прыскает у самовара.

М а т ь. Комаров, что ли, кормить?

В окно видно, как жена Шайтана Петьки гонит в сторону леса корову, на плече мешок сухарей, рядом четверо детей.

О т е ц. Гм-гм... Зачем?

Ш а й т а н П е т ь к а. Немцы! Наверное, опять война! Нас, фронтовиков, шесть человек, самолет не собьем, что ли?

О т е ц. Ничего не пойму. Умом рехнулся?

Ш а й т а н П е т ь к а (*растерянно*). Сдаться хочешь? Мы же коммунисты....

О т е ц. Ты про какой самолет говоришь?

Ш а й т а н П е т ь к а. Сейчас летал. Туда-сюда, туда-сюда. Разведчик.

О т е ц. Сам подумай, откуда он здесь возьмется? Война когда уж кончилась? Тридцать лет почти.

Шайтан Петька садится, ставит рядом ружье, вытирает с виска пот. Достает самодельный кисет, скручивает из газеты самокрутку.

Ш а й т а н П е т ь к а (*смущенно*). Вот шайтан! Вздремнул немножко, а тут смотрю, самолет летит....

21. Двор дома.

На улице Шайтан Петька останавливается. Женьке из-под тазика видны его ружье и ноги в летних кихсах. Из-за дров робкий голос.

Н а с т я. Она самолетов боится.

Шайтан Петька направляется к себе. Дети продолжают наблюдение.

А л е ш а. А почему он не стреляет?

За Шайтаном Петькой закрывается дверь. Его жена тем же составом (корова, дети) медленно возвращается назад.

М и ш а (*разочарованно*). Война кончилась. Женька, не трусь, вылезай!

22. Спальня.

Раз! — И сорвано одеяло! Два! — И наотмашь по спине ремнем!

В е р а. Подъем!

Спросонок Женька не может понять: за что?! Хватается за одеяло. Перед ней — дежурная Вера. Поигрывая ремнем, она оборачивается к остальным.

В е р а. Больше никого будить не надо?

Девочки заправляют кровати, дружно отключаются: «Нет!» Женя путается в рукавах своего

платья, наконец надевает, но на левую сторону, снимает, переворачивает. Снова натягивает. Обида прожигает ее, но она не подает вида. Вера — уже в дверях.

В е р а. Что-то ты мне не нравишься...

Женя не отвечает, заправляет кровать, подглядывая, как это делают соседки. У нее получается комом. Старательно приглаживает неровности руками. Вера, не дождавшись ответа, выходит.

Ж е н я (*кивая на дверь*). А она кто? Русская?

Д е в о ч к а. Вера? Хантыйка.

23. Двор интерната, туалет.

Женя и Наташа выбегают из дверей интерната и бегут к стоящему напротив дощатому туалету. Переговариваются.

Ж е н я. Тебя тоже били?

Н а т а ш а. Нет.

Ж е н я. А почему?

Н а т а ш а. А я сразу сказала, что русская.

Они скрываются в туалете, накидывают изнутри крючок. В дырку из-под выпавшего сучка Женя разглядывает спящих детей.

Ж е н я. А русских, что ли, не бьют?

Н а т а ш а. Говорят, нет. Боятся.

Ж е н я. А почему?

Н а т а ш а. Потому что русские всегда начальники.

Они выбегают из туалета, рысцой трусят назад.

Ж е н я. Я ей сдачу дам!

Н а т а ш а. Лучше наври, что русская!

24. Коридор.

Женя и Наташа останавливаются в коридоре за углом. Женя лижет таблетку, морщится — горькая! — ищет в полу щель и просовывает в нее таблетку. Следом еще горсть и порошок в бумажке. Наташа разглядывает свои таблетки, подумав, отправляет их в карман.

25. Столовая.

Женька сидит перед тарелкой с котлетой. Над ней нависла воспитательница Таисия.

Т а и с и я. Ешь! Я кому сказала?

Женя откусывает чуть-чуть, но проглотить не может, держит во рту. Таисия раздраженно тычет ее головой в тарелку.

Т а и с и я. Глотай! Страна вас кормит-поит, а вы неблагодарные дикари! Что, котлет никогда не ела?

Женя мотает головой, мол, нет. С усилием сглатывает первый кусок.

Ж е н я. Она противная. Как говно.

Т а и с и я. Дома лучше жрала?! А с чего тогда болеешь?! Я не уйду, пока ты не...

Она кромсает вилкой котлету на части, нанизывает кусок и сует вилку Жене. Та покорно берет, медленно жует. Давится. Потом пытается привстать. Таисия вжимает ее в стул.

Т а и с и я. Куда?! Сидеть!

Женя подносит ко рту третий кусок, и ее тошнит прямо на тарелку.

Т а и с и я. Вот свинья! Дежурные, помогите убрать!

Женька сидит бледная, осунувшаяся. Наташа украдкой стягивает с общей тарелки два куса хлеба. Таисия брезгливо вытирает руку носовым платком. Женька поднимает на нее глаза.

Ж е н я. А вы знаете, я — русская! Правда.

26. Рекреация.

Женька спиной вжалась в угол. Перед ней Вера, Аня и Рита.

В е р а. Отца предаешь?

Она пинает Женьку. Аня и Рита ненки, но и они полны праведного гнева и добавляют по пинку. Женька безуспешно отбивается.

Р и т а. От нации своей отказываешься?

А н я. Русская, значит?

Р и т а (*дергает Женю за волосы*). А ну, пой!

В е р а. Пой свою песню! У тебя есть своя песня?

Женя мотает головой. Девочки недоуменно переглядываются.

Р и т а (*убежденно*). У каждого человека есть своя песня!

А н я. Значит, будешь петь мою!

(*Протяжно затягивает.*) Не-е-хоралие-э-э, маньха сава мюнэ-э-э, саям хаби нюнэ-э-э, маньха сава мэ-э...

Р и т а. Повтори!

Женька сжимает губы, зажмуривается. Ее бьют втроем, она крепче втискивается в стену. Неожиданно возле них вырастает Наташа.

Н а т а ш а. Не бейте ее! Я вам спою!

В е р а. Ты иди отсюда!

Она отталкивает Наташу, но та упрямо лезет к подружке. Женя открывает глаза. Стоят вдвоем, плечом к плечу, Наташа чуть не плачет.

Н а т а ш а. Женя, спой, пожалуйста!

Она затягивает: «Не-е-хоралие-э-э...» Женька сдается, и остаток они допевают вместе. Как ни странно, враги оттаивают и добреют.

А н я. Молодцы! В следующий раз выучим второй куплет.

Н а т а ш а. А много куплетов?
А н я. Когда как, иногда песня длинная получается.

В е р а (Жене). Надо свою песню иметь. Иначе всегда будешь петь чужую.

Крутанулась на пятках. Уходит, покачивая бедрами. А Жене становится дурно, она расталкивает девочек и выбегает на улицу.

27. Крыльцо.

Кашляет натужно, долго, на лбу выступает испарина. Бьет озноб, она, обхватив себя за плечи, присаживается на крыльцо. За углом тайком курит Валерка. Затаптывает окурки.

В а л е р к а. Чё, ревешь, что ли?

Ж е н я. Нет.

В а л е р к а. Девки дерутся? А ты их тоже лупи.

Ж е н я. Без тебя знаю. Убегу я отсюда.

В а л е р к а. Я сам собираюсь. Вот только зимы дождусь.

Ж е н я. Лучше на катере.

В а л е р к а. Чё ты понимаешь? Зимой пешком — в любую сторону. Река встанет, болота подмерзнут. И гуляй!

Ж е н я. Холодно же.

В а л е р к а. Фигня. Я привычный. (Он поднимается на крыльцо, вдруг поворачивается, грозит кулаком.) Смотри, если кому скажешь — Москву покажу! Ха-ха!

Ж е н я (удивленно). А как?

Валерка спрыгивает с крыльца.

В а л е р к а. А вот так!

Сжимает ладонями ее голову, отрывает от земли. Женька болтнула ногами, ойкнула. Валерка ржет.

Распахивается дверь, выскакивает Наташа.

Н а т а ш а. Жень, в ординаторскую!

Женька бежит вприпрыжку по коридору.

Ж е н я. Ура! Меня выписывают!

28. Ординаторская.

Женька на напольных весах.

М е д с е с т р а. Плохо. Похудела на два килограмма.

Ж е н я. И два месяца прошло! Теперь вы меня отпустите домой?

М е д с е с т р а. Отпустим, но года через два, не раньше.

Ж е н я (непослушными губами). Меня мама ждет.

Медсестра запускает руку ей в карман. Достает горсть таблеток.

М е д с е с т р а. Та-а-к. Сама будешь пить или мне проверять?

Ж е н я. Сама.

М е д с е с т р а (ерошит Женьке волосы). Скажу по секрету: тебе надо больше есть. Поняла? Особенно витаминов.

Она отсыпает из флакона три витаминки. На столе их целая упаковка.

29. Коридор.

Здесь ее поджидает Наташа.

Н а т а ш а. Отпустили?

Женька мотает головой. Трет глаза, чтоб не расплакаться.

Ж е н я. Меня в вашу комнату перевели.

Н а т а ш а. Смотри, сколько я фантиков накопила. Один уже этим отдала (кивает на бегающих друг за дружкой Аню с Ритой). Чтoб не задирались. (Женька прислоняется лбом к стене. Наташа трогает ее за рукав.) Хочешь фантик?

Женька молча водит пальцем по царапине на стене...

30. Дома.

...В солнечных утренних лучах, пронизывающих ситцевую занавеску, спиной стоит отец и снимает через голову майку. Женьке с кровати виден большой шрам на его худощавой мускулистой спине: наискосок через левую половину в сантиметре от позвоночника.

Ж е н я. Пап, а ты на войне солдатом был?

О т е ц. Солдатом.

Ж е н я. А когда тебя ранили, ты плакал?

О т е ц (одеваясь). Не помню. Наверное.

С постели на полу поднимается проснувшийся Миша.

М и ш а. Солдаты не плачут! Правда, пап?

О т е ц (улыбается). Верно, сын.

Тут же мимо Женьки марширует полусонный пятилетний Алеша.

А л е ш а. Я солдат! Я солдат!

Женька выставляет из-под одеяла ногу, Алешка спотыкается, растягивается на полу. Раздается жалобный плач.

31. Двор дома.

Женька стоит, привязанная к забору, Пашка поигрывает перед ней кнутом — играют в партизан.

П а ш к а (злоюще). Русский партизан?

Ж е н ь к а. Фашист, лучше сдавайся!

Пашка смотрит за ограду.

П а ш к а (озабоченно). Это ваш бычок?

Женька, думает, что это все еще игра в партизан.

Ж е н ь к а (гордо). Пытай! Я тебе ничего не скажу!

Пашка остужает Женькин воинственный пыл.

П а ш к а (испуганно). Женька, ваш бычок сосет чужую корову.

Неподалеку от них бычок Валет с шумом сосет вымя Майки — коровы продащицы Андрианны.

Во дворе топится летняя печка, на ней бак с водой. В цинковом корыте мать стирает белье, Настя носит его на речку полоскать.

Лишенный свободы, в ограде томится полугодовалый бычок Валет; за оградой ползает на четвереньках Женька, охалками рвет ему траву. Неподалеку, не сводя с Валета тоскливого взора, призывно мычит Майка. Женька отгоняет ее, но та упорно возвращается. Наконец, мать загоняет бычка в стайку. Майка горестно склоняет голову.

Женька исчезает в сенах, в дикарском танце выскакивает в своей искромсанной малице. Издавая угрожающее «у-у-у», растопырив торчащие по локоть руки, она залезает на изгородь. Корова испуганно уносится прочь.

М а т ь. Вот-вот, только скотину пугать!

Через несколько дней исхудавшего Валета выпускают на волю. Он тут же воссоединяется с Майкой, преданно поджидавшей его за сараем.

Отец мастерит кожаный намордник с торчащими наружу гвоздями, надевает его на морду Валета. Удовлетворенно закуривает папиросу.

О т е ц. Ну, все, теперь она его сама не подпустит.

Бычка снова выпускают за ограду. Семья с интересом наблюдает, как он щиплет траву через намордник.

Из-за сарая появляется неугомонная Майка; бычок, раздраженный намордником, взбрыкивает. Корова мычит ему на ухо что-то бархатистонейное, и Валет тут же тычет мордой с торчащими гвоздями в ее вымя. Майка, постанывая от боли (или от удовольствия?), гордо вскидывает голову в сторону людей: ну, что, чья взяла?!

О т е ц. Тьфу! Вот поганка!

Отец в сердцах бросает окурки в банку с водой, уходит в дом.

32. Салехард. Экскурсия.

Тундра нежится под сентябрьским солнцем, подставляя ему оранжевые, желто-зеленые и красные бока. Местами тускло проглядывают рельсы убегающей в бесконечную даль железнодорожной колеи.

Несколько детей-первоклассников, в их числе

и Женька, сидят на потемневших от времени шпалах. На коленях альбомы для рисования.

Перед ними душистая и пушистая учительница Людмила Васильевна. Ее распирает восторг от собственной молодости и окружающей красоты, она почти захлебывается в звонких словах. Дети не сводят с нее замороженных глаз.

Л ю д м и л а. Дети, сегодня вместо уроков у нас экскурсия! Даже в нашем городе на Полярном круге мы можем встретиться с прекрасным! (Она широко ведет рукой вокруг, дети синхронно поворачивают головы.) Постарайтесь передать на бумаге эту красоту и те чувства, которые она в вас вызывает!

Дети ничего не поняли, переглядываются. Мальчик Сеня шмыгает носом.

С е н я (уточняет). Нарисовать, что ли?

Л ю д м и л а. Ну конечно!

Дети вдруг оживились, стали отбирать друг у друга карандаши. Людмила в недоумении: что такое? Сеня победно сжимает в кулаке карандаши. Кто-то из малышей пищит: «А мне только желтый достался...»

Л ю д м и л а. Сеня, поделись с товарищами!

С е н я. Не-а... Сначала я сам нарисую.

Женька не участвует в дележе карандашей. Печатными буквами пишет на листе: «Я хочу домой. А во-вторых строках, вышлите мне фантики. То есть бумажки от конфет. Мы летом покупали 4 штуки».

Ж е н я (за кадром). В свободное время мы поем свои любимые песни. Одна девочка поет, а остальные плачут. «По приютам я с детства скитался, не имея родного угла. Ах, зачем я на свет появился? Ах, зачем меня мать родила?» Эту песню мы любим всем интернатом. Заберите меня отсюда. Лети письмо прямо мамочке в окно. Женька.

Дети рисуют, учительница вытянулась к солнцу, подставив под его нежаркие лучи свой изящный профиль.

Сеня, разукрасивший свой лист всеми цветами радуги, стучит по рельсу.

С е н я. А до дома по ней можно дойти?

Учительница отвечает, не отрываясь от солнца.

Л ю д м и л а. Нет. Это мертвая дорога. В никуда.

Сеня отдает уже ненужные карандаши. Вдумчиво тянет длинную соплю.

С е н я. А когда будем знакомиться с прекрасным?

Людмила поворачивает лицо, с которого почему-то исчезла радость.

Л ю д м и л а. О господи... В следующий раз.

33. Рекреация.

Аня и Рита хватают Женьку и впикивают в угол.

А н я. Смотрите! Сейчас она будет петь мою песню! Пой!

Вокруг сгрудились несколько девчонок. На подоконнике сидит Валерка с дружкой Славкой. Здесь же крутится Вера, строит Валерке глазки.

С л а в к а. А дорогу как найдем?

В а л е р к а. Хоть как. Можно по солнцу.

С л а в к а. Я не умею.

В а л е р к а. Да чё тут уметь? Выведу, куда надо.

Женя замечает Валерку, вырывается, но ее не выпускают. Тогда она демонстративно садится на корточки.

Р и т а. Пой давай! А то получишь!

Ж е н я. Бе-бе-бе! *(показывает язык)*. А я, между прочим, на самолете летала!

А н я. Да кто тебя туда возьмет?

Ж е н я. Меня-то? У меня же отец на войне воевал! Генералом! А потом немцы его ранили, а летчики спасли! И сейчас всегда к нам прилетают!

Валерка замолкает, наблюдает за происходящим в углу. Вера перехватывает его заинтересованный взгляд; Женька поплевывает сквозь зубы. Та-а-к, соперница... Вера кидается к ней, громко и жеманно тянет слова.

В е р а. Эта малышка еще и сопит?! Не поет? Может, мальчиков стесняется?

Грациозно поворачивается к Валерке, округляя свои, в общем-то, узкие глаза. Он мельком глянул на нее, не теряя из виду Женьку.

Н а т а ш а *(откуда-то из-за спин)*. Чё вы к ней лезете?

Р и т а. Тебя не спрашивают!

Ж е н я *(с вызовом)*. А у меня теперь своя песня есть! Про Советскую власть! Вот!

А н я. Спой!

Ж е н я. Про Советскую власть?! Петь кому попало?! Дура, да?! Милиция заарестует!

Девчонки задумались, но спорить с Женькой не стали. Вера, презрительно скривив губы, смотрит на Валерку, который уже снова что-то втолковывает Славке. Проходит мимо, как бы нечаянно задев его локтем.

34. Коридор.

Дети построены в шеренгу. Перед ними Таисия и медсестра.

Т а и с и я. У нас произошло ЧП. Кто-то украл из ординаторской упаковку витаминов. Десять флаконов. Лучше признайтесь добровольно.

В ответ — тишина.

Т а и с и я. Что ж, будете стоять, пока виновный не сознается.

М е д с е с т р а. Я прошу того, кто взял витамины: не ешьте сразу. Это очень вредно!

Ж е н я *(шепотом Наташе)*. Сама говорила, что полезно.

Н а т а ш а. Врут всё!

Таисия и медсестра уходят. В строю начинается хихиканье, разговоры, шевеление, выпихивания, в общем, своя жизнь.

В е р а. Кто взял, лучше признавайтесь! Я не собираюсь здесь стоять!

В а л е р к а. Ну и катись колбаской!

В е р а. Самый умный, да?

В а л е р к а. А ты задницей покрути!

Пацаны дружно смеются. Вера покрывается румянцем. Подходит к Валерке, дает ему пощечину и тут же получает сдачу. Начинается потасовка. Визг, малышня разбегается.

Женя убегает в комнату, вытаскивает из-под матраса витамины. Мечется. Ставит их на пол. Один флакон прячет в карман. Выбегает. Навстречу несется Таисия.

Т а и с и я. А ну, прекратить! Немедленно прекратить! Всем разойтись!

Женя в туалете, закрывшись на крюк, горстями глотает витамины. Пустую упаковку забрасывает в «очко».

В коридоре у стенки стоят Вера и Валерка. Таисия брызжет на них слюной.

Т а и с и я. Государство о вас заботится! Лечит! А вы что делаете?!

35. Спальня.

Женя шмыгает мимо них, в комнате садится к Наташе на кровать.

Н а т а ш а. Витамины нашлись. Прямо в комнате!

Ж е н я. Ничего себе! И кто их взял? Знаешь, я хочу увидеть государство.

Н а т а ш а. Это трудно.

Ж е н я. Я знаю. Оно доброе.... Полезное.

Н а т а ш а. Покажи письмо.

Женя достает из-под майки замызганное письмо, перечитывает его наизусть: «Недавно у нас родился Юрик».

Н а т а ш а. Юрик — это брат?

Ж е н я. Ну. И откуда он взялся? Фантики почему-то не прислали. Наверное, забыли. У нас ведь их полным-полно, некуда девать.

Женька и сама не знает, зачем она врет. Наташа смотрит на ее лицо, оно на глазах распухает и

краснеет — аллергия на передозировку витаминов.

Ж е н я *(отдуваясь)*. Ух! Чё-то жарко.

Ее лицо похоже на шар с щелчками глаз и ушами нарастопырку.

Н а т а ш а *(с ужасом)*. Женька?!

36. Умывальник.

Женя несется к общему умывальнику-желобу. Плещет на себя холодную воду, мнет лицо — не помогает. Погружает лицо в бочку с водой. Отфыркивается. В дверях стоит Таисия, вглядывается в Женьку, но не узнает.

Т а и с и я. Ты кто? Новенькая? Когда поступила?

Женька виновато улыбается, но получается странная гримаса. В ужасе приседает за бочку. Таисия уходит, ворчит.

Т а и с и я. Сумасшедших мне только не хватало...

И тут ее озаряет догадка. Оборачивается к Женьке: «Рокина?!»

37. Коридор.

Вечером после отбоя Женька босая, в трусиках и майке, стоит в коридоре — наказание за кражу витаминов. Из комнат выглядывают хихикающие ребяташки: «Гюлая! Гюлая!» Женьке стыдно, она натягивает майку до колен.

Валерка и Славка щелчками в лоб загоняют назад любопытных. Стучат в комнату девочек, там поднимается смущенный визг. Женька, обхватив голову руками, садится на корточки.

Валерка и Славка вразвалочку выходят от девчонок, протягивают ей платье.

Ж е н я *(глухо)*. Заругают...

В а л е р к а. Плевать.

С л а в к а *(храбро)*. Не имеют права!

Женька торопливо надевает платье.

38. Спальня.

Темно. При появлении Жени смолкают разговоры. Наташа демонстративно поворачивается спиной к подружке. Голос в тишине: «Воровка». Другой: «Бойкот». Женкина кровать зияет голым матрасом, подушка и одеяло на полу. Перешагивает, в платье ложится на матрас.

39. Двор интерната, улица.

Перед интернатом дети строятся на завтрак. Женя привычно встает рядом с Наташей, но тут подходит Вера, обнимает Наташу за плечи.

В е р а. Здесь я стою!

Женя озирается: все по двое. С ней никто не разговаривает. Плотнее смыкают ряды. Она идет в хвост колонны и плетется в гордом одиночестве.

Ж е н я *(за кадром)*. Милые мама, папа и все мои братья и сестры. Если спросите, как я живу, то я отвечу: отлично, чего и вам желаю! А зачем у вас родился какой-то Юрик? Он теперь будет вместо меня?

Вера что-то говорит Наташе, они весело смеются. Чтобы никто не заподозрил, что она страдает, Женя независимо вертит головой, напевает себе под нос: «У Советской власти сила велика!»

Валерка оглядывается на нее. Возле столовой подкарауливает и ставит подножку. Она растягивается во весь рост. Молча отряхивается и кидается на него с кулаками. Валерка, подсмеиваясь, увертывается от ее наскоков. Она в бессилии разворачивается и идет прочь от столовой. Валерка догоняет ее.

В а л е р к а. На фиг ты витамины стибрила?

Ж е н я *(навзрыд)*. Я...я...вылечиться хотела! Она сказала...через два года!...У всех есть фантики, а у меня нету!..

Он останавливается, а Женя идет дальше, сквозь слезы разговаривая сама с собой. Сентябрьский ветер раздувает полы ее красного пальто.

40. Речной порт.

Она пешком идет до речного порта, спускается по длинной лестнице вниз, к причалу. Бредет по берегу.

Ж е н я *(за кадром)*. Дорогое государство, я не воровка. Я хочу домой. Отпусти меня. Ты же доброе, ты все можешь. Жду ответа, как соловей лета.

И вдруг Женя видит самоходку, стоящую под погрузкой.

41. Самоходка.

Грузчики таскают на спинах мешки с мукой и сбрасывают их в трюм. Не веря своему счастью, она пристраивается к веренице грузчиков.

М а т р о с *(на палубе)*. Пассажиров не берем. Дуй отсюда. В милицию хочешь? Теть Зин, проводи девчонку!

Из рубки выходит тетя Зин в штанах и с беломориной в зубах.

Т е т ь З и н. Может, возьмем? Жалко. Где твои мамка с папкой?

Ж е н я. В Ямгорте.

Т е т ь З и н. Мы на север идем. Не по пути. Так что беги-ка ты в интернат. (Женька понуро спускается с трапа, тетя Зин сплевывает папиросу за борт: «И чего детей мучают?» Окликает.) Эй! Голодная? Иди сюда.

Женя поспешно взбирается на самоходку. В маленьком кубрике тетя Зин отрезает ломоть хлеба, ставит перед Женькой тарелку борща.

Когда с едой покончено, тетя Зин расчесывает ей волосы, достает редкостный по тем временам капроновый бант. У Женьки волосы подстрижены, косичек не заплетешь, поэтому бант завязывается на макушке.

Т е т ь З и н. Москву видела?

Ж е н я. Конечно.

Т е т ь З и н. Да ну?!

Ж е н я. Дак в кино показывали же!

Т е т ь З и н. Вот когда вырастешь большая, увидишь ее взаправду.

Ж е н я (стесняясь). А меня туда пустят?

Т е т ь З и н. А как же? Ты же будешь молодая, красивая. Как же не пустят? Наденешь туфельки на каблучках и пойдешь по асфальту: цок-цок.

Ж е н я (расплываясь в улыбке). Я маму с собой возьму. Можно?

Т е т ь З и н. Обязательно. Но сначала вырасти надо. А если не будешь лечиться, то и не вырастешь. Поняла? Жись-то, она вся впереди.

42. Берег.

Бант завязан, погрузка закончена. Женька стоит на берегу и машет отчаливающей самоходке. Прощальный гудок. Девочка устраивается в закутке за ржавым катером на ящике из-под рыбы. Достает их кармана заветный калейдоскоп, прижимает к глазам: один узор, другой...

43. Дом, прихожая.

...Семья ужинает. На столе тарелка с нарезанной соленой рыбой, блюдо с горячей картошкой в мундире. Раздается стук в дверь.

О т е ц. Войдите!

Андреанна в калошах, косынка набекрень, сверкает глазами.

А н д р и а н н а. Егор Иванович! Где твоя партийная совесть?! Совсем ее потерял?! Почему твой бык мою корову сосет, а?!

Женька дует на картофелину, роняет ее на пол, лезет за ней под стол.

О т е ц. А при чем тут моя партийная совесть?!

М а т ь (деликатно). Анна, ты при детях такими словами не ругайся.

А н д р и а н н а. У тебя дети, а у меня — выблудки?! Им молока не надо?!

О т е ц. Ребятишки, марш на улицу!

Дети откладывают еду, встают из-за стола, идут к двери. Из-под стола с картошкой в руке ползает Женька. Они усаживаются рядком на крыльце: Настя, Миша, Женя, Алеша. По кругу откусывают картофелину. Из дома доносятся громкие голоса.

А н д р и а н н а. Да он у вас просто бесстыжий!

О т е ц. Ты на мою скотину не клевети! Это у тебя корова распутная!

А н д р и а н н а. Он ей все выма гвоздями расцарапал!

О т е ц (ехидно). Видимо, ей это нравится?

А н д р и а н н а. Привяжите его в ограде, иначе я за себя не ручаюсь! Или забейте!

О т е ц. Кто же летом скотину забивает? Головой-то немного думай!

Андреанна выскакивает из дома, перешагивает через детей. Поднимает с земли палку, размахивает перед их носом.

А н д р и а н н а. Если он еще раз подойдет к Майке, мы его пристрелим!

О т е ц (стоит в дверях). Только попробуй!

М а т ь. Мы виноваты, что у тебя корова от старости с ума сошла? Анна! Возьми молоко!

Андреанна машет рукой: не надо! Скользит на коровьей лепешке, чуть не падает, но вырывается.

44. Рена, берег.

К длинному острову посреди реки плывет лодка-городовушка, в ней покачивается истомленный от недоедания Валет. Выбравшись на сушу, он, уже без намордника, жадно принимается за траву.

По высокому берегу бегут запыхавшиеся Женя и Пашка.

Ж е н я. Папка Валета увез!

П а ш к а. К овечкам?

Ж е н я. Ну! От Майки ему житья нету!

А на этом берегу, по колено в грязи, томится Майка. Мычит призывно, безнадежно. С того берега добродушно отзывается Валет: «Му-у!» Услышав ответ, корова радостно взбрыкивает и бежит в воду. Плывет к острову.

На пригорке Женя с Пашкой отбирают друг у друга калейдоскоп. Вдруг Пашка тычет Женьку.

П а ш а. Это же корова Андреанны! Майка!

Женька всплескивает руками.

Ж е н я. Всё из-за тебя!

45. Салехард, берег.

Утро. Над спящей в ящике на берегу Женькой склонились местный сторож и Таисия.

С т о р о ж. Значит, ваша пропажа?

Женька открывает глаза. Таисия рывком поднимает ее.

Т а и с и я. Наша, наша... Дрянь! Ты мне все нервы вымотала! Убила бы!

Ж е н я. Я нечаянно. Я хотела прийти.

Т а и с и я. Ты у меня забудешь, как бегать! Всю жизнь здесь проведешь!

Она сдергивает с Женьки пальто, швыряет его, из кармана вылетает калейдоскоп, катится по земле. Таисия носком поддевает его.

Т а и с и я. У кого своровала?!

Ж е н я. Мне Пашка подарил...

Т а и с и я. Какой Пашка? Опять врешь?! Дети тебя сами накажут!

Таисия с хрустом давит калейдоскоп. Его таинственные узоры оказались горсткой маленьких стекляшек.

46. Интернат, спальня.

Женя стоит посреди комнаты, вокруг сгрудились девочки.

Т а и с и я. Иначе вся комната неделю будет мыть полы в коридоре! Вы меня поняли?

Г о л о с а. Поняли! Выделка! Воображает! Воровка!

Таисия разворачивается, у дверей включает настенное радио, оттуда громко понеслось: «Где-то на белом свете, там, где всегда мороз, трутся спиной медведи...» Уходит, хлопнув дверью.

Девочки обступают Женю, она пятится. Первой ее толкает Вера.

Ж е н я. Чё дерешься?

Тычок в спину. Женька оборачивается дать сдачи. На нее наваливаются всей толпой, она отбивается. Но силы слишком не равны.

47. Коридор.

По коридору носится ребятишка. Из девчачьей комнаты доносится визг и задорная музыка: «Вслед за весенним ливнем раньше придет рассвет, и для двоих счастливых много-много лет...»

Из ординаторской, крадучись, выходят Валерка со Славкой.

С л а в а. Девки бесятся!

В а л е р к а. Посмотрим?

С л а в а. Да ну их! Твист крутят!

И он показывает, как «девки крутят твист». Валерка хохочет.

48. Спальня.

Девочки тащат Женьку к кровати, она вырывается, упирается.

49. Сарай.

Валерка и Славка в сарае для хозяйственного инвентаря. Развязывают небольшой мешок с сухарями, кладут туда три флакона с витаминами, коробок спичек, пачку папирос. Снова прячут мешок. Шепчутся.

В а л е р к а. Скоро лед встанет, и можно двигаться. Нет, Женьку я здесь не оставляю.

С л а в к а. На фи́га нам девка?

В а л е р к а. Женька — пацан! На самоходке, знаешь, как мне звезданула!

Валерка шлепает себя ладонью по лбу, куда «звезданула» Женька.

С л а в к а. А если она будет нить?

В а л е р к а (тихо смеется). Волкам скормим!

С л а в к а (подумав). Тогда берем.

50. Спальня.

Женя лежит, привязанная к кровати разноцветными лентами. Издалека у нее даже праздничный вид: на каждой руке и ноге по банту, на макушке красуется чудом уцелевший в потасовке подарок тети Зины.

51. Сарай.

Валерка и Славка курят тайком за сараем.

С л а в к а. Дорога дальняя. Ты ей скажи, пусть силы копит.

В а л е р к а. Скажу. Где конфета?

Славка вынимает из кармана конфету, Валерка забирает ее. Треплет за бумажный хвостик.

В а л е р к а. Это фантик?

С л а в к а. Ну.

В а л е р к а. Которые девки собирают?

С л а в к а. Ну.

Валерка сует конфету себе в карман.

52. Спальня.

Экзекуцией руководит Вера, она зорко следит, чтобы все либо ударили Женю, либо ушипнули, плюнули, сопровождая это ругательством. Кто-то делает это с удовольствием, от души, кто-то с неохотой. Женька сначала с изумлением, а потом с ужасом смотрит на девчонок, чем вызывает еще большее раздражение.

Д е в о ч к и. Чего зыришь, бесстыжая? Ты плохая! Думаешь, ты одна хочешь домой?

Ж е н я. Вы все ненцы-немцы противные!

Р и т а. Что?!

В е р а. Мало получила? Добавить?

Она дает пощечину, срыгает с Женькиной головы голубой бант, кидает его на пол, топчет. На соседней кровати всхлипывает Наташа.

Н а т а ш а. Что вы делаете? Она же умрет...

В е р а. Пусть просит прощения!

А н я. Свинья такая, еще и молчит! Думает, она гордая! А мы подлые, да?

Р и т а. Голубые глаза — значит, русская стала?

Наташа отпихивает от кровати Риту, которая щиплет и щиплет Женьку и никак не может остановиться. Женькины руки багровеют, и она уже готова расплакаться, но тут от Ритино подзатыльника Наташа отлетает на свое место. Рита в ярости подсакивает к упавшей Наташе и дергает ее за волосы. Та только пискнула.

Вот этого Женька простить уже не могла: что-бы из-за нее били подружку? Она морщится, трет щекой о подушку, вытирая чей-то плевок, сдувает с лица челку. Обводит всех внимательным взглядом.

Ж е н я. Потом я вас убью. Всех. На хрен. Тебя (Рите) — первую. Сука (Вере), подними бант.

Неожиданно девчонки теряют к ней интерес. Вера подталкивает Аню, та молча поднимает бант, кладет его на Женькину кровать. Расходятся. Кажется, теперь она совершенно равнодушна к происходящему.

Девчонки, не зная, что делать дальше, занимаются своими делами. Аня и Рита перебирают фантики, Вера перед осколком зеркала мусолит брови и покусывает губы. Кто-то вышивает, кто-то читает. К вечеру заглядывает Таисия Тимофеевна, довольно хмыкает.

Т а и с и я. Хорошо придумали. На ночь развяжите, а то описается.

Кто-то хихикает. За Таисией закрывается дверь, Вера хорохорится.

В е р а. И обкакается!

Шутку не поддержали, она цедит: «Только попробуйте развязать!»

Ночью подползает Наташа, пробует банты, но узлы затянуты намертво. Она вгрызается в них зубами, кое-как освобождает одну руку.

Н а т а ш а. Потерпи. Ножницы бы... (Она все-таки развязала все банты). Не говори им, что это я....

Наташа укрывает ее одеялом и мышкой проскальзывает на свою кровать. Женька не может пошевелить руками-ногами: тело стало чужим и неподвижным. Зовет маму, с ужасом понимая, что ее никто не слышит. Она хрипит, натужно поднимая голову от подушки.

Ж е н я (за кадром). Добрый день, веселый час! Милая мама, недавно у нас был концерт, и я плясала матросский танец «Яблочко». Когда ты меня заберешь отсюда, я тебя тоже научу его плясать. А если я умру на чужбине, то не грустите над моей могилкой. Напишите, доплыла Майка до Валета или нет? Шире шаг, почтальон!

Утром Вера, заправляя кровать, оборачивается в сторону Женьки и натывается на ее опрокинутый взгляд. Подходит: «Вставай!»

В е р а. Девчонки...

Кто-то бежит за взрослыми. Кажется, весь интернат набился в комнату: воспитатели, дети. Заспанная медсестра тормозит Женьку.

М е д с е с т р а. Ты можешь встать? Нет? Совсем? Миленка, попробуй. (Директору.) Надо «Скорую» вызывать.

Д и р е к т о р (пожилой усатый мужчина, руки за спину; притихшим детям.) Кто это сделал? Посторонним — выйти! Зачинщики — шаг вперед!

М е д с е с т р а. Давно лежит? Со вчерашнего дня? Фашисты вы настоящие.

В шеренге построенных девчонок начинается тихий рев.

Д и р е к т о р. Я под суд пойду за это! Вы понимаете?!

Г о л о с а (сквозь рев). Мы не хотели... Нам Таисия Тимофеевна велела...

Женька шевелит губами, медсестра нагибается к ней.

Д и р е к т о р. Что? Что она сказала?

М е д с е с т р а. Говорит, что в Москву уедет.

Д и р е к т о р. Видите, что вы натворили?!

53. Коридор.

Женьку на носилках несут к «Скорой». Лица расплываются белыми пятнами, из общей массы она выхватывает лишь Валеркин взгляд. Он выскакивает следом на улицу, что-то вкладывает ей в руку. «Скорая» уезжает, увозя Женьку с зажатой в кулаке конфетой.

Перед кучкой девчонок стоит, набычавшись, Валерка с перехлестнутым на руке ремнем. Поблескивает металлическая пряжка.

В а л е р к а. Кто?

Вера с вызовом скидывает голову. Валерка идет к ней. Замахивается. Она неожиданно приседает, прикрыв голову руками.

Р и т а. Она резаная! Не бей!

Он задирает футболку на спине Веры: правую лопатку обрамляет огромный прямоугольный незаживающий шрам — операция на легком.

54. Квартира Таисии Тимофеевны.

В ситцевом халатике, в валенках на босую ногу она сидит на табурете перед печкой, бросает в топку полено. Рядом на полу стоит бутылка. Отхлебывает из горлышка. Бормочет себе под нос.

Т а и с и я. Да меня в любой интернат с руками-ногами возьмут! Вот пусть теперь поищут себе культурную! Правда, Герочка?

(Таисия с бутылкой поворачивается к столу, на котором фотография мальчика лет десяти, обрамленная венком из поблекших бумажных цветов. Таисия ставит бутылку на стол. Смотрит на фотографию.) Гера, ты за мамку не переживай. Мамке много ли надо? Да ничего твоей мамке не надо.... Пр-р-аживу! (Она пьяно озирается по сторонам, заглядывает под стол, табурет крепится, она падает на пол. Сидит, раскинув ноги. Свирепеет.) Гера! Ты где, засранец? Гера, иди к своей мамке! (Из-под кровати вылезает кот, вспрыгивает ей на колени. Прижимая его к груди, Таисия взгромождается на табурет. Ерошит коту загривок, довольно хихикает.) Вот ты где! А чего прячешься? Герка, дуралей... (Поднимает бутылку за горлышко, делает глоток. Приближает лицо к фотографии, шепчет истово, яростно.) Гера, сынок, как они за тобой не углядели?! За полгода сгорел от туберкулеза! Мыслимо ли?! У меня попробуй кто умри! Каждого, каждого — спать во время! Жрать! Лекарства принять! Им, видишь ли, не нравится... А я не для того... (Всхлипывает, вынимает из волос гребенку, чешет ею kota. К кому она обращается дальше — к коту или фотографии сына — уже непонятно. Голос одиноко шелестит в скудной полупустой комнате. Гера, сынок, ведь для тебя стараюсь... А ты...хоть бы приснился...

55. Интернат.

В отсутствие железной руки уволенной Таисии здесь наступила анархия, логично перешедшая в бунт. Визг и смех, все вверх дном. Ребятня прыгает на кроватях, дерется подушками, кидается валенками, стреляет из рогаток. Крики: «Домой! Отпустите нас домой!» На стене болтается разодранная стенгазета. Кто-то переворачивает тумбочку.

По коридору с опаской пробирается кастелянша со стопкой постельного белья. Из комнаты выходит Валерка, сталкивается с пацаном и со всего маху налетает на кастеляншу. На ногах она устояла, но белье рассыпалось. По нему тут же пробежали чьи-то ноги. Валерка тоже пускается бегом.

Дверь в ординаторской забаррикадирована изнутри, а снаружи ее кто-то пробует на прочность. Медсестра торопливо запирает на ключ шкафчики с лекарствами.

Валерка бежит по двору, запуская в кого-то снежком. За сараем мерзнет Славка с мешком в руке.

Из-за пазухи Валерка достает самодельную карту, водит по ней пальцем.

В а л е р к а. По прямой километров двести. В Мужах расходимся, ты к себе, я к себе.

С л а в к а (возбужденно). Да там-то свои, все равно кто-нибудь подвезет!

Из-за угла показалась голова пацаненка.

П а ц а н е н о к. Курите? Дайте дернуть!

В него летит снежок, голова скрывается.

В рекреации у гипсового бюста Ленина беснуется кучка детей, среди них Аня, Рита. Вера болтает ногой на подоконнике, ее лицо грубо раскрашено черным и красным, за неимением косметических средств — карандашами для рисования. Она жеманно отводит руку с мнимыми кольцами, изображая красотку.

56. Кабинет директора.

Директор говорит по телефону, из окна наблюдая за происходящим. Пацаны с гиканьем скачут на метлах по двору. На крыльце сарая о чем-то мирно беседуют Валера и Слава. В коридоре скандируют: «Домой! Домой!»

Д и р е к т о р. Горono? Алло! Да, взбесились. Нет, не против Советской власти...Почему? Домой хотят, вот почему! (Пауза.) Какая милиция?! Это же дети! Мне нужен опытный педагог! Что?!

Дверь кабинета приоткрывается, и на стол летит дохлая мышь с куском котлеты в зубах. Директор кладет трубку, смотрит на мышь.

Д и р е к т о р. Мучители... Тебя-то за что?

За шкафом с ворохом затоптанного белья приоткрылась кастелянша.

Д и р е к т о р (кастелянше). Никто не хочет к нам. Боятся туберкулеза. Ладно, иди за Таисией. И позови ко мне медсестру.

57. Двор интерната.

Мешок с картой спрятан, и Валерка со Славкой на крыльце сарая обсуждают детали побега. Валерка подставляет ладонь снежинкам, летящим с неба.

В а л е р к а. Через неделю уходим.

С л а в к а. Рано. Продуктов мало. Еще бы месяц....

В а л е р к а. Нельзя. Снега навалит — не пройдем.

С л а в к а. Главное, в первый день подальше уйти. А то в прошлом году пацаны ушли километров за пять, костер зажгли, ну, их накрыли.

58. Рекреация.

Радость анархии грозит вылиться в полную разруху и неповиновение.

Бюст Ленина качается, Аня пытается его поймать, ее толкают, и она вместе с ним летит на пол. Грохот. Аня лежит в обнимку с бюстом, рядом отбитый ленинский нос и гипсовые крошки. Все испуганно затихли.

Г о л о с (с ужасом). Ленина убили...

Идет Таисия, останавливается в центре рекреации. Аня поднимается, ставит бюст на тумбочку. Рита приставляет ему сломанный нос.

Т а и с и я. За Ленина вы еще ответите. А сейчас полчаса на уборку.

Бунт закончен. Дети дружно метут пол. Стройное пение: «И Ленин такой молодой, и юный Октябрь впереди!...»

Вечером дети построены на линейку. Перед ними Таисия и медсестра со списком в руках. Слова Таисии вначале не слышны.

Т а и с и я. ...Распоряжение директора. Для усиления воспитательной работы и укрепления вашего здоровья...

Валерка и Славка озабоченно переглядываются.

В а л е р к а (Славке). Перетасовывают нас по интернатам. (Громко, Таисии.) А вы нас лучше домой отпустите!

Медсестра читает по списку, не обращая на крик внимания.

М е д с е с т р а. Аня — в городскую больницу. Слава Конкин — в больницу города Лабытнанги. Валера Бударин переводится в санаторную школу номер два. Завтра!

Она читает список дальше, слов уже не разобрать, только голос. Валерка и Славка застыли как вкопанные.

Т а и с и я (зычно). Вопросы есть?

В рядах детей ропот, выкрики: «Я не поеду! За что? А мы вместе хотим! Можно, мы вдвоем?»

Т а и с и я. Вопросов нет. Разойтись!

Валерка и Славка, руки в карманах, понуро бредут по коридору.

С л а в к а (в отчаянии). Я так и знал!

В а л е р к а (решительно). Ладно!

Раннее утро. Из окна комнаты, выходящего на глухой забор, на снег падает мешок, за ним шапка.

По коридору скользит фигура мальчика в зимнем пальто и валенках.

От забора неслышно отделяются двое, уходят по улице в утреннюю тьму. За плечами у каждого небольшой мешок.

59. Больничная палата.

В полутемном окне появляется Валеркино лицо. Приложив руки к стеклу, он вглядывается внутрь. На кровати с закрытыми глазами лежит Женька. Валерка исчезает, появляется вновь. Подтягивается на руках, упирается коленками в подоконник, проталкивает в форточку бумажный сверток.

Сверток падает на тумбочку, разворачивается, из него веером рассыпаются разноцветные фантики.

60. Тундра.

По белой тундре, навстречу короткому зимнему солнцу бегут две темные фигурки. Падают, поднимаются... Жаркое запаленное дыхание...

61. Кабинет директора.

Таисия за ухо вводит маленького Сеню (того, что был на экскурсии). Директор говорит по телефону, дает Таисии знак рукой подождать.

Д и р е к т о р. Да, справились. (Пауза.) Нет, апельсинов не надо. Они их не едят. Лучше яблок, да побольше. И рыбы! Нет, минтай для них не рыба. Говорят, воняет. Как чем? Морем, видимо...

Кладет трубку. Таисия подталкивает вперед Сеню.

Т а и с и я. Вот, избил до крови Ардальона Тимкина из второго класса.

Д и р е к т о р (Сене). За что?

Сеня солидно мажет рукавом сопли по щеке.

С е н я. Он ябеда.

Д и р е к т о р. А поточнее можешь?

Сеня с партизанским видом мотает головой: нет!

Т а и с и я. Я их знаю: больше ничего не скажет.

Директор подзывает к себе мальчика.

Д и р е к т о р. Ты же мужчина? Давай по-мужски: про что ябедничает Ардальон?

С е н я (простая душа!). Он ябедничает, что Валерка и Славка домой убежали....

62. Рекреация.

На теннисном столе девочки собирают венок из еловых веток. Рядом лежит красная лента с неразборчивой надписью: «Дорогому ...»

Р и т а. А Валерке венок?

А н я. Его же не нашли... Может, живой...

В е р а. Славку, говорят, не могли разогнать.

Как уснул, так и замерз.

К ним подходит озабоченная Таисия Тимофеевна.

Т а и с и я. Готов? Девочки, надо поплакать.

Готовый венок падает на пол. Девочки одна за другой начинают всхлипывать. Таисия забирает венок, уносит.

63. Больничная палата.

По морозной улице спешат Наташа и Рита. Иней на ресницах, на платках. В палату они входят уже раздетые, но даже с мороза их лица едва разругнулись. При виде девчонок Женя с трудом садится.

Н а т а ш а. Тебе письмо из дома. Пляши!

Женька делает в воздухе пассы одной рукой, в другую Наташа аккуратно вкладывает письмо. Женя распечатывает, достает исписанный листок, из него выскальзывает один фантик от конфеты «Ромашка». Смотрит на него несколько секунд, прячет под подушку.

Р и т а. Славку нашли.

Ж е н я. А Валерку?

Девочки по-взрослому поджимают губы.

Ж е н я. Значит, живой. Говорила я ему: зимой только дураки убегают.

Рита достает из кармана стопку фантиков, выбирает несколько самых красивых, протягивает Женьке: «Это тебе». Женька открывает верхний ящик тумбочки — он битком набит разноцветными фантиками.

Ж е н я. Бери на обмен, какие хочешь.

Р и т а (мотает головой: нет). Таисия говорит, ты калекой останешься.

Ж е н я. Фиг ей! Сама она калека.

Р и т а. А можно твое письмо почитать?

Ж е н я (в недоумении). Ну... на... бери....

Рита бережно расправляет письмо на коленках. Читает про себя.

Р и т а (стыдливо). Только вы не смейтесь. Я ни разу из дома письма не получала... У нас чум далеко. В тундре.

Ж е н я. Хочешь, возьми мое?

Рита мотает головой: нет!

Н а т а ш а. Ритка, побежали! На тихий час опоздаем!

Девочки уходят. Женя вынимает из-под подушки фантик «Ромашка», прикладывает его к щеке. Шевеля губами, читает письмо. Мусолит карандаш. «Во первых строках, с горячим интернатским

приветом к вам Женя. Фантики больше не присылайте, я уже накопила. И здоровье у меня хорошее».

Ж е н я (за кадром). Во вторых строках, я не знаю, когда мой день рождения. Сообщите. Чтоб я тут спраздновала. А в третьих строках, если вы еще кого-нибудь родили, то я очень рада. Дорогие мама и папа, я по вас скучаю. Еще по вас скучает одна девочка по имени Рита, поэтому пишите в письме: «Здравствуйте, Женя и Рита!»

С улицы доносится шум: скрип санных полозьев, лошадиное фырканье, голос: «Тпру! Стой!»

Женя медленно поднимается с кровати, смотрит в окно. Держась рукой за стены, идет к двери.

64. Больничный коридор.

В коридор вваливается мужчина в тулупе, шапке-ушанке с мальчиком на руках. Кладет его на кушетку. Прибегают врачи.

М у ж ч и н а. Пацан замерз... Мы сетки проверять, а он там... Лежит... Дышит?

Врач ножом разрезает валенки, медсестра стягивает пальто, шапку, хлопает мальчишку по щекам.

В р а ч. Открой глаза! Слышишь? Сейчас согреем... Эй, пацан! Ты меня видишь?

Ж е н я. Это же Валерка...

М е д с е с т р а. Кто? Валера? Ты его знаешь? Валерка! Валерочка, зайчик...

В р а ч. Грелки! Капельницу! Хлорид натрия. Быстро! (Жене.) Иди сюда! Говори с ним!

Врач и медсестра бегом несут из ординаторской в палату капельницу, грелки, шприцы. Женя берет Валерку за холодную руку.

Ж е н я. Валерка... У меня теперь много фантиков... А твои самые красивые... Ты не бойся, они тебя вылечат...

Оттаявший Валеркин чубчик мокрыми прядями прилип ко лбу. Дрогнули ресницы.

ПРОШЛО 4 ГОДА.

65. Интернат. Комната девочек.

Несколько девчонок в трико стоят посреди комнаты в разных позах: на мостике, на шпагате, кто делает стойку на руках. Сидя на полу и сложив ноги по-турецки, вдохновенно рассказывает Женя.

Ж е н я. И он сказал ей: «Давай дружить!» А принцесса от счастья упала в обморок, а потом открыла глаза и сказала: «Давай!» И стали они

дружить и любить друг друга, как при коммунизме. Всё. Остальное завтра.

Д е в о ч к и. Женька, еще! А что дальше было? Так нечестно!

Женька улыбается, отходит к окну, тербит длинную косу с голубым бантом. С мостика встает Наташа, она чуть выше и тоньше подружки.

Н а т а ш а. Теперь ты. Я тебя подержу.

Ж е н я. Знаешь, я забыла мамино лицо.

Н а т а ш а. А ты напиши, пусть вышлет фото на память. Ну, будешь делать?

Женька неохотно идет на середину комнаты и прогибается назад, Наташа подставляет ей под спину руку. Женька выпрямляется.

Ж е н я. Не могу. Давай, лучше Валеркино письмо почитаем?

Н а т а ш а. Я его уже наизусть знаю! У тебя же получилось? Попробуй еще раз.

Женька прогибается и достает руками до пола. Входит Таисия.

Т а и с и я. Долгушина, Рокина, собирайтесь! Бегом!

Женька из мостика ложится на пол.

Ж е н я (тихо). Домой?..

Ответ Таисии заглушается истошным воплем Наташи: «Домой!!!»

66. Кастелянная.

Женька вбегает в кастелянную, в глубине ее безмятежно напевает кастелянша. С криком: «Чистое завтра получать!» — появляется в просвете.

Ж е н я. Я за пальто...

К а с т е л я н ш а. Какое пальто? Только что новое выдала!

Ж е н я. Я за своим...

К а с т е л я н ш а. И где я тебе его возьму? Времени-то сколько прошло. Три года? Четыре? Тем более!

Т а и с и я (кричит в коридоре). Где Рокина? Женька где? Катер уходит! Ее никто ждать не будет!

Ж е н я. Отдайте мое пальто!

К а с т е л я н ш а (разводит руками). Ну, ищи.

Женька носится по кастелянной, раскидывает тюки, забирается в самый дальний угол, там узлы, узлы... Хватает тот, что кажется знакомым. Узел не поддается, берет со стола ножницы, режет — там не ее пальто.

К а с т е л я н ш а (недоуменно). Зачем оно тебе?

Ж е н я (растерянно). Как? Настя же ни разу не надела... Все деньги на него истратили...

К а с т е л я н ш а. Вспомнила! Я же его переложила! Вещь, думаю, новая, хорошая...

Она снимает с полки узел, кидает Женьке. Та развязывает его зубами: в нем светло-серое, совсем новое пальто. Ее пальто.

В кастелянную входит Таисия, Женька, опустив голову, с узлом в руках огибает ее. Выскакивает, захлопывает за собой дверь. Оглядывается: прямо перед глазами две скобяные дужки для вдевания замка.

Наташа и Женька (без банта, с распущенной косой) в окружении девчонок бегут по коридору. На дверях кастелянной вместо замка красуется голубой бант. Изнутри Таисия и кастелянша колотят в дверь: «Выпустите!»

67. Берег реки.

Небольшой катер причаливает к берегу. С него спрыгивает Женька в своем сером пальто и с балеткой в руках. Она оборачивается, машет рукой стоящей на палубе Наташе. Катер отчаливает.

Местная ребятня с любопытством взирает с горки. Под их взглядами Женька идет по берегу низом. Пальто ей совсем мало: едва достает до колен, из коротких рукавов нелепо торчат руки. Женька оглядывается на ребятшек, те уже побежали куда-то, за ними еле поспевают самый маленький. Она расплывается в улыбке, распахивает руки.

Ж е н я. Алешка? Алеша...

П а ц а н. Дула! Я не Алешка! Я Юлык! (Дура, я не Алешка, я Юрик!)

Женька растерянно хлопает ресницами вслед улетающему малышу.

Она сидит в лодке-калданке, привязанной к колышку, обнимает лежащую на коленях балетку, смотрит на реку, на остров, по которому гулял когда-то Валет, а к нему плыла Майка. Плачет. То ли от страха, что ее забыли, то ли от счастья, что наконец вернулась.

На соседнем пригорке, радостно и глупо хмыкая, переминается Пашка.

За ее спиной раздаются приближающиеся голоса: «Женька! Женька приехала!» Она стирает ладонями слезы, оборачивается, неуверенно улыбается.

С горки бегут выросшие Настя, Миша, Алеша и «Юлык». За ними, едва поспевая, идет мама. Неподалеку стоит отец. Закуривает, прикрыв ладонями огонек спички. Ждет, чтобы Женька сама поднялась к нему наверх. Он понимает: только тогда его дочь окончательно вернется в родной дом.

Женька в сером пальто, из которого давным-давно выросла, перешагивает через борт лодки и

неуклюже идет навстречу своей семье.

Ее ноги в резиновых сапогах шлепают по воде, по глине.

Г о л о с з а к а д р о м. Мы не знали, что возвращаться домой гораздо труднее, чем уезжать. Но мы вернулись. И выросли.

Ноги шагают по песку, по траве.

Наташа вышла замуж и сейчас живет в Германии.

Ноги в сапогах топают по деревянному тротуару.

Таисия, говорят, спилась. А тетя Зин по-прежнему ходит на самоходке «по северам».

Стройные ноги в изящных туфельках цокают по асфальту.

У Пашки уже пятеро детей, но он до сих пор по привычке признается мне в любви. Валерка стал спасателем в МЧС. Недавно, после землетрясения в Турции, видела его по телевизору — наши ребята искали в завалах выживших людей.

Женские ноги в туфельках уверенно стучат каблук

ками по асфальту. Рядом тормозит машина, из нее выскакивает двадцатилетняя девушка с копной распущенных золотых волос.

Это моя дочь.

Д е в у ш к а. Мам! Я не очень опоздала?

Женщина в туфельках оборачивается, это Женька. И ей уже сорок лет. Улыбаясь, она обходит машину, садится за руль, а девушка — рядом, на пассажирское место. Машина трогается. Из окна видно, как по реке идет теплоход.

Г о л о с з а к а д р о м. А пальто мы перешли Юрику. Через год он узнал, что пальто девчачье, и в знак протеста отрезал у него рукава.

Камера отъезжает. Современная набережная Москвы-реки, с куполами храма Христа Спасителя вдаль. Машина Женьки вливается в общий поток.

По реке плывет современный теплоход. Брызги разлетаются от его бортов, и издали кажется, что это сам теплоход весело отфыркивается от встречной волны.

КОНЕЦ

SUMMARY

Kinoforum 2005 (№4)

EDITOR'S COLUMN

Elena Stishova reflects on the problems and perspectives of the national cinematography relying on the festival's «Eurasia» experience.

PERSONA

Mikhail Ulianov, Mikhail Belikov, Neah Zorkaya, Valeryi Kichin talk about the tragic faith of the remarkable Russian actress **Natalia Gundareva**. The texts of **Andrei Goncharov, Georgyi Danelia, Victor Mirezhko, Gleb Sitkovsky, Petr Chenyaev** are also used in the publication.

ACTUALITY COLUMN

Cinema, national problems, politics are the themes of **Andrei Shemyakin's** essay and a dialog between Ukrainian critic **Sergei Trimbach** and Latvian screenwriter and culturologist **Abram Kletzkin**.

«KF» PREMIER FILMS»

The Uzbek film «Girls' Herdsman» is analyzed and commented by its producer **Ali Khamraev**, critic **Svetlana Khokhryakova** and its director **Yusup Razykov**.

The Ukrainian film «Dangerously Free Man» is analyzed and commented by the critic **Liudmila Lemesheva** and the author of the screenplay **Sergai Trimbach**.

FILM, FILM, FILM...

Neah Zorkaya reviews the Russian film «I'll Get to You As Grass Sprout».

Alla Bobkova reviews the Uzbek film «The Black Mane».

Irina Zubavina reviews the Kazakh film «The Salt Lake House».

Viktor Matizen reviews the Russian film «An Escape in Mind».

Daria Borisova reviews the Georgian films «Tbilisi-Tbilisi» and «A Passage to Karabakh».

CONCEPTIONS. HYPOTHESES. RESEARCH

«Whom are we making films for?», «What has been disputed about at the Forum». The end of the «round table» and the discussion at the IX Forum of national cinematographies. Interview with the operator of the film «Nomads» **Khasan Kydyraliev**.

INFO COLUMN

Notes about the Filmfestivals «Kinoshock» in Anapa and «East-West» in Baku.

SCREENPLAYS

Odelsha Agishev presents a screenplay of young writer **Rimma Efremova**.

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