

1
2006

Читайте в номере:

**ВАЖНЕЙШЕЕ ИЗ ИСКУССТВ —
ИСКУССТВО ПОИСКА ДЕНЕГ —**

решили участники расширенного заседания совета
Конфедерации в Киеве

«НЕСЕРЬЕЗНОСТИ» —

новую рубрику открывает Ираклий Квирикадзе

«ЗАПИСКИ ОТВЯЗНОГО КИНОЗРИТЕЛЯ» —

новую рубрику открывает Лев Аннинский

кино**форум**

Кинематограф ближнего зарубежья: фильмы, люди, драмы



**X Форум
национальных
кинематографий**

X Форум национальных кинематографий
Москва // 21-27 апреля 2006 // М. Гнезниковский пер., 7

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: *Наташа Ренье*
в фильме «Сундук предков» режиссера
Нурбека Эгена

Отдел распространения:

Тел. (095) 255 9325

Адрес редакции:

123242, Москва,
ул. Дружинниковская, д. 15, оф. 709
Тел. (095) 255 9325
Факс (095) 255 9325
E-mail: kinoforum@kinocenter.ru
Internet: www.kino-forum.ru
ISSN 1684-8047

Издание «Кинофорум»
зарегистрировано Комитетом
Российской Федерации по печати.
Свидетельство о регистрации
ПИ № 77-7968 выдано 12.03.02.
Учредители ЗАО «Киноцентр»
и Конфедерация Союзов
кинематографистов.
При поддержке Федерального
агентства по культуре и
кинематографии РФ.

При использовании материалов ссылка
на «КФ» обязательна. Перепечатка
материалов только с разрешения
издательства. Редакция не несет
ответственности за достоверность
информации, содержащейся в рекламных
сообщениях. Присланные материалы не
рецензируются и не возвращаются. Точка
зрения авторов статей не обязательно
совпадает с мнением редакции.

Отпечатано в ООО «Антей XXI»
125009, г. Москва, ул. Тверская, д. 10, стр. 3
Тел./ф. (095) 730 4773
Заказ № 341

Содержание

КИНОФОРУМ 2006 (№ 1)

КОЛОНКА РЕДАКТОРА

- 2 Константин Щербаков. ПРИВЫКАЕМ...

АКТУАЛЬНАЯ РУБРИКА

- 4 ВАЖНЕЙШЕЕ ИЗ ИСКУССТВ — ИСКУССТВО ПОИСКА ДЕНЕГ?
15 Кора Церетели. ПРОРЫВ ИЛИ ПЕРЕЛОМ?..
18 Андрей Шемякин. ВКУС ПОДЛИННОСТИ

ПРЕМЬЕРА «КФ»

- 20 Гульбара Толомушова. ВЫЙТИ ЗАМУЖ ЗА КЫРГЫЗА С ПРИДАНЫМ
24 Сергей Кудрявцев. СУНДУКИ ЗАБЫТЫХ ПРЕДКОВ

ФИЛЬМ, ФИЛЬМ, ФИЛЬМ...

- 26 Сергей Кудрявцев. «ПУСТЬ ЖОЖЕТ ЕЩЕ СИЛЬНЕЙ! — ПОЧТИ У
САМЫХ ГЛАЗ»
29 Александр Руденко-Десняк. НА СЛОМЕ ВРЕМЕН
32 Гульбара Толомушова. ИСТОРИЯ ЛЮБОВНЫХ ОЩУЩЕНИЙ
МУЖЧИНЫ ЗРЕЛОГО ВОЗРАСТА
34 Сергей Кудрявцев. ЗАПЕЧАТЛЕННОЕ ВРЕМЯ

КОНЦЕПЦИИ. ГИПОТЕЗЫ. РАЗЫСКАНИЯ

- 36 Зара Абдуллаева. БЕРЛИНЕР АНСАМБЛЬ
43 Нея Зоркая. ЕВРОПА В ОГНЕ
63 Валерий Фомин. «ПОМАТРОСИЛИ И БРОСИЛИ...»
68 Николай Хрусталев. ИГРА В ОХОТУ

АВТОРСКАЯ РУБРИКА

Заметки отвязного кинозрителя

- 71 Лев Аннинский. ТАТЧИНСКОЕ ЗЕРКАЛО
Несерьезности
76 Ираклий Квирикадзе. НЕПОЛЯРОИДНЫЕ СНИМКИ

ПЕРСОНА

- 78 Алла Бобкова. «БЫВАЮТ КРЫЛЬЯ У ХУДОЖНИКОВ...»
85 Валентин Черных. ЛЮБИМЫЙ ФИЛЬМ — ЛЮБИМЫЙ РЕЖИССЕР

ИНФО-РУБРИКА

СЦЕНАРИЙ

- 88 Эрнест Абдыжапаров. СВЕТАЯ ПРОХЛАДА

SUMMARY

КИНОФОРУМ

№1-2006

КОНСТАНТИН ЩЕРБАКОВ

ПРИВЫКАЕМ...



Константин Щербаков,
ответственный редактор
журнала «Кинофорум»

Скрепляющая идея пропала. Все точно на постоялом дворе и завтра собираются вон из России, все живут только бы с них достало.

**Федор Достоевский.
«Подросток»**

Не привыкайте к чудесам! Так называлась статья немолодой писательницы, — статью эту я публиковал в 60-е годы, работая в газете «Московский комсомолец». Речь в ней шла о том, что нельзя привыкать ко времени, когда происходят гигантские достижения реального социализма, надо сохранить первозданность и остроту восприятия. Во времена перестройки я в одном из своих текстов вспомнил об этой статье, разумеется, в ключе ироническом, снисходительно усмехаясь по поводу наивной слепоты писательницы (я ее знал немного, поэтому цинизм и приспособленчество исключал). И вот нынче (засело в голове, надо же) опять всплыло: не привыкайте к чудесам. Опыт, однако, вносит свои уточнения в осмысление прожитого. Разумеется, всеохватная цензура, преследование диссидентов, колбасные очереди. Но работали, рядом с нами работали Товстоногов, Ефремов, Тарковский, Эфрос, Климов, Океев, Гончаров, Жалакявичус. И мы привыкали: ну да, работают, как же иначе? А не стало их, и случилось что-то невосполнимое в самой атмосфере нашего театрального, кинематографического сообщества. Хуже стали жить — и люди, и творчески хуже.

Лет еще пятнадцать назад могли бы представить, что у кинематографистов не будет Музея кино, уникальной библиотеки, Болшева, а из Матвеевского раздастся отчаянный крик о помощи еще живущих там ветеранов. Болшевские посиделки, матвеевский покой — это была частица жизни, привычная, устоявшаяся. Теперь привыкаем, что никаких посиделок не будет, а на отчаянный крик ветеранов реагируем, но без излишней экзальтации: что поделаешь, жизнь такая.

И действительно, такая жизнь, посмотрим на ситуацию шире. Прежде между государством и деятелями культуры существовал негласный договор: мы вам — блага и привилегии, вы нам — послушание и лояльность. При этом даже исключения допускались — в смысле отхода от послушания и лояльности, до известных, конечно, пределов. Вышел за пределы — пеняй на себя. Теперь подобного договора нету (не путать деятелей культуры со средствами массовой информации, здесь разговор особый), так и блага, и привилегии — с какой стати? При этом и Матвеевское, и Болшево продаются кем-то и кем-то покупаются, значит, и деньги здесь немалые крутятся и не исчезают в пространстве... Что-то снова на Достоевского потянуло:

— А согласитесь, что это нечестно!..

— Почему нечестно? Рынок!

Ну, а старики из Матвеевского — они частность. Они в другом времени остались, нерыночном.

Честно — нечестно, морально — неморально — при чем тут это? В самом деле, решительно не при чем.

Есть во всем этом логика? Есть, и весьма стройная. Только какая-то нечеловеческая.

Отдельных известных, уважаемых деятелей культуры в верхах чтят. Они, отдельные известные и уважаемые (живущие не в Матвеевском, — Габрилович, Комаров, Гребнев умерли), — так вот, не в Матвеевском живущие разбрелись по разным околопрезидентским структурам и, похоже, чувствуют там себя вполне комфортно. Может, они что-то общими усилиями сообразят, и вышеозначенная логика (опять Достоевский: «Почему он непременно должен быть благородным?») и особенно теперь, в наше время, которое вы так переделали), может, логика эта уступит место другой? Человеческой?

А то ведь звереют люди, что даже по вполне подконтрольному телевидению понять нетрудно. Да у меня и у самого глаза есть. И даже (дай Бог), если все наши экономические планы и прогнозы блистательно сбудутся, не спасет это от озверения. (Боюсь, оно-то всю блистательность и замазает.)

Спасет же (во всяком случае, заслон поставит) то, что делали Товстоногов, Ефремов, Тарковский,

Эфрос, Климов, Океев, Гончаров, Жалакявичус. И что сейчас — немногие — все еще пытаются делать.

Вот к какой мысли бы привыкнуть. Утвердиться в ней. Смириться, в конце концов.

Осенью минувшего года в Киеве состоялся Совет Конфедерации Союзов кинематографистов, о котором подробно рассказывается в этом номере «КФ»¹. Газовая война только начиналась, и никто не знал, какие она примет масштабы и формы. И я вот думаю: повремени мы с Советом, дотяни до разгара конфликта, — что было бы? Возможно, не состоялась бы встреча — по причинам, скажем так, организационным, техническим. А состоялась бы — страсти, бушующие в верхах, взаимного понимания и доверия на нашей встрече не нарушили бы.

Потому что газовая и прочие политико-экономические войны — отдельно, а солидарность людей культуры — отдельно. Так было и, очень надеюсь, так будет.

Хорошо, что мы привыкли к этому обстоятельству, но давайте сохраним первозданность и остроту его восприятия.

¹ Материалы Совета Конфедерации см. в разделе «Актуальная рубрика».

ВАЖНЕЙШЕЕ ИЗ ИСКУССТВ — ИСКУССТВО ПОИСКА ДЕНЕГ?

21—23 ноября 2005 года неподалеку от Киева прошло заседание Совета Конфедерации Союзов кинематографистов. Как и планировалось, на нем были предприняты попытки ясно поставить несколько насущных проблем, одинаковых для всех Союзов кинематографистов стран СНГ и Балтии. Состояние кинозаконодательства, совместные постановки, авторские права и таможенные мытарства, — вот примерный круг затронутых на Совете актуальных вопросов. Однако самым острым и накаленным явился блок сообщений на Совете актуальных вопросов. Однако самым острым и накаленным явился блок сообщений на Совете актуальных вопросов. Однако самым острым и накаленным явился блок сообщений на Совете актуальных вопросов. Однако самым острым и накаленным явился блок сообщений на Совете актуальных вопросов.

Мы публикуем также выступление присутствовавшей на заседании Елены Драпеко (председателя Комиссии по культуре, информации, спорту и туризму МПА СНГ, заместителя председателя Комитета по культуре Государственной Думы РФ) и совместное заявление Союзов кинематографистов стран СНГ, Латвии, Литвы и Эстонии.

Итак...

В разговоре о судьбе украинского кинематографа участвуют:

Анна Чмиль — киноэксперт, в недавнем прошлом замминистра культуры Украины, доктор филологических наук, член-корреспондент Академии наук Украины,

Борис Савченко — кинорежиссер, председатель Национального Союза кинематографистов Украины,

Светлана Степаненко — кинопродюсер, руководитель студии «Кинематографист»,

Максим Бернадский — кино и телепродюсер, руководитель студии «Телесфор»,

Лесь Танюк — писатель, драматург, председатель Комитета по культуре и духовности Верховной Рады Украины,

Артур Новиков — кинопродюсер,

Сергей Кулаков — эксперт в области авторских прав,

Роман Балаян — кинорежиссер.

Анна Чмиль. Кинематограф Украины за годы независимости страны прожил весьма сложную жизнь. С одной стороны, мы достигли свободы творчества, можем снимать и декларировать все,

что пожелаем. С другой стороны, эта свобода стала ограничиваться финансово. Мы пытались создавать законодательную базу, начиная с закона о кино и заканчивая законом об общегосударственной программе развития национальной киноиндустрии до 2007 года. Я уже не говорю о законе об охране авторских прав и интеллектуальной собственности, о законах, связанных с регулированием киноvideопоказа, создания продюсерской системы кинопроизводства (это постановление было принято в 1998 году и дало возможность сложить однозначную политику поддержания только государственных студий).

Та система кинопроката, которая существовала в советской Украине, распалась. Из-за закона о передаче всех кинотеатров, киноvideоустановок, кинопрокатных организаций в коммунальную собственность была разорвана связь кинопроизводства с кинопрокатом. Зритель в последние годы был неплатежеспособен и не ходил в кинотеатры. В конце 80-х в Украине существовало 22 тысячи киноvideоустановок, сегодня из них действуют чуть более 3 тысяч. По советской статистике, Украина была на одном из первых мест по количеству хорошо оснащенных кинотеатров. Кинотеатры строились, и в них ходили зрители. Сегодня кино-

театры плохо посещаются. Творческие работники остались практически незащищенными. Они остались на студиях, но материально-техническая база студий на 90% устарела.

На мой взгляд, наибольшей бедой украинского кино сегодня является то, что государство поддерживает его только посредством прямого бюджетного финансирования. Принятый в 2002 году закон об общегосударственной программе развития национального кинематографа предполагал сменить политику государственного бюджетного финансирования на политику государственного протекционизма в отношении национального кино. К этому закону должны были быть приняты в дополнение другие законы. Например, закон о сборе на поддержку национального кино (предполагалось 5 % от стоимости билета, видеокассеты и рекламы по телевидению давать в фонд поддержки национального киноискусства). С 2003 года этот закон находится на рассмотрении в Верховной Раде. Надеюсь, что усилиями Комитета по культуре и духовности он все-таки будет принят. Также в Верховной Раде находится закон о смене налогообложения. Сумма, вкладываемая в кино, должна причисляться к расходам организации или предприятия. Там же закон о таможенных тарифах. У нас существует та же проблема, что и в России: чтобы перевезти киноматериалы и оборудование, мы должны заплатить налог.

Думаю, ситуация в Украине так или иначе характерна и для других республик. И тем не менее мы бьемся за то, чтобы кинофильм продолжал выполнять свою общественную функцию, чтобы он был возвращен в кинотеатры.

В Украине сложилась ситуация, как в поговорке «свято место пусто не бывает». На месте старых кинотеатров начали создаваться новые, современно оснащенные. На сегодняшний день в Украине их около 160. Но в этих мультиплексах отсутствует украинский фильм. По двум причинам. Первая: мы выпускаем очень мало фильмов. Вторая: даже если фильм есть, продвинуть на экран его практически невозможно. Хотя законом о кинематографии предусмотрена 30-процентная квота национальных фильмов. Но она просто не выполняется. Поэтому все СМИ сегодня констатируют «кризис национального кино». Думаю, надо различать два параметра кризиса. С одной стороны — кризис государственной культурной политики, так и не перешедшей на рельсы протекционизма (во всех областях искусства). С другой стороны, репертуар кинотеатров заполнен американскими фильмами на полгода. Недавно мне пришлось с этим столкнуться. Я помогала Лесю Янчуку продвигать его фильм «Железная

рота». Картина зрительская, ожидаемая, но в Украине она так и не прошла. Я уж и не говорю о «Маме» и «Мазепе», которые «нашумели», вызвали в обществе дискуссию (о фильме «Мазепа» было написано 1800 статей!). Говорим: «Нет кино!» — но если фильм способен вызвать такой резонанс, значит, кино живет. Конечно, фильмов, снятых на государственные деньги, стало в 10 раз меньше, по сравнению с годами советской власти, но растет количество фильмов, снятых на независимых студиях. Но фильмы эти нигде не показываются. А если фильм не показывается зрителю, не введен в общественную форму функционирования, то он не выполняет свою миссию. И кино как искусство сейчас в Украине перестало выполнять свою миссию. Правительства у нас все время меняются, а отношение к кино остается — оно как будто на периферии их интересов. Кардинально никто не успевает ничего сделать. Только начнет правительство разбираться с проблемой — его меняют.

Мне недавно довелось читать Европейскую Конвенцию. Ее подписали практически все страны Европы, в том числе Украина. Главным декларирующим документом Конвенции является то, что кинематографисты заставляют свои правительства принимать документы, поддерживающие национальное кино. Кино там рассматривается в контексте общеевропейской культуры и в контексте каждой отдельной страны как основа самоидентификации нации.

Борис Савченко. Когда была принята эта Конвенция?

А. Чмиль. В 1998 году в Стокгольме была подписана странами Европы (и Украиной) Конвенция, связанная с основными параметрами культурной политики. Суть сводилась к тому, что на сегодняшний день основным параметром культурной политики является ориентация на человека. Репрезентация культуры как общечеловеческой сущности. Культура человеком производится и им потребляется. Поэтому этот параметр был основным. Еще там были пункты о сохранении культурного наследия.

В 2001 году была подписана Конвенция, в которой обозначалось, что творческая элита Европы заставляет свои государства поддерживать кино.

Б. Савченко. Последняя Конвенция была принята 3—4 месяца назад. Акценты в ней расставлены еще более жестко. Мы ее вынули из Интернета и перевели с французского. Иногда бывает так: наши руководители где-то что-то подписывают, переезжают через границу и напрочь забывают о подписанном. А мы можем даже не знать, что Украина когда-то во что-то тоже вступила.

Светлана Степаненко. Наша студия «Кинематографист» работает с 1989 года. Мы стали первым независимым продюсерским центром. И до сих пор живы, здоровы и «голова у нас над водой».

Давайте не будем ограничиваться бумагами. Бумаги, конечно, важны, но в первую очередь для государственных чиновников. А мы давайте устроим какую-нибудь акцию. Если каждая из наших стран представит дайджест кино за два года, и мы выйдем с этим на телевидение — то мы как-то за-

нас есть худсоветы, мы продолжаем работать как сервисный центр. Все так окаменело, что любую запятую (особенно это касается документального кино) надо выверять. Работать так больше невозможно. Эту систему надо менять на систему поддержки. Если у кого-то есть такая система, давайте свяжемся и поговорим. Департамент кино у нас не укомплектован и потому не работает. Но я облучена смертельной дозой оптимизма и все-таки надеюсь, что у нас будет государственный орган, кото-



Участники Совета на пресс-конференции в киевском Доме кино

явим о себе миру. Я с группой молодежи готова заниматься этим от Украины.

Я хочу рассказать о наших трудностях и послушать, как вы решаете свои. Важнейшим из искусств для нас сейчас является искусство поиска денег. У нас есть два источника: государственное бюджетное финансирование и спонсоры. Но второй источник практически не работает — ведь спонсоры у нас не освобождены от налогов. Исключение — родственные и дружеские связи, разово.

Что касается государственных денег. Сейчас правительство и президент выделили нам довольно большую сумму. Но наше Министерство культуры работает так, что выделенные деньги получить практически невозможно... Вот, например, сейчас, в конце года, деньги на 2005 год уйдут назад как непотраченные. Не работает система продюсерства министерства и мы как сопродюсеры. Хотя у

рый организует нормальную систему финансовой господдержки.

У нас произошло странное смещение. Все кинопроизводство перешло в лоно телевидения. Там разработана мощная система, там большие деньги. На своих условиях и на свои проекты они поштучно приглашают наших лучших кинопрофессионалов. С собственными проектами туда со-ваться нечего.

Конкретно о нашей студии. Мы пытаемся дать молодежи шанс снять первые фильмы. Первый фильм получается хорошо, идет на фестивали. Дальше же встает проблема второго фильма. Это антиконституционная ситуация: люди, которых специально обучали, растили как «штучный товар», не могут зарабатывать своим трудом. Они идут на телевидение, делают «мыло» и мечтают о кинопроекте. Такие отношения с телевидением

нас очень беспокоят. Там, где правит бал рейтинг, невозможно гуманное, высокое кино.

Максим Бернадский. Наша студия «Телесфор» сотрудничает с Министерством культуры Украины, с российскими коллегами. В первую очередь я останавливаюсь на главных проблемах, которые мешают развитию кинематографа.

Основная проблема: нет нормального закона о кино и вытекающих из него подзаконных актов. Закон — дорожная карта. И пока ее нет, непонятно, куда ехать. Существующий закон принят в 1998 году (и то не закон, а проект о намерениях). В реальности же в нашей отрасли действуют еще советские законы. Прямой госзаказ. Как работать независимому продюсеру в условиях стопроцентного госзаказа? В прошлом году мы над этим бились, создавали новые нормативные акты для Минкульта (как они могут совмещать госзаказ и независимое кино).

Следующая проблема — это льготы и налогообложение и меры, способствующие привлечению внебюджетных средств. Мы понимаем, что нам нужны льготы на налогообложение, потому что только таким способом мы сможем сдвинуть кинопроизводство с мертвой точки. Структура привлечения внебюджетного финансирования тоже разработана. Налоговые льготы спонсорам и инвесторам, пятипроцентный сбор на кинопроизводство (с телеканалов, с прокатчиков-дистрибьюторов).

Следующая проблема: нет эффективного государственного органа управления. Кино в Украине существует фактически только как государственное кино, а госорганы, Министерство культуры, точнее, его киноуправление, — это старая советская схема, которая работала тогда, когда было ме-гагосударство, много денег, когда государство было и дистрибьютором и прокатчиком. Сейчас это не работает! Каждый год выделяются деньги из бюджета. Ни разу за последние годы эти деньги не были использованы. В этом году, я думаю, использовано меньше 50%!

Нет гильдии кинопродюсеров. Есть несколько продюсеров, которые что-то пытаются делать. Но без гильдии — основного органа — мы не сможем ничего достичь. Ведь мы движемся из советского кино в рыночное. А рыночное кино — это, прежде всего, продюсер. Надо объединяться с продюсерами России и других стран.

Проблема международного сотрудничества. Украина до сих пор не вступила в Евримаж¹. Почему Украина до сих пор не присоединилась ни к од-

ной донорской организации, в которых, при условии правильного заполнения документов, ты можешь получить недостающие на проект 15—20 %?

Б. Савченко. К сожалению, тут нет представителей Министерства культуры. Но я попытаюсь объяснить. Этим летом Украина дала обещание представителям Евримаж, что с осени мы заплатим 300 тысяч евро и вступим в эту организацию. Но я не думаю, что это сильно облегчит нам жизнь. Помочь нам может прежде всего гармонизация законодательства. А просто так платить 300 тысяч в год... Это еще не будет означать, что мы сможем принимать их помощь.

М. Бернадский. Украинская киносистема осталась в XX веке. Она не перешла в новое рыночное время, в эпоху глобализации и сотрудничества. Система отстала на 15—20 лет.

Но несмотря на это, есть и кое-какие успехи. Заработали кинопрокат и кинодистрибуция. Без государственной поддержки люди строят кинотеатры.

Все дистрибьюторские конторы в Украине сегодня — это дочерние предприятия российских компаний, которые, в свою очередь, дочерние предприятия американских дистрибьюторских компаний. То есть все деньги, заработанные на прокате, идут на производство российских и американских картин.

Работает рекламный бизнес. С помощью рекламы можно привлечь спонсоров, инвесторов.

Сохранена система кинообразования. Есть институты, с хорошим преподавательским составом, с традициями. Работает киноархив, кинобазы студий (кроме Ялтинской) — конечно, они устарели, но они сохранены.

Мы навсегда потеряли Шосткинскую пленочную фабрику. Теперь снимать можно только на дорогих Кодаке и Фуджи.

Что же делать? Самое интересное, что мы все прекрасно знаем, что делать. Это изложено в документах. Были парламентские слушания, где рассматривался прекрасный документ, в котором все было описано: продюсерская система, реформа государственного управления, налоговые льготы, проект развития кино до 2007 года и т.д. То есть мы знаем, что делать, но почему-то не делаем. Я думаю, что нет мощного лоббиста, который контролировал бы решение этих вопросов в «верхах». Должны быть творческие гильдии, собранные в один кулак, и они должны все время «давить» на государство.

Должен быть Комитет с широкими полномочиями. Туда должны входить как государственные

¹ «Евримаж» (Eurimages) — фонд Совета Европы для финансирования кинематографа.

чиновники, проводящие политику государства в отношении кино, так и представители Союза кинематографистов, творческих гильдий. Это должен быть государственный орган, основанный на профессиональной, общественной базе. Вот Россия же создала Федеральное агентство.

Б. Савченко. Я разъясню гостям ситуацию, сложившуюся у нас. В этом году новое правительство, идя к власти, первым делом схватилось за «горячее» и сказало: плохо у нас с кинематографом? Пожалуйста, вот 50 миллионов гривен (10 миллионов долларов). Возьмите!

Так вот, кончается год, а деньги эти лежат. Нет механизма их распределения! И сейчас их заберут обратно в казну.

Оставили старую экспертную комиссию, определяющую, какие проекты запускать. Но в ней нет ни продюсеров, ни дистрибьюторов, ни режиссеров. Там есть только кинокритики и сценаристы — они не могут просчитать, будет ли тот или иной проект востребован. Мы предложили свой вариант Совета, но это все ушло в никуда, а деньги так и не работают. 11 месяцев никто не занимается проблемой кино!

Мы хотим выйти из-под Министерства культуры. У нашего Министерства такое огромное хозяйство (там и туризм, и памятники архитектуры, и памятники, и библиотеки, изобразительное искусство, музыка)!

Лесь Танюк. Проблема прежде всего политическая. Промышленное руководство Министерства культуры практически игнорировало Союз кинематографистов, так как Союз был на стороне революции. Украина — едва ли не единственная страна СНГ, которая держит все свои творческие союзы на бюджете. Мы перевели союзы в статус национальных, а в таком статусе они существуют под особой опекой правительства, и на их содержание в бюджете заложены деньги.

До революции в Украине действовал принцип «этому дам, а этому не дам». Поскольку в Доме кино всегда происходили всякие оппозиционные к той власти события, кинематографисты считались опальной отраслью (также Союз театральных деятелей и Союз писателей). Все остальные Союзы находились в одинаковом дружном состоянии обслуживания власти.

Поначалу был создан Государственный комитет по делам кино — т.е. кинематографистам была дана возможность самим распоряжаться своей отраслью. Из этого ничего не получилось. Пошел парад амбиций: тому режиссеру дали, а этому не дали. Одна группа кинематографистов бойкотировала другую и т.д. Этот орган был ликвидирован. Это

плохо. Потому что Министерство культуры в силу своего уникального непрофессионализма не может руководить такой огромной отраслью, как кино. Например, Министерство сразу отделило прокат от производства.

Я надеюсь, что все-таки еще до конца этого года мы успеем принять закон о пятипроцентном сборе. Закон этот тормозится кинопрокатчиками. Они заявляют, что не могут отчислять пять процентов — тогда они совсем прогорят. Мы пытаемся договориться с кинопрокатчиками вот как: этот закон должен пойти в пакете с законами об остальных льготах. Пакет льгот довольно серьезный, и мне кажется, что это помогло бы нам найти общий язык. Есть проблема с тем, что из этого закона о пятипроцентном сборе хотят изъять телевидение и рекламу. Там очень большие деньги, которыми никто не хочет делиться. Тут нужна активность Конфедерации. У меня есть пример Конфедерации театральных союзов, которой руководит Кирилл Лавров. Мы собираемся довольно часто, по локальным вопросам и используем все возможности давления на наши правительства. И президенты реагируют. По принципу «нет пророка в своем отечестве».

Здесь сейчас тоже собрались ведущие кинематографисты — и это надо использовать как средство давления на власть.

Есть два постановления Верховной Рады о создании единого центрального органа по кино. В законе о кино было довольно хитро сказано: финансирование отрасли кинематографии осуществляется из специального счета финансовой поддержки национальной кинематографии. И указаны всякие источники этого финансирования.

Сегодня наше руководство хочет свести этот орган на уровень департамента в самом Министерстве культуры. Это ничего не дает, поскольку при департаменте не могут существовать все те общественные советы, о которых мы тут говорим. Поскольку мы сегодня не даем этой мафиозной структуре распределять средства, то деньги так и лежат. Я тоже боюсь, что они могут вернуться в бюджет, как это произошло в прошлом году.

С. Степаненко. А на следующий год вообще не дадут!

Л. Танюк. Дадут. Мы уже запланировали на следующий год 90 млн. гривен на кино. Проблема в другом. Если мы не сумеем убедить Еханурова и Ющенко в необходимости создать такой Комитет, то трудно понять, кто будет ответственным за эти деньги. Опять же если вступит в силу закон о пятипроцентном сборе на кино, ведь нужен отдельный счет, на который будут стекаться эти деньги

(художественно, но это составит приблизительно 200 млн. гривен, а если сюда же прибавятся сборы с телевидения и рекламы, то это 400 млн. гривен).

До нового года мы постараемся принять и закон о поддержке спонсорства и меценатства.

Мне кажется, что огромное количество проектов, давно готовых, не реализуется по политическим мотивам. Официальная Украина к СНГ относится с большим вопросом.

Как ни странно, к сегодняшнему положению

единственным способом существования сегодняшнего кино. Надо организовать при этом комитете стратегический центр разных менеджерских, конкурсных идей, общественных сил. Ибо у меня сейчас есть ощущение, что мы накануне большого творческого кинобума.

Есть еще проблема в кинообразовании. Конечно, мы его сохранили. Но бедные студенты вынуждены покупать пленку за свои деньги. Кинофакультет находится в театральном институте имени



Борис Савченко (слева) и Рустам Ибрагимбеков

кино Верховная Рада относится с явной заинтересованностью. Если бы воплотилось в жизнь то постановление, которое мы приняли совместно с кинематографистами после слушаний о кино, то была бы райская жизнь. Ни один пункт из этого постановления не выполнен — это нормальное состояние в Украине. Председатель Верховной Рады дважды пишет Еханурову письмо о том, что такой орган необходим, и дважды вице-премьер, мальчишка, отвечает, что такой орган запланирован в виде департамента. Потому что предыдущий премьер-министр Юлия Тимошенко одним росчерком пера отменила все комитеты (слово «комитет» ей не нравилось). С большим трудом удалось отстоять Комитет по делам архивов, просто потому, что людям было тяжело получать справки.

Но с этим идиотизмом покончено, и я надеюсь, что Комитет по делам кино будет организован в ближайшее время. Главное, чтобы это не стало

Карпенко-Карого, и руководство института не очень представляет себе потребности кино. Как бы кинообразование там не превратилось в кружковую самодеятельность.

Давайте отнесемся к нашему сегодняшнему вече как к мероприятию подготовительному. В итоге у нас должны появиться документы и разработки. Нам нужен единый комплекс межгосударственных согласований. Если бы комплект законов вышел из-под нашего пера быстро, то он бы попал в удобный период. Скоро выборы в парламент, каждая партия будет много обещать и голосовать за все. Ближе к марту начнется драка. А новый парламент не будет обращать внимание на сферу культуры (в последнем парламенте всего 11 человек ходили в театр, и то 2 раза в год; всего 30 человек записаны в парламентскую библиотеку, 28 из которых брали там исключительно документы). Комитет по культуре в Раде — 10 человек, тогда как бюджетный —

40. Все вопросы и голосования по культуре проходят в пятницу в последнюю минуту, когда надо идти рассказывать журналистам, что сделали за неделю полезного. Законы по культуре никто из депутатов не читает, споры по ним не ведутся.

Так что идею Госкомитета, его руководства, структуры общественных составляющих надо продвигать в парламент именно сейчас. И усиливать влияние Конфедерации Союзов кинематографистов и СК Украины. Потому что пока все письма и обращения членов СК Украины ни к чему не приводят. «Як силы, так и встали»... В лучшем случае это «принимается к сведению», но никто ничего не делает.

Кинематографисты сейчас, как и театральные деятели, больше зарабатывают сдачей в аренду своей собственности, чем своими профессиональными возможностями.

Раньше мы были связаны с журналами, газетами, а сейчас между нами нет никакого диалога. Молодое поколение ничего не знает о своих соседях. Очень низкий культурный уровень, притом что есть много талантливейшей молодежи. Постсоветские годы прошли в глухоте. Сегодня в Украине неизвестно, что происходит в Армении или Грузии.

Все документы, которые здесь будут выработаны, наш Комитет с большим вниманием рассмотрит.

Сейчас назначен новый министр культуры. Он тоже полный неопит в кино. Он занимался культурным наследием, заповедниками. Кино его пугает. Я уговариваю его отпустить кино на вольные хлеба Госкомитета, и в принципе он уже согласился.

Б. Савченко. Я хочу добавить кое-что к теме отношения руководства страны к кинематографу. Всем разосланы приглашения на наш Совет, и практически все ответили «да, мы будем». Президент вообще обещал принять нас у себя. Дважды обещал, надо было только понять, когда это произойдет. Ну, теперь-то понятно, что это не произойдет никогда. Завтра праздник независимости, а послезавтра — день разборок. Нового министра культуры нет. Замминистра культуры, который пока временно занимается вопросами кино, тоже нет. И вице-премьера по гуманитарным вопросам тоже нет. У них сегодня свои совещания по вопросам кино.

Еще одна наболевшая проблема. Мы поставили вопрос о том, чтобы до Нового года, срочно присвоить Ялтинской киностудии статус памятника культуры. Два письма написали в Министерство культуры. Никаких ответов. Это первая киностудия, построенная на нашей территории. Это же родник, культурный источник!

Л. Танюк. Ситуация осложняется тем, что это Крым. Я уже обращался к премьеру Крыма с этой

проблемой, а он мне сказал, что это их внутреннее дело и давить на них нельзя.

Артур Новиков. Сама территория Ялтинской киностудии уникальна. На ней стоит один из самых старых павильонов в мире! Его построил Ханжонков. Мы не хотим, чтобы его снесли. Мы готовы вкладывать деньги в киностудию. Мы готовы построить там кинофестивальный комплекс. Ялтинская киностудия может стать нашими Каннами. Есть российские банки (например, «Внешторгбанк»), готовые инвестировать деньги в строительство. Только все это может не понадобиться — сейчас студию снесут, а на ее месте построят казино.

Сергей Кулаков. Сложная ситуация со старыми фильмами, созданными в СССР. Мы пришли к выводу, что авторские общества и Союзы кинематографистов бывших советских республик должны объединяться в решении этой проблемы. Только в объединении мы сможем декларировать наши права на результаты творческой деятельности. То, что происходит на территории бывшего СССР — показ старых фильмов и невыплата авторам денег, — это вопиющее нарушение авторских прав. Невыплаченные суммы поражают воображение.

Я предлагаю объединить усилия. Я готов взять на себя формирование единой базы данных по всем фильмам бывшего СССР. Это нужно для того, чтобы легально обмениваться правами на прокат и тиражирование. Цель — обеспечить право кинематографистов на получение вознаграждения. Такая база нужна для таможенных служб, для Интерпола, для служб безопасности.

Роман Балаев. Это вопрос очень сложный, трудно разрешимый. Если и есть возможность его решить, то в ближайшие месяцы. Поскольку наша страна востро мчится в ВТО, а там одно из основных правил — авторское право и интеллектуальная собственность, нужно это использовать. Мы должны активно и очень коллективно заявить, что эти пункты должны быть приняты. И надо все время помнить, что этому препятствуют все телеканалы. Ведь на них лягут новые огромные расходы. Их лоббисты сидят в Верховной Раде. Вопрос трудный, он зависит от принципиальности кинематографистов.

Я знаю многих телевизионных руководителей, особенно московских. Они стали большими людьми, которые умеют зарабатывать деньги и даже влиять на правительство. По крайней мере три российских телеканала — РТР, НТВ, ОРТ — вплотную занялись кинематографом. Они заключают договора такого рода: 70% денег дают они, получают все права на прокат, а 30% — Федеральное агентство по культуре и кинематографии. Когда я пред-

ложил эту систему здесь, на Украине, мне сказали: «Ну, ты же знаешь отношение телеканалов к правительству...» Меня совершенно не интересует отношение телеканалов к правительству, меня интересует отношение правительства к телеканалам. Как заинтересовать украинские телеканалы кинематографом? Что им предложить и на каких правах? Это первое мое предложение — немедленная связь с телевидением.

Второе — строительство мультиплексов во всех крупных городах Украины. На строительство у государства нет денег. Как заинтересовать других? Земля в городах стоит огромных денег. Если бы правительство выделяло землю под кинотеатры по символической цене, инвестор бы понял, что это бизнес: он построит мультиплекс, а над ним — три этажа под офисы.

Третье — вопрос копродукции. Даже если делать фильмы, где их прокатывать? Кто их будет смотреть? В каких кинотеатрах? Как обеспечить возврат денег? Никак. Нужно иметь несколько стран в копродукции, желательно и европейских. Тогда будет возможность продажи на телевидение, ограниченного кинопроката. Нужно иметь хорошие сценаристские головы, которые смогут сочинять сюжеты, интересные многим странам (а не просто снимать киргизского, например, актера в украинском фильме).

Что касается студий. Ялтинская студия может защитить себя не только приказом президента. Она должна доказать свою перспективность. Если распространить в мире кинобизнеса информацию,

что есть киностудия, на которой 300 съемочных дней в году — солнечные, ее не закроют! Просто Ющенко и Ехануров не знают, что такое для кино «солнечные дни».

Киностудия им.Довженко для меня кончилась. По-моему, она должна стать такой же кинобазой, как «Мосфильм» (только «Мосфильм» хитрее — сначала откачали у государства денег на обустройство, а теперь зарабатывают на своих возможностях). Они кино не производят, они предоставляют услуги. Киностудия им.Довженко услуг не может предоставлять, потому что у нее ничего нет. Союз кинематографистов должен заставить правительство подумать о студии. Или оснастить ее, чтобы она стала конкурентоспособна, или привлечь инвесторов — но об этом должно подумать государство.

Б. Савченко. Только что поступила информация о том, что подписан приказ об акционировании Одесской киностудии. Мы все время ставили вопрос о том, чтобы участники производственного процесса имели долю, представительство в совете директоров студии. Потенциальный инвестор подписывал с нами все, только до последнего пункта (в котором было сказано, что должна быть создана рабочая комиссия и процесс приватизации должен проходить на конкурсной основе). После этого инвестор исчез. Во-первых, он один. Во-вторых, не было ни одного собрания студии, где бы все решали вместе. То есть произошла сдача Одесской киностудии.

Мы будем опротестовывать в суде это акционирование как незаконное. Конечно, если коллектив студии не разбежится или не будет подкуплен.

ЕЛЕНА ДРАПЕКО

ПРОБЛЕМЫ ПРАКТИЧЕСКИ ОДИНАКОВЫ...

Я вас приветствую от имени Межпарламентской Ассамблеи стран СНГ. Работа в нашем парламенте идет так же, как и в любом другом парламенте — по комиссиям. Я работаю в комиссии по культуре, информации, спорту и туризму. Я член российского парламента и делегации России. Задача нашей комиссии — подготовить модельное законодательство для стран СНГ в целях сближения законов. Как правило, мы еще вырабатываем некие рекомендации от имени нашего общего парламента для парламента отдельных государств при необходимости ратификации тех или иных законопроектов.

Модельный закон о кинематографии у нас есть. Есть законы, которые находятся в работе.

Был целый ряд рекомендаций о присоединении к международным документам.

Сегодня мы выслушали ряд рассказов о проблемах, создавшихся в Украине. Проблемы практически одинаковы на всем постсоветском пространстве.

Мы все столкнулись с гигантской проблемой — взаимоотношения власти и интеллигенции. Хочу вам напомнить, что V съезд кинематографистов СССР был тем толчком, с которого началась перестройка, а потом и развал Советского Союза. В то время мы с вами были властителями дум, поэтому власть нас уважала, боялась и слушалась. Думаю, что очень много проблем, которые мы имеем сегодня, связаны с тем, что мы утратили кредит доверия

у граждан. Проблемы ушли в состояние социальной анемии. Как только мы перестали быть «водителями нации», власть поменяла к нам свое отношение.

Между тем мы пытаемся выстроить наши отношения с властными структурами, имея в виду то, что разговаривать с ними надо на их языке. Государственная машина питается бумагами и производит документы. Поэтому все проблемы, которые у нас есть, я бы разделила на два гигантских блока: проблемы нашего кинематографа как искусства и проблемы кинематографа как производства.

Мы провели в российском парламенте ряд слушаний. Например, большие слушания по прокату. Они проходили в два этапа. Первый — в Комитете по экономической политике. Ведь, как мы понимаем, очень многие проблемы производства упираются в проблемы невозможности реализации в прокате работ кинематографистов. Раньше они лежали «на полке», а теперь — в карманах продюсеров, которые не могут продвинуть эти фильмы. Результатом наших слушаний были рекомендации выполнить Указ Президента РФ и постановление правительства РФ о создании Роскинопроката как государственной управляющей компании. Но ни Указ Президента, ни постановление правительства не выполнены. Это к вопросу об исполнительской дисциплине властей... И Роскинопрокат, который должен был быть наделен и материальной базой в лице муниципальных кинотеатров, свою имущественную составляющую не получил. И лучшие российские картины сегодня точно так же мучаются и пытаются пробиться на собственный рынок, безуспешно соревнуясь с американским кино.

Станислав Говорухин, чтобы показать в кинотеатрах свой фильм «Благословите женщину», был вынужден выкупать киносеансы. При таких условиях вернуть деньги за производство фильма практически невозможно.

Идет война за рынки. И наш рынок точно такой же, как все остальные. 260 миллионов зрителей на постсоветском пространстве — это очень большие обороты. И мы этот свой рынок без войны сдали американцам. Мы пытаемся биться. Регулярно в российский парламент вносятся проекты законов о квотировании, о необходимости перечисления части средств, полученных от кинопроката, на производство национальных фильмов. Но пока мы не добились успеха. Власть нас не слышит. Но власть выдвинула другую доктрину: увеличение финансирования российского кино для того, чтобы повысить его конкурентоспособность на рынке. Мы считаем, что это не решение проблемы. Консолидированные усилия американских компаний и российских дилеров, на них работающих,

смяли наш прокат. Аргументом наших противников является то, что сегодня в России появились блокбастеры (т.е. фильмы, которые собирают зрительные залы) и производятся они по заказу телевизионных компаний. «Вот могут же «Ночной дозор» или «Турецкий гамбит» собрать такое количество зрителей! Вот и вы, граждане кинематографисты, старайтесь снимать такие же фильмы». Вот в этой ситуации, я считаю, Союзы кинематографистов должны сказать свое веское слово. А именно: кинематограф должен быть разный, и аудитория у него должна быть разная. Сегодняшний кинематограф ориентирован в основном на массового зрителя, которому от 14 до 20 лет. А кино для другого зрителя мы производим, но показать его можем только очень узким лучом (либо на фестивалях, либо на специализированных показах).

Существенная проблема — место творческих союзов в сегодняшнем российском обществе. Во властвующих структурах спрашивают: а для чего нужны эти союзы? Помните, в свое время мы бились за то, чтобы разогнать творческие союзы. В результате добились. Другой, альтернативной, системы защиты творческих работников мы не создали. Ни агентств по охране прав, ни корпораций мы не создали, а творческие союзы практически уничтожили. Сегодня они приравнены, по закону об общественных организациях, к обществу любителей золотых рыбок.

В связи с этим мы столкнулись с гигантской проблемой социальной незащищенности творческих работников. Те из них, кто работают по срочным трудовым договорам с организацией, защищаются профсоюзом работников культуры. Те же авторы, кто не имеет постоянного места работы (композиторы, режиссеры, операторы, артисты), оказались вне системы социальной защиты. У них нет ни трудовой книжки, ни стажа, ни отчислений в пенсионный фонд — а стало быть, у них будет только социальная пенсия.

Мы пытаемся как-то решить эту проблему. Пробуем вносить поправки в смежные законодательства, работаем с Кодексом законов о труде (вводим туда сейчас целую главу, касающуюся особенностей деятельности работников кинематографии).

По просьбе директора «Мосфильма» Карена Шахназарова мы вносим норму, ухудшающую положение работников киностудии относительно сегодняшнего Трудового кодекса. Это вынужденная мера. На производстве существует понятие «простой». В случае простоя, согласно российскому законодательству, работодатель должен выплачивать работнику 75 % от его заработной платы. У нас: заканчивается съемочный процесс, и киностудия

должна платить всем (бутафорам, костюмерам) тем, кто не занят в производстве, «простойные» 75%. Не может киностудия выдержать таких нагрузок! Что делать? Приходится увольнять всех этих работников. А потом снова принимать их на работу. Мы добились согласования с Министерством труда, по которому их не надо будет увольнять. Мы вводим новое понятие в Трудовой кодекс — «прерывное производство». Не «простой», а перерыв в производстве. То есть люди оставляют свои трудовые книжки на киностудии, будут пользоваться социальными льготами, предоставляемыми киностудией (от медпункта до пионерлагеря). А киностудии это даст сохранение кадров. Ведь сегодня большая проблема — среднее звено кинопроизводства. Киностудия затрачивает деньги на подготовку этих людей, а потом вынуждена их увольнять. Они разбегаются. Собрать их на новую картину — целая проблема. Следствие — падение общего уровня кинопроизводства.

Большая беда — отсутствие в нашей среде квалифицированных специалистов, которые могли бы перевести наши боли, обиды и просьбы на язык государственных документов. Творческие союзы бедны и не могут содержать юристов. А против нас лоббируют те, у кого коммерческие интересы. Они как раз объединены и могут оплатить юристов.

Один пример. Я веду еще и Закон об авторском и исполнительском праве. Это очень сложный и большой закон, в котором сталкиваются интересы очень многих групп. Производители фонограмм внесли целый блок поправок и дополнений, очень грамотных и выверенных, хорошо юридически проработанных. И наш Комитет, рассмотрев их, готов запустить эти поправки в работу и принять. Это говорит о том, что они нашли возможности, силы и средства для того, чтобы консолидироваться, нанять рабочую группу из грамотных специалистов и проработать эту часть. Не Министерство культуры, не парламент! Обычно те, кто заинтересован в продвижении какой-то идеи или нормы, они ее и лоббируют. Лоббизм — это не когда взятки дают, а когда формируют закон: нанимают специалистов, экспертируют, подбирают аргументацию и работают с нашими специалистами как с руководителями рабочей группы. Решить проблему наших авторских прав мы сможем, только если сформулируем, что же мы хотим, обопремся на международное законодательство — тогда мы внесем проект закона в наше модельное законодательство об авторском праве и в законодательства каждой из ваших стран.

У нас сейчас идет проект закона о меценатстве и спонсорстве. Правительство считает, что меценат — это тот, кто вносит деньги, но ничего за это не просит — безвозмездный анонимный благодетель.

А если он что-то просит, то он уже не меценат, а спонсор и под закон о благотворительности не подпадает. Но более плотное изучение проблемы вдруг выявило следующее. Самое трудное — не выпросить деньги у благодетеля, а получить эти деньги и превратить их в продукт, который мы производим. Наше законодательство сегодня устроено так, что эти деньги проходят двойное налогообложение. Однажды благодетель заплатил налоги на доходы, а второй раз — когда он передает эти деньги нам, деятелям культуры, они еще раз подвергаются налогообложению.

Если это какое-то материальное вложение от заграничного благодетеля, возникают таможенные проблемы. Да еще и трудности с постановкой дара на баланс организации.

Изучая проблему, мы поняли, что решать надо не столько проблему благодетеля, сколько проблему получателя.

Сегодня российская кинематография по количеству фильмов вышла практически на дореформенный уровень. Производство выросло и за счет того, что несколько раз повышали бюджетное финансирование, и за счет включения телевизионных капиталов, и за счет вытеснения с телеэкранов бразильских телесериалов нашими. Возникла другая проблема — качества того, что мы производим. Я думаю, функция Союзов кинематографистов и критики, нашего сообщества — дать оценку тому, что мы видим. К сожалению, только в узкоспециализированной среде, в специальных журналах можно прочитать нормальные, серьезные рецензии на фильмы, которые показываются в общем прокате. То, что выходит в массовые газеты и журналы, — это неквалифицированные, заказные разгромные статьи. Либо такие же заказные хвалебные материалы. Наши ведущие деятели культуры как-то замолкли и перестали обсуждать проблемы друг друга. Я называю это социальной анемией.

Мы должны найти союзников среди европейцев в противостоянии американской экспансии. Иначе нас сомнут, и мы станем, как Малайзия или какая-нибудь африканская страна. Они продают нам пакеты фильмов, среди которых один — фильм «первого экрана», а все остальные уже окупались за счет показа в третьих странах. Их продают по демпинговой цене. Поэтому дилерам выгодно работать с ними, а не с нами. Пять наших фильмов будут стоить в пять раз дороже, чем пакет американских фильмов. Мы с вами противостоим на рынке мощной корпорации. И здесь есть два пути. Политический — частично закрыть границу для импортных фильмов (как сделали французы). И рыночный; его нам предлагают наши либеральные эконо-

мисты. При нем надо консолидированно противостоять. А у нас с вами нет сегодня ассоциации производителей. Нет ассоциации союзов продюсеров СНГ, например. Наш ресурс — 260 миллионов людей, понимающих один язык. Есть пространство.

Творческие вопросы надо отдать творческим союзам. А параллельно собрать компанию продюсеров, производителей национальных фильмов.

Мы как интеллигенция, как деятели культуры должны влиять на властные структуры. Надо объяснять им, что у кинематографа есть и другие функции, кроме развлечения 14-летних подростков. Есть великая функция воздействия на массовое сознание. И никто ее не отменял!

СОВМЕСТНОЕ ЗАЯВЛЕНИЕ СОЮЗОВ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СТРАН СНГ И БАЛТИИ О ПОЛИТИКЕ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ПОДДЕРЖКИ НАЦИОНАЛЬНЫХ КИНЕМАТОГРАФИЙ

Великие исторические перемены, постигшие наши страны на рубеже XX и XXI веков, дали беспрецедентный толчок росту национального самосознания и открыли широкие возможности для развития национальных культур. Однако существует реальная опасность, что в истории национальных кинематографий стран СНГ и Балтии это время останется эпохой «упущенных возможностей». Национальное кино как искусство и как важнейшая часть национальной культуры может понести необратимый урон, будучи не в состоянии отразить те угрозы, которые несет ему стремительный переход национальной экономики на рыночные рельсы.

Среди этих угроз наиболее существенной является утрата национального зрителя — главного капитала кинематографии, который теряет привычку смотреть «свое кино». Частными составляющими этого процесса являются разрушение устоявшейся производственной и прокатной инфраструктуры, деградация системы подготовки творческих кадров, отсутствие действенных механизмов защиты авторских прав и многое другое.

Принципиальная роль в защите национальной кинокультуры принадлежит государству. Предоставленное самому себе, национальное кино в условиях переходных экономик обречено на гибель. Спасти его может только активная, сбалансированная и последовательная государственная политика в области кинематографии. Сегодня спасение национальных кинематографий не является для многих государств приоритетной задачей на фоне других сложнейших социально-экономических и политических задач. Проблема состоит, однако, в том, что завтра спасти может оказаться нечего: национальное киноискусство падет жертвой иностранной киноиндустрии.

Во имя сохранения великого наследия, воплотившегося сегодня в созвездии самобытных кинокультур, все кинематографические союзы и организации должны, преодолев сиюминутные разногласия, приложить все

Второй вопрос — бизнес. Сейчас государство всячески поддерживает малый и средний бизнес. В сфере кино деньги выделяются на производство, а вот на поддержку в прокате пока денег не дают.

Мы подошли к той точке, когда надо поддерживать не только производство, но и зрителя. Ведь количество людей, живущих за чертой бедности, огромно. Нужно поддерживать муниципальные кинотеатры. Дотации на билеты для зрителей. Самым обездоленным зрителем оказался зритель-бюджетник, интеллигенция.

Конча-Заспа
21 ноября 2005 года

усилия, чтобы изменить приоритеты государственной политики в области кинематографии.

Мы призываем правительства всех наших государств отдать дань уважения тому кинематографическому культурному богатству, обладателями которого им суждено было стать по воле истории, и не допустить, чтобы это богатство было утрачено для будущих поколений. Мы требуем принятия незамедлительных мер по защите национальных кинорынков, поддержанию национального кинопроизводства и кинопроката.

Мы убеждены в необходимости и целесообразности совместных скоординированных действий государств и общественности наших стран для достижения этой благой цели.

P.S. На Совете Конфедерации было обсуждено и одобрено Соглашение о совместном кинопроизводстве, подготовленное рабочей группой, в которую входили представители Конфедерации и Федерального Агентства по культуре и кинематографии. Соглашение это, будучи принято Советом глав правительств, даст мощный толчок развитию совместного кинопроизводства на территории СНГ. В январе в Москве на заседании Совета по культурному сотрудничеству государств-участников СНГ Соглашение это также было обсуждено и одобрено. Дальше — процедура согласования и Совет глав правительств. Кинематографисты СНГ с нетерпением ждут окончательных результатов.

P.P.S. В марте 2006 года проект Соглашения о совместном кинопроизводстве в доработанном виде принят на заседании экспертной группы в Минске.

Впереди — утверждение на Совете глав правительств стран СНГ и Балтии.

Материалы Совета Конфедерации
подготовила к печати Дарья Борисова

Публикация подготовлена при поддержке гранта РГНФ
№04-04-00-218а

КОРА ЦЕРЕТЕЛИ

ПРОРЫВ ИЛИ ПЕРЕЛОМ?..

Размышления после III Международного кинофестиваля «Амирани»



Город встретил нас теплом и лаской... Осеннее солнце светило неназойливо и мягко... На улице и в кинотеатрах — усталые, истощенные нуждой и лишениями, но светлые и добродушные лица. Удивительно, что сквозные ветры гражданских войн, политических распри, революций и разочарований не оставили на них мрачных следов жесточенности.

Бедная маленькая страна, истерзанная пережитыми испытаниями, все еще кровоточащая, не потеряла самого главного и редкого своего качества — особым ласковой душевности.

Как бы ни торопился на улице прохожий, он всегда найдет время, чтобы остановиться и подробно объяснить незнакомцу дорогу. Посидеть у постели больного старика-родственника, разделить с другом или соседом пусть совсем скудную свою тра-

пезу и поговорить с ним по душам — эта традиция была и осталась.

В Грузию люди приезжали не только любоваться красотами природы. Не менее привлекательным всегда было особое тепло человеческих отношений, которое она умела дарить... Дарить и прививать на всю оставшуюся жизнь.

По-прежнему непреклонен и непререкаем закон гостеприимства. «Гость — от Бога» — святой закон жизни, из какой бы ты страны ни приехал. И мало кто сейчас догадывается о том, что, принимая гостей за столом, уставленным дорогими грузинскими яствами и винами, радушные хозяева нередко обрекают свою семью на многодневное голодание.

Не удивительно, что эта атмосфера интереса к людям, тепла и сердечности, энергетика доброжелательности, столь непривычная в наше прагматичное время, рождает ответную волну благодарности. Не все еще в современном человеке унифицировано — многие испытывают острый и болезненный дефицит человечности...

Пусть не покажется странным, что свои заметки о Тбилиском международном кинофестивале «Амирани»-III я начинаю со столь, казалось бы, далекой от его программы темы. Мне кажется, она важна для реального понимания противоречивой, насы-

щенной болезненными перепадами настроений и контрастов современной грузинской действительности, которую призван сегодня отражать и грузинский кинематограф.

Не случайно рассказом о непривычно теплом градусе фестиваля — его зрителей и организаторов («Теплый фестиваль в теплом городе») начал свою статью-отчет член жюри ФИПРЕССИ, журналист из Греции Янис Фарголис. О «забавляющей сердечности жителей «теплого города» написал и журналист из Норвегии Ингвалд Берзагел.

Генеральный секретарь ФИПРЕССИ Клаус Эдер обратился к членам организации с просьбой поддержать Тбилисский кинофестиваль. Было принято решение создать жюри ФИПРЕССИ на молодом, только набирающем силы кинофестивале, чтобы привлечь к нему внимание международной кинообщественности и прессы и таким образом способствовать возрождению грузинского кинопроизводства.

Разумеется, этот благородный поступок был вызван не столько ответной волной благодарности частого и желанного гостя Грузии, но и прежде всего профессиональным интересом.

Киноискусство Грузии всегда было предметом особого внимания. Еще совсем недавно — до

конца 80-х годов — оно было признано ярким, уникальным островом на многокрасочной карте мирового киноискусства.

С начала 90-х годов эта краска поблекла, а потом и вовсе исчезла, о чем искренне сожалеют киноспециалисты и простые зрители. Многие из того, что создали грузинские «шестидесятники» — Чхеидзе, Абуладзе, Сергей Параджанов и последовавшее за ними поколение — братья Шенгелая, Отар Иоселини, стало сегодня киноклассикой... Не архивной, а живой... Фильмы этих мастеров и по сей день востребованы зрителем.

В 90-е годы кинопроизводство в Грузии было практически остановлено. То немногое, что удавалось снять в годы лихолетий, никак не выдерживало сравнения с фильмами предыдущих лет.

«Доброе кино» Грузии исчерпало себя, зашло в тупик. В новой реальности оно не могло иметь развития, хотя некоторые авторы и продолжали цепляться за его старую, проверенную временем мифологию. Получались странные произведения-кентавры, в которых элементы модного в постсоветском пространстве «черного фильма» сочетались с инфантильными утверждениями о разрешении проблем с помощью чуда.

Выпускники факультета кинорежиссуры Грузинского института театра и кино десятилетиями простаивали или уезжали искать работу за рубежом. Те же счастливчики, которым удавалось добиться постановки, пребывали в растерянности под обвалом свалившихся на них новых проблем. Для их осмысления, для более или менее серьезных рефлексий им не хватало ни времени, ни опыта.

Времена менялись чересчур стремительно. Страну мотало из стороны в сторону, и в этой качке политических страстей киноискусство Грузии многое растеряло и ничего не приобрело взамен. Мистически-спиритуальное осмысление действительности в фильмах молодых режиссеров Левана Анджапартдзе «Двойное лицо», Зазы Урушадзе «Здесь светает», Кахи Кикабидзе «Озеро», Годердзи Чохели «Евангелие от Луки», созданных в 90-е годы, выражало растерянность общества и его ностальгию по некоему авторитету, «отцу-спасителю». Болезненное шатание от иллюзорных радужных надежд до горьких разочарований, неумение страны и ее граждан решать свои проблемы самостоятельно — отражение новых проблем современности требовало совершенно новых экранных средств и художественных решений, которыми молодые художники не обладали. И тут богатый опыт традиционного мифологического кино им мало в чем мог быть полезен.

Стало очевидным, что выражение художественной идеи через хорошо освоенную форму поэтической притчи исчерпало себя, выродилось в схематичную бесплотную символику. Режиссеры молодого поколения в своих короткометражных фильмах «День рождения», «С Новым годом», «Вернисаж», делая попытки открытия нового содержания в хорошо известных традиционных событиях и их эмоциональных стереотипах, делали это с помощью уничижительной иронии и эпатажной подачи материала. Зритель (прежде всего свой, грузинский) никак не отождествлял себя с их ерничающими героями и уходил из зрительного зала раздраженным и расстроенным, утверждаясь в горестной мысли о том, что его любимое отечественное кино перестало существовать. Так постепенно и верно грузинское кино стало терять своего зрителя даже у себя на родине.

Прорыв оказался неожиданным... В 2005 году на кинофестивале «Киношок» грузинские фильмы получили сразу три первых приза.

Фильмы «Путешествие в Карабах» Левана Тутберидзе и «Тбилиси, Тбилиси» Левана Закарейшвили стали победителями кинофестиваля, а грузинский актер старшего поколения Баадур Цуладзе получил приз за лучшую мужскую роль.

Потом пришла радостная весть из Канн — фильм Ги Баблуани «13» («Цамети») был признан лучшим режиссерским дебютом и награжден денежной премией.

Эти три фильма все еще продолжают собирать награды на международных кинофестивалях.

Несмотря на весьма насыщенную зарубежную программу и несколько интересных ретроспекций — в частности, пользовавшийся большим успехом показ нового немецкого кино, именно грузинские фильмы стали, как это принято говорить, «фокусом» фестиваля, центром всеобщего внимания. О них уже успели подробно написать мои коллеги. Наш читатель знает, что это за фильмы и о чем они.

Хочу только отметить и подчеркнуть роднящую их особенность — насыщенность мощной энергетикой. Это кино смотрится на одном дыхании.

Полные залы тбилисских кинотеатров и бурная реакция благодарных зрителей (зал буквально взрывался от аплодисментов и раскатов искреннего смеха) тому свидетельство. Билеты на послефестивальный показ премьерного фильма «Путешествие в Карабах» были проданы на две недели вперед. В этот же срок были перекрыты все расхо-

ды, вложенные в фильм исключительно частными инвесторами. А это значит — зритель не только принял фильм, но увидел в нем свою повседневную жизнь, свои проблемы, услышал свой живой, насыщенный идиомами и современным сленгом язык.

Эти фильмы могли появиться лишь в результате постепенного вызревания новых идей и нового мастерства. Мастерства, наработанного на совершенно новой бытийной основе.

Не возьмемся предсказывать, как и в какую сторону будет дальше развиваться киноискусство этой маленькой страны. Хочется верить, что за этим прорывом последует и перелом сложившегося за последние два десятилетия застоя. Теперь дело за инвесторами — людьми, которые захотят вкладывать деньги в это малоприбыльное предприятие. Но это дело национального престижа.

Кино Грузии стало жестким, иногда излишне грубым, что раньше трудно было себе представить. Правда, и среда, и события, которые оно живописует, не располагают к прекрасодушию — война на Кавказе, гражданская война в Грузии, судьба грузинского паренька-нелегала на Западе...

Трудно отвыкнуть от стереотипов... В памяти зрителей прочно засело представление о весе-

лых, остроумных героях — добрых и беспечных. Трудно расставаться с наработанными приемами-метафорами и притчевыми формами. Но тут нет продолжения пути. Может быть только шаг на месте — повторение пройденного. К сожалению, таким анахронизмом грешат короткометражки, сделанные на деньги Грузинского киноцентра.

На вопрос, каким он представляет себе грузинское кино будущего, автор «Тбилиси, Тбилиси», Леван Закарейшвили ответил: «Честным и злым».

Но фильм самого Закарейшвили, честно повествующий об отчаянных лишениях народа, оказавшегося заложником политических игр, вовсе не злой. Жесткий реализм его растворяется в чувстве искреннего сострадания. Тем и примиряет... Сострадание и зло несовместимы.

Будущее грузинское кино не может быть злым. Для того чтобы понять это, достаточно пройти по улицам Тбилиси, пообщаться с его жителями, посидеть за столом у приятелей...

В противном случае оно рискует потерять зрителя, который перестанет узнавать себя в его героях.

Тбилиси

АНДРЕЙ ШЕМЯКИН

ВКУС ПОДЛИННОСТИ



Вот факт, заслуживающий упоминания.

На последнем «Сталкере» в конкурсе документального кино было вручено аж 8 дипломов — случай беспрецедентный. Член жюри, кинорежиссер Вадим Абдрашитов, имея возможность сравнить неигровой кинопоток и «большую постановку жизни» на ТВ, сказал буквально следующее: «Это две разные страны» (в смысле на документальном экране и экране телевизионном. — А.Ш.). И предложил зафиксировать сей феномен в решении.

Есть и еще факты, говорящие о том, что приоритет документального кино в сегодняшнем процессе, кажется, начинает признавать кинообщественность, и это не только домашние радости неигровиков. Скажем, в высшей степени интересный фестиваль во Владивостоке «Меридианы Тихого» с большими возможностями внутреннего развития видит эти возможности в приращении конкурса опять же доку-

ментального кино. Убедительны призы, врученные на последнем телевизионном «Лавре» (в частности, за режиссерский дебют: художнице Наталье Назаровой за фильм «Фрида на фоне Фриды»).

До сих пор идут споры относительно призов, которыми отмечены ленты конкурса фестиваля «Россия» в Екатеринбурге. В общем, жизнь идет, и многолетние усилия по развитию «жанра» начинают приносить плоды. Даже телеканал (спутниковый), посвященный исключительно документалистике, кажется, открыли.

А счастья нет, как в том анекдоте.

Потому что, сдаётся мне, нынешний возрастающий интерес к неигровому кино не очень-то подкрепляется его, кино, собственными возможностями — это, скорее, успех «от противного», что блестяще подтвердил высказанный в кулуарах абдрашитовский диагноз. То есть ни ТВ, ни игровое кино, добавлю я, до такой степени не дают хоть какой-то соотнесенности с реальностью, что документалистика начинает служить своеобразным противовесом в этой, по выражению М.И. Ромма, «Киноландии». А в обычном кинопроцессе, который развивается нормально, эти сосуды между собой, как правило, сообщаются.

Вот этот парадокс и будет предметом моих заметок.

Если от обзорных впечатлений, неизбежно беглых, обратиться к конкретным фильмам, хотя бы некоторым, вызвавшим

полемику в самое последнее время (и в Екатеринбурге, и на том же «Сталкере»), то бросается в глаза желание режиссеров «оторваться» от автоматического восприятия «реальности». Неигровое кино всегда (ну, по крайней мере, с Вертова), стремилось стать искусством — режиссер, клянясь в верности реальности, фактически ее пересоздавал. Потом эта тенденция была оспорена. И что же? Сегодня мы пришли к кризису «реализма» документалистики, благо режиссеры уже относительно нового поколения, сегодняшние мэтры авторского кино, стремятся снимать сплошное искусство, и последний барьер — это сопротивление, прямо по Кракауэру, «физической реальности». Было время — и ее отменяли. Теперь же авторы «сгущают». Концентрируют, доводят до перенасыщения, как солевой раствор в стакане. Надо признать, здорово это у них получается.

Назову два фильма. В «Блокаде» Сергея Лозницы эффект достоверности старой хроники — на грани предельного жизнеподобия. Тут и звук, и монтаж с разных точек зрения (полная иллюзия присутствия в пространстве уже однажды снятого материала), и довольно большая степень незатертости кадров (а так-то вообще очень трудно отыскать). Приёмы перечислять можно долго. Но ради чего? Чтобы в конце взять принципиально другой сюжет (пропагандистскую ленту «Приговор народа», сня-

тую Е.Учителем в 1946 году) и вырубить закадровый текст. Так сказать, завершить образ страдания образом казни, поданной как мексика. Поставив тем самым страдание под вопрос. Не вообще страдание блокадников, а либеральную альтернативу официальному образу — идее подвига, с которым образы страдания, вводившиеся десятилетиями, спорили. Для Лозницы — все ложь. И ради этого — виртуозное создание иллюзии достоверности всеми возможными способами. Чтобы ее — только не иллюзию, а саму достоверность, — потом разрушить в последних кадрах ленты. Итог — «Слон», приз жюри киноведов и кинокритиков на «Сталкере»¹.

В картине Вячеслава Амирханяна «Арсений Тарковский. Малютка — жизнь» быт и бытие великого (пора назвать вещи своими именами) поэта будто изначально существуют в каком-то астральном пространстве — рапид, сепия. И это не стилизация. Это — гиперреализм. И опять — чтобы выйти за пределы наличной, автоматически воспринимаемой реальности. Только на этот раз — не ради нарушения принципа жизнеподобия, — его тут и рядом не стояло, а ради обнаружения духовной преемственности отца и сына Тарковских. Преемственности столь проблематичной, если знать о напряженности их отношений. Преемственности, давшей сыну колоссальным усилием духа. Как об этом рассказать, чтобы не впасть ни в велемечивость, ни в сентиментальность? Автору удалось это сделать. Итог — приз Гильдии киноведов и кинокритиков России, все тот же «Слон» — только врученный в Екатеринбурге.

Но и в том, и другом случае — яростная полемика, «особые мнения» несогласных (на «Сталкере»), даже демонстративный выход из числа голосующих (в Екатеринбурге). С нейтральными работами, а также с гармоничными и внутренне непротиворечивыми так не спорят.

Можно привести и другие ленты, которые нельзя подозревать во «вторичности» материала (на этом основании особо пуристски настроенные коллеги вообще предлагали вывести за пределы рассмотрения монтажные фильмы, — где здесь абсурд, где демагогия?). Ясно одно: документальность, если исходить из здравого смысла, — это подлинность события в фактическом и экзистенциальном смысле, и достоверность его изображения в смысле онтологическом (то есть киноизображения).

И оба концепта — и подлинности показанного события, и достоверности его изображения — сегодня весьма интенсивно подрываются (хотя и с совершенно разными целями).

¹ Позже на «Нике» «Блокада» получила приз «За лучший неигровой фильм».

В результате — несколько частных кризисов, которые в итоге сливаются в один общий. Это кризис событийности, кризис повествовательности, кризис антропологической идентичности и, как результат, кризис целостного образа мира, альфы и омеги авторского кино: мир мозаичен, многосоставен и вообще считается с экраном телевидения. Мудрено ли, что телевидение и его верховные жрецы активнейшим образом ищут новую мифологию (т.е. новую целостность), ссылаясь — всего-то! — на пожелания масс. Вместо разных категорий зрителей предлагается снова ориентация на некоего Зрителя. Кажется, что-то подобное мы уже слышали, в последний раз — сравнительно недавно.

И ради него, Зрителя, проводятся расследования, рассказываются душеспасительные истории о любви и измене знаменитых людей, снова предлагается поверить вождям — в соответствии с очередным госзаказом. Это — мейнстрим. И он уже правит бал.

В такой ситуации немудрящие, порой безбожно затянутые, иногда не очень ловко скроенные, но искренние и честные фильмы, где не утрачен вкус подлинности, и производят столь сильное впечатление на наших мастеров, которых уж никак не упрекнешь в неискусственности. Это и «Я к вам травую прорасту» Алексея Колесникова по сценарию Александра Липкова (о трагической жизни, чьи следы отыскались в гекатомбе Бутовского кладбища) — Гран-при «Сталкера», и «Ночь в 641-й день» Дмитрия Лавриненко — приз за дебют (рассказ об оккупации Харькова), и многое другое.

Когда-то, в самые радужные дни перестройки, ныне покойный Сергей Сергеевич Аверинцев говорил в интервью о будущих серьезных испытаниях, грозящих культуре (не только русской — на Западе те же болезни, только существующие в нескольких иных формах, и порой не скажешь, чья форма тяжелее). Самой большой опасностью он назвал как раз утрату вкуса к подлинности. Тогда это свойство еще можно было рассматривать как автономную ценность, которую можно было потерять или — с большим трудом — найти. Сейчас ясно, что если потеряем, то уже не найдем.

Вот почему при всей моей любви к авторскому, штучному кино готов признать правоту тех, кто заново начал определять подлинность в эпоху ее повальной утраты, — с демонстрации уважения к документу, к свидетельству как таковому, хотя они беззащитны перед беллетризацией. Формулу подлинности пора искать заново, вне зависимости от того, что в принципе все можно подделать. Можно, конечно. Опасность такая остается. Да не все подделывают.

ГУЛЬБАРА ТОЛОМУШОВА

ВЫЙТИ ЗАМУЖ ЗА КЫРГЫЗА С ПРИДАНЫМ



«Сундук предков»

Фильм Нурбека Эгена «Сундук предков» (Кыргызстан—Россия—Франция—Германия) был удостоен двух наград на XIV Открытом фестивале кино стран СНГ и Балтии «Киношок» в Анапе: специального приза жюри за продюсерский дебют в полнометражном кино Евгении Турдатовой, а также приза продюсерского жюри.

СЮЖЕТ

Париж. Каждое утро кыргыз Айдар и француженка Изабель видят в своем окне Эйфелеву башню. Но однажды Айдар сообщает своей любимой, что им предстоит путешествие в Киргизию для знакомства с его родителями. Изабель счастлива. Наконец она сможет увидеть далекую и загадочную родину своего будущего мужа. Но на родине Айдар меняется. Он начинает чего-то стыдиться, скрывать, вести себя как-то странно. Почему-то он представляет Изабель родным и землякам не как невесту, а как коллегу-журналистку.

Собственно, пребывание молодой пары в Прииссыккулье и составляет сюжет фильма.

Помнится, год назад, в период съемок, сюжет казался неправдоподобным. Сегодня, когда картина сделана и представлена на суд первых зрителей, вопрос «а может ли быть такое?» сам

собою снялся. Столкновение культур Запада и Востока, столкновение менталитетов, традиций заявлено в фигурах двух центральных персонажей. Интересен опыт адаптации каждого из них к родной среде партнера. Упомянутая выше башня Эйфеля — символ благополучного Запада, а старый сундук с приданным олицетворяет традиции патриархального Востока.

Картина заканчивается хэппи-эндом. Милые, побравившись, обретут душевное спокойствие, сундук «долетит» до парижской квартиры влюбленных. Все припасенное родными пригодится. А после рождения первенца Изабель с Айдаром начнут вновь наполнять сундук предков.

РЕЖИССЕР

Я дружу со многими кинорежиссерами (кыргызами и не кыргызами), а вот Нурбек Эген всегда казался необщительным, недоступным. «Вы такой цаца! К себе не подпускаете!» — высказалась ему в Анапе. «Отнюдь», — лаконично ответил он. Нурбек много не говорит и словно замуровывает себя в невидимую, но прочную тогу. Приходится думать: как же расположить его к разговору?

На «Киношок» он прилетел буквально на день. Быть на фестивале дольше — непозволительная роскошь: в Москве проходят съемки его очередного сериала. Но образ Эгена успел сложиться: обаятельный, успешный, интересный молодой человек. Человек, который приехал в Москву из кыргызской глубинки и добился признания в одной из сложных современных профессий. Не так много кинематографистов-кыргызов смогли проявить себя на чужбине, поэтому так ценен его опыт.

Образ Айдара, героя фильма «Сундук предков», во многом автобиографичен, хотя не совпадает с реальными событиями из жизни режиссера. Айдар — тридцатилетний кыргыз, живущий и работающий в Париже. Первые пятнадцать лет его жизни совпали с последними пятнадцатью годами Советского Союза. Вторые пятнадцать лет, скорее всего, делятся еще на две части: он успел пожить немного в независимом Кыргызстане, а потом уехал на Запад.

Меня поразило, как сам Эген характеризует Айдара: это очень неинтересный, скучный человек. Может возникнуть вопрос: за что же прелестная умница Изабель любит его? «У меня много знакомых супружеских пар, где мужья по многим качествам проигрывают своим женам. Но такова реальность...» — заметил режиссер. Очевидно, здесь

сокрыто то, что всегда остается за кулисами семейной жизни. Окружающим виден только результат постоянной внутренней работы над собой, умение управлять своими чувствами, никогда ни перед кем не раскрывать свои горести и печали. Эта сторона жизни известна только верной подруге, в данном случае Изабель, которая уже два года живет с Айдаром в Париже.

Те, кто жил в Париже, знают все трудности и прелести жизни в этом прекрасном городе. Помню, когда казахский кинорежиссер Гульнара Абикиева спросила таджикского режиссера Джамшеда Усмонова, ныне гражданина Франции: «Слушай, ты же не снимаешь постоянно кино, на что ты живешь?» — этот джигит-парижанин ответил: «У меня есть крыша над головой, и это главное. А так я очень много работаю с французскими режиссерами в качестве редактора их сценариев...»

Действительно, чтобы жить достойно на чужбине, нужно постоянно быть в форме, не расслабляться. Не потому ли Айдар кажется несколько холодноватым, суховатым рядом со своей эмоциональной, порывистой Изабель?

Образ Айдара — принципиально новый образ в кыргызском кино. Рафинированный интеллигент-хлюпик и на традиционного героя совсем не похож, но это герой, возвращенный новым временем, теми перспективами, которые открывались перед каждым, кто вступал в период независимости с чувством обретения новых возможностей.

Ушло время, когда с малолетства грызли гранит всевозможных наук, дабы иметь свой шанс на место под солнцем в современном жестком мире, который слезам не верит. Освоение нового образа жизни преподнесло принципиально иной результат. Перед кыргызскими отроками открылись невиданные ранее высоты. Хотя в Бишкеке еще часто можно услышать причитания неудачников: мол, сегодня сельский мальчик из отдаленного аила не сможет достичь высот, каких достигли многие известные кыргызстанцы в советское время. Мол, смог бы северянин-боконебаевец Толумуш Океев в наше время стать знаменитым режиссером?

Южанин Нурбек Эген доказал, что можно и в наше время достичь успехов. Но опять же ворчат некоторые из земляков: «Он — невозвращенец!»

... Куда ему было возвращаться, если кинотудия «Кыргызфильм» находится в Бишкеке, а в Бишкеке у него дома нет? И он прекрасно понимал, что в Бишкеке у него не будет работы по специальности.

ЖАНР

«Новое поколение Центральной Азии — это поколение без лица. Сегодня у региона нет сильного героя. А народу нужен герой, который может преодолеть все», — сказала Джейн Нокс-Война, киновед из США, на круглом столе в рамках МКФ «Евразия-2».



«Сундук предков»

Ну конечно, мы еще живем экранными образами одухотворенных мужчин-кыргызов. Быстрота их реакций изумляет, резкость в оценках может обидеть, а нетерпимость к бездарностям очевидна. Это можно понять после просмотра хотя бы таких картин, как «Зной» (1963) и «Выстрел на перевале Караш» (1968). Казалось бы, целая эпоха пролегла между колхозным передовиком Абакиром (Нурмухан Жантурин) и бунтарем-одиночкой Бахтыгулом (Суйменкул Чокморов). Но образы этих сильных мужчин были созданы в период оттепели и не могли, по существу, быть иными — инфантильными, слабыми, незрелыми.

Иное дело Айдар — герой «Сундука предков». Он — вещь в себе, человек закрытый. Но прежде

всего Айдар должен отыгрывать жанр фильма. «Сундук предков» — мелодраматическая комедия, которая заставляет припомнить пушкинское «сказка — ложь, а да в ней намек...». Для воплощения образа героя требовался исполнитель новой формации, органично вписавшийся в реалии нового времени. Найти такого в современной Киргизии оказалось очень не просто. Как писал один из продюсеров фильма Петр Черняев, два

месяца Нурбек Эген искал своего Айдара среди «25—30-летних кыргызских и казахских актеров и, к своему ужасу, никого на роль Айдара, работающего в Европе, не нашел. Одни — слишком простоваты, другие — чересчур «национальны» (а хотелось найти некий европеизированный тип), третьи — просто слабые по мастерству (а откуда ему взяться, если кино в Киргизии давно не снимается?). После нескольких этапов отбора остались двадцатитрехлетний сын Чингиза Айтматова, живущий в Брюсселе и легко болтающий по-французски, и тридцатилетний Болот Тентимышов, театральный актер из Бишкека, более подходящий по возрасту, но по-французски не говорящий».

В конце концов остановились на Болоте Тентимышове, до этого снявшемся в пятиминутной новелле «Зависть» из альманаха «Семь смертных грехов» и в короткометражке «Мышь», где впервые был заявлен образ нового кыргыза. В «Мыши» Болот, успешный молодой человек, находится в предвкушении лучшей жизни. В «Сундуке...» его герой уже многого добился, однако — чисто внешне — в «Мыши» он производит более благоприятное впечатление: его открытое лицо говорит об искренности намерений. У Айдара лоб сокрыт длинной челкой, ниспадающей ниже бровей. Сравним с Изабель: ее светлое личице открыто, она на мир смотрит без подозрений, никого не обманывает, ничего не таит. Как только осознает, что любимый хитрит, начинает в противовес ему заводить контакты с родней и соседями Айдара. Новая звезда французского кино Наташа Ренье создала хрупкий, но волевой образ, будучи на экране естественной, мягкой и искренней.

Почему Айдар всех обманывает? Почему он скрывает от всех, что Изабель его невеста?

«Мой герой попал в капкан лжи во спасение: и не сказать плохо и сказать нельзя — причинишь боль близким», — оправдывает его Эген.

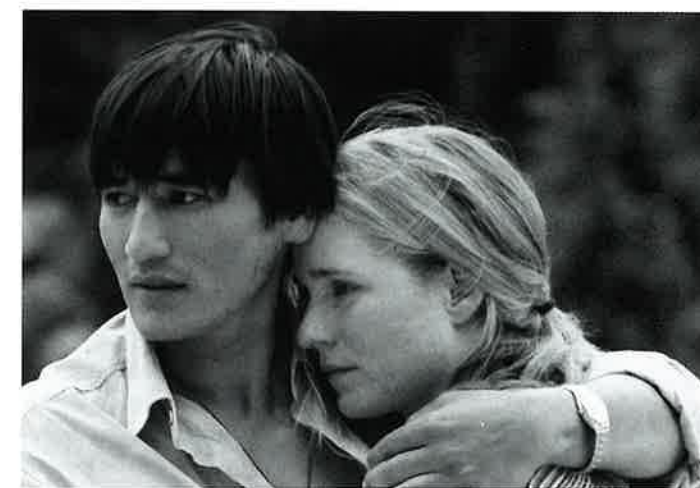
Но в фильме есть мотивы, определяющие поведение героя. По законам предков, Айдар должен обязательно жениться на кыргызке, ибо с него начинается отсчет чистого — десятого поколения. Старинное семейное предание гласит, что девять колен назад ханский сын из айдарова рода вопреки воле отца женился на чужестранке, за что и был проклят родителем.

Айдар, выжидая, продолжает молчать. Мать с отцом уже подобрали ему местную невесту. Изабель узнает об этом и покидает село. Айдар бросается за ней, как истинный джигит — верхом на бравом скакуне, хотя всегда подчеркивал свою любовь к лошадям. Угрюмый почтальон Юсуп, несколько недель назад не донесший телеграмму из Парижа с вестью о прибытии Айдара вместе с невестой, еще надеется остановить героя и потому стреляет в него. Через мгновение Айдар воскресает, но хмурый одиночка Юсуп неумолим: «Своего Айдара я убил».

Злой, колючий и наивный Юсуп надеялся, что Айдар одумается... Но Айдар другой, он на голову выше всех сельчан, много тоньше, рафинированнее, образованнее, у него повышенные запросы...

Когда человек долго отсутствует, а потом возвращается, то видит, что все осталось, как было, и вдруг понимает, что он сам изменился, стал на голову выше себя прежнего, а земляки — постарели, измельчали.

И будьте уверены, ему удастся подчинить себе Изабель. Она — в силу политкорректности — всегда будет стараться понять Айдара, который, конечно же, будет гнуть свою линию. А сундук



«Сундук предков»

предков (читай — кыргызских традиций), который благополучно долетел до Парижа и занял свое место в квартире героев, не дает Айдару забыть свое происхождение, раствориться во французской среде.

Бишкек

«СУНДУК ПРЕДКОВ»

Автор сценария Екатерина Тирдатова

Режиссер Нурбек Эген

Оператор Дмитрий Ермаков

Художник Муса Абдиев

Композитор Алексей Айги

Генеральный продюсер Евгения Тирдатова

В главных ролях: Наташа Ренье, Болот Тентимышов

Производство «Киноглаз» и «Пигмалион» (Россия), «MACT Productions» (Франция), «Thoke+Moebius Film» (Германия), «Санжыра» (Киргизия) при поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии РФ, «Arte» (Франция), NRW (Германия), 2005

СЕРГЕЙ КУДРЯВЦЕВ

СУНДУКИ ЗАБЫТЫХ ПРЕДКОВ

В сентябре 2005 года на очередном фестивале «Киношок» в Анапе был показан в конкурсной программе — и не остался без наград — фильм «Сундук предков», основанный преимущественно на киргизском материале (отчасти он связан с личным опытом 29-летнего режиссера Нурбека Эгена, выпускника ВГИКа, ныне живущего и работающего в Москве).

Однако эту ленту мне довелось увидеть лишь месяцем позже в Доме кино в Москве, где, надо сказать, ее принимали с немалой симпатией и даже добродушно, что в данном случае является комплиментом для произведения, жанр которого можно, пожалуй, определить как мелодраматическую комедию. Хотя останься картина своеобразным романтическим водевилем на вечную тему «конфликт поколений», но без особого акцента на мелодраматической трактовке межэтнических отно-

шений и соблюдения традиций предков, она бы имела гораздо больше шансов стать коммерчески привлекательным продуктом — чем-то вроде американского неожиданного суперхита «Моя большая греческая свадьба».

Напротив, так называемая дастан-шутка для кино «Последняя свинья каравана», которую я прочел в журнале «Кинофорум»¹, оказалась сатирической комедией, довольно язвительно и хлестко высмеивающей современные нравы обитателей одного из киргизских айлов. Болотбек Шамшиев, разменявший уже седьмой десяток лет классик кинематографа Киргизии (теперь — Кыргызстана), решил воспользоваться при сочинении своего «деревенского фарса» двойным псевдонимом — Бостон Суйю и Асман Асель — юных и бойких студен-

¹ См. «Кинофорум», № 2,3, 2005.



«Сундук предков»

ток. Может быть, именно подобная «смена масок», словно в освобождающей стихии карнавала или же в соответствии с чуть экстравагантным ритуалом выбрасывания в канун Нового года всех ненужных вещей из дома, позволила Шамшиеву с немалым сарказмом и даже издевкой описать то, во что превратилась жизнь никому не нужных «чочко-ранцев» из села Чочко-сай в эпоху крушения былых империй и вековых традиций.

И создается невольное впечатление, что истинный автор «Последней свиньи карнавала» готов смело и решительно избавиться от «сундуков забытых предков». По его логике, ностальгия по давно утраченному и уже невозвратным временам напоминала бы недовольное брзжание тех, кто все еще помнит, как «вода была чиста и трава зелена».

А вот Нурбек Эген, молодой постановщик родом из Киргизии, по просьбе которого пересказала поведанную им историю почти ровесница, московская сценаристка Екатерина Тирдатовна, вроде склонен, как это ни странно, преувеличивать в «Сундуке предков» силу и влияние стародавних обрядов. Драматичные отсылки к легендарному прошлому (семейный клан современного парня Айдар, нашедшего себе невесту Изабель в Париже, был проклят на десять поколений вперед за то, что некогда сын хана полюбил девушку из чужого рода) решительно намекают, что прежние традиции будто бы продолжают существовать в памяти молодых современников и даже влияют на их поступки.

И если некто смог вырваться за пределы очерченного национального круга, пребывая уже где-то в Европе и уверенно думая, что стал абсолютно свободным и независимым от воздействия своего «бэкграунда» (как сказали бы американцы), то краткосрочное возвращение на родную землю сразу же опутывает его видимыми и невидимыми нитями, поневоле заставляя соотносить собственные действия с местными обычаями.

Пожалуй, девушка-иностранка, оказавшаяся в чужом краю, выглядит куда естественнее, чем парень-киргиз, который никак не может определиться с самим собой, испытывая не столько «кризис национальной идентичности», сколько не обладая необходимыми личностными качествами. Начинаясь порой сомневаться, что могло в нем привлечь более состоявшуюся в душевном и духовном плане француженку, которая в итоге гораздо легче устанавливает контакт с совершенно далекими для нее жителями предгорий Кыргызстана. Пожимаешь плечами и объясняешь смысловые перекосы жанровой природой фильма.

«Последняя свинья каравана», представляющая «взгляд изнутри», откровенно спорит с «Сундуком предков», выражающим позицию тех, кто все-таки находится «вовне», в стороне от происходящего на его родине. Однако любопытно и по-своему знаменательно, что оба произведения фактически завершаются хэппи-эндом, вполне благополучным разрешением событий. В ленте Эгена сундук с приданным, предназначенный тому, кто когда-нибудь будет сочетаться браком, все же попадает на Монмартр, и по старинному предмету мебели ползут уже два паука, что и дарит нам радость просто улыбнуться над «доброй сказкой для взрослых», рассказанной на новый лад. А история беспутной мамыши Самын, у которой «полный интернационал» детей от отцов различной национальностей и рас, вдруг оборачивается не только очередной по счету версией «Золушки» (хотя и богатый арабский шейх, и афро-американский комик-звезда из Голливуда в финале заявляют свои права на дочек-замарашек из задрипанного Чочко-сая).

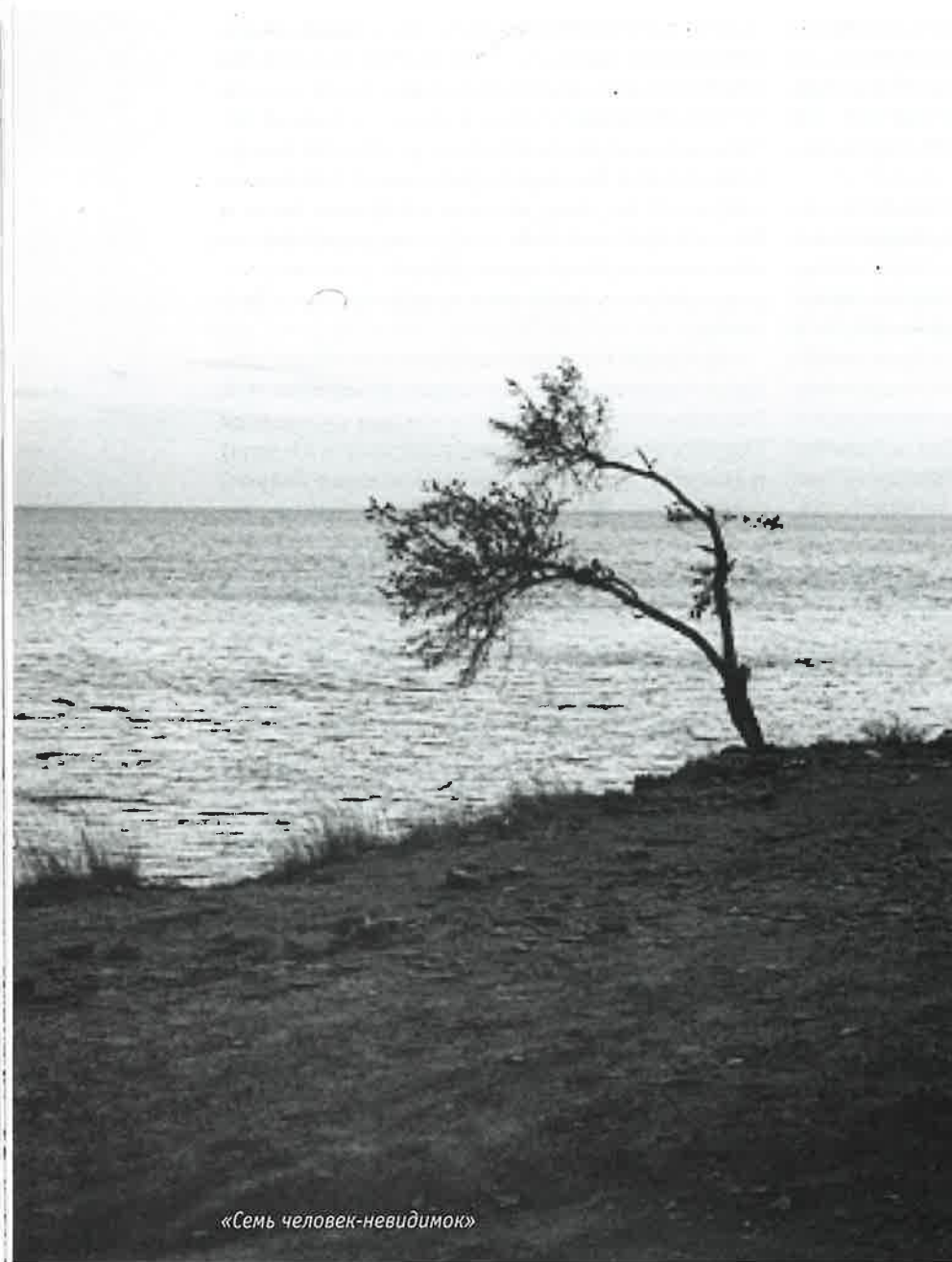
В «Сундуке предков» находится место для длящегося целыми днями хмельного веселья (кстати, Болотбек Шамшиев снялся в эпизодической роли одного из участников свадебного застолья в айле) и нешуточного разгула страстей — ведь в милую и симпатичную Изабель влюбляются и местный пьяница-драчун Осонбай, и девятилетний мальчишка Тимур (в этой роли особенно трогателен и забавен Абсамат Уулу Нурсеит). А в «Последней свинье каравана» посреди всеобщего раздвоя явно карнавального толка внезапно слышатся проникновенные лирические ноты, в первую очередь — в теме прежде несостоявшейся любви между Самын и мечтателем-инженером Авазом.

И в конечном счете, обе современные и вовсе не самые печальные на свете повести о новоявленных Ромео и Джульеттах оказываются возможными и счастливыми благодаря тому, что чувства все же не знают границ — как в фигуральном смысле, так и в буквальном. Кое-кем провозглашаемые беды нынешней эпохи: неразрешимое противостояние цивилизаций — восточной и западной, глубокий кризис богатых по своему наследию культур, забвение и презрение народных традиций, утрата духовности и человечности в каждодневном существовании — все это спасается не столько красотой (хотя в «Сундуке предков» не могут не восхитить снятые Дмитрием Ермаковым пейзажи и бытовые сцены), сколько искренностью чувств.

Если один человек любит другого, это будет вознаграждено. Рано или поздно.

СЕРГЕЙ КУДРЯВЦЕВ

«ПУСТЬ ЖЖЕТ ЕЩЕ СИЛЬНЕЙ! — ПОЧТИ У САМЫХ ГЛАЗ»



«Семь человек-невидимок»

Будучи поклонником творчества литовского режиссера Шарунаса Бартаса и написав о нем четыре года назад в журнале «Кинофорум» статью¹, я, разумеется, с большим нетерпением ожидал появления нового фильма «Семь человек-невидимок». Он ознаменовал конец пятилетней паузы, по всей видимости, вынужденной и связанной с финансовыми обстоятельствами, поскольку сценарий-то был опубликован в «Кинофоруме» в 2002 году. По неведомой причине я не стал читать литературную запись того, что потом должно было предстать на экране, вероятно, интуитивно чувствуя бесполезность подобного занятия. Тем более что кинематограф Бартаса принадлежит к действительно редким явлениям, которые никак не перескажешь словами.

Когда я все же решил после просмотра ленты хотя бы с опозданием ознакомиться с литературным сценарием, оказалось, что в экранном варианте от него остались лишь «рожки да ножки»: фактически две-три сцены да несколько реплик. Даже финал с пожаром изменен, но вот отказаться от непременно присутствующей во всех его картинах стихии огня (как и мотива воды, в данном случае — моря в Крыму) постановщик точно не мог. И цитировавшаяся мною в упомя-

¹ См. С. Кудрявцев. «Горит, перебегая от робости к надежде». «КФ», № 2002.

нутой статье о Шарунасе Бартасе строчка из Арсения Тарковского: «Пусть жжет еще сильнее! — почти у самых глаз» аккуратно подходит в качестве своеобразного ключа-подсказки для понимания явно непростой и совершенно неожиданной киноработы, которая лишь опрометчиво может поначалу показаться «не особенно бартасовской».

По первому разу (а я смотрел «Семь человек-невидимок» дважды и подряд — с перерывом, примерно, в час) воспринимаешь первую половину двухчасового фильма как чересчур разговорную для принципиального молчуна и излишне сюжетную для автора, у которого внешнее действие никогда не имело значения. А тут четверка персонажей (трое парней и одна девушка — пламенный привет российскому «4»!) в темную ночь в неизвестном городе угоняет машину, чтобы отправиться на ней куда глаза глядят (чем не история из «Бумера»?!). В итоге они оказываются в Крыму, где стараются держаться подальше от милиции. Но один из типов по имени Ванечка, по сути, «кидает» своих друзей-поделщиков Пашу и Бобика, а также нынешнюю возлюбленную Машу. Он продает украденный автомобиль и с вырученной пачкой денег добирается до одинокого домика в степи, где обитает его прежняя любимая — Мила с дочкой Юлей лет одиннадцати-двенадцати. Здесь вполне можно ощутить косвенные отголоски «Возвращения», а в сценарии, написанном практически за два года до выхода ленты Андрея Звягинцева, вообще были эпизоды, связанные с утаиванием воровского «общака» — мотива изначальной версии «Возвращения». Дальше же начинается вакханалия местных жителей: нещадно пьют, многоэтажно матерятся и ожесточенно дерутся, что не может не привести к трагическим последствиям.

Вторжение «неприкрашенной реальности» производит впечатление настоящего шока, обнажающего, пусть и задним числом, отрепетированную фальшь деревенских сцен-оргий в уже названном фильме «4» молодого московского дебютанта Ильи Хржановского. Более зрелый литовец Шарунас Бартас как раз в то лето, когда ему исполнилось ровно сорок, рискнул по-своему отметить юбилей, который почему-то не принято праздновать — во избежание дурных предзнаменований. И в рамках экранной действительности такие предостережения сбываются. Хотя персонажи — и выдуманные, и подлинные, смешавшись в одну буйную компанию за нехитрым столом, особого повода для водочных и словесных излияний не имеют. Но ведь на постсоветском пространстве (сегодня Крым все-таки принадлежит Украине)

любая встреча является хорошим поводом для совместной поддачи и откровенного разговора по душам, после чего смертельный исход для кого-либо из участников случайного торжества не так уж удивителен.

Максимальная правда и безжалостная раскрепощенность, достигнутые режиссером-оператором в одном лице и всеми теми, кто попал в кадр на протяжении сорока минут этой попойки, вообще заставляют забыть о существовании сюжета, исполнителей, кинокамеры, технического персонала. Перед нами жизнь как она есть — непричесанная, расхристанная, корявая и безобразная, проживаемая на пределе эмоций самого разного свойства — от безудержного веселья до душераздирающего надлома, после чего в пору вскрыть себе вены или застрелить кого-либо из собутыльников. По сути, Бартас растворяет игровое кино в документальном, позволяет подлинной реальности вытеснить с экрана придуманные образы. Более того, вопреки первоначальному сценарию, сочиненный автором герой погибает не от рук разозлившегося дружка, а как раз от постороннего, одного из непредусмотренных авторским замыслом, поистине трагического типа с тюремным прошлым и наркотическим настоящим, словно выступающего от имени беспощадной и судящей по высшему счету действительности.

И когда пересматриваешь заново «Семь человек-невидимок», как это ни странно, совсем иначе видится — уже в другом свете и в изменившемся контексте — та вымышленная кинематографическая история, которая могла смущать, а кого-то и

«Семь человек-невидимок»



раздражать при первом знакомстве с ней. Если от-
важно, без всяких шор запечатленный «ужас чело-
веческого бытия» в общем-то остается равным се-
бе, не приобретая иносказательного смысла, лишь
свидетельствуя лишний раз, что подобной естест-
венности и натуральности поведения людей перед
камерой не добьешься без достаточно долгого про-
живания рядом с ними и без исключительного до-
верия с их стороны, то «киношная реальность»
преображается.

Выясняется, что в ней даже есть своя поэзия,
имеется внутренний ритм повествования, наличие-
ствует убедительная логика происходящего —
своеобразного «сошествия в ад», хотя на самом-то
деле путешествие четверых полукриминальных
(впрочем, кто знает, что у них еще на совести) ге-
роев в Крым больше похоже на пребывание в чист-
илище. «Последних листьев жар сплошным само-
сожжением // Восходит на небо, и на пути твоём //
Весь этот лес живет таким же раздражением, // Ка-
ким последний год и мы с тобой живем». Очище-
ние является лишь вместе с огнем и не может
обойтись без жертвоприношения («смотри, сейчас
вернусь, гляди, убью сейчас!»). И избавление от
угрозы прошлого совершается ценой гибели одно-
го из них, что, кстати, было предсказано в сцена-
рии строчкой из песни, частично оставшейся лишь
в названии фильма: «Вчера на земле было семь че-
ловек-невидимок. // Это верно, не спорю. // Но се-
годня один из них умер».

Многие критики как раз недоуменно гадали по
поводу «семерых человек-невидимок», даже не об-
ратив внимание на то, что в финальных титрах
среди семи основных героев упомянут местный
водитель Карпуша, как бы Харон-перевозчик, сна-
чала доставляющий в домик в степи троих брошен-

ных Ванечкой попутчиков, а потом привозящий по
его просьбе много водки для гулянки, которая ста-
ла роковой.

Вдобавок эта лента Шарунаса Бартаса являет-
ся его седьмым произведением, если не считать ко-
роткометражки. И если раньше режиссер предпо-
читал, даже погружаясь в далекую таежную среду
где-нибудь в Саянах или перемещаясь в жаркую
пустыню в Северной Африке, все равно переделы-
вать подлинный мир, придавая ему метафоричес-
кое звучание, то теперь поступает ровно наоборот,
как бы проверяя кинематографическую реаль-
ность на то, исчезнет ли она при соприкосновении
с подлинной.

Бартас, в отличие от своего героя, выжил, ког-
да его экзистенциальное кино прошло испытание,
столкнувшись с невыдуманной жизнью. Пожалуй,
мало кто из коллег ныне может похвастать тем же.
И этот дерзкий опыт литовца стоило бы сопоста-
вить с противоположным экспериментом его ро-
весника (даже родились с разницей всего в 17
дней) Сергея Лозницы. В «Блокаде», основанной
на хронике военных времен, режиссер-документа-
лист тоже создал бытийную притчу о страшном
очищении ледяной водой и огнем пожарами.

Но ведь и у картины «Семь человек-
невидимок» изначальное название было другое:
«Борьба».

«СЕМЬ ЧЕЛОВЕК-НЕВИДИМОК»

Автор сценария Шарунас Бартас

Режиссер Шарунас Бартас

Оператор Шарунас Бартас

В гл. ролях: Дмитрий Поднозов, Саакануш Ваньян,
Александр Есаулов, Рита Клейн и др.

Литва — Франция — Португалия, 2005

АЛЕКСАНДР РУДЕНКО-ДЕСНЯК



НА СЛОМЕ ВРЕМЕН

Старость — не радость, особенно в наше переход-
ное и переменчивое время.

Это первое, что приходит в голову после прос-
мотра фильма «Яхрушта», снятого армянскими ки-
нематографистами (режиссер-постановщик Гагик
Харутюнян).

Зрелище не из легких — наблюдать за похо-
жим на постоянную муку существованием седого-
логового человека, особенно если лента постоянно
напоминает, что он обезножил во время показан-
ных в смутной ретроспекции военных действий.

Любое, самое обычное действие оборачивается
болью, физической и душевной: плох и неудобен
протез, трудно свыкнуться с костылями, еще труд-
нее поймать на шоссе попутку, чтобы добраться до
ближайшего города, а ведет туда крайняя нужда:
надо позвонить дочери, уехавшей на заработки в
далекую Голландию. Так выстраивается незамыс-
ловатый реальный сюжет, подвигающий, однако, к по-
иску в картине далеко не простых смыслов.

Похоже, авторы фильма хорошо понимали, что
показ телесной ущербности таит немалую опас-
ность. Слишком легко сбиться на невольную само-
игральность такого показа, на педалирование
вполне предполагаемых зрительских эмоций.
Нельзя сказать, что этой опасности удалось избе-
жать вовсе. Бытие искалеченного ветерана снято
крупно, с множеством деталей, и сам материал
плохо подчиняется требованиям высокого вкуса.
Но при этом рассудочная эстетизация боли была
бы куда неуместней...

О ветеранской теме чуть ниже, а сейчас хоте-
лось бы заметить, что картина выглядит убедит-
ельной иллюстрацией к жизни обычных людей на
так называемом постсоветском пространстве. Ба-
нальней некуда — дочь Паргева (так зовут героя)
может разговаривать с отцом из Голландии только
втайне от своей хозяйки, зять собирается стран-
ствовать дальше, забрав детей. И крайне нелепо
выглядит приглашение отцу приехать все в ту же
не очень гостеприимную Голландию, где ему могут
сделать удобный протез. Вот эта банальность
страшнее всего. За этим эпизодом на пункте теле-
фонных переговоров открывается множество сло-

манных человеческих судеб, тектонические сдви-
ги в новейшем существовании целых народов, бур-
ные потоки миграции, малая, как выяснилось, че-
ловеческая способность приспособиться к резко
меняющимся жизненным условиям.

Паргев кричит в телефонную трубку, потому
что его плохо слышит дочь, потому что такая связь,
потому что привык так разговаривать по телефо-
ну, чтоб его лучше поняли, а главным образом от
безысходного отчаяния, от желания быть хоть кем-
нибудь услышанным и понятым.

Теперь о яхруште. Яхрушта, как объясняет
фильм, — ритуальный танец армянских воинов. И
в финале фильма Паргев, отбросив костыли, начи-
нает двигаться в ритме воинственного танца. На-
верное, картина должна была выйти на подобный
финал, чтобы не оставаться на уровне простой
фиксации человеческой беды и подчеркнуть неис-
сякаемую силу человеческого мужества. Воин-
ственный танец вопреки всему на свете, беспощад-
ному современному миру, который так далек от
неуклюжего танцора на дороге.

Оптимизма в этом финале немного. Дело даже
не в том, что неблагодарная родина не озаботилась
проблемами искалеченного ради ее защиты чело-
века. Возникающие время от времени размытые



военные кадры поневоле напоминают: зачем вообще войны и жертвы, если после них ничего не меняется к лучшему, и какие идеалы способны оправдать разрушенную жизнь хотя бы одного отдельно взятого человека.

Даже если он готов после всего пережитого плясать на дороге воинственный танец яхрушту...

Видимо, есть темы, так глубоко задевающие общественное сознание, что исчерпать их в одночасье просто невозможно.

Игровой фильм «Жано» тех же армянских кинематографистов, в сущности, на ту же тему — неприкаянности человека в мире изменившихся до неузнаваемости вещей и понятий.

Только герой из другого жизненного пласта — кинорежиссер, явно выбитый из привычной жизненной колеи.

В картине много откровенного пафоса — драма художника рассмотрена подробно, не оставляя сомнений в ее высокой духовности.

Это кризис, который даже трудно назвать творческим. Как раз потому, что творчества-то никакого и нет. Есть повседневная житейская суета — талантливый профессионал ради заработка вынужден с камерой в руках подрабатывать на кладбище, снимая похороны со всеми ритуальными подробностями. Вообще, этот уход в мир иной увиден весьма ироничным глазом. Чего стоит сценка с участием профессиональных плакальщиц, мгновенно прекращающих рыдать, едва камера перестает работать. Мы увидим Жано и на настоящей съемочной площадке, только снимается какой-то откровенный бред: женские лица в масках, эстрадный

«Жано»



дым коромыслом, что-то полуголое, а все вместе — реклама, правда, непонятно чего.

Та же ирония, которая вполне может принадлежать самому Жано.

Вряд ли можно говорить о какой-то устойчивой связи героя картины с родными и близкими. С женой разговаривать, в сущности, не о чем. Дочь появляется в излюбленном кафе Жано только на одну минуту и только для того, чтобы взять у отца немного денег.

Всюду равнодушие и фальшь, фальшь и равнодушие. Жано, колесящий по городу на своем неизменном велосипеде, выглядит одиноким потерянным всадником в человеческой пустыне.

Герой фильма находит простой, как ему кажется, выход из сложившейся неестественной и ненормальной ситуации: уйти в мир гармоничный и естественный, некий благословенный рай на земле. А где такой вечный парадиз? Конечно, в деревне, откуда Жано уехал давным-давно и о которой ему напомнил приехавший в Ереван друг далекого детства.

Увы, времена меняются.

Уже довольно давно, в другую эпоху (речь о 60-х годах прошлого века) классик современной армянской литературы Грант Матевосян написал знаменитую повесть «Мы и наши горы» — как раз о цельности и духовных глубинах традиционного деревенского мира. Все в повести дышало поэзией, и когда она была воплощена на экране (если не ошибаюсь, в режиссуре Г.Малаяна), эта же поэтическая нота звучала убедительно и сильно. Тогда от Москвы до самых до окраин литература, явно лидирующая в интеллектуальной сфере, бросилась на поиски духовных истоков человеческого существования. И находила их, конечно, в складывавшемся веками сельском жизненном укладе. Сегодня можно сколько угодно иронизировать над этими поисками, но совершенно очевидно, что их вызвала к жизни естественная реакция на хроническую ложь официальной «нравственности», «моральных кодексов» строителей неизвестно чего и прочая и прочая. Да и не были апологеты и идеологи коренных ценностей такими уж наивными и слепыми людьми. Преклонение перед радующей цельностью деревенской души весьма скоро сменилось тревогой, разочарованием, растерянностью перед тотальным наступлением современной цивилизации, грозящим не оставить от этой цельности камня на камне. Свидетельство тому — хотя бы проза и кинематограф Василия Шукшина.

И в других повестях Гранта Матевосяна с теми же героями из армянской глубинки тревога и разочарование звучали все сильнее и сильнее. И вот теперь фильм Сурена Бабаяна «Жано» стал еще од-

ним доказательством того, что упование на деревенскую идиллию приводит человека к неизбежному жизненному краху.

Заявленная тема требует укрупнения смысловых категорий. Киноповествование приобретает черты притчи с некоторой укрупненностью и даже торжественностью изложения. Всегда ли это органично, другой вопрос.

Герой фильма решает не просто так посетить места, по которым истосковалась его измученная душа. Он просит знакомого журналиста поместить в СМИ извещение о его смерти. Он умирает в одной жизни, чтобы возродиться в другой. А как иначе должно выглядеть переселение в рай?

Может, один из лучших эпизодов картины — поминки по якобы усопшему. Тут прочувствованные слова, и песня «Лети, моя любовь, в один конец», и выступление самодеятельного поэта, который не только произносит длинную речь в стихах, но и рассказывает по случаю анекдот, вызывающий стойкие ассоциации у присутствующих (как Жано, будучи мальчиком, катил по улице автошину, взятую в какой-то мастерской, и, увидев его, заплакала мать, а вместе с ней все армянские матери, потому что шины были легендарного Ереванского завода, а использовать их, заметим для непосвященных, можно было как угодно, но только не по прямому назначению). Ничто не украшает пафос так, как уместный юмор и уместная же ироническая интонация. Тем более, что пафоса в картине вполне достаточно.

С черно-белыми, вернее, вирированными кадрами в фильм приходят воспоминания Жано о далеком детстве с домашним музицированием, старинными фотографиями и старинными комодами, с репродукцией Боттичелли, и уже тогда звучит завуалированное предупреждение о грядущем повороте сюжета: в сущности, мальчика отправляют в деревню к родственникам помимо его воли и желания. Что же он найдет в деревне сейчас?

В стариках со сморщенными лицами Жано едва узнает бывших одноклассников. Никуда не деваться и от новейших веяний — и здесь похоронную процессию надо снимать на видеокамеру. Не спасает положения и друг детства Андо, посещавший нашего героя в Ереване, хотя он показывает какие-то вещи, сохраненные с великим тщанием, ведь они принадлежали Жано, ставшему городской знаменитостью. А мы вместе с Жано видим всего лишь бесполезный хлам, материализованные руины прошлого.

Писал же когда-то Геннадий Шпаликов: «...Истина проста — никогда не возвращайтесь в прежние места».

Но сюжет притчи должен быть исчерпан до конца. Объявивший о своей смерти Жано будет колесить на своем неизменном велосипеде по пустынному шоссе, падать на землю, лежать и смотреть в небо, празднуя свое освобождение. Не успокоится его душа и с первым разочарованием по возвращении в деревенский рай. Сказала же деревенская старуха, что райские кущи не здесь, а на противоположном берегу Севана, и Жано на лодке совершает поездку-паломничество, чтобы убедиться в очередной раз в отсутствиирая на земле.

Эта жизнь истает на глазах. Станным, но вполне материальным видением оказываются встречи Жано с самим собой из детства, их разговор, их поездка в открытом вагоне поезда. Бытийные вопросы есть, ответов найти не удастся. И Жано кончает с собой, бросившись в воды Севана, и тело его долго и печально качается на севанской волне...

Можно было бы назвать видеоряд несколько избыточным, если не помнить о заявленных в картине смыслах. Наверное, такой внутренний сюжет многое потерял бы в обычном реалистическом киноизложении. Последний уход человека — всегда высокая драма. И нельзя сказать, чтобы фильм так уж отрывался от земли. Зло и весело сняты сцены городской нынешней суеты, да и портреты деревенских жителей, особенно стариков, отличаются жесткой выразительностью.

Фильм все о том же нашем переломном времени, о том, как проехало оно по человеческим биографиям, особенно тех, кто пытается сохранить саму свою сущность.

Это современное актуальное кино, а разве ему заказано касаться вечных вопросов нашего пребывания на земле?

«ЯХРУШТА»

Режиссер Гагик Харутюнян

Сценарий Гукаса Сиредняна при участии Гагика Харутюняна

Оператор Самвел Амирханян

Композитор Ара Геворкян

В ролях: Рудольф Гевондян, Софик Саргсян

Студия «Арменфильм», 2004

«ЖАНО»

Сценарий и постановка Сурен Кобаян

Оператор Ашот Мовсесян

Художник Варден Седракян

В ролях: Пьер Ншапян, Анна Ларат, Моцек Хованисян

Студия «Арменфильм», «Хайфильм студио», 2004

СЕРГЕЙ КУДРЯВЦЕВ

ЗАПЕЧАТЛЕННОЕ ВРЕМЯ

Хочется поведать об эстетическом потрясении, испытанном благодаря почти часовому документальному фильму «Блокада» Сергея Лозницы, смонтированному из практически не виденной кинохроники. Поражает не столько естественность и подлинность существования людей на экране, сколько вовсе не ожидаемая сосредоточенность и даже некая медитативность, как будто речь идет не о кошмарной странице в истории недавней Второй мировой войны, а об отделенном целыми веками от нас эпическом событии. Причем большую часть экранного времени мы видим отнюдь не то, как люди изо всех сил пытаются выжить в условиях блокады — а ведь богатая кинематографическая память услужливо подбрасывает нам буквально впечатанные в сознание образы с замерзшими трупами на заснеженных улицах и еле передвигающимися жалкими фигурками тех, кто еще умудрился остаться в живых посреди ледяного ада.



«Блокада»

Напротив, складывается парадоксальное впечатление, что ленинградцы пытаются просто жить — обычной бытовой жизнью, изо дня в день, из месяца в месяц, вынужденно приспосабливаясь к меняющимся внешним обстоятельствам. Сначала наблюдают с любопытством прохожих за возникающими на улицах зенитными расчетами, провожают взглядом доставленные в город аэростаты или следуют за небольшой колонной немецких военнопленных, а потом, по мере приближения зимы, сталкиваются с более жестокими лишениями блокады. Возникает редкостное ощущение чуть ли не от физической сопричастности происходящему, когда поневоле постигаешь, как медленно и незаметно сжималось кольцо вокруг города, а жизнь всё равно продолжала течь и струиться, подобно бьющему фонтанчику из взорванной водопроводной трубы или ручейку среди сугробов, из которого горожане черпают воду для своих хозяйственных нужд.

По какой-то странной и непредумышленной ассоциации почему-то вспоминается другая лента, уже о современном Санкт-Петербурге — «Тише!» Виктора Косаковского. С дотошностью археолога, который исследует древние раскопки в местах, где некогда существовала сгинувшая в небытии цивилизация, режиссер запечатлел, как с упорством, достойным лучшего применения, сотрудники аварийных служб и дорожные рабочие пытаются ликвидировать последствия прорыва труб на улице под окном. Задельвая, вновь вскрывая, закатывая под асфальт, опять орудия пневматическими молотками...

Из этого намеренно продленного репортажа с места события, снятого с одной точки — из окна квартиры режиссера в разное время суток и в разную сезонную пору, возникал неожиданный художественный эффект постоянно творящегося перед нашими глазами житейского абсурда. Всем хорошо знакомая и даже заурядная уличная ситуация воспринимается как «экзистенциальная сатира». Мысли о тщете бытия и иллюзорности человеческих стремлений хоть как-то постичь смысл Божественного Провидения вдруг обрели характер «философского пофигизма» и неистребимого «совкового релятивизма»: дескать, чего ради суетиться в этой жизни, если она изначально похожа на «сбывшегося Кафку».

Казалось бы, какая связь между картинами «Тише!» и «Блокада», кроме того, что их действие происходит в Ленинграде — Петербурге... Вдумчиво отобранная Лозницей хроника, которая, по всей видимости, снималась операторами на свой страх и риск, по велению души, без особой надежды увидеть снятое в выпусках киножурналов, где приветствовались, пожалуй, лишь сюжеты пропагандистского плана, призванные воодушевить советским пафосом стойких защитников Отечества или же вызвать яростный гнев к безжалостному врагу, на самом деле воздействует по принципу контраста. Чем тише и спокойнее поведение людей на экране даже в момент бомбежек, пожаров, зимней стужи, непосредственно перед лицом неотступной смерти, тем страшнее впечатление «экзистенциальной трагедии», переживаемой ими во время блокады. Война как таковая находится где-то за пределами этого мира, но «здесь и сейчас» она гораздо ужаснее и абсурднее, поскольку вторгается тихой сапой, подкрадывается исподтишка, проникает подобно чуме, голодному и холодному мору. Пограничная ситуация между бытием и небытием усугублена тем, что город попал в капкан, оказался в безвыходной ловушке, приговорен к медленной смерти, как к жесточайшей пытке, когда, напри-

мер, на головы вниз повешенных надевали мешки с крысами.

Такая аналогия тоже неслучайна, потому что завершается фильм не салютом по поводу снятия блокады, а сценой публичной казни, когда собравшаяся на площади огромная толпа молча взирает на повисшие трупы. И когда думаешь об идее возмездия в расширительном плане, предполагая возможность самых разных трактовок финала (в конце концов, не одни лишь немцы повинны в осаде Ленинграда), включение единственного титра, привязывающего событие к конкретной дате, но все-таки оставляющего неясность в отношении приведенного в исполнение некоего приговора почему-то в 1946 году вызывает вопросы.

Однако «Блокада» преподает настоящий урок игровому кино. Не только в степени невероятной натуральности и практически недостижимой гиперреальности происходящего, но — в первую очередь — в эпичности мышления. В данной ленте не сказано вообще ни слова, и даже город не назван, как и война не поименована. В чередовании кадров нам не навязывается авторская концепция, помимо той, что мы сами должны извлечь из видимого на экране, если, конечно, пожелаем это сделать, не будучи окончательно испорченными насковозь фальшивым и отрепетированным кинематографом (включая многие документальные картины), оснащенным всевозможными дискурсами и симулякрами. Ведь в постепенно мертвоющем и замерзающем пространстве все еще теплится жизнь. И черно-белое, почти графическое изображение с внезапно открывающейся глубиной кадра и поразительными городскими панорамами рождает восхитительное чувство «запечатленного времени», не исчезающего никуда и пребывающего вовеки.

«БЛОКАДА»

Режиссер Сергей Лозница

Операторы Н.Блажков, А.Богоров, Я.Блюмберг, А.Быстров, В.Валдайцев, Н.Голод, Б.Дементьев, Н.Долгов, С.Иванов, О.Иванов, Л.Изаксон, А.Климов, А.Ксенофонтов, Р.Кармен, Л.Левитин, Э.Лейбович, В.Максимович, С.Масленников, Л.Медведев, А.Назаров, П.Паллей, Ф.Печул, А.Погорелый, Г.Симонов, Б.Синицын, В.Синицын, Я.Славин, Б.Соркин, В.Страдин, К.Станкевич, В.Сумкин, Г.Трофимов, Е.Шапиро, Б.Шер, Г.Шулятин, Е.Учитель, С.Фомин

Звук Владимир Головницкий

Монтаж Сергей Лозница

Работа с архивом Сергей Гельвер

Санкт-Петербургская студия документальных фильмов, Россия, 2005



ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

БЕРЛИНЕР АНСАМБЛЬ

Берлинский МКФ удивил неординарными актерскими работами

56-й Берлинский кинофестиваль отметился в этом году тремя, по крайней мере, характерными чертами. Во-первых, он расширил территорию и масштаб своего кинорынка. Теперь страсти клубятся вокруг продажи фильмов в роскошном музейном пространстве Мартин Гропиус Бау. Этот переезд ознаменовал значимость практической жилки нынешнего руководителя Берлинале Дитера Косслика, настаивающего, что его фестиваль является не только мостом между Востоком и Западом, не только мультикультурным «кампусом», но и средой для крупного бизнеса.

Во-вторых, в конкурсной программе не было безоглядного лидера, безусловно нацеленного на главный приз. При этом равноправие соревную-

щихся картин освидетельствовало достоинство подлинного, не эффектного напряжения. И продемонстрировало интерес к частному, повседневному, личному существованию человека или группы лиц, запечатленных на экране.

В-третьих, последний Берлинале удивил совершенно неординарными актерскими работами. Многие из них могли бы претендовать на главные награды без всякого зазрения совести. «Берлинер ансамбль» на этом фестивале вполне поощрили бы не только Брехт, но и многие из ряда вон режиссеры, которых невозможно обмануть.

Поверх этих обстоятельств не могу умолчать еще об одном, уколовшем меня в февральском Берлине. Все конкурсные фильмы — и похуже, и по-

«Грбавица», режиссер Ясмила Жбанич



лучше — обладали свойствами, напрочь чуждыми нашим режиссерам. Недаром ни одна российская картина на Берлинале не попала. Мы, точнее, наши режиссеры смотрят на жизнь, на время, пространство и людей иными глазами. Но это иное, в просторечье — особенное, больше не радует, не вдохновляет. Различие состоит (в нашем случае) в нелюбви к человеку, к его внутреннему миру, к его страхам, к его контактам с ближайшим окружением. К его индивидуальным порывам, к его выбору и метаниям. Такие первоначальные, но не элементарные основания определили посыл почти всех конкурсных фильмов. И минимизировали раздражение, связанное с отсутствием убийственного (для других) и радикального конкурсанта.

Еще одной особенностью Берлинале стало участие четырех немецких картин в конкурсе. Надо признать, что никакими политическими или патристическими наклонностями устроителей такой расклад объяснять не приходится. Потому что отменное жюри во главе с Шарлоттой Рэмплинг и с такими людьми, как классик поставангарда Мэтью Барни, или выдающийся актер Армин Мюллер-Шталь, снимавшийся у Джармуша, выдали две высшие и одну специальную награду именно трем немецким актерам. Можно позавидовать.

Это же жюри оказалось на высоте, обманув ожидания всех наблюдателей, уверенных, что «Золотой медведь» попадет в руки Майкла Уиттерботома и сорежиссера фильма «Дорога на Гуантанамо» Мэта Уайткрасса. Но выборщики призов стереотипами, связанными с фестивальной модой на политическую актуальность, на сей раз не озаботились. Хотя английские режиссеры получили-таки награду «За режиссуру», ведь их квазидокументальный фильм о том, как три пакистанца, проживающих в Англии, отправляющихся в Пакистан, Афганистан, а потом, заподозренные в пособничестве террористам, отправленные в американскую тюрьму на Кубу, формально сделан причудливо — на стыке фикшн-нонфикшн. И потому за режиссуру ответить он был как бы обязан. Впрочем, это единственная уступка жюри Берлинале. Мое недовольство этим решением связано, во-первых, с тем, что политически важные фильмы хорошо бы делать в более «чистых жанрах» — в пропагандистской документалистике, как Майкл Мур, одержавший победу на предпоследнем Каннском фестивале. Или в игровом художественном кино, как «Молох» Арабова—Сокурова, или немецкий «Бункер». А «Дорога на Гуантанамо» является, по сути, публицистическим телевизионным фильмом, в котором английские актеры (по происхождению па-

кистанцы) реконструируют воображаемые в реальности биографии путешественников в ад, охраняемый безжалостными американцами, видящими в каждом не англосаксе шахида и гада. Впрочем, на берлинском кинорынке именно «Дорога на Гуантанамо» оказалась на верхотуре топ-десятки купленных картин.

Конечно, приз «за режиссуру» надо было вручить Роберту Олтмену за фильм «Друг прерий». И не только за классическое прошлое этого сверхзамечательного режиссера. Но и потому, что его последняя картина о страшно популярном радио-шоу, просуществовавшем в американском эфире тридцать лет и закрытом якобы из-за угрозы падения рейтинга, выстроена с блеском, остроумно, в изумительном ритме. И главное — легкой рукой восьмидесятилетнего режиссера. И снята оператором Эдом Лахманом здорово. И смелость Мерил Стрип, поющей песни кантри, восхитительна. И образ блондинки-злодейки, напоминающей, что пришло время закругляться легендарной музыкальной передаче, по-киномански ненавязчив. И образ полицейского, охраняющего здание театра, откуда в радиозфир транслируется передача-концерт, уморительно смешон, как пародия на героев черного фильма. Короче, прокатили Олтмена, наверное, потому, что на грядущей церемонии «Оскара» он получит статуэтку «За вклад в киноискусство».

Другие почтенные классики выглядели на Берлинале более бледно. «Новый мир» Теренса Малика (о завоевании англичанами американской Вирджинии в XVII веке) разочаровал, несмотря на доверительную медитативность повествования и пейзажи, отлично снятые Эмманюэлем Любецким. История любви капитана Джона Смита (Колин Фаррелл) и красавицы-аборигенки отсылает к отношениям Адама и Евы на фоне изумляющей глаз природы. Однако привлекательное тщание Малика в его минималистском эпосе все же оказалось холостым выстрелом.

При том, что Клод Шаброль своим фильмом «Опьянение властью» спровоцировал среди зрителей еще больший негативизм. Выбрав, как обычно, свой талисман — Изабель Юппер — на главную роль судьи по расследованию (у нас эти функции выполняет следователь), режиссер, скорей всего, полагал, что «этого достаточно». Увы. Юппер блестяще мастерит, облюбовывает все детали взгляда, пластики, аксессуаров, но история ее бескомпромиссной героини, разоблачающей крупных владельцев корпораций, ворующих тысячи евро в свой карман, и коррумпированных политиков, — всего лишь поверхностная дешевка, не лишенная,



Обладатели берлинских «Медведей»
(слева направо сверху вниз):
Режиссер Ясмила Жбанич (Босния),
режиссер Пернилла Фишер
Кристенсен (Дания),
режиссер Джафар Панахи (Иран),
режиссеры Майкл Уинтерботтом
и Мэйт Уайткросс
(Великобритания),
актриса Сандра Хюллер
(Германия),
актер Мориц Бляйтрой
(Германия),
актер Юрген Фогель (Германия).



конечно, французской элегантности за счет интерьеров-экстерьеров, намеков на адюльтер трудолюбивой героини и прочих галльских радостей.

На Берлиале были и другие не получившиеся, однако талантливые картины, о которых сожалеешь, что сорвался запрограммированный результат. Речь в первую очередь идет о «Науке сна» Мишеля Гондри, знаменитого автора музыкальных клипов, режиссера «Вечного сияния страсти». Его новая картина преисполнена обворожительных сюрреалистических образов, сцен, эпизодов. И в сущности, посвящена креативности — предмету-субъекту — объекту познания, воображения, воплощения. Стефан, художник-график (нежная и тонкая работа мексиканского актера Гаэля Гарсиа Берналя), приезжает к матери (Миу-Миу) в Париж, чтобы поработать в издательстве, выпускающем календари. О, надо видеть этих комических персонажей — авторов массовой пошлейшей продукции, которых охмуряет своими творческими капризами ребячливый и талантливый Стефан, полюбивший к тому же соседку по имени Стефани (Шарлотта Гейнсбург). Эта парочка восхитительных придумщиков, инсценирующих свои сны, воспаляющих возбудимость персонажей картины и зрителей, дорогого стоит. Вместе с тем завиральные планы, например, частной телевизионной студии, расположенной в кухне Стефана, или оживление животных-игрушек, остались, к сожалению, набором незаурядных аттракционов полупровального фильма.

Многие, судя по агрессивной рекламе, ставили на немецкую адаптацию моднейшего несколько лет назад французского романа Уэльбека «Элементарные частицы». Но режиссер Оскар Рёлёр отмахнулся и от интеллектуальной горечи романа, и от его романтического цинизма. Он превратил интеллектуальную страстность Уэльбека в психологическую мелодраму о двух сводных братьях: едва ли не бесполом генетике и психически нестабильном — сексуально озабоченном Бруно. Вместо философии Ницше, рефлексии об экспериментальной науке клонирования и отпора жизненному стилю хиппи, к которому принадлежала мать героев, мы увидели попсовую иллюстрацию комплексов травмированных мужчин, заведенных для зрелищных эффектов в клуб свингеров, где меняют партнеров, и в психушку, где Бруно посещают видения-привидения. Хотя Мориц Бляйтрой, получивший приз за лучшую мужскую роль, совершил в этой роли больше, чем можно было ожидать даже от него, одаренного артиста. Его закрепощенность, нерв, инфантилизм, страх одиночества сыграны с такой живой непри-

дурной силой, что она отчасти искупила грубую сентиментальность режиссуры.

Другая немецкая — одна из трех вообще лучших в конкурсе картин — «Свободная воля» Матисаса Гласнера могла претендовать не только на спецприз, полученный Юргеном Фогелем «за художественный вклад». Эта почти трехчасовая картина о посудомойщице-насильнике, признанном немняемым, отсидевшем в реабилитационном центре и начавшем, казалось бы, новую жизнь, где нашлось место и глубокому роману, и зову прежних склонностей, и — в финале — самоубийству. «Свободная воля» замечательна двойным ударом в глаз и сердце. И выразительной, совершенно не пропедалированной киногенной (оператором картины стал сам режиссер) — сумеречным светом и пред-рассветным, городскими мизанкадрами и прибрежными... А также невыразимо достоверным — отчаянным, сдержанным, нюансированным актерским дуэтом Юргена Фогеля и Сабини Тимотео. Молчаливая картина с минимальными диалогами, но с неизменным «эффектом присутствия» душе-раздирающих, невозможных и неотвратимых отношений мужчины и женщины, мощной драмы, загнанной на глубину существования персонажей, заброшенных в прекрасный и ужасный, равнодушный и приветливый мир, в город, на морской берег. Если не сутяжничать, то «Свободная воля» — образец фестивального кино в лучшем смысле этого слова, лишенного предрассудков арт-истеблишмента и клише арт-гетто.

После показа последней немецкой картины — «Реквиема» Ханса-Кристиана Шмида — стало очевидно, что приз за главную женскую роль получит молодая театральная актриса из Базеля Сандра Хюллер. Вместе с тем я настаиваю, что роль Сабини Тимотео сделана не менее грандиозно и с большим магнетическим нервом. Но победила Сандра Хюллер, по природе сверхточная, действительно достоверная актриса. Она с восхитительным умением показала душевные муки своей героини — девушки из религиозной семьи, подверженной приступам эпилепсии, но решившей, что одержима дьяволом и самовольно подвергшейся экзорцизму. Этот внешне яркий, но по сценарию, основанному на реальных событиях 70-х годов, и режиссуре совсем не выдающийся фильм получил и награду ФИПРЕССИ.

Гран-при жюри разделили две картины: милый, не более того и, по-моему, переоцененный дебют датчанки Пернилле Фишер Кристенсен «Мыло» (отдельный приз за дебют) и «Офсайд» знаменитого иранца Джафара Панахи. Он за каждую

свою картину, начиная с каннской «Золотой камеры» в 1995 году (дебют «Белый шарик»), получает все главные призы на первых фестивалях. Его последняя картина, снятая репортажно, артистично, в традициях неореализма, длится ровно 90 минут — столько же длится футбольный матч (его победитель отправится на Кубок чемпионов), на который мечтают попасть молодые иранки, переодетые в мужскую одежду (женщинам вход на стадион запрещен), но оставшиеся в «офсайде», в загончике, под присмотром охранников, блюдущих местные нравы гендерных позволений. «Офсайд» Панахи — карикатура на иранские культурные коды, но — в отличие от известной карикатуры в датской газете — представлена она мягко, любовно, с абсурдистским юмором. Теперь режиссеру — после бурной отповеди судьбе затерроризированных жизнью иранских женщин в «Круге», получившем «Золотого льва» в Венеции, — милы и футбольные фанатки-иранки, и законопослушные недалекие охранники-иранцы, и отцы девушек, опасющиеся сплетен соседей, и Иран, наконец, славу которому принесет спортивная — футбольная — победа, а не политический консерватизм. Что ж, приятно видеть-слышать.

Такой же приятной новостью стало и присуждение «Золотого медведя» за лучший фильм боснийской дебютантке Ясмиле Жбанич, поставившей «Грбавицу». Название картины — район Сараево, где в послевоенные, теперешние времена живут обездоленные женщины с детьми, — их мужья погибли на полях и в прочих местах сражений. Эти изможденные, рано постаревшие, но внутренне стойкие женщины проходят сеансы психотерапии, где облегчают свои души рассказами о пережитых страданиях. И только одна из них — Эсма (прекрасная работа Мирьяны Каранович) — не способна на исповедь. Она живет с дочерью-безотцовщиной, которой нужны двести евро на экскурсионную поездку. Тем же детям, кто принесет справку о героически погибших отцах, поездка будет бесплатной. Такого документа у матери для дочери нет. Эсма находит работу официантки в ночном клубе, но владелец-гангстер денег не дает. Двести евро — пружина сюжета. И пружина невероятного напряжения человеческих, социальных, семейных связей. И размышления каких бы то ни было границ между военной жизнью и мирной, между благими утешениями и страшной правдой, между любовью и зверством. Мать признается дочери, что была изнасилована, что не знает отца девочки. Но... соби-

рает... одалживает деньги дочке на поездку. И любовь — семья — после угрожающих психологических взрывов — воссоединяется. Очень скромная, безпафосная картина повествует о военных последствиях сквозь сочувственный и безиллюзорный взгляд на «город женщин» — совсем юных и потускневших, находящихся в себе, однако, силы нести свой крест (при том, что режиссер на стороне боснийцев), действовать, надеяться и улыбаться, не утирая слез.

Мой персональный фаворит конкурсной программы — «Охранник» дебютанта Родриго Морено — получил престижный приз Альфреда Бауэра «за новаторский вклад». При этом ни откровенного, ни шокирующего «новаторства» в этой картине с гениальным актером Хулио Чавесом (он же по совместительству известный аргентинский драматург, режиссер, сценарист) нет как нет. Название фильма в переводе с испанского имеет некоторую тонкость. Этот «Охранник» — по сути «Страж» или «Хранитель ключей», то есть самый высокий охранник, следующий по пятам за министром экономики, приставленный к нему денно и нощно, на работе и в Буэнос-Айресе, в поездках и загородном доме. Картина о тени человека, который наблюдает за своим подопечным сквозь двери и окна, сквозь асимметричные углы зрения, в неожидан-ных — фрагментарных — ракурсах. Лишиться тени — и не только по традиции романтического писателя Шамиссо — значит перестать быть человеком. Человек, не отбрасывающий тени, становится «тенью» бездушной оболочки. Рубен — герой Хулио Чавеса, показанный и в домашнем обиходе, и в кругу родственников (сцене в китайском ресторане мог бы позавидовать Майк Ли), и в редком одиночестве, и среди водителей, охранников других министров... В финале он лишает своего министра собственной тени, убивая ординарного бедолагу в упор из револьвера. И отправляется к морю, которое он видел всего один раз в жизни, недавно, почти пятидесятилетний, и то когда сопровождал министра на какой-то там саммит. Уехал ли он к морю, чтобы покончить с собой, мы не узнаем. Но финальный план безлюдного моря останется в памяти зрителей, отбрасывающих еще тень...

Дело чести отпарировать на страницах «Кинофорума», что фильм Фархота Абдуллаева «Ловитор», показанный в детском конкурсе и рассказавший о бездомных, покинутых тинейджерах, примкнувших к цирку лилипутов, принимали на Берлинале восторженно.

НЕЯ ЗОРКАЯ



ЕВРОПА В ОГНЕ

Ретроспектива фильмов о Второй мировой войне

Год 2005-й — год 9-го Форума национальных кинематографий — явился, как известно, датой 60-летия со дня окончания Второй мировой войны, а для нашей страны — годом гордости, памяти и скорби по погибшим героям Великой Отечественной.

Естественно поэтому, что традиционная для Форума ветвь программы — ретроспектива — была посвящена военной теме.

Правда, и ранее война — этот трагический водораздел эпох новейшей истории — занимала важное место в сетках кинопоказа ежегодных Форумов и в специальных тематических сеансах, проводимых Конфедерацией Союзов кинематографистов — вспомним обширный цикл «Сколько б ни было в жизни разлук...», посвященный 55-летию Дня Победы в Киноцентре на Красной Пресне. Великие творения отечественных мастеров, запечатлевшие события войны, по достоинству становились центром персональных ретроспектив в рамках форумов: «Однажды ночью» и «Подвиг разведчика» Бориса Барнета, «Берлин» Юлия Райзмана, «Летят журавли» Михаила Калатозова.

В знаменательном году 60-летия разгрома нацизма мы почувствовали потребность расширить экранное пространство визуальных образов войны. То есть не ограничиваться, как это бывало в предыдущих показах на форумах, только материалом военных событий в границах территории СССР, но захватить — хотя бы контуром — всеевропейскую трагедию.

«Европа в огне» — избранное нами название ретроспективы — точно по образному смыслу, но географически, скорее, условно. Да, горит в огне пожарищ и бомбардировок европейский континент, но эвакуированные из центра России киностудии работают в Алма-Ате, Ташкенте, Ашхабаде — «Голливуд на границе с Китаем», как стали называть вынужденную резервацию кинематографистов, посвятивших себя девизу: «Все для фронта, все для Победы». Корифеи экрана, мастера с мировым именем Сергей Эйзенштейн, Всеволод Пудовкин, Марк Донской создают выдающиеся произведения искусства в экстремальных условиях.

А в разоренной Европе ужас войны становится предметом глубокого художественного анализа в шедеврах итальянца Роберто Росселлини, француза Рене Клемана, поляка Анджея Вайды — героев нашей ретроспективы.

Это время, когда на экране еще не отразились ни «холодная война», ни пакты, делящие мир на регионы и сферы влияния, когда против общего врага во весь свой рост встает на вахту талант.

Духовное единство людей искусства, разделенных государственными границами, национальными традициями, эстетическими платформами, подсказывало концепцию ретроспективы «Европа в огне». Здесь хочется отметить несколько принципиальных для нас точек зрения.

Нам хотелось подчеркнуть глобальный характер окончания Второй мировой войны как эпохальной исторической вехи для всей планеты, сколь ни отдалена та или иная точка Земли от Ев-

ропы, где вершится главное историческое действо. Роковой рубеж 1930-х — 1940-х делит XX столетие на два несходных, во многом контрастных, периода истории, лишив человечество ряда светлых надежд и упований. Для послевоенного мира, которому грозят новые, еще более грозные конфликты и реет над планетой призрак атомной гибели, общий трагический опыт пережитой войны имеет поучительное значение. А для нас, людей XXI века, несмыслимый знак памяти. Вот почему на экра-



«Радуга»

не ретроспективы под грифом «Европы в огне» оказались сознательно сближены оккупированное украинское село с расстрелами женщин и детей в «Радуге» (1944) и столица Италии под немецкой



«Непокоренные»

пятой из фильма «Рим — открытый город» (1945), где каратели хозяйничают в жилых кварталах, а в гестапо пытаются патриотов. Мы увидим нечто общее — общее людского горя и злобного насилия — в беспрецедентных кадрах, где гонят евреев на расстрел в киевском Бабьем Яру в «Непокоренных» (1945) Донского и бесконечной ленты беженцев, спасающихся из отданного неприятелю Парижа в «Запрещенных играх» Рене Клемана (1952). И неслучайны «переклички»: после залпов убийц-автоматчиков, деловито пристреливающих тех, кто не упал после первого залпа, наезд камеры на куст, где зацепился легкий женский шарф, владелицы которого уже нет. А в эпизод исхода у Рене Клемана и камера, и дальнейшее течение сюже-

та фокусируются на девочке, чьи родители расстреляны у нее на глазах. «Кадр — пятилетний ребенок, прижимающий к груди мертвую собаку, стал в кино символом горя. Клеман хотел показать, как деформирует война человека», — писала в книге «Примечания к прошлому» Галина Долматовская.

Горе множеств, горе одного-единственного человека. Пушкинское «судьба человеческая, судьба народная» — истинная цель трагедии. Вполне естественно, что тема жертв войны в самом широком смысле слова стала внутренней пружиной отбора фильмов для ретроспективы, чьей задачей служило также напоминание о великой заслуге мирового кинематографа, отечественного в том числе.

Казалось бы, бесспорно, неопровержимо? Ан нет! Приходится читать и в наши дни, и в наш год 60-летия, вещи удивительные. Например:

«Доминантная конструкция войны или интерпретация военных событий представлена в кино-эпопее «Освобождение», созданной в брежневское время Юрием Озеровым и Юрием Бондаревым. Все прочие версии носили лишь характер жанровых разработок этой темы — от комедий или авантюрно-приключенческих боевиков до высоких образов трагедии с характерной для них экзистенциалистской или этической тональностью воплощения»¹. В качестве последних в примечаниях к данному тексту указано «Иваново детство» Тарковского (и на том спасибо! — Н.З.) и повесть Константина Воробьева «Убиты под Москвой»...

Можно, конечно, поражаться апломбу и невежеству подобных пассажей, которые распечатываются, повторяются в качестве «прогрессивной» «антиофициозной» истины. Где «Летят журавли», «Баллада о солдате», «Судьба человека», где огромный корпус тех самых «экзистенциалистски» или «этически» ориентированных (вот это правда!) судеб людских? Вот только у автора накладочка вышла с «авантюрно-приключенческими боевиками», в принципе нашему кино не свойственными, они больше у французов — «Большая прогулка», «Бабетта идет на войну»...

Нет, кроме всего прочего, кроме радостного возвращения на экран великих кадров задачей нашей ретроспективы явилось и напоминание об огромной нравственной и культурной роли кинема-

¹ См.: 60-летие окончания Второй мировой и Великой Отечественной: победители и побежденные в контексте политики, мифологии и памяти. М.: 2005. С.103—10.

тографа в его отношении к опыту Второй мировой войны.

По традиции, уже отработанной на ретроспективах кинофорумов, каждый фильм программы предваряется вступительным словом специалиста-киноведа.

Цели здесь и просветительские (как правило, программа составлена из картин или мало известных сегодняшнему зрителю, или ранее запрещенных, как, например, «Убийцы выходят на дорогу» Всеволода Пудовкина и Юрия Тарича по пьесе Бертольда Брехта «Страх и отчаяние в Третьей Империи»). Снятая в начале войны в Алма-Ате с блистательным актерским составом (М.Астангов, Б.Блинов, О.Жаков, О.Жизнева, С.Магарилл), филигранная по режиссерской работе картина была закрыта по приказу из Москвы и пролежала «на полке» до наших дней. Причина, пусть и не объявленная, была прозрачна: новеллы-миниатюры Брехта рисовали германское общество, охваченное манией доносчиков, подозрительности, страхов — ассоциации были опасны.

Из наследия киноискусства Восточной Европы, чей вклад в разработку темы жертв Второй мировой войны очень велик и самобытен, была избрана более редкая для публичного показа, нежели часто транслируемые фильмы «Канал» и «Пепел и алмаз» корифея великой польской школы Анджея Вайды. Речь идет о его фильме «Летна» (1953), полном ностальгии, жалости, сердечного сочувствия по поводу одного из горьких ударов, нанесенных первыми же атаками гитлеровского вторжения: гибели польской шляхетской гордости, прославленной польской конницы.

Противостояние иллюзорной, блаженной в своем неведении жизни польских улан, для которых красавица Летна — высший приз жизни, и жесточайшей реальности точно и образно передал в своей монографии об Анджее Вайде критик Мирон Черненко:

«Неистовство красок: пурпур цветов и желтизна хлебов, зелень деревьев и голубизна неба... И война. Сумятица на шоссе, беспорядок воинских колонн, брошенные автомашины. Картинные уланы на рослых лошадях, живьем сошедшие с полотна XIX века. Трагедия народа, на который обрушилась холодная военная машина нацизма»...

«Летну», которая шла на ретроспективном сеансе в оригинальной версии на польском языке, представил публике глубокий знаток восточно-европейского кино, известный немецкий киновед и культуролог Ганс-Иоахим Шлегель. На примере



«Летна»

фильма «Летна» и творчества Вайды комментатор предложил свой взгляд на особенности развития польского кино и польской культуры в целом, которая волей-неволей, учитывая постоянную соци-



«Запрещенные игры»

альную зависимость Польши, становилась плацдармом для национального самовыражения.

Выход за рамки только лишь конкретности демонстрируемого фильма также был одним из условий ретроспективы. Нам важно было дать понять, что само по себе изображение тягот войны еще не исчерпывает картины мира, что от фильмов, ныне демонстрируемых в этом маленьком зале, потянулись нити в могучий послевоенный кинематограф, что в каждом из них был заложен некий кокон для будущего. Так, комментируя шедевр Рене Клемана — картину горькую, странную, безжалостную — киновед Валерий Босенко уловил связь между «Запрещенными играми», получившими Золотого льва Св.Марка на Венецианском

фестивале 1956 года, и будущим золотым призером Венеции — «Ивановым детством» Андрея Тарковского. Двенадцатилетнему разведчику-фанату, который пугает взрослых и бывалых своей «неперекипевшей ненавистью» к врагу, предшествовала маленькая сирота из-под Парижа, которая играла в похороны, была закинута на смерти — Клеман открывал в европейском кино тему искажения детской натуры; недаром Жан-Поль Сартр скажет о герое Тарковского: «Мальчик безумен, потому что безумна война».



«Рим — открытый город»

Программа открывалась фильмом Роберто Росселлини «Рим — открытый город», общепризнанным флагманом итальянского нового кино, более того, нового кино Европы. А вот отклик картины в прокате Америки 1945 года: «Реализм и простота «Открытого города» разрывали душу и сердце. Никто в нем не походил на актера и никто не говорил как актер. Была темнота, тени; порою чего-то нельзя было расслышать, а иногда и разглядеть. Хотя именно так и бывает в жизни — не всегда надо слышать или видеть, чтобы прикоснуться к пониманию неизвестного. Казалось, будто у домов удалили стены, и перед вами предстало все, что происходит внутри. Даже больше — вы находились внутри, плакали и страдали вместе с теми, другими».

Эти слова принадлежат Ингрид Бергман. Голливудская звезда, зачарованная неведомым словом искусства, сломала свою карьеру на высшем витке успеха, пересекла океан.

Фильм «Рим — открытый город» (и ретроспективу в целом) представил известный критик и телеведущий Кирилл Разлогов, предложивший свою парадигму творчества великого итальянца.

Кирилл Разлогов

РОБЕРТО РОССЕЛЛИНИ ВЧЕРА И СЕГОДНЯ

Росселлини в истории культуры XX века фигура во многом уникальная. С одной стороны, его творческая биография воплощает в себе несколько принципиально различных этапов развития европейского самосознания. С другой — траектория его исканий (а речь идет именно об исканиях в религиозно-философском смысле) сугубо индивидуальна, пронизана собственными противоречиями и превратностями конкретной судьбы.

В свое время было принято замалчивать тот неоспоримый факт, что Росселлини начинал свою карьеру как постановщик пропагандистских лент периода заката итальянского фашизма и лишь по окончании Второй мировой войны стал родоначальником неореализма — наиболее влиятельного художественного течения середины минувшего столетия. Но и на этом витке он долго не задержался: в судьбах людей его больше интересовал замысел Божий, нежели социально-психологические механизмы. «Стромболи — земля божья», «Франциск — мессия божий», «Путешествие в Италию» и даже предшествовавшая этим картина лента «Германия — год нулевой» радикально расходились с доктриной Чезаре Дзаваттини о бытовом правдоподобию и абсолютном объективизме кинокамеры как идеале кинотворчества. Росселлини одним из первых понял и показал, что исчезновение автора за камерой приводит лишь к раскрытию творения Господа — творца всего сущего.

Парадокс состоит в том, что период теологического реализма в жизни Росселлини совпал с радикальным нарушением церковных канонических таинств брака, в те годы почти незбылемого в католической Италии. Его бурный и многолетний роман с приехавшей из Голливуда нордической красавицей Ингрид Бергман (напомним, сыгравшей главные роли и в «Стромболи» и в «Путешествии в Италию») стал достоянием скандальной хроники и по-своему подтвердил победу земного темперамента над отрешенным созерцанием величия Творца.

В конце 50-х, когда интеллектуальное философское кино Феллини и Антониони, казалось бы, окончательно сбросило неореализм с корабля современности, Росселлини вернулся к канонам социального, почти социалистического реализма в таких ныне классических фильмах, как «Генерал Делла Ровере» и «В Риме была ночь».

Пожилой маэстро недолго оставался в противофазе к мировому кинопроцессу. Политизация миро-

вого экрана во второй половине 60-х годов косвенно подтвердила если не правоту, то актуальный и пророческий характер названных картин, образы героев которых не случайно воплотили Витторио де Сика, с одной стороны, и Сергей Бондарчук — с другой.

Правда, сам Роберто понял требования политики нетривиально. Он стал родоначальником новой тенденции в историческом фильме — документальной реконструкции, обращенной в прошлое. «Приход к власти Людовика XIV» стал манифестом этой чрезвычайно плодотворной тенденции, которую в дальнейшем Росселлини перенес на телевидение и использовал при воплощении столь близких ему евангельских сюжетов.

С позиций нынешнего дня в контексте наследия итальянского режиссера в целом фильм «Рим — открытый город», оставаясь манифестом неореализма, предстает произведением, синтезировавшим разные стороны дарования Росселлини: и любовь к мелодраматическим эффектам, и тягу к высокой духовности, и земное притяжение чувственного темперамента великой Анны Маньяни.

Европа, Европа! Но ведь были среди союзнических государств и армий еще и Соединенные Штаты Америки!

Счастливые, радужные времена, еще не сгущаются тучи «холодной войны» над горизонтом. Горючее сочувствие России, советским людям — их страданиям и потерям, их стойкости — захватило умы.

В то время копия фильма Марка Донского «Радуга» (в программе «Европа в огне» «Радуга» была представлена видным украинским критиком и сценаристом Сергеем Тримбачем) через посольство США в Москве отправилась в Вашингтон. Через несколько дней после показа на имя постановщика фильма пришла телеграмма: «В воскресенье мы посмотрели в Белом доме фильм на русском языке. Я специально пригласил профессора Чарльза Болену в качестве переводчика, но мы поняли фильм и без перевода. Он будет показан американскому народу во всем подобающем ему величии... Франклин Рузвельт».

Михаил Чехов, великий артист в изгнании, пишет в те дни своему другу художнику М. Добужинскому: «Здесь помешательство на русских картинах. Все фирмы ставят русские картины и все разводят такую «клякву», что стыдно смотреть... Говорят: мы не для русских ставим, а для американцев» (сам Чехов снимается в роли советского колхозника-партизана. — Н.З.).

Разумеется, необходимо учитывать множество факторов, обусловивших некую «специфику» американского экранного показа России. И в частности, саму отдаленность американского континента от нашей Европы в огне.

Позволю себе частное воспоминание, оно очень дорого и трогательно. Будучи студенткой ГИТИСа в конце войны, я попала на встречу с Соломоном Михайловичем Михоэлсом, вернувшимся из Америки и делившимся своими впечатлениями с московской молодежью — вскоре замечательный артист и исключительный человек будет злодейски убит, но пока ему оказывают официальные почести как представителю России.

С присущим ему юмором Соломон Михайлович рассказывает, каким вниманием и заботой были окружены русские, не знали, куда их посадить, что подарить. Один раз только вышла маленькая неувязка: в баре он, Михоэлс, попросил у девушки-официантки вторую чашку кофе. Девушка замаялась: «Мы можем подавать только одну порцию — война! Нельзя нарушать военный режим!..»

Вот этот американский «дефицит» на уровне добавки «эспрессо» ощущается и в фильме «Песнь о России». Представить его любезно согласился участник Форума видный американский киновед, профессор Питсбургского университета Владимир Падунов. Свою речь в виде эссе он прислал нам специально для журнала «Кинофорум». Как и для Разлогова «ретро» русско-американской «Песни о России» не ограничилось временем создания и показа фильма, так наша ретроспективная «Европа в огне» оказалась между прошлым и будущим.

Владимир Падунов

ЛЕБЕДИНАЯ ПЕСНЯ: ПЕЧАЛЬНАЯ СУДЬБА ПЕСНИ О РОССИИ ГРЕГОРИ РАТОФФА (1944)

«Песнь о России» шла не в ногу со временем всю историю своего существования, начиная с замысла и создания фильма, до его выпуска на экран и восприятия зрителем и, наконец, до судьбы фильма в технологических революциях конца XX века. Не существующий в формате VHS и DVD, фильм практически неизвестен в Соединенных Штатах. Его не часто показывают: на большом экране «Песнь о России» обычно появляется в редких ретроспективах «Коммунистического Голливуда»; на малом экране фильм иногда пере-

дают на канале Тернер Киноклассика (Turner Movie Classics) по кабелю, так как медиа-магнат Тед Тернер купил права на фильмы кинокомпании МГМ.

Работу над фильмом начали в первые месяцы 1942 года. За основу сценария взяли рассказ «Выжженная земля». Это был крайне бурный период в истории американской политики. Атака японцев на Перл-Харбор в декабре 1941 года последовала через шесть месяцев после нападения гитлеровской Германии на Советский Союз. Эти два события превратили вчерашних застарелых врагов в союзников поневоле. В частности, в конце 1941-го и начале 1942 г.г. отношение американской общественности к Советскому Союзу было настолько негативным, что президент Франклин Делано Рузвельт должен был лично повлиять на изменение отношения американцев к Советскому Союзу, чтобы продлить политику ленд-лиза по отношению к стране, которую на протяжении десятилетий поносили в американских средствах массовой информации. Рузвельт много консультировался с Джоозефом Э. Дейвисом, послом США в Советском Союзе с 1936 по 1938 годы, о путях и механизмах координированного использования средств массовой информации с целью коренного изменения взглядов американцев на Сталина и Советский Союз. Так создавался образ «Дядюшки Джо», как любовно называли Сталина в США в годы войны.

Рузвельт предпринял два главных шага на путях изменения иконографии Советского Союза в массовом сознании американцев. Первым стало создание в июне 1942 года Офиса военной информации (ОВИ), которому были поручены контроль и оформление репортажей о войне и союзниках США для населения. Эти репортажи должны были создать позитивное восприятие Советского Союза как союзника в войне. С полным пониманием, какой властью над общественным мнением в США обладает Голливуд, Дейвис и ОВИ (при поддержке Рузвельта) убедили главные студии Голливуда начать производство художественных фильмов, изображающих героическую борьбу советских людей против фашистских захватчиков с целью улучшения отношения американцев к Советскому Союзу. Три фильма особо выделяются среди продукции Голливуда тех лет: «Миссия в Москву» Майкла Кёртиса и Ламсдена Хэра («Уорнер Бразерс», 1943)—экранизация популярной автобиографии Дейвиса, связанной с его работой как посла США в Советском Союзе; «Северная звезда» Льюиса Майлстоуна (РКО «Пикчерз», 1943), сделанная продюсером Семюэлем Голдвином по прямой

просьбе президента Рузвельта; и «Песнь о России» Грегори Ратоффа (выпущена в январе 1944 года).

Ни один из этих фильмов не был популярен у американских зрителей. Кроме того, к тому времени, когда фильмы появились на экранах, отношения между Советским Союзом и западными союзниками были очень натянутыми, отчасти потому что Сталин настаивал на открытии союзниками второго фронта против нацистской Германии и был раздражен тем, что союзники не делали этого. Другими словами, между временем, когда фильмы были запущены в производство, и временем, когда фильмы были выпущены на экран, общественное мнение в США изменилось опять, несмотря на все усилия ОВИ. Американские средства массовой информации стали подвергать три фильма все более резкой критике, часто цитируя их как примеры проникновения коммунистов в Голливуд и их влияния на киноиндустрию.

Из трех фильмов, «Песнь о России» была, с первого взгляда, наиболее уязвимой для таких обвинений: оба сценариста (Пол Джарико и Ричард Коллинс) и двое из трех авторов рассказа, легшего в основу сценария (Виктор Тривас и Гай Эндор), были членами коммунистической партии, в то время как среди актеров было несколько русских исполнителей (Михаил Чехов, Лео Булгаков и Владимир Соколов). Самое главное, однако, было то, что режиссер Грегори Ратофф был русским. Он родился в Санкт-Петербурге в 1897 году, изучал юриспруденцию в Санкт-Петербургском университете, затем начал изучать актерское мастерство в Санкт-Петербургской театральной школе и впоследствии играть в Московском художественном театре. После революции он переехал во Францию. Впоследствии Ратофф эмигрировал в США, где он работал как киноактер (обычно исполняя роли стереотипных злодеев, говорящих с сильным восточноевропейским акцентом) и затем как кинорежиссер, начиная с 1936 года («Грехи человека»).

Критиков не интересовало, что продюсер фильма (Луи Б. Мейер) и исполнитель главной роли (Роберт Тейлор) были архиконсервативными антикоммунистами. Мейер вложил в фильм большие средства, обеспечив лучших актеров студии для главных ролей: Тейлор был уже хорошо известным идиолом дневных сеансов в американской кинопромышленности, актер, более обожаемый поклонниками, чем уважаемый кинокритиками; а Сюзан Питерс готовили к карьере звезды первой величины (ее карьера неожиданно оборвалась,

когда она осталась парализованной в результате катастрофы через два года после выхода фильма; она умерла в 1952 году). Также примечательно было появление Роберта Бенчли в одной из эпизодических ролей. Популярный исполнитель маленьких ролей во многих фильмах 40-х годов прошлого века, он был более известен как автор сатирических рассказов (хотя и менее известных, чем романы, например, «Челюсти», его внука Питера Бенчли, написанные несколькими десятилетиями позже).

Начало «холодной войны», и в особенности усиление влияния сенатора Джоозефа Маккарти и Комитета Палаты представителей по расследованию антиамериканской деятельности (КРААД — HUAC), привело к дальнейшему расследованию и полному осуждению этих фильмов (главным образом «Миссии в Москву» и «Песни о России») как неоспоримого доказательства проникновения коммунистов в Голливуд. В частности, в докладе слушаний КРААД 1947 года о роли коммунистов в Голливуде оба фильма были заклеены как «прокоммунистическая пропаганда». Как следствие этих слушаний, два сценариста «Песни о России» (Коллинс и Джарико) оказались в пресловутом голливудском черном списке за участие в американской просоветской политике времен войны.

Несмотря на безупречную репутацию консерваторов, Мейер и Тейлор вынуждены были давать показания как свидетели на слушаниях КРААД в

1951 году, объяснять, почему они участвовали в «прокоммунистическом» проекте. Тейлор, в частности, утверждал, что он во время съемок неоднократно требовал изменить сценарий, чтобы избавиться от наиболее вопиюще пропагандистских сцен и строк. К моменту слушаний КРААД 1951 года Коллинс, разочаровавшись в коммунистической партии и Советском Союзе и не в состоянии найти работу, стал активно сотрудничать с Комитетом. На тех же слушаниях Лилиан Хелман, сценаристка «Северной звезды», также была вызвана давать показания перед КРААД, но она отказалась, сказав: «Я не могу и не буду перекраивать свою совесть по модам этого года». В результате она тоже попала в черный список. Ховард Кох, сценарист «Миссии в Москву», был включен в черный список в 1950 году.

Хотя сценаристы всех трех фильмов пострадали, попав в черный список, режиссеры отделались легким испугом и продолжали активно работать в Голливуде. Грегори Ратофф снял еще одиннадцать фильмов после «Песни о России», а также был продюсером пяти из них. Он умер в Швейцарии 14 декабря 1960 года².

Публикация подготовлена при поддержке гранта РГНФ
№04-04-00-218а

² Перевод Александра Прохорова, профессора Колледжа Вильяма и Мэри, штат Вирджиния.

ВАЛЕРИЙ ФОМИН

«ПОМАТРОСИЛИ И БРОСИЛИ...»¹

МЕЧТАНИЯ НА ПЕПЕЛИЩЕ...

В гостях хорошо, а дома лучше...

Работники киностудий и кинопредприятий, эвакуированные в 1941 году в отдаленные восточные районы страны, ждали возвращения в родные места нетерпеливо, с нескрываемой тоской по оставленным очагам. Но вернуться домой можно было только получив разрешение очень высоких правительственных инстанций. А таковые выдавались лишь в случае крайней производственной необходимости. Приходилось терпеть и ждать, ждать, ждать...

Тем не менее, начиная с весны 1942 года, председатель Комитета по делам кинематографии И.Г. Большаков начал потихоньку беспокоить московское начальство просьбами хотя бы о частичной эвакуации своих главных сотрудников в Москву.

Круг тех, за чье возвращение он хлопотал, все время расширялся. Но массовое, хотя далеко еще не всеобщее возвращение пришлось уже на вторую половину 1943 года.

Возвращение оказалось и радостным, и горьким. Те, кому довелось прожить годы в эвакуации в вынужденной разлуке, встречаясь, подчас с трудом узнавали друг друга. Беды войны, тяготы эвакуации на всех оставляли свои беспощадные отметины. Кто-то из вернувшихся остался без крыши — разбомбили или прежнее жилье было кем-либо захвачено. Многих по возвращении ждали очень тяжелые вести, посещение могил, появившихся уже в годы войны...

Но особенно тяжело пришлось тем, кто возвращался на освобожденные от оккупантов земли. Там всех ждали в основном руины домов, разграбленные студии, сожженные кинотеатры и фабрики, одним словом — пепелище. Начинать жизнь и работу в родных местах пришлось практически с нуля.

Законсервированные на время эвакуации «Мосфильм», «Ленфильм» и другие студии катастрофически обветшали. Старенькое, изношенное оборудо-

вание, которое еще по дороге в эвакуацию осенью 41-го сильно измолотилось, «утратило комплектность» (то бишь оказалось разворованным), теперь при возвращении из эвакуации совсем поистрепалось, стало рассыпаться в прах.

Для восстановления и начала работы всего было позарез мало — света, отопления, лесоматериала для декораций, рабочей силы, решительно всего.

Первый вывод, к которому пришли кинематографисты и руководители Кинокомитета, осматривая обветшалые, жалкие помещения киностудий: просто восстанавливать их в прежнем, довоенном виде — пустое дело. Ясно было как божий день — необходима коренная, капитальнейшая их реконструкция.

С большим воодушевлением, не мешкая, стали разрабатывать планы восстановления центральных киностудий. Потом размечались и далее — до планов восстановления и развития всей отрасли.

Среди всех этих светлых, кружащих голову упований на перемены к лучшему затеплилась надежда и на организационно-экономическую реформу отрасли. Вспомнились прежние, еще предвоенный поры дерзкие наметки по этой части. А тут как раз подоспел из Америки М.К. Калатозов. За два года своей работы в Штатах детально изучил принципы работы слаженного голливудского конвейера и по возвращении на родину был назначен начальником Главного управления по производству художественных фильмов со статусом зама Большакова, а заодно — куратором «Мосфильма».

При первом же посещении главной студии страны волосы у Михаила Константиновича встали дыбом. Боюсь, что даже крепкое русское слово «Бардак!» ему показалось тогда явно слабоватым. Между тем положение на республиканских студиях, даже не побывавших под оккупацией, было в стократ печальнее. В годы войны они работали на привозном оборудовании эвакуированных предприятий. Когда война повернула на Запад и началась эвакуация, это оборудование и кадры работников пришлось возвращать. Киностудии среднеазиатских республик остались, как говорится, «в чем мать родила».

¹ Глава из будущей книги «Агония сталинского кино».

Учитывая столь печальные реалии и получив благословение Большакова, Калатозов решительно засел за разработку коренной реформы кинодела. На заседании Комитета, где он вскоре докладывал, как да где именно нужно все круто поменять, его речь слушали, как пение соловья.

Тогда, в победном 1945-м, страна жила особым настроением. Казалось, что с долгожданной и выстраданной победой начнется новая, счастливая, разумная — какая-то совсем другая, жизнь. Светлые мечтания о небывалых переменах к лучшему не обошли стороной и кинематографический люд.

Грезилась не только либеральные послабления по творческой части, но и вполне земные, материальные улучшения — расширение кинопроизводства, радикальная реконструкция развалившихся киностудий и строительство новых, техническое переоснащение, цветное кино и тому подобные прелести.

Поначалу казалось, что к осуществлению этих заветных чаяний именно все и шло.

Уже в апреле 1945-го под покровительством распростертым крылом Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) было проведено специальное совещание по вопросу развития кинематографий союзных республик. В суперпредставительной тусовке помимо руководителей республиканских студий и ведущих работников национальных кинематографий приняли участие секретари по пропаганде ЦК нацкомпартий и столпы Агитпропа ЦК ВКП(б). Высокое собрание пришло к выводу, что «одним из самых узких мест, тормозящих развитие кинематографии в Советском Союзе, является недостаток творческих и инженерно-технических работников».

По итогам совещания Комитет по делам кинематографии подготовил целый букет конкретных предложений о преодолении означенного «самого узкого места», главным украшением которого был проект создания Высшей школы киноискусства. В этом заведении (уровня академии) и предполагалось ударным путем преодолеть кадровый дефицит республиканских кинематографий. Намечались и другие крупные меры по выводу советской кинематографии на новый виток развития.

Красочнее всего эти дивные грезы запечатлелись в плане первой послевоенной пятилетки, о чем свидетельствует книга И. Г. Большакова «Пятилетний план восстановления и развития советской кинематографии».

Пятилетний план развития художественной кинематографии предусматривал к концу пятилетки расширение ее производственной базы до 80—100 фильмов в год. Сия цифра означала многократное

увеличение объема советского кинопроизводства, упавшего к концу войны до 18 картин.

Эта греза №1 была, конечно, самой сладкой и обольстительной, поскольку ее осуществление обещало не только более или менее пополнить грандиозное прокатное пространство страны мало-мальски адекватным количеством новой продукции, но и хотя бы слегка приоткрыть калитку перед новым поколением молодых кинематографистов, ибо к тому времени слово «дебют» напрочь исчезло из обиходного словаря советских кинематографистов за ненадобностью.

С воодушевлением составленный новый пятилетний план обещал также коренную реконструкцию центральных студий, восстановление и доведение до довоенной мощности Киевской студии, а также и строительство совершенно новых киностудий в Минске, Риге, Баку, Таллине и Вильнюсе.

«Увеличение производственной программы по выпуску картин киностудиями в Тбилиси, Ереване, Алма-Ате, Ташкенте, Свердловске и Ашхабаде, — обещалось в одном из основополагающих документов, — будет идти главным образом за счет улучшения организации кинопроизводства, технического дооснащения и частичной реконструкции». И то хлеб!

Помимо многократного роста кинопроизводства намечалось также строительство несметного количества новых кинотеатров, появление жуткого количества киноплёнки и киноаппаратуры, массовое освоение цветного кино и стереокино, невиданный расцвет кинонауки и киноизобретательства и т.д и т.п.

Правда, несколько смущало, что на осуществление сказки денежек отпускалось, мягко говоря, скуповато — 500 млн. руб. Чтобы оценить весомость этой цифры, напомним, что не слишком скрупулезно подсчитанные материальные потери советской кинематографии в годы войны составили 2 953 938 000 руб. Разница существенная. И стало быть, только для восстановления порушенной кинематографии до довоенного уровня средств понадобилось бы уж никак не меньше суммы того урона, что нанесли нам немцы. А на какие шиши, спрашивается, могло произойти тогда удвоение кинопроизводства, не считая всех прочих чудесных приращений?

Впрочем, и без этих сопоставлений было ясно, что в разрушенной, до предела истощенной войной стране других денег на кино просто нет. Поэтому царски щедрым подарком казались кинематографистам даже те скромные 500 млн, что наобещало на новую кинопятилетку сталинское правительство.

Тем более, что, поскупившись на выделение средств для восстановления киноотрасли, Сталин

расщедрился на почести. Орган управления «важнейшим из искусств» был существенно повышен в статусе. Там, где прежде был скромный Комитет по делам кинематографии, теперь было образовано Министерство кинематографии СССР.

Сладость этого сталинского подарка вкусили и национальные кинематографии. Республикам было дозволено завести свои местные министерства кинематографии, невзирая на то, что они могли тогда производить от силы одну-единственную полнометражную картину в год да захудалый журнал местной кинохроники в придачу.

Тогда же, летом 1946-го, хозяином Кремля советской киномузе был дарован еще и Совет при Министерстве кинематографии СССР, специально предназначенный для того, чтобы координировать и способствовать ударному развитию республиканских кинематографий.

На сем пряники у генерального продюсера советского кино кончились, и он решительно взялся за кнут. 4 сентября 1946 года было принято печально знаменитое постановление ЦК ВКП(б) «О кинофильме «Большая жизнь», давшее старт длительной и жесточайшей кампании по очередному избиению несчастной отечественной киномузы.

Партийное постановление «на первый взгляд» никак не задевало республиканские кинематографии, поскольку главными мишенями погромной критики стали картины «Мосфильма» и «Ленфильма». На самом деле «уроки» из цекистского приговора пришлось извлекать всем без исключения.

К тому же выяснилось, что идейно порочные ленты снимаются не только на центральных студиях, но и в республиках. В компанию запрещенных фильмов («Иван Грозный», «Большая жизнь», «Свет над Россией», «Простые люди») вскоре попали азербайджанская лента «Фатали-хан» и безвинное творение Тбилисской киностудии «Кето и Котэ». Позднее к этой полочной парочке добавят и еще одну азербайджанскую картину — «Огни Баку».

Не обошлось и без оргмер: в целях ужесточения контроля за содержанием фильмов был полностью изменен состав Художественного совета Министерства кинематографии, в котором уже не нашлось места для самих кинематографистов. На роли экспертов и оценщиков новых фильмов были назначены в основном чиновники Отдела пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) и люди близкого им круга.

Эта погромная кампания еще продолжала набирать обороты, как в декабре того же «переломного» 1946 года советское кино получило еще один тяжелейший удар: неутомимые труженики ЦК ВКП(б) успели одарить киномузу еще одним убойным поста-



«Иван Грозный»

новлением. На этот раз жуткие изъятия в работе кинематографии были обнаружены уже не по художественно-идеологической части, а в сфере производственно-хозяйственной деятельности. Кинематографистов обвинили в том, что они заворовались. В постановлении, поименованным «О крупных недостатках в организации производства кинофильмов и массовых фактах разбазаривания и хищения государственных средств в киностудиях», были обнародованы поистине вопиющие примеры и доказательства развала производственной дисциплины и казнокрадства.

«Вследствие этого планы производства художественных фильмов систематически не выполняются. В 1946 году закончено производством всего лишь 9 фильмов при плане в 21 фильм. Бакинская, Ереванская, Алма-Атинская, Ашхабадская и Минская киностудии в 1946 году совсем не выпустили фильмов./.../

Режиссеры мало считают с утвержденными министерством сценариями, сметами и сроками выпуска кинокартин, самовольно изменяют утвержденные сценарии и графики производства фильмов, вмешиваются в административные и финансовые

дела кино съемочных групп и в то же время не несут ни материальной, ни административной ответственности за нарушения, которые совершаются по их указаниям.

Установившаяся в Министерстве кинематографии СССР вредная практика необоснованного продления сроков выпуска фильмов дезорганизует производственный процесс, порождает бесплановость, безответственность режиссеров и руководителей киностудий, покрывает бесхозяйственное расходование государственных средств.

В последнее время прокуратурой Союза и Министерством госконтроля выявлены массовые факты преступного разбазаривания и расхищения государственной собственности в Алма-Атинской, Ашхабадской, Ереванской, Тбилисской, Киевской, Бакинской киностудиях, а также в киностудиях «Мосфильм», «Ленфильм» и «Союздетфильм»; пользуясь безответственным отношением в Министерстве кинематографии СССР к расходованию государственных средств, киностудии произвольно завышают сметы на производство кинокартин, расточительно тратят деньги и материальные ценности. В результате этого стоимость кинокартин чрезмерно возрастает, ни одна картина не выпускается без перерасхода даже против завышенной сметной стоимости. Этому способствует широко распространенный сре-



«Третий удар»

ди киноработников вредный взгляд, будто хорошая кинокартина снимает ответственность за все излишества и злоупотребления, допущенные при ее производстве.

Руководство Министерства кинематографии СССР не организовало борьбы с жуликами, ворами, тунеядцами, получившими возможность длительное время расхищать государственные средства. Директор кинокартины «Пятнадцатилетний капитан» Кренский (киностудия «Союздетфильм») отчитался

«Большая жизнь»



перед студией фиктивными документами на сумму 201 400 рублей. Директор кинокартины «Простые люди» Гинзбург (киностудия «Ленфильм») отчитался перед студией фиктивными документами на сумму 99 702 рубля. Директор кинокартин «Золотая тропа» и «Строптивые соседи» Дгебуадзе (Тбилисская киностудия) отчитался подложными документами на сумму 151 500 рублей. Установлено, что директора кинокартины, которым доверяются огромные государственные средства, подбираются из людей случайных и непроверенных.

Министерство кинематографии СССР не сделало выводов из Постановления ЦК ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь». Несмотря на неоднократные предупреждения ЦК ВКП(б) и правительства, руководители Министерства кинематографии СССР, и прежде всего министр т. Большаков И.Г., продолжают неудовлетворительно руководить работой киностудий и расточительно расходуют огромные государственные средства/.../.

Нельзя сказать, что столь неприятные строки данного постановления родились уж совсем на пустом месте. Практика масштабного и изощренного казнокрадства широко утвердилась в системе советской кинематографии с первых же лет ее существования. С одной стороны, она была порождена весьма специфическим подбором кадрового состава административных работников. Выходцы из одного определенного круга, не слишком образованные, но наделенные бешеной пробивной энергией и особой изворотливостью, они заняли практически все ключевые должности на пути течения больших и малых финансовых потоков, питающих киноотрасль. Как показали результаты обследования советской кинематографии, проведенного Рабоче-крестьянской инспекцией в конце 20-х годов, подавляющее большинство работников административно-экономического профиля, трудившихся на ниве кинематографии, уже имели к тому времени по две-три судимости за экономические преступления, но тем не менее продолжали оставаться незаменимыми на своих должностях и далее.

Но укоренению традиции непомерного воровства и виртуозного мздоимства, надо признать, более всего способствовала и сама система советского производства. Сверхцентрализованная, сверхбюрократизированная, построенная на тысячах запретительных инструкций, она сама подталкивала кинематографистов к тому, чтобы ловчить, изворачиваться, находить лазейки в паутине запретов и ограничений. Без этой «двойной бухгалтерии» («два пишем, три в уме»), без умения оформить и документировать нарушение финансовой дисциплины так, что не

подкопаясь, невозможно было снять фильм, найти в процессе съемок выход из той или иной возникающей нетривиальной ситуации. Но если была возможность исполнять хитроумные комбинации и делать подтасовки ради общего дела, то почему бы не использовать те же приемы и методологию для пополнения собственных карманов?

И конечно же, на нехватку такого рода умельцев советская кинематография пожаловаться не могла. Однако, как ни странно, чем жестче сталинский режим закручивал административно-контрольные гайки, тем более расширялись масштабы воровства.

Вот и зубодробительное Постановление ЦК ВКП(б) «О массовых фактах разбазаривания и хищения государственных средств» ничуть не исправило положения. Ударив не по настоящему киноворью, а в основном по инициативным, преданным кино административным работникам, оно породило болезненную подозрительность, перессорило людей, вызвало лавину гадких доносов. А в результате обоих погромных постановлений, вышедших из недр ЦК в течение трех месяцев, чудесная, приподнятая атмосфера радостных ожиданий и светлых надежд, сложившаяся в первый послевоенный год, была изжата и уничтожена под самый корень.

И свои послевоенные биографии республиканским кинематографистам, как и кинематографистам России, пришлось начинать (или продолжать) в атмосфере нарастающей травли и репрессий, страха перед угрозой новых обвинений и наказаний. Как выразился в более поздние времена Эмиль Лотяну, «в такой обстановке не растут даже огурцы...».

ПОСТАНОВЛЕНИЕ СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР «О МИНИСТЕРСТВАХ КИНЕМАТОГРАФИИ АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ ССР, БЕЛОРУССКОЙ ССР, ГРУЗИНСКОЙ ССР И КАЗАХСКОЙ ССР»

от 31 июля 1946 г.

В связи с организацией Министерств кинематографии Азербайджанской ССР, Белорусской ССР, Грузинской ССР и Казахской ССР Совет Министров Союза ССР ПОСТАНОВЛЯЕТ:

1. Возложить на Министерства кинематографии Азербайджанской ССР, Белорусской ССР, Грузинской ССР и Казахской ССР:

а) руководство государственной киносетью и регулирование работы киносети всех ведомств и организаций на территории соответствующих союзных республик;

б) организацию производства кинокартин, ки-

нооборудования и запасных частей, а также организацию ремонта киноаппаратуры;

в) составление и внесение на утверждение Совета Министров союзной республики и Министерства кинематографии СССР сводных производственных, эксплуатационных и финансовых планов, планов капитального строительства предприятий, учреждений и организаций, подведомственных Министерству кинематографии союзной республики, а также руководство исполнением утвержденных планов;

г) разработку и внесение на рассмотрение Совета Министров союзной республики и Министерства кинематографии СССР вопросов развития кинематографии и развертывания киносети в республике;

д) планирование и руководство всей производственной, эксплуатационной и финансовой деятельностью и строительством киностудий и других предприятий, учреждений и организаций, подведомственных Министерству кинематографии союзной республики, с соблюдением порядка, установленного пунктом 2 настоящего Постановления;

е) осуществление технического руководства кинопредприятиями и киноорганизациями, утверждение в установленном Министерством кинематографии СССР порядке технических норм и правил по эксплуатации киносети всех ведомств и осуществление контроля за техническим состоянием киносети;

ж) проведение в соответствии с указаниями Министерства кинематографии СССР нормирования и оплаты труда на предприятиях, в учреждениях и организациях, подчиненных Министерству кинематографии союзной республики;

з) руководство подготовкой кадров для республиканских кинопредприятий, учреждений и организаций и для киносети; организацию учета и распределения кадров и руководство работой учебных заведений, школ и курсов;

и) организацию технического и материального снабжения подведомственных предприятий, учреждений и организаций, а также снабжение ведомственной и профсоюзной киносети кинооборудованием, киноаппаратурой и специализированными киноматериалами;

к) руководство работой областных управлений кинофикации и управлений кинофикации при Советах Министров АССР.

2. Установить, что:

а) тематические планы производства кинокартин в киностудиях республиканского подчинения,

а также литературные сценарии утверждаются Министерством кинематографии СССР;

б) постановочные сметы и сроки производства кинокартин на тех же киностудиях утверждаются Министром кинематографии союзной республики, причем сметы на художественные и научно-популярные картины стоимостью свыше 3 млн. рублей и на документальные картины стоимостью свыше 500 тыс. рублей, а также сроки производства этих кинокартин утверждаются Министром кинематографии союзной республики по предварительному согласованию с Министерством кинематографии СССР;

в) пуск каждой кинокартины в производство разрешается после утверждения постановочной сметы особым приказом Министра кинематографии союзной республики;

г) финансирование производства кинокартин на киностудиях республиканского подчинения производится в соответствии с порядком, установленным Постановлениями Совнаркома СССР от 3 июня 1938г. № 715 и от 27 ноября 1938г. № 1268.

3. Установить, что при Министерствах кинематографии Азербайджанской ССР, Белорусской ССР, Грузинской ССР и Казахской ССР состоят художественные советы.

4. Разрешить Министерству кинематографии СССР:

а) передать в непосредственное подчинение Министерства кинематографии Белорусской ССР Минскую киностудию художественных фильмов;

б) передать в непосредственное подчинение Министерства кинематографии Казахской ССР Алма-Атинскую киностудию художественных фильмов и Алма-Атинскую школу киноактеров.

5. Ликвидировать управление кинофикации при Совете Министров Белорусской ССР, передав его функции Министерству кинематографии Белорусской ССР.

6. Поручить Советам Министров Азербайджанской ССР, Белорусской ССР, Грузинской ССР и Казахской ССР:

а) утвердить по согласованию с Министерством кинематографии СССР Положения о республиканских Министерствах кинематографии;

б) рассмотреть и решить вопросы о передаче Министерством кинематографии республик предприятий республиканского и местного подчинения для создания баз по изготовлению предметов кинооборудования и запасных частей для киноаппаратуры.

7. Поручить Государственной штатной комис-

сии при Совете Министров СССР рассмотреть и утвердить штаты, должностные оклады работников, а также структуру Министерств кинематографии Азербайджанской ССР, Белорусской ССР, Грузинской ССР и Казахской ССР.

Председатель Совета Министров Союза ССР
Сталин

Управляющий делами Совета Министров СССР
Я. Чадаев

ПОСТАНОВЛЕНИЕ СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР «О МИНИСТЕРСТВАХ КИНЕМАТОГРАФИИ ЛАТВИЙСКОЙ ССР, ЛИТОВСКОЙ ССР И ЭСТОНСКОЙ ССР»
от 11 сентября 1946 г.

В связи с образованием Министерств кинематографии Латвийской ССР, Литовской ССР и Эстонской ССР Совет Министров Союза ССР

Постановляет:

Возложить на Министерства кинематографии Латвийской ССР, Литовской ССР и Эстонской ССР руководство кинематографией в указанных союзных республиках в соответствии с пунктами 1 и 2 Постановления Совета Министров СССР от 31 июля 1946 г. № 1719.

2. Установить, что при Министерствах кинематографии Латвийской ССР, Литовской ССР и Эстонской ССР состоят художественные советы.

3. Разрешить Министру кинематографии СССР: а) передать в непосредственное подчинение Министерства кинематографии Латвийской ССР Рижскую киностудию художественных фильмов и Рижскую студию хроникально-документальных фильмов;

б) передать в непосредственное подчинение Министерства кинематографии Литовской ССР Каунасскую студию хроникально-документальных фильмов;

в) передать в непосредственное подчинение Министерства кинематографии Эстонской ССР Таллинскую студию хроникально-документальных фильмов.

4. Ликвидировать Управления кинофикации при Советах Министров Латвийской ССР, Литовской ССР и Эстонской ССР, передав их студии Министерств кинематографии республик по принадлежности.

5. Поручить Советам Министров Латвийской ССР, Литовской ССР и Эстонской ССР:

а) утвердить по согласованию с Министер-

ством кинематографии СССР Положения о республиканских министерствах кинематографии;

б) рассмотреть и решить вопросы о передаче министерствам кинематографии республик предприятий республиканского и местного подчинения для создания баз по изготовлению предметов кинооборудования и запасных частей для киноаппаратуры.

6. Поручить Государственной штатной комиссии при Совете Министров СССР рассмотреть и утвердить штаты, должностные оклады работников, а также структуру Министерств кинематографии Латвийской ССР, Литовской ССР и Эстонской ССР.

Зам. Председателя Совета Министров
Союза ССР Л. Берия

Управляющий делами Совета Министров СССР
Я. Чадаев

РГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 1204, л. 53—54.

ПОЛОЖЕНИЕ О СОВЕТЕ ПРИ МИНИСТЕРСТВЕ КИНЕМАТОГРАФИИ СССР
18 мая 1946 г.

1. Совет при Министерстве кинематографии имеет своей задачей укрепление и дальнейшее развитие кинематографии в союзных республиках.

2. Совет при Министерстве кинематографии рассматривает:

а) планы производства художественных и документально-хроникальных кинокартин в союзных республиках;

б) вопросы строительства и размещения новых и реконструкции действующих киностудий и предприятий кинематографии, выпуска киноаппаратуры, подготовки кадров в союзных республиках;

в) мероприятия по расширению киносети и улучшению работы кинотеатров в союзных республиках;

3. Решения Совета при Министерстве кинематографии вступают в силу по утверждению их Министром кинематографии СССР.

4. Совет при Министерстве кинематографии созывается Министром кинематографии не реже одного раза в три месяца.

5. Совет при Министерстве кинематографии состоит из представителей союзных республик, назначаемых Советом Министров союзной республики по согласованию с министром кинематографии СССР.

Председателем Совета является Министр кинематографии СССР.

Состав Совета при Министерстве кинематографии Советом Министров СССР по представлению Министра кинематографии СССР.

Расходы по содержанию Совета при Министерстве кинематографии производятся по смете Министерства кинематографии СССР.

РГАСПИ, ф. 17, оп. 116, д. 261, л. 30.

СПРАВКА МИНИСТРА КИНЕМАТОГРАФИИ СССР И. Г. БОЛЬШАКОВА СЕКРЕТАРЮ ЦК ВКП(б) МАЛЕНКОВУ «О ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СОВЕТА ПРИ МИНИСТЕРСТВЕ КИНЕМАТОГРАФИИ СССР»
19 февраля 1949 г.

Секретно

Секретарю Центрального Комитета ВКП(б)
Товарищу Маленкову Г. М.

СПРАВКА
О деятельности совета при Министерстве кинематографии СССР

17-го июня 1946 года Постановлением Совета Министров СССР 1262 был создан Совет при Министерстве кинематографии СССР, имеющий своей задачей укрепление и дальнейшее развитие кинематографии в союзных республиках.

Совет должен был рассматривать планы производства кинокартин в союзных республиках; мероприятия по расширению киносети и улучшению работы кинотеатров; вопросы строительства и реконструкции кинопредприятий, подготовки кадров в союзных республиках.

За время своего существования Совет собирался своего один раз в августе месяце 1946 года, с повесткой дня: 1) пятилетний план восстановления и развития кинематографии СССР; 2) о работе киносети в 1946 году.

Совет, согласно утвержденному Советом Министров СССР положению о нем, должен был собираться один раз в квартал.

В дальнейшем Совет не собирался в связи с тем, что в 1947 году из его состава (28 человек) было 12 человек, из них четыре человека, представляющие союзные республики, в которых наиболее развита кинематография (УССР, Грузия, Армения, Латвия). Позже выбыл представитель Белорусской Республики.

Кроме того, когда формировался состав Совета,

в ряде республик не было Министерств кинематографии (Узбекистан, Латвия, Литва и Эстония), поэтому в него не вошли Министры кинематографии этих республик, тогда как Министры других республик входят в Совет.

В связи с указанными обстоятельствами в октябре месяце 1947 г. Министерство кинематографии СССР вошло в Совет Министров с предложением о пересмотре состава Совета.

Этот вопрос в Совете Министров СССР (Бюро по культуре) не был решен, т. к. встал вопрос о целесообразности существования Совета. Позже вопрос рассматривался в ЦК ВКП(б) (18 сентября 1948 г.).

В последующее время вопросы, входящие в компетенцию Совета, решались Министерством кинематографии СССР на заседаниях Коллегии, на созываемых совещаниях и конференциях, путем выезда в республики руководящих работников, а также постановки отдельных вопросов национальной кинематографии в Совете Министров Союза ССР.

За период с 15 июня 1946 года по 18 февраля 1949 года на заседаниях Коллегии Министерства кинематографии СССР были заслушаны 19 докладов Министров кинематографии и начальников Управлений кинофикации союзных республик по вопросам выполнения плана производства кинокартин, улучшения кинообслуживания населения и увеличения доходов от кино, о состоянии работы с кадрами в национальных республиках. После каждого из докладов издавался приказ Министра кинематографии СССР, в котором анализировалось состояние дел и определялись задачи и меры помощи этим республикам.

В ноябре 1947 года в Москве проходила конференция творческих работников о задачах художественной кинематографии. В повестке дня конференции стоял доклад о развитии национальной кинематографии.

В феврале 1948 года состоялась конференция творческих работников кинематографии по итогам работы советской кинематографии за 1947 год, на которой анализировалось содержание кинофильмов, выпущенных национальными киностудиями.

В марте 1948 года проводилось совещание Министров кинематографии союзных республик по вопросу улучшения кинообслуживания населения и увеличения доходов от кино.

В июне 1948 года состоялось Всесоюзное совещание начальников сценарных отделов всех киностудий художественных фильмов по вопросу повышения идейно-художественного качества ки-

носценариев и задачах сценарных отделов киностудий. На совещании были представлены все союзные республики.

В декабре 1948 года было проведено совещание Министров союзных республик и начальников Управлений кинофикации по вопросу о плане кинофикации на 1949 год.

На протяжении всего 1947 года и особенно в 1948 году во все союзные республики выезжали заместители Министра, члены Коллегии и другие



«Адмирал Нахимов»

ответственные работники Министерства для решения на месте практических вопросов и оказания помощи работникам республиканских министерств. Одновременно систематически вызывались в союзное Министерство Министры кинематографии и начальники Управлений национальных республик для решения в Москве практических вопросов.

Кроме Коллегии, в Министерстве существует Художественный Технический Совет.

Технический Совет разрешает все главные вопросы по развитию технической базы кинематографии и по внедрению передовой техники при производстве фильмов, печати фильмокопий, ки-

нопоказа, а также производства кинофотоматериалов и киноаппаратуры.

Решения Технического Совета являются основой для развития кинотехники в организациях кинематографии национальных республик.

На заседания Технического Совета, в случае необходимости, вызываются представители национальных республик.

Министр кинематографии СССР
И.Большаков

РГАЛИ, ф.2456, оп.4, д.141, л.13—1,1—6.

К сожалению, мрачная атмосфера сталинской полицейщины, увы, оказалась для нашего послевоенного кино не единственным бедствием...

Самым драматичным и самым тяжким по своим последствиям испытанием стала для советского послевоенного кино пресловутая политика «малюкартинья».

**«ДАВАЙ СЪЕДИМ ТВОЕ,
А ПОТОМ КАЖДЫЙ — СВОЕ...»**

Конец 40-х — начало 50-х — самые гибельные, самые удушливые и бесплодные для советского кино годы. Мучительно агонизируя, оно неотвратно приближается к гибельной для себя пропасти. Снимая исключительно псевдомонументальные кинофрески, именуемые в народе «опупеями», кино катастрофически быстро теряет все свои сколько-нибудь живые краски, мертвеет прямо на глазах. При этом советская киномуза превращается в пустыню не только в творческом отношении, она погибает еще и как киноиндустрия.

Механизмом, запустившим процесс смертельной агонии, оказалась пресловутая политика «малюкартинья».

С подачи главного врага советского кино — все того же Агитпропа ЦК ВКП(б) — Сталин провозглашает совершенно дикий и противоестественный курс — повысить доходы от кино, уменьшив расходы на него. Это гениальное экономическое чудо-изобретение тружеников Агитпропа и получило впоследствии название «политики малюкартинья». В результате триумфально-победной реализации этого курса вместо запланированного на послевоенную пятилетку многократного роста кинопроизводства число новых советских фильмов с той же плановой неумолимостью из года в год снижалось.

В 1946 г. удалось снять 22 картины, в 1948-м — уже 18, в 1951-м — только 9.

Инициаторы этого курса на малюкартинье полагали, что фильмов будет ставиться меньше, но зато на каждый средств будет выделяться щедрее, к тому же их будут ставить только самые лучшие, самые проверенные режиссеры. А потому фильмов-шедевров станет, конечно же, больше. К тому же они соберут гораздо большую зрительскую аудиторию, а стало быть, существенно увеличится и доход от кино.



«Подвиг разведчика»

Известно, к чему привело агитпроповское «ноу-хау».

Число «случайных» запусков стало действительно меньше. Зато процедура отбора проектов и процесс создания фильма стали проводиться под таким контролем и с таким беспардонным вмешательством всех надзирающих, что зачатие чего-либо шедевра при таком контроле было заведомо исключено. Более того, ждать чего-либо, кроме мертворожденных выкидышей, вообще уже не приходилось...

«Малюкартинье» тяжело сказалось даже на таких гигантах кинопроизводства, как «Мосфильм» и «Ленфильм», на которых надолго остались не у дел не только ведущие мастера, но и сотни уникальней-

ших специалистов, работников обслуживающих цехов. Для небольших республиканских студий, где и прежде-то снималось от силы 2—3 картины в год, малюкартинье обернулось поистине гибельным кошмаром.

Из всех республиканских студий на плаву удержалась лишь одна «Грузия-фильм», получившая возможность ставить по 2—3, а то и по четыре картины в год (Сталин, требовавший от актеров, изображавших его на экране, убрать грузинский акцент, скорее

всего не забыл, какого он роду-племни, и не оставлял своих земляков без своей отеческой опеки).

Мощная же Киевская студия оказалась на голодном пайке. Рассчитанная на производство 8—10 фильмов в год, она теперь с трудом отвоевывала себе право снимать от силы по одной, иногда по две картины в год. Напомню, из чего состоял послевоенный украинский киноурожай: 1946 — «Центр нападения», 1947 — «Голубые дороги», «Подвиг разведчика», 1948 — «Третий удар», 1949 — не снято ничего, 1950 — «В мирные дни», «Щедрое лето», 1951 — «Тарас Шевченко»...

За первые два послевоенные года на «Беларусьфильме» не было снято ни одной картины. Начиная с 1948 года, удалось запускаться с одной кар-

тиной в год, да и то с перерывами: 1947 — «Новый дом», 1948 — «Родные напевы», 1949 — «Константин Заслонов», 1950 — 1951 — не снято решительно ничего, 1952 — «Павлинка», 1953 — «Поют жаворонки».

На той же минимальной отметке пришлось работать и узбекским кинематографистам: 1946 — «Дорога без сна», «Похождения Насреддина», 1947 — «Алишер Навои», 1948 — «Дочь Ферганы», 1949—1951 — не снято ничего. 1952 — «Пахта-ой», 1953 — «Бай и батрак».

За долгих восемь послевоенных лет на «Арменфильме» удалось снять всего-навсего три картины: 1947 — «Анаит», 1949 — «Волшебный ковер», 1949 — «Девушка Араратской долины».

Только три ленты удалось снять за тот же период казахским кинематографистам: 1945 — «Песни Абая», 1948 — «Золотой Рог», в 1952 г. вышел, наконец, многострадальный, начатый еще в годы войны «Джамбул».

Послевоенное латышское кино также застряло на трех фильмах: 1946 — «Сыновья», 1947 — «Возвращение с победой», 1949 — «Райнис».

До коматозного состояния был доведен «Азербайджанфильм». Еще в 1945 г. здесь были сняты две картины — очень популярный «Аршин мал-алан» и отправившиеся на полку «Огни Баку». После этого, вплоть до смерти отца народов, производство художественных фильмов на этой студии прекратилось.

Одну-единственную картину — «Далекая невеста» (1948) удалось снять на Ашхабадской студии, после чего о «Туркменфильме» пришлось надолго забыть.

На «Таджикфильме» после отъезда домой эвакуированных в Сталинабад кинематографистов не было снято ни одного художественного фильма.

Вопреки прекраснотушным планам послевоенной пятилетки в Литве, Киргизии, Молдавии даже не было начато производство художественных фильмов...

Тяжелая статистика.

Однако подлинная реальность, стоявшая за этими убийственными цифрами, выглядела куда более драматично. «Малюкартинье» практически наглухо захлопнуло дверь республиканских киностудий перед национальными кадрами. Резкое сокращение кинопроизводства на центральных киностудиях поставило перед Большаковым тяжелый вопрос: куда девать режиссерские кадры? Министр понимал, что мастера уровня Райзмана или Барнета на дороге не валяются, что все равно наступит когда-нибудь день, когда они понадобятся позарез.

Но как их сберечь до наступления этого светлого дня? Известных мастеров, которым не досталось работы в Москве, стали расписывать по республиканским студиям. Так, Борис Барнет оказался в Киве, Юлий Райзман был отправлен на Рижскую киностудию, Ефим Дзиган трудился в солнечном Баку и Алма-Ате, Александр Файнциммер — в Минске и Вильнюсе и т.п.

Фильмы, поставленные «сосланными» из Москвы режиссерами, было принято трактовать как проявление братской помощи русского народа развивающимся кинематографиям союзных республик. На самом деле проку республиканским кинематографиям было бы гораздо больше, если бы тех же «Абаев» — «Джамбулов» ставили не заезжие москвичи, а свои, местные постановщики. Даже если им еще шибко не хватало опыта, то на самостоятельной работе они научились бы премудростям режиссерского дела гораздо быстрее. Да и снятые ими фильмы, скорее всего, носили бы куда более ярко выраженный национальный характер.

Сворачивание кинопроизводства, резкое сокращение госбюджетных средств, направляемых на восстановление до основания разрушенного или износившегося в годы войны оборудования, нехватка всего и вся породили в послевоенные годы цепную реакцию достаточно острых конфликтов. В годы эвакуации вроде бы все стало общим. Когда эвакуированным пришла пора возвращаться на круги своя, пришлось разбираться — кому что принадлежит. Разбирательства проходили столь не гладко и приняли такой затяжной характер, что переключались уже и в послевоенную эпоху.

Яблоком раздора оказалась, к примеру, Одесская киностудия (Черноморская кинофабрика). Ее одновременно «хотели» присвоить и Россия и Украина, а позднее глаз на «соседку» положило и партийное руководство Молдавии.

Не на шутку озадачила Москву и попытка Украины готовить кинематографические кадры у себя дома.

Все больше и больше появлялось симптомов того, что всеобщая нищета — не лучший материал для укрепления межнациональных уз. Между тем растущее обнищание «советского многонационального» энергично стимулировалось еще и тем обстоятельством, что после войны границы коммунистического мира существенно раздвинулись и на Запад, и на Восток. У СССР появились новые «братья». Все они, за исключением, может быть, одной Чехословакии, жаждали «братской помощи», в том числе и по линии развития своих национальных кинематографий.

Первыми с просьбой о помощи в восстановлении национальной кинематографии еще до окончания войны обратились к советскому правительству поляки. Им не было отказано: первые «польские» фильмы были сняты в СССР. Чтобы восстановить национальный кинопрокат, в Польшу были направлены не только советские фильмы, но и внушительная партия «трофейного кино».

Разного рода меры помощи по восстановлению национальных кинематографий еще до окончания войны были оказаны Югославии и другим странам советской зоны влияния. В послевоенные же годы масштабы этой помощи возросли многократно. Сама теряя уже буквально последние силы, советская кинематография проектировала и строила центры национальной кинематографии в Румынии, Болгарии, Албании, оснащала съемочной, проекционной аппаратурой, пленкой и прочими необходимыми материалами Монголию, Китай, Северную Корею, растила во ВГИКе кадры для кинематографий этих и других стран разбухающего на глазах соцлагеря.

Кремлю в эти годы представлялось, что северокорейские и прочие новообретенные братья нам важнее и дороже, а киргизо-туркмены с рэсэфэс-ровцами могут и подождать.

Уже в 1947 году главный редактор «Известий», влиятельный агитпроповец, руководитель Художественного Совета Министерства кинематографии СССР Л.Ф. Ильичев в своей докладной записке высшему партийному руководству хладнокровно сформулировал предложение о целесообразности закрытия большинства республиканских студий...

В народе подобные перемены политического курса формулировались хлесткой универсальной поговоркой — «поматросили и бросили».

ПИСЬМО СЕКРЕТАРЯ ЦК КП (6) ТУРКМЕНИСТАНА
ФОНИНА СЕКРЕТАРЮ ЦК ВКП(б) Г.М. МАЛЕНКОВУ О
ПОМОЩИ АШХАБАДСКОЙ КИНОСТУДИИ
27 сентября 1945г.

ЦК ВКП(б)
Тов. Маленкову Г.М.

За годы войны значительная часть киноаппаратуры пришла в негодность, износилась и требует замены. Ашхабадская киностудия из-за отсутствия квалифицированных кадров и некоторого оборудования испытывает затруднения в выпуске кинокартин.

ЦК ВКП(б) Туркменистана просит ЦК ВКП(б) для восстановления киносети, замены негодной

киноаппаратуры и производства ремонта, а также для технического оснащения Ашхабадской киностудии обязать Комитет по делам кинематографии т. Большакова выделить необходимое количество киноаппаратуры, оборудования и запасных частей, согласно приложениям, и направить для работы в Ашхабадской киностудии режиссеров — 3, ассистентов режиссеров — 5, операторов — 5, звуко-режиссеров — 3, художников-постановщиков — 2, художников-гримеров — 2.

Секретарь ЦК КП(б) Туркменистана
Фонин

ВЫПИСКА ИЗ ПРОТОКОЛА ЗАСЕДАНИЯ БЮРО ЦК
КП(б) АЗЕРБАЙДЖАНА «ОБ УЛУЧШЕНИИ РАБОТЫ
БАКИНСКОЙ КИНОСТУДИИ»
17 декабря 1946 г.

Строго секретно

Совет Министров и ЦК КП(б) Азербайджана постановляют:

Просить министра кинематографии Союза ССР т. Большакова командировать в Бакинскую киностудию на постоянную работу художественного руководителя из числа крупных мастеров кинематографии.

Председатель Совета Министров
Азербайджанской ССР
Т.Кулиев

Секретарь ЦК КП(б) Азербайджана
М.Д. Багиров

ПИСЬМО СЕКРЕТАРЯ ЦК КП(б) УКРАИНЫ Н.С. ПАТО-
ЛИЧЕВА СЕКРЕТАРЮ ЦК ВКП(б) А. А. ЖДАНОВУ
О ПЕРЕДАЧЕ ОДЕССКОЙ КИНОСТУДИИ В ВЕДЕНИЕ
УКРАИНЫ
Не позднее 10 апреля 1947 г.

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ КОМИТЕТ ВКП(б)
Товарищу ЖДАНОВУ А.А.

ОБ ОДЕССКОЙ КИНОСТУДИИ

Одесская студия художественных фильмов принадлежит к числу старейших кинопредприятий Союза. Она была создана в 1921 году и, располагая павильонной площадью, техникой и творческими кадрами, скоро превратилась в мощную передовую киностудию страны. В период расцвета

советского немого кино, в 1927—1928 гг. выпуска в год 21 художественный полнометражный фильм. Значительная часть фильмов, например «Тарас Шевченко», «Звенигора», «Ночной извозчик», «Арсенал», «Танкер Дербент», пользовались большой популярностью среди широких масс зрителей.

На Одесской киностудии начали свою работу многие режиссеры, артисты и операторы, ставшие впоследствии крупными мастерами советской кинематографии и театра: Н.Охлопков, А.Бучма, Д.Марьян, Н.Ужвий, Г.Рошаль, Г.Тасин и другие.

Это объясняется тем, что ЦК КП(б)У и правительство УССР имели возможность повседневно оказывать помощь студии и влиять на ее работу.

После освобождения Одессы от немецко-румынских оккупантов, в августе 1944 года Министерство кинематографии СССР, приняв в свое ведение Одесскую киностудию, организовало на ее базе Черноморскую кинофабрику для обслуживания иногородних киноэкспедиций, нуждающихся в морской и летней натуре.

Кинофабрика была восстановлена усилиями ее рабочих и теперь имеет действующие лаборатории, четыре павильона, звукоцех, механическую мастерскую, постановочный цех, не уступающие по качеству оборудования аналогичным цехам самых крупных киностудий.

Но при этих благоприятных условиях Черноморская кинофабрика, лишенная собственного производства, не получая от Министерства кинематографии производственных заданий *все зимнее время простаивает, а в летнее время приезжие группы используют лишь незначительную часть ее технических возможностей.*

Несмотря на свое двухлетнее существование, Черноморская кинофабрика не оправдала и не оправдывает той цели, ради которой была организована.

Общие расходы кинофабрики за 1945 год выразились в сумме 1700 тысяч рублей. На приход за счет производства поступило 3672 рубля. В 1946 году положение еще более ухудшилось. За весь год было снято лишь несколько эпизодов кинофильмов «Адмирал Нахимов», «Сын полка», что заняло незначительную часть павильонной площади кинофабрики на несколько дней. Остальное время она находилась в полном простое.

Причина систематического простоя фабрики заключается в явной порочности самой идеи использования ее как базы для приезжих групп. Как показал двухлетний опыт, Министерство ки-

нематографии СССР не в состоянии обеспечить ее работой.

Кинофабрика уже в нынешних условиях в состоянии снимать в год два полнометражных художественных фильма или 30—50 частей учебных фильмов. Если же вложить в техническое дооборудование приблизительно один миллион рублей, ее производственная мощность увеличится в несколько раз.

Задача, поставленная решением ЦК ВКП(б) «О кинофильме «Большая жизнь» по увеличению выпуска фильмов и удешевления их производства, в условиях Украины может быть в значительной степени разрешена правильной эксплуатацией этого крупного предприятия кинематографии.

ЦК КП(б)У считает единственно правильным вернуть Одесскую кинофабрику в ведение Министерства кинематографии Украинской ССР и перевести в Одессу Киевскую студию учебных фильмов с тем, чтобы наряду с выпуском учебных кинокартин сразу же начать производство и художественных фильмов.

Осуществление такого мероприятия не помешает, а еще больше увеличит возможность иногородних студий пользоваться Одесской киностудией для натурных съемок, освободив их от необходимости везти в Одессу аппаратуру, технику, строительные материалы.

СЕКРЕТАРЬ ЦК КП(б)
Н. Патоличев

Проект
Об Одесской киностудии

Постановление ЦК ВКП(б)
ЦК ВКП(б) постановляет:

1. Удовлетворить просьбу ЦК КП(б)У и передать Одесскую киностудию со всей техникой, съемочной и осветительной аппаратурой и другим оборудованием и имуществом в ведение Министерства кинематографии Украинской ССР для перевода в Одессу и развертывания на базе киностудии украинской студии учебных фильмов.

2. Обязать Министра кинематографии СССР т.Большакова все средства, выделенные для завершения восстановления Одесской киностудии, передать Министерству кинематографии Украинской ССР.

3. Передачу Одесской киностудии Министерству кинематографии Украинской ССР закончить к _____ 1947 года.

ПИСЬМО И.Г. БОЛЬШАКОВА СЕКРЕТАРЮ ЦК ВКП(б)
А.А. ЖДАНОВУ О НЕСОГЛАСИИ НА ПЕРЕДАЧУ ОДЕССКОЙ КИНОФАБРИКИ В ВЕДЕНИЕ УКРАИНЫ

Секретно

10 апреля 1947 г.

СЕКРЕТАРЮ ЦЕНТРАЛЬНОГО КОМИТЕТА ВКП(б)
Товарищу ЖДАНОВУ А.А.

Министерство кинематографии СССР не может согласиться с предложением тов.Патоличева о передаче Одесской кинофабрики в ведение Министерства кинематографии УССР, так как факты, приводимые т.Патоличевым для обоснования этого предложения, не соответствуют действительности.

Одесская киностудия художественных фильмов еще задолго до войны не была использована Украинской кинематографией в полной мере и влачила жалкое существование, так как крупные режиссеры и актеры, работавшие на этой студии, о которых упоминает в своем письме т.Патоличев, были переведены в Киев. В результате чего подавляющее большинство выпущенных Одесской киностудией до войны звуковых фильмов было на низком идейно-художественном уровне («Митька Лелюк», «Дочь партизана», «Колиевщина», «Небеса», «Боксеры», «Дочь моряка» и др.).

После освобождения гор.Одессы от немецко-румынских оккупантов Министерство кинематографии приступило к восстановлению сильно пострадавшей во время оккупации киностудии, и, в результате значительных материальных затрат и большого напряжения сил, к концу 1945 года студия была восстановлена.

Учитывая опыт работы этой студии до войны и отсутствие в гор. Одессе квалифицированных актерских кадров, Министерство кинематографии СССР считало нецелесообразным возобновлять деятельность Одесской студии как самостоятельной студии художественных фильмов, к тому же имеющаяся на Украине киностудия художественных фильмов в г.Киеве полностью обеспечивает производственную программу украинской художественной кинематографии в ближайшее пятилетие. Необходимо отметить, мощность Киевской киностудии художественных фильмов после ее восстановления используется очень плохо; так например, производственная мощность студии позволяет выпускать в год 7 фильмов, в то же время в прошлом году был выпущен всего один фильм и в текущем году предполагается выпустить три фильма. Между тем наши центральные студии художественных фильмов —

«Мосфильм» и «Союздетфильм» — испытывают острый недостаток в павильонной площади, в связи с чем Министерство кинематографии вынуждено часть съемочных групп направлять для работы в Чехословакию, на Пражскую киностудию.

Поэтому павильоны Одесской киностудии крайне необходимы для нейтральных киностудий художественных фильмов. Достаточно указать, что общая площадь павильонов Одесской киностудии в два раза больше павильонной площади Московской киностудии «Союздетфильм». Кроме того, географическое расположение Одесской киностудии, находящейся в непосредственной близости от моря и в солнечном районе, делает ее единственной южной базой для производства художественных фильмов, связанных с морской натурой.

Указание т.Патоличева на то, что Одесская кинофабрика недостаточно была загружена за последние два года, тоже не соответствует действительности. Еще в период восстановления на этой базе были проведены сложные натурные морские съемки по фильму «Адмирал Нахимов» (производство киностудии «Мосфильм»), там же был снят морской фильм «В дальнем плавании» (производство Киевской киностудии), выполнен большой объем работы по кинокартине «Сын полка» (производство киностудии «Союздетфильм»).

Что касается незагруженности Одесской киностудии в зимние месяцы 1946—1947гг., то это имело место исключительно потому, что Одесский горисполком не мог обеспечить киностудию электроэнергией и намеченное производство киносъемок картин московских студий не было осуществлено по этой причине.

В 1947 году на Черноморской базе будут сниматься ряд фильмов, связанных с морской натурой, в частности, фильмы «Миклухо Маклай» (уже снимается), «Повесть о неистовом» (киностудия «Мосфильм»), «Голубые дороги» (Киевская киностудия) и др.

Предложение т.Патоличева об организации на Одесской кинофабрике студии учебных фильмов тем более нецелесообразно, так как студия уже имеется в гор.Киеве, ее производственная программа на 1947 год составляет 72 части учебных фильмов. Этот план обеспечен необходимой технической базой, помещением и оборудованием.

Министерство кинематографии СССР считает необходимым сохранить Черноморскую кинобазу для производства художественных фильмов и решительным образом возражает против передачи ее Министерству кинематографии Украинской ССР. Предложе-

ние т.Патоличева подрывает производственную базу центральной союзной кинематографии, направлено к растаскиванию ее и находится в прямом противоречии с последним указанием товарища Сталина об укреплении союзной кинематографии.

По указанным соображениям Министерство



«Похожения Насреддина»

кинематографии СССР просит Вас отклонить предложение т.Патоличева.

МИНИСТР КИНЕМАТОГРАФИИ СССР
И. Большаков

РГАЛИ, ф. 2456, оп.4, д.112, лл.70—71.

СПРАВКА ОТДЕЛА ПРОПАГАНДЫ И АГИТАЦИИ
ЦК ВКП(б) ПО ХОДАТАЙСТВУ СЕКРЕТАРЯ ЦК КП(б)
УКРАИНЫ Н.С. ПАТОЛИЧЕВА О ПЕРЕДАЧЕ ОДЕС-
СКОЙ КИНОФАБРИКИ В ВЕДЕНИЕ УКРАИНЫ

16 мая 1947 г.

СЕКРЕТАРЮ ЦК ВКП(б) тов. ЖДАНОВУ А.А.

Секретарь ЦК КП(б)У т. Патоличев вносит предло-

жение вернуть Одесскую студию художественных фильмов в ведение Министерства кинематографии Украинской ССР и перевести в Одесскую киностудию Киевскую студию учебных фильмов.

Министр кинематографии СССР т. Большаков возражает против предложения т. Патоличева.

Одесская киностудия художественных фильмов является одной из старейших студий Советского Союза. До 1938 года студия находилась в распоряжении украинских организаций, а потом перешла в ведение Комитета по делам кинематографии при Совете Народных Комиссаров СССР. На Одесской киностудии было поставлено много художественных фильмов, в том числе такие известные фильмы, как «Кармелюк», «Морской пост», «Танкер Дербент», «Таинственный остров», «Морской ястреб».

После войны Одесская киностудия не была восстановлена как самостоятельная студия с постоянным составом режиссеров, артистов и операторов и существует сейчас в виде съемочной базы киностудии «Мосфильм». В последние годы на студии снимались фильмы «В дальнем плавании» и «Адмирал Нахимов».

Одесская киностудия находится на берегу моря, она удобна для производства художественных фильмов, особенно морского характера. Если не считать Ялтинской кинофабрики, Одесская киностудия является единственной в стране студией, расположенной на юге, в местности с большим количеством солнечных дней, что является очень важным в производстве киносъемок. Превращение киностудии, рассчитанной на производство художественных фильмов, в студию учебных фильмов означало бы использование ее не по назначению.

Проектная мощность студии рассчитана на производство 6 художественных фильмов в год. Сейчас студия полностью еще не восстановлена. Возможности Одесской студии Министерство кинематографии СССР использует недостаточно, хотя и имеет для этого все условия.

Министерство кинематографии УССР в настоящее время не может загрузить работой даже свою собственную Киевскую киностудию, которая может выпускать в год 7—8 художественных фильмов, а выпускает сейчас только 1—2 фильма в год.

По мнению Управления пропаганды, задача сейчас состоит в том, чтобы немедленно и полностью восстановить Одесскую киностудию и использовать все ее возможности для производства на ней художественных фильмов. Эту задачу целесообразно возложить на Министерство кинематографии УССР. После восстановления студии можно решить вопрос о том, передать ли ее в ведение Министерства кинематографии УССР, если оно разовьет производство художественных фильмов так, что окажется недостаточно одной Киевской киностудии, или оставить студию в ведении Министерства кинематографии СССР в качестве базы для съемки фильмов московскими и другими киностудиями.

16.5.47г.

(Г.Александров)

ПИСЬМО СЕКРЕТАРЯ ЦК КП(б) МОЛДАВИИ Н.Г. КО-
ВАЛЯ И.Г. БОЛЬШАКОВУ О ПЕРЕПРОФИЛИРОВА-
НИИ ОДЕССКОЙ КИНОФАБРИКИ В БАЗУ МОЛДАВ-
СКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

Совершенно секретно

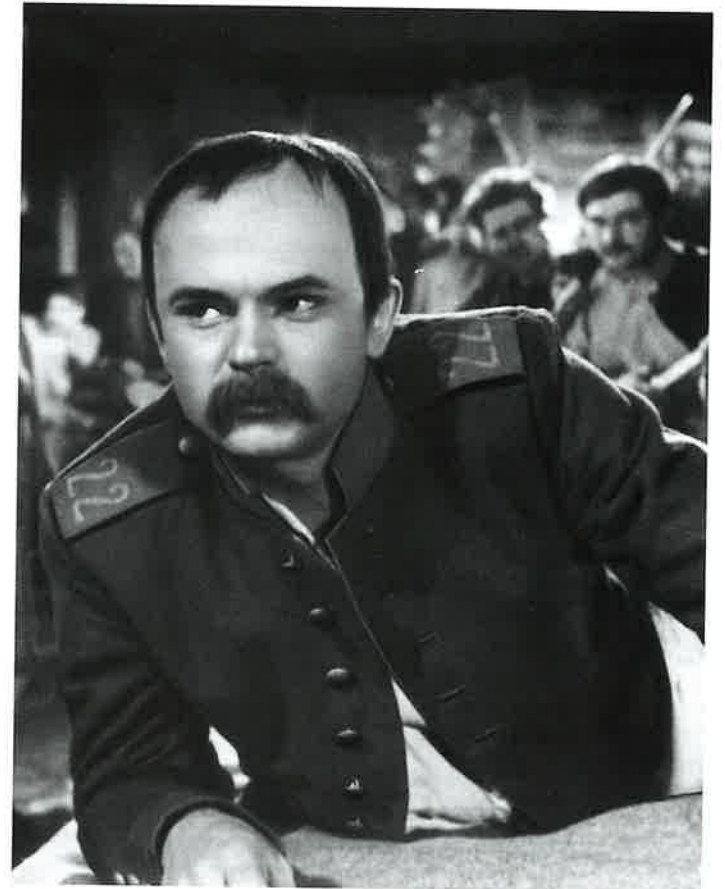
6 мая 1947г.

Министру кинематографии Союза ССР
товарищу Большакову И.Г.

В целях успешной реализации Вашего распоряже-
ния об организации Молдавской студии кинохро-

ники в гор. Кишиневе, а также в целях развития национального кинопроизводства и собирания творческих и производственных кадров, ЦК КП(б) Молдавии просит Вас разрешить следующие вопросы:

1. Преобразовать Черноморскую кинофабрику в гор. Одессе в киностудию. Обязать руководство Черноморской кинофабрики в текущем году приступить к созданию сценария для художественного фильма на молдавском материале. Фильм запланировать к производству и выпуску на 1948 год.



«Тарас Шевченко»

2. Организацию Молдавской студии кинохроники в гор. Кишиневе поручить Черноморской кинофабрике, осуществляющей в настоящее время в гор. Кишиневе дубляж фильмов на молдавском языке. Существующий в гор. Кишиневе корреспондентский пункт Киевской студии кинохроники передать Черноморской фабрике вместе с техникой и работниками этого корреспондентского пункта, что явится базой организуемой студии.

3. Обязать руководство Черноморской кино-

фабрики увеличить в текущем году выпуск журналов кинохроники до 16.

4. Увеличить план дублирования кинофильмов на молдавский язык в текущем году до 12 названий.

5. Организационно-хозяйственное руководство по созданию Молдавской студии кинохроники, выпуску журналов кинохроники и дублированию кинофильмов на молдавский язык просим возложить на Управление кинофикации при Совете Министров МССР и ввести в штат Управления кинофикации заместителя начальника Управления по производственным вопросам.

О Вашем решении по этим вопросам просим сообщить нам.

Секретарь ЦК ВП (6) Молдавии
Н. Коваль

ОТВЕТ ЗАМЕСТИТЕЛЯ МИНИСТРА КИНЕМАТОГРАФИИ СССР К.С. КУЗАКОВА НА ХОДАТАЙСТВО СЕКРЕТАРЯ ЦК КП(б) МОЛДАВИИ

11 июня 1947г.

Секретарю ЦК КП (б) Молдавии
Тов. Коваль Н.Г.

В ответ на Ваше письмо об организации Молдавской студии кинохроники в г. Кишиневе, развитии национального кинопроизводства и собирания творческих кадров, увеличения количества дублируемых на молдавский язык кинофильмов сообщаю:

Черноморская кинофабрика является единственной южной базой всей советской кинематографии, где возможно производить съемки морской природы. Уже в текущем году на этой студии снимаются 4 полнометражных фильма. Поэтому Министерство кинематографии считает нецелесообразным преобразование Черноморской кинофабрики в киностудию. Что же касается создания сценария для художественного фильма на молдавском материале, то мною будет дано соответствующее указание Сценарной студии в г. Москве.

Число фильмов, дублируемых на молдавский язык, Министерство кинематографии увеличивает еще на две единицы. Таким образом, всего на Черноморской кинофабрике будет выпущено 10 фильмов на молдавском языке. Дальнейшее увеличение числа дублируемых фильмов в текущем году не представляется возможным ввиду перерасхода установленных Правительством лимитов.

Дублиаж фильмов согласно Вашей просьбе закреплен за Черноморской кинофабрикой и на ее директора т. Бельковича возложена обязанность согласовывать с Отделом агитации и пропаганды ЦК КП(б) Молдавии наименования дублируемых фильмов.

В июне месяце нами направляется представитель Министерства в Кишинев для определения на месте возможностей открытия студии хроники, а также целесообразности передачи корреспондентского пункта в Кишиневе Черноморской кинофабрике.

Заместитель Министра кинематографии СССР
К. Кузаков

ХОДАТАЙСТВО СЕКРЕТАРЯ ЦК КП(б) МОЛДАВИИ
Н. Г. КОВАЛЯ ОБ УВЕЛИЧЕНИИ МЕТРАЖА ФИЛЬМА «СОВЕТСКАЯ МОЛДАВИЯ»

4 декабря 1947

Совершенно секретно

Министру кинематографии Союза ССР
товарищу Большакову И.Г.

По полученным мною сведениям, документальный фильм «Советская Молдавия» утвержден к производству в 5 частях вместо предусмотренных по утвержденному сценарию 6 частей.

Учитывая, что это первый фильм о Советской Молдавии, имеющий огромное политическое значение для молдавского народа, прошу Вас разрешить выпустить фильм «Советская Молдавия» в 6 частях.

Секретарь ЦК ВП (б) Молдавии
Н. Коваль

ОТВЕТ НАЧАЛЬНИКА ОТДЕЛА ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ МИНИСТЕРСТВА КИНЕМАТОГРАФИИ СССР Н.ЖУРАВЛЕВА СЕКРЕТАРЮ ЦК КП(б) МОЛДАВИИ Н.Г. КОВАЛЮ

13 декабря 1947 г.

Секретно
Секретарю ЦК КП(б) Молдавии
тов. Коваль Н.Г.

В ответ на Ваше письмо от 4 декабря 1947 года за № 284-с на имя Министра кинематографии Союза ССР тов. Большакова И.Г. сообщаю:

В практике документальной кинематографии полнометражные фильмы снимаются в объеме от 4

до 6 частей и такое количество частей вполне обеспечивает полноценный показ наиболее серьезных объемных тем.

Ценность документального полнометражного фильма не предопределяется одной лишней частью, но стоит в полной зависимости от мастерства творцов и их умения компактно, ярко и полноценно ответить на тему.

Поэтому вопрос увеличения на одну часть объема документального полнометражного фильма «Советская Молдавия» не принципиален, так как одна лишняя часть не может гарантировать качества фильма.

Начальник отдела хроникально-документальных фильмов Министерства кинематографии СССР
Н. Журавлев

13.12.47г.

ПИСЬМО МИНИСТРА КИНЕМАТОГРАФИИ СССР БОЛЬШАКОВА И.Г. СЕКРЕТАРЮ ЦК ВКП(б) ХРУЩЕВУ Н.С. ОБ УТВЕРЖДЕНИИ ТЕМПЛАНА УКРАИНСКОГО КИНО НА 1948 г.

11 февраля 1948г.

Секретно

Секретарю Центрального Комитета ВКП(б)
Товарищу Хрущеву Н.С.

Подводя итоги работы украинской кинематографии за 1947 год, Министерство кинематографии СССР отмечает значительную работу, которую проделали Министерство кинематографии УССР и украинские киностудии.

За истекший год украинские киностудии создали хорошие фильмы: «Подвиг разведчика», «Голубые дороги», «Третий удар».

Созданы документальные фильмы, получившие высокую оценку: «Советская Украина», «Днепр-рогэс».

Как информировал меня тов. Кузнецов А.С., украинская кинематография получает помощь со стороны ЦК КП(б)У, Совета Министров УССР и лично от Вас, Никита Сергеевич.

Прошу Вас рассмотреть и утвердить тематический план украинской кинематографии на 1948 г., в котором предусматривается выпуск художественных фильмов:

1. «Тарас Шевченко»
2. «Люди с чистой совестью»
3. «Знаменосцы»

4. Фильм на колхозную тему.

Киевской студии художественных фильмов передаются также сценарий «Подпольный обком действует» и «Дело чести» (о Донбассе).

Для обеспечения украинской художественной кинематографии сценариями, прошу Вас дать указание — шире привлечь писателей УССР, в том числе и ведущих, к созданию сценариев на актуальные темы.

Министр кинематографии Союза ССР
И. Большаков

ПИСЬМО МИНИСТРА КИНЕМАТОГРАФИИ СССР И.Г. БОЛЬШАКОВА СЕКРЕТАРЮ ЦК ВКП(б) Г.М. МАЛЕНКОВУ О НЕЦЕЛЕСООБРАЗНОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ ПРИ КИЕВСКОМ ИНСТИТУТЕ КИНОИНЖЕНЕРОВ СЦЕНАРНОГО, РЕЖИССЕРСКОГО И ОПЕРАТОРСКОГО ФАКУЛЬТЕТОВ

5 мая 1950 г.

Секретарю Центрального Комитета ВКП(б)
Товарищу Маленкову Г.М.

По Вашему поручению Министерство кинематографии СССР рассмотрело предложение Центрального Комитета КП(б) У и Совета Министров УССР об организации при Киевском институте киноинженеров сценарного, режиссерского и операторского факультетов и считает это предложение неприемлемым по следующим причинам:

Министерство кинематографии СССР располагает специальным высшим учебным заведением в Москве — Всесоюзным государственным институтом кинематографии (ВГИК), готовящим творческие кадры для всех союзных республик, в том числе и для Украинской ССР. Этот институт в состоянии полностью удовлетворить потребность в кадрах украинской кинематографии. Принцип комплектования указанного Института кинематографии построен на отборе талантливой молодежи всех национальностей Советского Союза. С этой целью ежегодно во все союзные республики командируются преподаватели института для отбора вместе с министерствами кинематографии союзных республик талантливой молодежи для зачисления их во ВГИК.

Кроме того, при Киевском институте киноинженеров не могут быть организованы сценарный, режиссерский и операторский факультеты, так как институт не располагает необходимыми помещениями, лабораториями, а самое главное — высококвалифицированными преподавательскими кадрами.

Во Всесоюзном государственном институте кинематографии преподавателями специальных и ведущих дисциплин являются крупнейшие мастера советского кино, которые совмещают свою преподавательскую деятельность с работой на московских киностудиях в качестве кинорежиссеров, кинооператоров, сценаристов и актеров.

Исходя из вышеизложенного, Министерство кинематографии СССР считает целесообразным, чтобы Центральный Комитет ВКП(б) поручил Центральному Комитету ВК(б) Украины направить в текущем году необходимое количество подготовленной украинской молодежи для зачисления их во Всесоюзный государственный институт кинематографии на сценарный, режиссерский и операторский факультеты. Министерство кинематографии СССР со своей стороны гарантирует создание всех необходимых условий для принятых товарищей.

Министр кинематографии СССР
И.Большаков

РГАСПИ, Ф.2456. Оп. 4. Д.317. Л.65.

ПИСЬМО МИНИСТРА КИНЕМАТОГРАФИИ СССР И.Г. БОЛЬШАКОВА ЗАМЕСТИТЕЛЮ ЗАВЕДУЮЩЕГО ОТДЕЛОМ ПРОПАГАНДЫ И АГИТАЦИИ ЦК ВКП(б) В.С. КРУЖКОВУ ОБ УДАРНОМ ПРИЕМЕ ВО ВГИК ГРУППЫ СТУДЕНТОВ ИЗ УКРАИНСКОЙ ССР
26 июня 1950 г.

Зам.зав. Отделом пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Тов. Кружкову В.С.

Довожу до Вашего сведения, что с секретарем ЦК КП(б) Украины т. Мельниковым имеется договоренность о приеме в этом году на основные факультеты Всесоюзного государственного института кинематографии группы студентов из Украинской ССР в количестве 25—30 чел., а также о подготовке творческих кадров для украинской кинематографии и в последующие годы.

В целях обеспечения отбора в институт наиболее одаренной и талантливой молодежи на месте будет произведена необходимая предварительная работа, в которой примет участие Министерство кинематографии УССР.

В связи с тем, что указанный вопрос решается в оперативном порядке, нет необходимости в принятии по нему решения ЦК ВКП(б)

Министр кинематографии СССР
И.Большаков

ПИСЬМО ЗАМЕСТИТЕЛЯ МИНИСТРА КИНЕМАТОГРАФИИ СССР В. РЯЗАНОВА ЗАМЕСТИТЕЛЮ ЗАВЕДУЮЩЕГО ОТДЕЛОМ ПРОПАГАНДЫ И АГИТАЦИИ ЦК ВКП(б) Л.Ф. ИЛЬЧЕВУ О СОЗДАНИИ ЛИТОВСКИХ ФИЛЬМОВ

9 октября 1948г.

Заместителю заведующего отделом Агитации и пропаганды ЦК ВКП(б) тов. Ильичеву Л.Ф.

Ознакомившись с темами, на которые предполагается создать фильмы о Литве: «Реакционная роль католического духовенства в Литве», «Антинародный характер буржуазной Литвы», «Становление новой жизни в Литве на материале колхозного строительства» — Министерство кинематографии СССР считает, что темы эти могут быть одобрены и по ним заказаны сценарии.

Над темой о колхозной Литве в настоящее время работает писатель Капнис. Им уже сдан первый вариант сценария, который нуждается в дальнейшей серьезной работе.

Для подготовки сценариев на другие темы необходимо поручить работу над ними литовским писателям.

В связи с этим просим Вас дать указание Отделу агитации и пропаганды ЦК КП(б) Литвы о выделении крупных литовских писателей для работы над сценариями. Необходимая помощь в работе этим писателям будет оказана через Сценарную студию Министерства кинематографии СССР.

Постановка утвержденных сценариев может быть осуществлена на одной из московских или ленинградской студий и поручена одному из крупных ее режиссеров.

Заместитель Министра кинематографии СССР
Рязанов

СПРАВКА ОТДЕЛА ПРОПАГАНДЫ И АГИТАЦИИ ЦК ВКП(б) ПО ПИСЬМУ ЗАМЕСТИТЕЛЯ МИНИСТРА КИНЕМАТОГРАФИИ СССР В. РЯЗАНОВА

19 октября 1948 г.

Секретарю ЦК ВКП(б) тов. Маленкову Г.М.

О создании литовских художественных фильмов

Секретарь ЦК ВКП(б) Литвы т. Снечкус и председатель Совета Министров Литовской ССР т. Гедвилас обратились в ЦК ВКП(б) с просьбой обязать Минис-

терство кинематографии СССР оказать помощь в создании литовских художественных фильмов на темы об антинародном характере буржуазной Литвы, о реакционной роли католического духовенства, а также о становлении новой жизни в литовской деревне.

Отдел пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) считал бы целесообразным включить эти темы в тематический план заказов сценариев на 1949—1950 гг., который будет в ближайшее время рассматриваться на Художественном совете Министерства кинематографии СССР.

По сообщению ЦК КП(б) Литвы, подготовка сценариев на указанные темы может быть обеспечена ведущими писателями Литвы — т.т. Венцлова, Капнисом и Балтушицом. Сценарий на тему о новой жизни литовской деревни т. Капнисом уже написан. Однако этот сценарий нуждается в серьезной доработке.

Министерство кинематографии СССР (т. Рязанов) согласно с предложением о создании литовских художественных фильмов и примет необходимые меры к их подготовке на одной из московских или ленинградской киностудий.

Л. Ильичев

ИЗ ДОКЛАДНОЙ ЗАПИСКИ Л.Ф. ИЛЬЧЕВА СЕКРЕТАРЮ ЦК ВКП(б) М.А. СУСЛОВУ

23 октября 1947 г.

О возможностях сокращения расходов в кинематографии при одновременном увеличении доходов от кино

/.../ Чрезвычайно важным является вопрос о рентабельности киностудий. Многие киностудии в союзных республиках тратят ежегодно миллионы рублей на свое содержание. В то же время по 2—3 года не выпускают ни одного фильма (Ереванская, Бакинская, Алма-Атинская киностудии). Для под-

держания своего бюджета студии занимаются дублированием на различные национальные языки уже выпущенных другими киностудиями фильмов, что, по существу, удорожает лишь стоимость этих фильмов. Эти студии выпускают также местную хронику, которая имеет незначительный тираж (порядка 2—3 фильмокопий и в прокате не окупается). В связи с этим возникает вопрос или о полной загрузке периферийных студий производством фильмов, или о их закрытии. Возможно также объединение некоторых студий в одну студию. Например, объединение всех среднеазиатских студий (Алма-Ата, Ташкент, Ашхабад, Сталинабад) в единую киностудию в Ташкенте с передачей ей кадров и оборудования других студий. Также могут быть объединены все закавказские студии на базе одной Тбилисской киностудии.

Это даст многие миллионы рублей экономии и повысит количество выпускаемых фильмов.

Важным источником экономии средств в кинематографии является сокращение расходов на содержание административно-управленческого аппарата.

Достаточно сказать, что аппарат Министерства кинематографии СССР и Министерств кинематографии союзных республик составляет 1350 человек, а содержание всех министерств кинематографии обходится в 19 млн. рублей в год.

В 1939 г., когда выпускалось более 50 художественных фильмов в год (против двух десятков фильмов, выпущенных в 1947 г.), аппарат же министерства состоял всего из 927 чел., т.е. был на 423 чел. меньше.

Во многих республиках, где нет киностудий, а киносетель насчитывает лишь сотни киноустановок, Министерства кинематографии могут быть с успехом заменены хотя бы представителями союзного министерства.

(Л. Ильичев)

(Окончание следует)

НИКОЛАЙ ХРУСТАЛЕВ

ИГРА В ОХОТУ

Беседа с эстонским режиссером-документалистом, знаменитым и уникальным анималистом Рейном Мараном



Рейн Маран

— Рейн, у вас в детстве были домашние животные?

— Мои родители, к счастью, отличались терпимостью, и выдерживали присутствие всяческих тритонов, жуков... Кого только у меня не было! В определенном возрасте любой ребенок стремится к природе, к живому. Пока его не убедили, что человек, и никто иной, является властелином природы, а остальной мир лишь для того и существует, чтобы ему, человеку, служить и подчиняться. А для ребенка разная живность — просто другие существа, и стремление общаться с ними, играть, понимать их воспринимается совершенно естественно.

— Перед встречей на память пришел курьез, связанный с одним из ваших фильмов. После выхода давней «Гадюки обыкновенной» довелось прочесть послание из мест не столь отдаленных. Его автор написал, что такой фильм мог снять только добрый человек, и посему очень просил этого доброго человека прислать ему в колонию небольшую посылочку с чаем и сигаретами «Прима».

— Интересно...

— Но речь о другом: для большинства из нас гадюка — это нечто холодное, опасное, недоброе. Вероятно, вы считаете иначе?

— Гадюка такое же живое существо, как и все

в природе. И общаться с ней можно, надо только войти в ее мир. Вообще может показаться странным, что человечество делится в отношении к змеям на две части. Одни их боятся и ненавидят, считая, что все дурное от змей: и несчастья от них, и Адам с Евой до сих пор в раю бы жили, если бы не Змий с его яблоком. В свою очередь, кто-то змею обожествляет, возьмите Латинскую Америку или Индию.

— А сами не обратитесь в бегство, наткнувшись в лесу на гадюку?

— Зачем бежать? Просто так гадюка ни нападать, ни жалить не будет. Яд для нее дефицит, тратить его впустую она не станет. Ужалит только в случае опасности.

— Предметом вашего интереса становились не только гадюки, но и существа совсем уж невидные. Хотя именно с жучков-паучков когда-то и начиналась, наверное, эволюция в природе. Вы ходит, вам многое известно про то, что было когда-то?

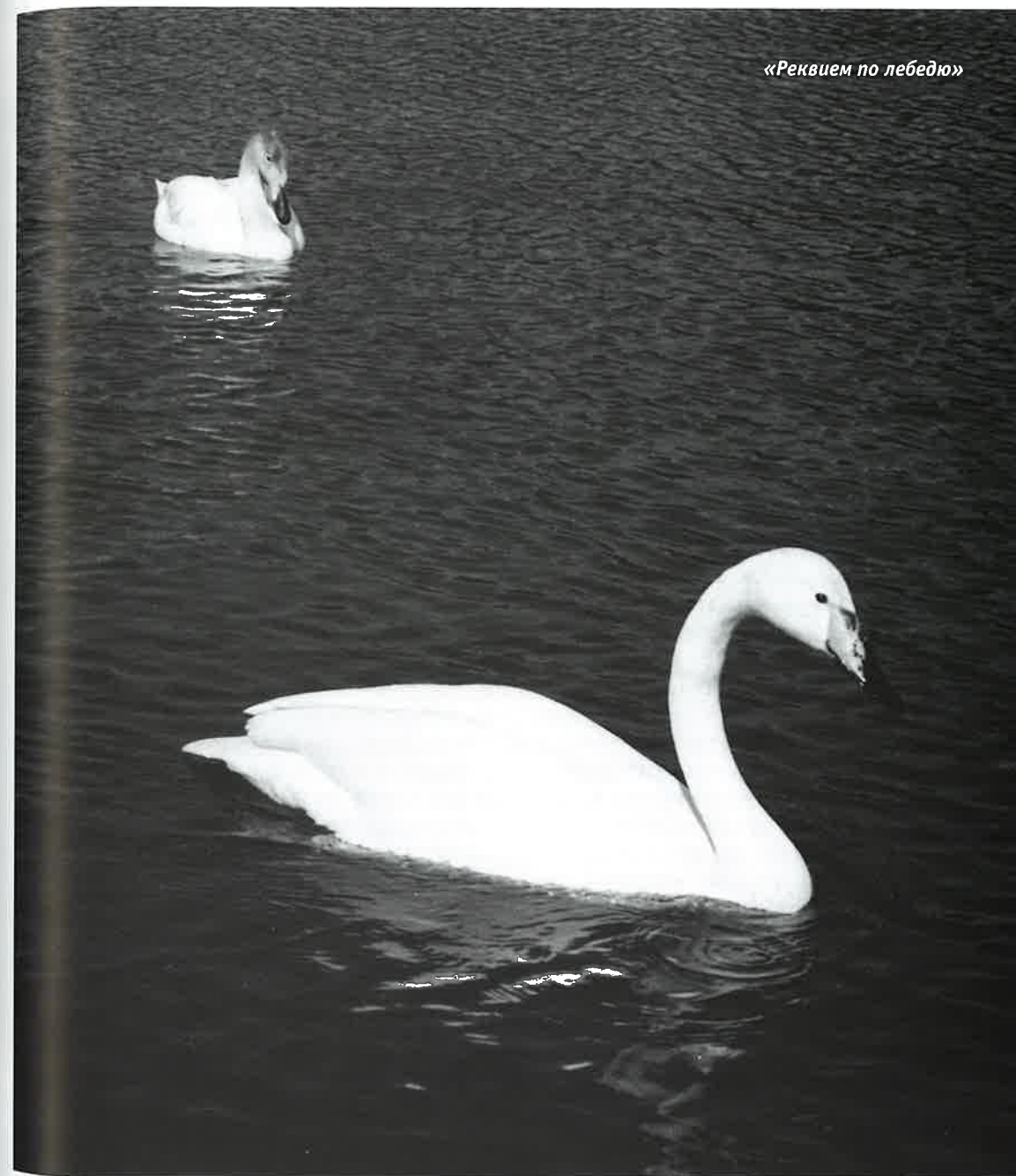
— Я знаю ровно столько, сколько читал. И занимался не только насекомыми и змеями, но и многим другим, даже растениями. А недавно мы закончили фильм об орлах в Эстонии, работали почти два года. Перед этим снимали енотовидную собаку. Она родом из Китая, а в Европу была привезена насильно. Существо это удивительное уже потому, что единственное из собачьего племени, кто зимой, как медведь, впадает в спячку. И образ жизни ведет ночной. Снимал я и фильмы и о волках, о рысях. До медведя, правда, руки еще не дошли.

— Сделав более полусотни фильмов о природе, вы чувствовали, что они нужны еще кому-то, кроме вас?

— Если подходить к вопросу философски, то можно сказать, что раз мне это интересно, то интересно и еще кому-то. И таких людей полно, по-моему. Так что я не одинок. К тому же у меня есть пусть и небольшая, но возможность делать то, что считаю правильным.

С другой стороны, мне доводилось немало

встречаться со зрителями наших картин. И каждый раз убеждался, что наши отношения к природе во многом сходны. Нередко приходилось слышать, что если раньше у собеседника ничего другого, кроме страха и отвращения к гадюке, например, не возникало, то теперь человек стал смотреть на нее по-другому. И к примеру, на жаб, к которым многие тоже не испытывают большой симпатии. Но при этом все знают про Царевну-Лягушку — сказку, в которой она превращается в писаную красавицу. Если же совсем серьезно, то, по сути, мой интерес к фильмам о природе заключен не столько в моем пристрастии к насекомым, животным или птицам, сколько в самой жизни, в совокупности жизненных систем и устремлений, в отношениях живой природы и человека, который тоже является, кстати, ее частью. Открывая природу, вы ведь открываете и самого себя. И хотя сами мы себе кажемся ужасно сильными, подозреваю, что без окружающей природы и дня прожить не сможем.



«Реквием по лебедю»

— Ваши картины — достояние искусства. При этом вы чувствуете себя еще и борцом за сохранение природы, окружающей среды?

— А разве мы все сохранить ее не хотим? Или не хотим, чтобы мир становился лучше? Другое дело, что людей всегда тянет мир переделать, только часто они не знают сами, как это осуществить. Вот только переделки подчас кончаются довольно плачевно, потому что результаты сильно отличаются от тех, о которых мечтали. Тут я склоняюсь к восточным мудрецам, утверждающим, что если хочешь исправить мир, то начинай с самого себя. Ведь охраняя природу, мы охраняем собственную жизнь.

— В вашей жизни исполнилась хотя бы одна мечта?

— Почему же только одна? Много исполнилось. Моя жизнь оказалась довольно богатой, к свом 73 годам я увидел немало интересного, пережил достаточно горестного, но и достаточно радостного. Так что не жалею. Кино — это, конечно, занятие достаточно специфическое, обостряющее внимание, заставляющее сильнее чувствовать. Здесь привычка наблюдать и анализировать становится частью жизни. Но при этом все равно продолжаешь оставаться обычным человеком, который может и обрадоваться чему-то, и испугаться чего-то.

— Поводы к переживаниям и встряскам вам кино тоже давало?

— Еще бы! Никогда не думал — не гадал, что однажды буду снимать фильм о рыси. Знал о ней кое-что и понимал, что сделать это будет сложно. Но однажды знакомый рассказал мне про человека, в доме которого совершенно случайно оказался рысенок, и он с удовольствием его кому-нибудь отдаст. Спросил у меня, не хотел бы я его взять. Нет, не, замахал я руками, есть зоопарк, пусть туда и отдаст, воспитанием диких животных не занимаюсь, знаю, что это за ответственность, если приручаешь животное. И когда мне снова звонили насчет рысенка, снова говорил: только в зоопарк.

Но как-то оказался в тех краях — а случай есть всегда следствие закономерности — и вспомнил, что у меня сохранилась бумажка с адресом. Дай, думаю, посмотрю на рысенка. Увидел, что приютил его старик, добрый, немного неуклюжий. Жил он в двухэтажном колхозном доме, где и держал рысенка размером с большого кота. Рассказал о хлопотах и неудобствах, связанных с пребыванием зверя в доме, об ужасе соседей, которых тоже можно было понять. Уже и милиция в дом наведывалась.

Кончилось тем, что я, недолго думая, забрал рысенка с собой, привез на свой хутор, и только потом стал думать, что делать дальше. О фильме еще речи не было, только в следующем году Центральное телевидение дало на него денег, пока же насчет рысенка договорился с зоопарком.

В очередной раз поехал, чтобы повидаться с ним. А рысь такое животное, что если не хочет, чтобы ее видели, то и заметить очень трудно. Наши отношения всегда были хорошими, поэтому я удивился, что зову, а рысенок не появляется. Обычно прибежит, ударяет головой по ноге, а потом поварачивается и подставляет спину: чеши, мол. Но на этот раз ничего подобного. И вдруг кто-то прыгнул ко мне на плечи, сжал шею и ударил лапой по спине. Я так перепугался, что буквально окаменел. Оказалось, что рысенок решил поиграть со мною в новую игру.

Он повзрослел и игрой стала охота. Для чего и выбрал меня.

— Просто триллер какой-то!

— На самом деле вся наша жизнь состоит из добровольно выполняемых обязанностей. Фильмы о природе не исключение и требуют многого. Так что и в этой истории нет ничего необычного.

— А сюжетом, связанным с насекомыми, от которых сюрпризов и подвохов вроде и ждать нечего, могли бы удивить?

— Сейчас в голову пришла одна история... Мы снимали фильм о пауках, а их, самых разных видов, у нас огромное количество. Бродя по паучиным местам, мы наткнулись на крестовика, этот вид, пожалуй, один из самых крупных в Эстонии. Перед нами сидела очень большая самка. Случайно я увидел, что к ней подкрадывается второй паук, и, присмотревшись, нетрудно было догадаться, что это самец, отец семейства. Мамаша у крестовиков — особа видная, дородная, способная произвести на свет целое поколение паучат. А папаша худенький такой, субтильный, но юркий и проворный.

На этот раз я смеялся от души, глядя, как папаша подкрадывается к мамаше. Приметив супруга, она сразу приняла грозную, воинственную позу, но тут увидела, что перед собой он держит небольшую мушку. С этим подношением он к ней и шел. И вот он лакомство каким-то образом подбросил вверх, супруга его схватила и стала заворачивать в свою паутину. Самец не упустил момента, тут же подобрался на нужное расстояние, и пошла великая любовь...

Таллинн

Заметки отвязного кинозрителя

ЛЕВ АННИНСКИЙ

ГАТЧИНСКОЕ ЗЕРКАЛО

Раз в год в Гатчине проходит кинофестиваль «Литература и кинематограф», позволяющий регулярно сопоставлять эти сферы нашего духа. Перед очередным отъездом в Гатчину я попытался собрать прежние впечатления, чтобы новые встали в контекст.

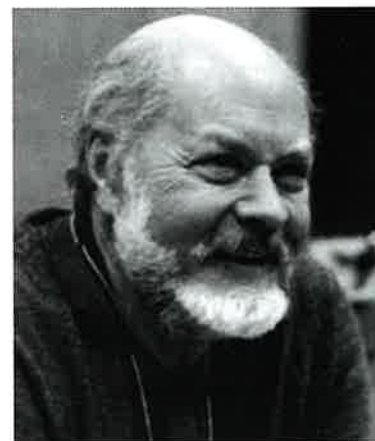
«...СИДИТ РОССИИ ВО ГЛАВЕ»

Будь я киноведом, оценил бы фильм Виталия Мельникова «Бедный, бедный Павел» в контексте его трилогии, где прослеживаются судьбы несчастных персонажей российской истории от княжны Таракановой и царевича Алексея до этого венценосного мученика. Будь я историком, то сопоставил бы киноверсию с фактами. А будь литературоведом, сравнил бы с текстом Мережковского, положенным в основу экранизации.

Но меня интересует другое, а именно: нынешнее общественное сочувствие Павлу. Мой контекст — это могила убиенного императора в Петропавловской крепости, обцелованная до медной лучезарности, что особенно заметно в соседстве с потускневшей могилой Петра Великого.

Контекст — это переполненный кинозал Гатчинского фестиваля, и люди, которые смотрят мельниковский фильм, стоя в проходах.

Ну, сыграл бы Виктор Сухо-руков императора интеллектуалом-народолюбцем (к чему тоже есть некоторые исторические основания). Так нет же: играет фрунтового фанатика, прусского



солдафона, честного безумца: не столько рыцарь бедный вспоминается из Булата Окуджавы, сколько описанный у Арсения Тарковского «сумасшедший с бритвою в руке».

Однако завораживает!

Может, дело в том, что без него еще хуже? Вокруг — еще страшнее! Ни одного умного человека в окружении, один граф Пален, да и тот — в исполнении Олега Янковского — интриган и проницательный подлец. А шире? А народ?

В ящике, поставленном Павлом для народных жалоб, обнаруживаются одни только пасквили, доносы и вирши, вирши, вирши... Поэтичные у нас люди! Сплошная эйфория! Гвардейцы,

приготовившиеся убить императора, сначала должны налакаться жженки — не упускать же такой шанс!

До удушения шарфом и удара табакеркой дело не доходит: лупят чем попало, топчут ногами, увечат до неузнаваемости. Потом этою же толпой ползут на коленях целовать крест наследнику.

Так это и есть горькая истина, которую предлагает фильм зрителям, стоящим в проходах зала и пытающимся понять, чем же виноват бедный, бедный Павел. Тот самый, который, «сидит России во главе».

Как это было сказано: «Дело не в нем, дело в нас».

БЛУД ПОКАЯНИЯ

Лев Толстой, как известно, повесть «Дьявол» не опубликовал. Он даже рукопись спрятал — не только от жены (та в конце концов нашла), но вообще от чужих глаз. Похоже, он и написал все это ради избавления от мук совести, от воспоминаний от греховной добрачной связи. Нынешнему сознанию, успешно прошедшему искусы сексуальной революции, не очень понятно, в чем там грех: всего лишь эротическое само-

выражение, приправленное ощущением безнаказанности.

Фильм снят в мгновенно узнаваемых экстерьерах Ясной Поляны; это должно обеспечить эффект экранной подлинности, тем более что консультирует постановку праправнук великого старца. Увы, мне сексуальные сеансы молодого барина навевают совсем другую ассоциацию, и не с Толстым, а с Блоком, который писал, что мужики жгли усадьбы в отместку за барский блуд. Это — в революционные времена. А сегодня?

А сегодня толстовский сюжет, освобожденный от толстовского чувства непоправимой греховности, превращается в пейзажную идиллию, которую почему-то хотят пресечь. Интимные дневники Толстого, перемещенные в эту ситуацию, начинают отдавать кошунством именно потому, что интим теперь просто выставлен на продажу. Тут не столько блуд тела, он декоративен, сколько блуд души, и он реален. Дяденька, я хочу изменить тебе, увези меня куда-нибудь скорее! Когда блуд все-таки свершается, герой вытаскивает пистолет и убивает... крестьянку, которой соблазнился. Борьба с грехом прямо во время «занятий любовью».

Вообще-то человек благородный в такой ситуации кончал с собой, а не с любовницей. На худой конец, рубил себе палец, как из того же Толстого известно.

Но то у Толстого. А у нас? Угробил женщину, отсидел и необритый-кудрявенький вернулся к жене.

Честный режиссер, Василий Панин чувствует, что получается что-то не вполне толстовское, и, компенсируя недобор, окрещивает свою экранизацию «Покаянной любовью».

В аннотации к фильму сказано, что нам предложена очередная загадка русской души.

С последним я, пожалуй, соглашусь.

ГОРЬКИЙ И ГЛАДКАЯ

Я думаю, Татьяна Гладкая проявила немалое мужество, решившись экранизировать Максима Горького после того, как основоположника социалистического реализма дружно затоптали либералы перестроечной эпохи, хотя рассказ «Губин», легший в основу фильма «Колодец», ничего общего с социализмом не имеет. Зато имеет некоторые горячие точки соприкосновения с нынешней психологической и, в частности, межнациональной ситуацией.

Татарин и русский должны почистить колодец

у купца. Сначала они забавляются с беспризорным котенком, потом идут работать. Ночуют у того же купца на сеновале. Ночью случайно видят, как молодая купчиха бежит на свидание к чужому мужику (законный муж ее в отъезде). Татарин считает, что об этом надо помалкивать, а русский орет, что выведет молодую шлюху на чистую воду, — то ли он, русский, лицо заинтересованное, то ли просто правду-матку режет.

Выясняется, что лицо — заинтересованное: купчиха-мать имела с ним когда-то роман, но отвергла, и правдолюбец подался в босюки. Теперь она ему объясняет, что дочь ее от своего мужа никак не забеременеет, так что пусть покроется на стороне, а чтобы горлопан молчал, сует ему в руку несколько монет.

Сюжетный фокус в том, что для объяснения русский бунтарь призван в дом, а тихий татарин забыт на все это время в колодце; промерзнув на дне колодца, он из тихого становится буйным и, вытянутый, наконец, наверх (той самой молодой), хватается дрын, чтобы русского убить.

А тут — котенок! Умер, несчастный. Русский сидит над трупиком в горькой печали; татарин, уже занесший над ним дубину, жалеет русского; русский в порыве человеколюбия отдает татарину монеты, и оба они, проникшись чувствами, идут искать кабак.

Смысл произошедшего (и смысл моего пересказа): во времена Горького все это означало: так жить нельзя!

Сейчас, посмотрев фильм Гладкой, я думаю: а может, только так мы и выживем?

Я «ОБМЭР»

В конце вы поймете, почему я назвал эту заметку таким странным словом. Фильм Александра Цацуева называется «Егерь», как и книга Владислава Романова, легшая в его основу. Главный герой, закаленный в Чечне спецназовец, демобилизовавшись, становится охранником природы, в которой мы безобразничаем. Раньше в лесу спасали людей от зверей, теперь надо спасать зверей от людей.

Сюжет сметан на живую нитку цвета хаки и того же цвета суровой ниткой шит по законам вестерна, перенесенным под наши осины: стрельба, погоня, рукопашный бой, ревушие снегоходы, заминированные трупы, освобожденные заложники. И самое родное: тупые и подлые рожи начальников.

Справиться с этой реальностью может только супермен, который и держит действие — честный

парень в простой армейской ушанке.

Среднестатистический боевик обладает той первозданной наивностью, которая позволяет передать картину социальной жизни без поправок на индивидуально-авторское кино, как правило трюное безнадёжностью.

А картина социальной жизни такова. Закона нет. Закон — тайга. Самодуры сверху, блюдолизы снизу. Сильному человеку одна дорога — в тюрьму, в побег, в волчье одиночество. Или — в егеря...

Да, еще есть немец, который приезжает к нам с дружественным визитом и с изумлением созерцает нашу крутоверть, и вот перед ним, немцем, наши начальники стелются, потому что без немецких, простите мне иностранное слово, ин-ве-сти-ций нам с самими собой не прожить.

Я просто обмер от такого низкопоклонства. Точнее, обмэр.

Объясняю еще одно иностранное слово, без которого в фильме не обошлось. Кличка главного героя — Рэмбо.

Из патристического воодушевления я эту кличку вывернул наизнанку.

ПОТЕРЯВШИ, ПЛАЧЕМ?

Дожили И.Грекова до наших дней — может, и до наших дней довела бы действие повести «Хозяйка гостиницы», а так осталась эта история можно сказать, в рамках времен чисто советских, и даже сталинских: с 1935 по 1957 год, — каковых рамок не переступил Станислав Говорухин, повесть экранизовавший.

Драматизма, конечно, хватает. Бивуачный быт красного командира, бесконечные переброски, передислокации, мобилизации, кровавая чистка состава, ледяной душ финской войны, разгром в первые месяцы войны Отечественной — плен, СМЕРШ, могилы...

В противовес этой жути — героическая стойкость жен и вдов: фильм называется «Благословите женщину». Чудесным образом главная героиня, очаровавшая главного героя (и меня, зрителя) с первых кадров, такую же обаятельной остается весь фильм, то есть проходит, не старея, через жуткую реальность предвоенных, военных и первых послевоенных лет. В финале, овдовев, она благополучно выходит замуж вторично — уже не за военного, а за ученого, чья работа хоть и засекречена, но под Первым Спутником овейна тою же героиней.

Режиссер не без основания восхищается сво-

ей героиней. Сочувствие понемногу переходит и на саму реальность. Воссоздана реальность с любовной скрупулезностью. Носочки, платица в горошек, пионерские галстуки, портреты товарища Сталина, осведомленность вездесущих органов...

Я не сразу нашел формулировку для ностальгического чувства, которое невольно разделил с автором фильма, но он сам подсказал мне. Россия, которую мы потеряли! На сей раз уже не царская, угробленная большевиками, а советская, которую пустили на свалку либералы перестроечной эпохи.

Потерявши, плачем?

НЕРАЗДАВЛЕННАЯ ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ

Юрий Трифонов еще не отошел в область неприкосновенной классики. Но уже отошел в область былого, отделился от той жизни, которая еще недавно его на наших глазах породила, а теперь и сама отошла. Сергей Урсуляк — не такой режиссер, чтобы послушно иллюстрировать литературный текст. Но и не такой, чтобы самозабвенно фантазировать за счет текста.

Как совместить то и другое? Как сцепить черное и белое?

Маркировав эпилоги цветом (тут кино — по Эйзенштейну — не цветное, а цветовое), экран погружает нас в психологическую черно-белую небыль «Долгого прощания»: в мыкание молоденькой удачливой актрисы и ее мужа, молоденького неудачливого литератора. Непонятно, как это в позднесоветские времена оба так неуловимо счастливы. Она — играя в дурацких спектаклях про сталинские «лесополосы». Он — обивая пороги редакций. Под аккомпанемент милицеских визитов, грозящих (ему) выселением как тунеядцу. Под аккомпанемент номенклатурных пьянок, куда (ее) тащат как наложницу.

И что же они?

Она, поплавав в уголке, идет дальше играть. Он, выключив в редакции справку о внештатном сотрудничестве, идет дальше писать. Про «Кабачки» Клеточникова, про больную совесть нашу, про родную интеллигенцию.

Что тут черное, что белое? Какой смысл в этой жути?

Интеллигенцию можно обмануть, можно обаять, можно изнасиловать. Но ее нельзя купить. Купленная, она перестает быть интеллигенцией. А изнасилованная, все равно гнет свое.

За что власть все время рвется именно ее изна-

силовать?

За тайную свободу. Насилие пьяных партаппаратчиков и трезвых партредакторов — реакция рабства на запах свободы.

Верный трифоновскому тексту, фильм обещает в эпилоге, что раздавленные интеллигенты «через тридцать лет» расквитаются со своими обидчиками, поменявшись с ними местами. Так думал автор повести. Киногения фильма говорит другое. Не получится ни размена, ни расчета. Фильм противостоит не «тирании» советского периода, которая давно растоптана. Он противостоит «тирании рынка», противостоит «Ночному дозору» и «Турецкому гамбиту», противостоит тому, как купленная интеллигенция ставит голливудские рекорды, то есть предлагает себя на продажу. Осознанно и открыто. Рынок — дело вольное.

Выходит, «Долгое прощание» Урсуляка — прощание с Трифоновым? Да, так. И есть оттенок ностальгии в этом прощании? Да, есть. И свет именно во тьме светит? Увы, именно во тьме. И быть русским интеллигентом — значит неизбежно нести «зрак раба», крест унижения, клеймо несчастья? Да, да, да.

Сказал же Достоевский, пройдя огонь «Бесов»: чтобы почувствовать себя счастливым, человек должен стать счастливым наполовину, а наполовину — несчастным. Чтобы понимать, что почем.

Трифонов когда-то напомнил это своим читателям, мучившимся под гнетом тирании, Урсуляк напоминает нам, мучающимся от вопроса: счастливы ли мы, растоптав систему, которая давила в нас внутреннюю свободу?

Рынку такая свобода без разницы.

ПАЛАТА БЕЗ НОМЕРА

Ощущение бедлама — не оттого, что время от времени в месиве тел и предметов мелькает пара белых халатов, а от самого месива. Точнее, от киногении, которую мастерски создает режиссер Кирилл Серебренников. Тесно. Душно. Мешки, туши, зады, рожи. Сделаешь шаг, наткнешься на человека, наступишь на кошку, вспугнешь курицу, свалишься в погреб, а там уже кто-то сидит. Дется некуда.

Теснятся и звуки. Все время кто-нибудь орет, скулит, стонет, возится, требует, топает ногами. Треск, дрызг, дрызг.

Какая-то баба уверяет, что у нее в животе жаба. Приносят ночной горшок: «Тужься!» Главное — успеть подбросить в горшок настоящую жабу, чтобы безумная поверила, будто избавилась от причи-

ны своего недуга. И тогда боль пройдет.

Боль — это ощущение боли. Людей надо избавить от ощущения боли, тогда они поверят, что здоровы и счастливы.

Тут соображаешь, что перед тобой не что иное, как экранизация знаменитого чеховского рассказа.

Фильм называется «Рагин». По фамилии доктора, которому Чехов препоручил свой не лишённый иронии рецепт. Однако и нешуточный, как все чеховские шуточки.

Из биографии доктора, рассказанной им самим: хотел стать священником, поступил в семинарию, не закончил...

Тут, конечно, вспоминается мне другой недоучившийся семинарист, от которого, кроме всего прочего, дошли такие поэтические строки:

Не хотим небесной правды,

Легче нам земная ложь.

Антон Павлович поехал бы, узнай он, что по вышеописанному рецепту чуть не все человечество попыталось в XX веке ощутить себя счастливым: убедить себя, что казарма, зона, лагерный барак — все это и есть светлое будущее.

Чехов-то думал, что описывает провинциальную больничку и конкретную палату под номером 6.

РОДНОЙ! НЕ УБИВАЙ!

За тридцать лет, прошедшие после смерти Василия Шукшина, ни на мгновение он из памяти русской культуры не уходил. И все-таки сейчас ощущается что-то вроде волны нового интереса. Именно нового. Шукшина начинают читать люди XXI века.

Получасовая лента, снятая по рассказу «Сураз» первокурсником питерского университета кино и телевидения Сергеем Титаренко (показана в Гатчине на традиционном кинофестивале «Литература и кино») помогает лучше понять не Шукшина (он у нас и так есть), а то, как его видят новые люди.

Фабула известна: деревенский охломон, по гульбе «заготовленный» когда-то заезжим заготовителем и выросший в том непредсказуемом поле, где колосятся у Шукшина все его чудики, пытается соблазнить приезжую учительницу. Застав его за этим занятием, муж соблазнителя метелит. Побитый берет ружье, ночью прокрадывается к обидчику...

Вроде все шукшинское. Шукшин такие истории рассказывает в стиле бывальщин, или, как определял В.Белов, бухтин. Для этого нужен «общий план», в который вписывается харизма «чудика», и

готовность к шутке, от которой «слова рвутся, как патроны в костре». Через взрыв смеха ситуация предстает как небезнадежная, хотя по существу она страшная.

В фильме общий план убран. Крупные планы выхватывают из тьмы не столько индивида, взращенного ситуацией (о личности и духовной сверхзадаче вообще молчу), сколько похотливую особь, действующую по закону природы.

Метелит законный муж шкодливого кота в фильме долго и подробно, с кровяной по роже. Ни в одной кинокартине Шукшина я не припомню такого технологичного мордобоя, что же до рассказа, то хоть и можно там пересчитать все удары в драке, но усмешка у рассказчика не исчезает... а может, потому и не исчезает, что все удары пересчитаны.

И наконец, когда в нынешнем фильме остервенелый мститель берет обидчика на прицел, женщина молит негодяя о пощаде: не то что на колени встает, загоразивая мужа, — а прямо-таки в ногах у палача валяется:

— Родной! Не убивай!

Вроде и у Шукшина все то же самое, однако вот малость: усмешка исчезает. В шукшинскую ауру эта новая киногения не вписывается. Вписывается — в эпоху, когда открыт психологический закон, по которому жертва чувствует, что палач ей — родной. Теперешним языком говоря: заложники ни в коем случае не должны злить террористов, а то будет плохо.

Это и есть то, что «вчитывает» в Шукшина новое поколение?

ТОЧКИ ПОТРЯСЕНИЯ

— Идешь на «Анну»? Будешь потрясен!

Сбылось.

Потрясен мощью и красотой вокала Любови Казарновской, сыгравшей певицу, которую в 1981 году не пускали за границу наши советские держиморды, а она все-таки вырвалась, и сделала там блестящую карьеру, и через четверть века вернулась к нам триумфально, и мимоездом, гастрوليруя, завернула в родной Углич, где встретили ее сомлевшие от преданности и благоговения, одуревшие от ее мировой славы земляки.

Потрясен изобретательностью сценаристов Георгия Данелия и Рустама Ибрагимбекова, которые, чтобы продлить удовольствие от такого сюжета, закрутили еще и взятую напрокат у Островского историю с поисками сына певицы, о котором подлецы-партократы соврали ей, будто он умер, и вот теперь она его ищет...

Потрясен продвинутой режиссером Евгением Гинзбурга, обыгрывающего материальные контрасты этих встреч: тем, как нескончаемо-длинный лимузин везет заграничную звезду мимо наскоро побеленных церквей и давно не отремонтированных пятиэтажек в отечественный ресторан, где ждут ее охреневшие от восторга новые русские, а она отлично знает, кого из них надо отхлестать по морде, а кого все-таки можно простить.

Есть что-то общее между мстительной злобой вчерашних душителей свободы и готовностью этих же душителей сегодня ползти в ногах у тех, кого они вчера не додушили. Классический комплекс неполноценности — вот это общее.

Из окошка французского лимузина глазами приезжей дивы все именно так и должно выглядеть.

Меня же не протяжении всего этого фильма трясло от унижения.

НЕПОЛЯРОИДНЫЕ СНИМКИ

СЕРГЕЙ ПАРАДЖАНОВ

Семидесятые годы. На Украине шли Дни грузинского кино. С первым своим фильмом «Кувшин» я с несколькими друзьями-кинематографистами разъезжал по украинским городам... Поляроидного фотоаппарата у меня не было, я снимал упавшим с третьего этажа на асфальт фЭДом. В райкомах партии нам неизменно дарили тяжелые гипсовые скульптуры — головы и бюсты Ленина, которые мы «забывали» в гостиничных номерах, в такси, на верхних полках вагонов.

И вот мы в Киеве. В первый же вечер мы, конечно же, оказались у Сергея Параджанова, которому и преподнесли несколько оставшихся у нас ленинских голов. Сидим и смотрим, как Параджанов цветными меловыми карандашами раскрашивает и преобразует гипсово-молочного вождя. На наших глазах один превратился в хулигана с подбитым глазом, другой — в кокетливую барышню с ярко накрашенным ртом и длинными ресницами, третий — в Отелло с серьгой в ухе и тюрбаном на голове.

Утром ожидалось первомайские праздники. Напротив параджановского окна рабочие спускали с крыш гигантские портреты Карла Маркса и Фридриха Энгельса. Внизу на тротуаре стоял человек, который дирижировал действиями рабочих.



До нас доносились его крики и ругань: «Болваны! Этот портрет влево... нет... не туда, направо... Б... не туда!!!» Сергей выбежал на балкон и стал кричать рабочим: «Ребята, слушайте меня! Маркса в сторону цирка, Энгельса к дурдому!»

Рабочие мигом поняли его. Цирк был направо, дурдом налево. Куда проще и понятнее.

В ту ночь мы возвращались от Параджанова с раскрашенными бюстами. Я довез своего Ленина до Тбилиси, и он стоит у меня на полке книжного шкафа. Это Ленин-Кармен с пунцовой розой в волосах и длинными синими ресницами. Когда я вспоминаю Сергея — великого режиссера, часто думаю, что он был не менее великим шоуменом.

ПАРАДЖАНОВ, МАСТРОЯННИ

В Грузию на три дня приехал Марчелло Матростяни (я писал

сценарий для него «Убийство Мэри Пикфорд»). Марчелло попросил меня устроить встречу с Параджановым. Тот только-только вышел из тюрьмы, в его освобождении принимали активное участие Феллини, Антониони, Матростяни...

Утром приезжаю к Сергею на улицу Коте Месхи, чтобы предупредить о предстоящем визите итальянского гостя. Параджанов встречает меня тоскливо — в кальсонах, со шприцем (он сам себе делал укол инсулина). У него приступ диабета.

— А кто такой Матростяни? — спрашивает меня и заверяет, что никогда не слышал этого имени. — Не хочу видеть, ну его в ж... Я болен!

Вернувшись в гостиницу к Марстростяни, застал его в подавленном настроении. Оказывается, ночью пришла весть из Лос-Анжелеса, что его номинация на «Оскара» провалилась. Ну, думаю, попал я в переплет. Вечером повез Матростяни к Параджанову, который «не знал», кто он такой.

Та ночь стала для всех забываемой. Гостей собралось множество. Параджанов устроил одно из своих самых гениальных импровизационных шоу.

Старые стены ветхого параджановского дома готовы были обрушиться от нашего хохота. И чтобы этого не случилось, Сергей вывел гостей на ночную улицу знакомить соседей с живым

Марчелло Матростяни. На узкую улочку стали стекаться люди с бутылками вина, сыром, зеленью. Соорудили длинный стол и начали пиршество.

Светила предрассветная луна. Марчелло слушал импровизированные грузинские песнопения, обнимал двух пожилых сестер-близняшек, которые пели ангельскими голосами, и был истинно счастлив. Он кричал: «В задницу все «Оскары»! Требую политического убежища! Остаюсь жить в Тбилиси!» В неумной голове Параджанова, как взрывы фейерверка, рождались все новые и новые импровизации. Переводчик не успевал переводить, но сопровождаемые выразительной пантомимой слова не требовали перевода, и Марчелло хохотал до слез. Хохотали и стукачи и кагэбэшники, сидевшие за общим столом (без них не обходилось ни одно параджановское застолье). Сейчас я подумал: вот бы им тогда записать все параджановские байки и фантастические импровизации на диктофоны. Неоценимую они оказали бы услугу. Расшифровав их, можно было бы сегодня издать «Новый Декамерон от Параджанова», не менее смешной и мудрой, чем творение Боккаччо.

ГАРСИЯ МАРКЕС

Я снимал фильм. В казахской пустыне. Жара стояла невероятная, воды абсолютно не было — каждое утро я просыпался с полным ртом песка. Мыться было невозможно. Но все равно мы — съемочная группа — ходили чистые. В пустыне был свой способ «сухой бани», отработанный тысячелетиями: на окраине деревни ложишься в песок. Песок сланец, чистый-чистый. Примерно 40 градусов жары. Роешь яму, голый ложишься в нее, через пару минут из тебя потоками начинает литься пот, ты встаешь из ямы, обтираешься — ты чистый. Но сознание, что вода не омывала тебя, жутко действовало на психику. Вскоре выяснилось, что в казахской пастушьей деревне читать нечего, кроме моего злополучного сценария. Почта и телеграф были, но там не было никаких газет — только

бланки для отправки телеграмм. Рядом с комнатой почты я обнаружил другую комнату, на которой было написано великое слово «Библиотека». Но дверь была вечно закрыта. Я предложил ее взломать, но мне не разрешили. Библиотекарь, он же один из пастухов, вот-вот должен был вернуться с пастбищ. И вот однажды прихожу на почту — дверь открыта. Я врываюсь, вижу две полки. На верхней — классики марксизма-ленинизма, на нижней — художественная литература на казахском. Я смотрю на верхнюю, там все по-русски: Ленин, Брежнев, Косыгин, Подгорный — аж семь томов, Энгельс, Маркс, Маркс, Маркс, Марксес?! Я опешил. Там Маркес! Толстая книга из серии «Классики XX века», хорошо изданная, по формату — как «классики марксизма-ленинизма». Кто-то, кто завез марксистов, спутал, видимо, и прихватил два тома Маркеса! Я аж завизжал от счастья. «Сто лет одиночества», «Полковнику никто не пишет», «Осень патриарха», цикл рассказов. Месяц я жил радостью, что после возвращения с кошмарных съемок, вечером меня ждет Маркес.

А съемки были действительно кошмарные, люди падали в обмороки от жары. У нас у всех началась дизентерия. Оператор, деликатный немец, говорит: «Ираклий, я не могу терпеть, я должен отойти...» А куда отойдешь в пустыне? Он бежит минут десять к линии горизонта. Он бежит, а мы все хохочем. Мы-то народ наглый, если что — просим отвернуться, и все дела. Немец так не мог.

Историю о том, как я обнаружил книги Маркеса в компании классиков марксизма, я потом рассказал самому Маркесу. Он был почетным гостем Московского кинофестиваля в конце 80-х. Вместе с ним приехали два моих друга, которые в свое время учились во ВГИКе — Серхио Ольхович и Гонсало Мартинес. Они как-то пригласили меня за стол в фестивальном ресторане, где сидел Маркес. Я осмелился и рассказал ту «пустынную» историю. Он сразу врубился, и когда я дошел до момента чтения обложки «Ленин, Брежнев, Маркс, Маркес», стал хохотать и потом весь вечер кричал: «Тихо, я говорю, я классик марксизма-ленинизма!»

АЛЛА БОБКОВА

«БЫВАЮТ КРЫЛЬЯ У ХУДОЖНИКОВ...»



Валерий Рубинчик

Кинематографическая среда «Беларусьфильма», за которой я наблюдала в 60-е—80-е годы ушедшего века, восхищала, разочаровывала, ставила в тупик. Кинематографисты не признавали служебной иерархии, с ходу распознавали мимику и резали правду-матку без снисхождения — как своим, так и начальству. Меритом авторитета служили талант и профессионализм.

Они рождали идеи государственного масштаба и остроумно импровизировали в бытовой обстановке. Альтруизм был их родовой чертой: и рубашку отдавали, и кулак совали под нос неждентльмену.

Одновременно каждый сам себе (и приятелю) был адвокатом, всем остальным — прокурором. Завышенная самооценка и абсолютизация собственной мировоззренческой платформы (или формы творческого самовыражения) приводили к такой сшибке самолюбий, что высокое напряжение не спадало годами. Часто оно принимало форму публичных манифестов и обвинений. И что больше всего поражало в одном талантливом режиссере, так это одновременность действий Христа и Иуды: одной рукой он сеял разумное (утверждал в фильме гуманистические идеалы, помогал обделенному), другой — сживал со свету даровитого коллегу, не слишком разбираясь в средствах.

В этих профессиональных баталиях — открытые и подспудные — Валерий Рубинчик занимал позицию, скорее, наблюдателя, чем участника. Во всяком случае его фигура с открытым забралом не выплывает из памяти. В памяти отложилось другое. В коридоре «Беларусьфильма» он останавливал коллегу и спрашивал: «Вы видели фильм Славы Никифорова «Отцы и дети»? Это же событие — неужели вы не понимаете?»

А семью-восемью годами ранее на молодежном семинаре в Белоруссии можно было услышать примерно то же о нем самом. «Неужели вы не понимаете, что Рубинчик снял новаторский фильм?» — восклицал режиссер-ленфильмовец на дискуссии после показа картины «Венок сонетов».

Похожая ситуация сложилась после «Дикой охоты короля Стаха». На ежегодном смотре-конкурсе кинолент (по итогам «Беларусьфильма» 1979 г.) хвалили оператора Татьяну Логинову и художника-постановщика Александра Чертовича, а режиссеру словно было отказано в авторстве изобразительного строя картины (это Рубинчику-то, приверженцу кинематографического декора?!). А в предшествующие месяцы, когда фильм проходил производственные стадии, счет режиссеру предъявляли по всей шкале: мол, смикшировал революционно-мятежный дух повести и сценария Короткевича, ударился в мистику, омрачил эпоху, ввел эротический элемент, нарушил жанровую «чистоту»...

Словом, Рубинчик был той фигурой, поисковые устремления которой почему-то раздражали, провоцировали критическую реакцию (хотя на студии его с доброй иронией называли Феллини). Иногда возникала мысль, что к Рубинчику предъявляются большие требования, чем к другим по принципу: большому кораблю — большое плавание.

Медленнее, чем он того заслуживал, но все же признание в своем кругу росло, отрицательно заряженные частицы постепенно вытеснялись, заменялись положительными, складывались в уважительные понятия «мастер», «талант».

Если бы Рубинчику пришлось отвечать на sacramентальный вопрос советской идеологии: «С кем вы, мастера культуры?» — он мог бы сказать: «С культурой!». Погружение в ее слои, использование ее «реагентов» в архитектонике фильмов — помимо того, что формировали его индивидуальный стиль, — помогало преодолевать пафосность, дидактику социального заказа, навязываемых кинематографистам в идеологических целях.

Уже в дебютной короткометражке «Красный агитатор Трофим Глушков», которую Гостелерадио СССР планировало к 100-летию со дня рождения Ленина, Рубинчик свел до минимума патетику революционной героики, заменив ее романтической историей: между красноармейцем-киномехаником и девушкой, случайно встретившихся на фронтах Гражданской войны, зарождается светлое чувство. Главный сюжетный атрибут сценария — кинохроника, символизирующая преданность революционным идеалам, — стал аттракционом, а основное пространство было отведено взаимоотношениям юных чистых существ, любовному томлению которых «аккомпанируют» цитаты из мелодрам русской «золотой серии». (Фильм поначалу так и назывался — «Сказка любви роковой» и сделан был по ранним рассказам Всеволода Иванова.)

В следующем фильме Рубинчика «Могила льва» по мотивам легенды XII—XIII веков о белорусском Робин Гуде — разбойнике, защитнике угнетенных Машеке, впечатляла реставрация языческой и христианской обрядовости. Именно эта зрелищная часть и поныне притягательна в фильме. Он, полагаю, стремился к мелодраме на этнографическом материале, а его все время сталкивали в привычную народную героики. Возможно также, что в полнометражной картине гораздо труднее было осуществить диффузию идеологических требований и авторского устремления к эстетике «чистого искусства».

Если трехсерийная телефильм о времени нэпа «Последнее лето детства» (по повести Анатолия Рыбакова «Выстрел») продолжала режиссерский поиск стилизации под «ретро», то в телеэкранизации тургеневских «Записок охотника» («Гамлет Щигровского уезда») уже обнаруживаются художественные категории, которые впоследствии станут «фирменным» стилем Рубинчика: попытка сплавить драматизм и иронию, изобразительное пиршество и актуализация мысли классического произведения.

От фильма веет холодом той (нашей?) эпохи, загоняющей человека в отведенное ему стойло, не дающей выхода искренним душевным проявлениям. Мелкопоместный дворянин Василий Васильевич — русский провинциальный Гамлет — искренен в стенаниях по утраченным идеалам молодости, отгорожен от среды, не принявшей его устремлений (любопытен в этой роли Олег Борисов).

А Евгений Евстигнеев, играющий приживала Федора Михеича со скрипкой в руках! После вечерней попойки у господ вихляющей походкой, Федор Михеич выходит в парк, останавливается у березы, оборачивается: его старания соблюсти по-

ходку трезвого человека, его обрюзгшее от возлияний лицо — потрясающий образ русского человека, жалкого и одновременно вызывающего сострадание. Незабываемый эпизод!

В каком-то из интервью 1990-х годов Рубинчик говорил о том, что в каждой картине всегда должен быть персонаж, который в определенной степени фокусирует в себе человеческое «я» режиссера. Так вот, «Гамлет Щигровского уезда» и есть первая попытка проекции «альтер-эго» (так



«Могила льва»

мне кажется) на героев Тургенева.

Дальше — в «Венке сонетов», «Дикой охоте короля Стаха», «Культоходе в театр» и последующие картины, вплоть до «Кино про кино» — режиссер явит в разных вариациях и накоплениях свой художественный мир, в котором будут и трудный поиск в попытке соединить театральную образность и кинематографическую («Комедия о Лисистрате»), и взлеты («Нелюбовь»), отчуждение между критикой и творцом и возвращение в климат потепления.

Мне хотелось обозначить начальный период творческой жизни Валерия Рубинчика, который менее известен за пределами Беларуси.

О том, какова его художественная «кухня», мы ведем беседу с самим режиссером.

Критик. Что не позволяло вам переступить черту, за которой начиналось приспособленчество к советской системе в искусстве?

На «Беларуьсфильме» стойками оказались только вы и ваш тезка Валерий Рыбарев, начавший самостоятельную дорогу лет через пять после вас. Да, еще в документалистике был Виктор Дашук.

В. Рубинчик. Вопрос сложный, почти трагический. Сказать, что это было мужество?.. Скорее всего, инстинкт, интуиция. Значит, есть в человеке какие-то внутренние запреты, личные табу. Я не мог, честно говоря, пересилить себя, когда предлагали вступить в партию, хотя мой отец был партийцем с 1932 года и уговаривал: не упрямясь, получишь звание, еще какие-то блага. Может быть, критерии, которые я соотносил с вечностью, внутренне что-то диктовали... Я и сейчас не могу перейти некую грань, если речь идет о творческом поступке. Вот допустим, предлагают снимать сериал по плохому сценарию — не могу. Слово опускается некая заслонка: нет. Например, предлагается сценарий «о судьбе бизнесмена в России». Читаю и думаю: какая чушь, банальность на банальности, а ведь в жизни все удивительно, неповторимо и индивидуально! Это связано с отношением к новому времени. Новая эпоха породила новое пространство цивилизации. Ее нужно слушать и слышать... Я, например, не люблю, когда чествуют Горбачева и Ельцина. Они пожертвовали репутацией, чтобы общество выскочило из клетки...

Критик. Все-таки во что вы уходили, чтоб не сломаться, не впасть в депрессивное состояние? Водка помогала?

В. Рубинчик. Я жил свободно. Был «вечным скитальцем», поэтому быт меня так не сковывал, как других. Выпивал, но мало. А были те, кого водка губила, инфаркты, некоторых человеческое падение сводило с дистанции... Есть что-то в моей психике, возможно, не позволявшее сосредоточиваться на обидах. Как Ванька-Встанька.

Кроме того, я всегда был расположен к кинематографу как к чистому искусству. Как к искусству визуальному, пластическому. Даже не знаю, откуда ко мне пришло это счастливое, изумительное ощущение. Наверное, генетически. Снимать фильм — значит доставлять себе наслаждение, радость. Съемка, сам процесс создания фильма — уже уход от давящей повседневности. При всех испытаниях, которые пришлось вынести, мне был дан шанс. Например, все хотели снимать «Дикую

охоту короля Стаха». Но где-то наверху было решено дать постановку мне, несмотря на все трудности, связанные с моими природными особенностями — несогласием, упрямством, какими-то эксцессами из-за этого. По сравнению с другими я был пригрит изначально. Начинать разнорабочим у Корш-Саблина на «Красных листьях», потом поможем Фигуровского на фильме «Часы остановились в полночь». Много я почерпнул у Володи Бычкова, работая ассистентом на «Кукольной ко-

т.е. как у вас порой перевешивало что. Или претензии такого рода вы игнорировали?

В. Рубинчик. Был такой оттенок. Но я инстинктивно стремился к этому самому «что», и оно в результате выносило-вывозило меня.

Критик. Кинематограф для вас — это...

В. Рубинчик. Изобретение...

Критик. Я полагала, что кино для вас — передача чего-то вроде сновидений-видений...

В. Рубинчик. Кино — это образ, настроение,



«Дикая охота короля Стаха»

медии» (окончательное название «Внимание! В городе волшебник»), а потом режиссером-стажером на картине «Город мастеров». Я всегда поражался его отношению ко мне: «О, приехал Валера, едем смотреть материал». И мы ночью мчались на «Таллинфильм» — «Город мастеров» снимался в Таллине — смотрели отснятые куски, Бычков у меня спрашивал:

«А кадр, где на площади горят фонари, снят монтажно? Понятно ли?» А я был студентом ВГИКа. Может быть, ему нужен был свежий глаз, а мне такое отношение придавало уверенности.

Критик. Вас часто поругивали за пластическое «многословие», за визуальную избыточность,

атмосфера. Передать эти художественные категории — самое важное и самое трудное. Движение сюжета передать не так сложно. Так называемые «сновидения» являются составляющей частью кинопоэтики, так как они и есть кинематографический образ. Кинематограф держится на трех «ки-тах»: «паутина» жизни, пространство кадра и высший смысл, т.е. сверхсверхзадача. Это и есть искусство.

Критик. Когда появился «Гамлет Щигровского уезда», вам говорили: какой же тут Тургенев, тут — Достоевский...

В. Рубинчик. Те, кто говорили, правы, наверное. Да, Тургенев перетрактован. Я хотел в роли Ва-

сия Васькину снимать Альберта Филозова, но его почему-то запретили. Должен был играть Олег Табаков, но он уехал на гастроли. Согласился Олег Борисов, и студия его утвердила. Достоевский ему был близок, но все шло от меня. Сейчас я бы построил образ Васькину на органике, на актерской правде. А тогда я умолял его играть острее, острее, как у Брехта. Его персонаж исповедовался в ночном колпаке, лицо обрамлено бакенбардами, глаза выражали удивление. Какие-то



«Нелюбовь»

куски он преодолевал с трудом. В одном из эпизодов Борисов говорил: «Вам нужен Юрский, он все сделает, а мне нужно неделю репетировать». Я все время двигал его к клоунской остроте, стремился уйти от бытовых актерских оценок.

Критик. Интересные подробности вы рассказываете...

Перейдем к фильму «Дикая охота короля Стаха». Когда в СССР начались обновительные процессы, Алесь Адамович, обращавший внимание общественности на методы антиперестроечной Вандеи, говорил об одиннадцатой заповеди Моисея, которая звучала так: не бойся! Такое же послание можно было услышать и в вашем фильме. Кстати, одну из репрессивных акций в Минске конца 1980-х го-

дов белорусский писатель Виктор Козыко сравнил с вашей и Короткевича «Охотой». Ваш фильм обрел актуальность в другой политической обстановке нашего тогдашнего отечества...

В.Рубинчик. В «Дикой охоте...» отразились мучавшие меня проблемы — закованность человека догмами, условностями, обернувшимися страхом. Это иносказание, цепь сновидений, где зашифрована тогдашняя действительность. У Короткевича все прикрито детективным сюжетом. В фильме этой

маскировке уделено меньше внимания. На пресс-конференции в Торонто критики спрашивали: как вам удалось сделать антитоталитарный фильм? Его расценили как вызов дикости. Аллюзии совершенно естественны. Я делал криптограмму, которую следовало разгадать: на что именно я намекаю.

Долго искал режиссерский ключ. Как-то рассматривал альбом с репродукциями Борисова-Мусатова. Увидел изображение усадьбы, женщины в длинном платье. Картина называлась «Призраки». Тут я всплеснул руками. Пошел, посмотрел картину в галерею: да, пейзаж, усадьба, женщина, стоящая во дворе. И вдруг стало легко. Я увидел героиню во дворе, на лестнице, в интерьерах. Когда направление понятно, в какой-то момент возникает

общий зрительный образ картины. Об этом можно долго рассказывать.

В повести Короткевича ощущался магнетизм готического романа, притягивала близость к европейской традиции — усадьба, дорога, поблекшие интерьеры дворца, и я был рад интерпретировать Беларусь как европейское пространство, где живы гражданские идеи. Именно это роднит нас с Короткевичем.

Критик. Досталось же вам за «Дикую охоту...» в родных пенатах!

В.Рубинчик. Мне по секрету рассказывали, что фильм посмотрел Машеров и бросил реплику что-то вроде: «Кому это нужно?» Но запретной волны не было. Картину пустили в массовый прокат, хотя копий много напечатано не было. Международный успех был для меня неожиданным и вызвал даже удивление: надо же, где-то там, далеко, фильм смотрят, понимают его подтексты, воспринимают как иносказание, анализируют в прессе и т.п.

Критик. Немногие мои коллеги вне Беларуси знают, что «Дикая охота...» получила два Гран-при на международных кинофестивалях в Брюсселе и в итальянском городе Каттоликке, почетнейший спецприз жюри в Монреале, в Париже, призы фильму и отдельно актрисе Валентине Шендриковой, плюс дипломы в Лос-Анжелесе и Триесте. Такой коллекции призов в белорусском кино никто не удостоивался до вас...

В. Рубинчик. Увы, я узнавал об этом тогда из свежих номеров газет и по радио. Однажды в Союзе кинематографистов случайно на лестнице встретил уставшего Караганова и на его вопрос: «Как жизнь?» — признался ему, что о событиях, связанных с моим фильмом, узнаю от третьих лиц. Караганов все понял и, удивительное дело, через некоторое время я был с фильмом командирован сначала в Румынию, а потом и в Канаду, в Торонто, на Фестиваль фестивалей... Наступало новое время.

Критик. Пойдем далее по белорусскому периоду. Вы обычно трансформируете литературные сценарии. Со сценарием «Культопохода в театр» было так же?

В.Рубинчик. В Москве существовала Центральная сценарная студия. Я уже был известен как режиссер «Венка сонетов» (он получил Гран-при на Всесоюзном фестивале и премию Ленинского комсомола Беларуси), «Дикой охоты короля Стаха», других фильмов. В Гюскино меня встречали, признаюсь, радушно... Так вот, в сценарной студии я прочитал кратенькую аннотацию к заявке под названием «Меценат», она мне запала в душу. Я

познакомился с Валентином Черныхом и ждал запуска в производство. Потом в моей режиссерской разработке действительно возникли, как вы говорите, некоторые метаморфозы, и я благодарен сценаристу, который весьма терпеливо и с пониманием относился к моим усилиям. Мне безумно нравился сценарий Валентина Черныха, его отточенные диалоги, я их сохранял до точки, до запятой.

«Кино про кино»



Помню, артисты на съемочной площадке даже удивлялись. «Культипоход в театр» — это фильм о поиске (возможно, тщетном) утраченной гармонии в жизни. Мне казалось, что это чеховская тема. И еще жизнь и искусство как сообщающиеся сосуды. Искусство питает жизнь, и само припадает к этому животворному источнику. В глубине фильма возникала серьезнейшая социальная тема счастья и несчастья в советском мироустройстве...

Критик. Скажите, в фильме «Кино про кино»



«Нанкинский пейзаж»

по сценарию Анатолия Гребнева вы лично соответствуете тому персонажу (режиссеру), которого играет Валерий Николаев? Вообще, вы — деспот на съемочной площадке?

В.Рубинчик. Трудно сказать. Возможно, так и есть. Но не деспот, а диктатор или просто лидер единоличный. Во всяком случае, стараюсь быть скрупу-

лезным и настойчивым в осуществлении замысла. Это отдельный большой разговор. Ведь работа режиссера мучительна. Потому что всегда остается «зазор» между задуманным и осуществленным.

Критик. О чем фильм, над которым вы сейчас работаете? Как он называется?

В.Рубинчик. «Нанкинский пейзаж». Это притча о человеческой жизни и предательстве, о наказании за грехи и предательство. Главный герой вспоминает, как в 50-е годы служил далеко-далеко, влюбился в девушку, оставил ее, исчез... Собственная жизнь как бы не принадлежала ему, он устал от двойственности, скрытности. Не хочется рассказывать заранее сюжет. Сам еще не знаю, что получится... Это как стихотворение, баллада об амбивалентности.

Критик. Валерий Давидович, вы не чувствуете порой усталости от жизни, от всего, что сопровождало вас на творческом пути?

В.Рубинчик. Это чувство, увы, кажется, сопровождает меня всю жизнь! Кажется, порой меня губит инертность и обломовщина. Признаюсь, мне присуща хандра, неизбывная тоска по неосуществленным замыслам, неудовлетворенность сделанным (даже когда фильм уже готов)... Работаю над режиссерским сценарием, иногда кажется, все, тупик, все не так. И вдруг возникают некие магниты, внутренние импульсы... Работа над фильмом сама по себе своеобразная психотерапия, она дает колоссальную возможность взаимодействия с окружающим миром, общения с людьми... Ведь делая фильм, мы решаем не одну, а тысячи проблем. Произведение искусства должно быть и бывает больше, громადнее, чем его создатель. Это еще Лев Толстой замечал.

Критик. Хотелось бы закончить беседу строками Геннадия Шпаликова из вашего фильма «Культипоход в театр»:

Бывают крылья у художников,
Портных и железнодорожников,
Но лишь художники открыли,
Как прорастают эти крылья.
А прорастают они так:
Из ничего, из ниоткуда,
Нет объяснения у чуда,
И я на это не мастак.

Минск

ВАЛЕНТИН ЧЕРНЫХ

ЛЮБИМЫЙ ФИЛЬМ — ЛЮБИМЫЙ РЕЖИССЕР



«Культипоход в театр»

Очень часто журналисты задают авторам стандартный вопрос:

— А какой из ваших фильмов для вас самый любимый?

Я обычно отвечаю:

— «Культипоход в театр» Валерия Рубинчика.

И почти всегда задают следующий вопрос:

— А «Москва слезам не верит»?

И я уточняю:

— «Культипоход в театр» — мой самый любимый, а «Москва слезам не верит» — самый известный.

Я написал «Культипоход...» для киностудии «Беларусьфильм», может быть потому, что Белоруссия для меня — страна детских впечатлений. Мой отец, комиссар полка Константин Григорьевич Черных, перед войной служил в Гродно. Белоруссия всегда мне напоминает родину моей матери — Псковскую область. Тот же северо-запад, те же светлоглазые славянские лица, крепкие своей статью женщины, похожие на мою мать и ее сестер, моих теток.

Я надеялся, что фильм снимут в белорусской деревне, при всех отличиях, все-таки похожей на псковские и новгородские деревни.

Из Минска позвонили, что сценарием заинтересовался Валерий Рубинчик. Я видел только один его фильм — «Дикая охота короля Стаха». На меня особого впечатления фильм не произвел, но я отметил профессионализм режиссера.

Обычно, прежде чем согласиться на того или иного режиссера, я узнавал о его характере, потому что перспектива провести год в спорах и сваргах не искупалась никаким режиссерским талантом, наверное, поэтому очень редко я писал для одного и того же режиссера второй сценарий.

Меня познакомили с минским режиссером, который хорошо знал Рубинчика, и я его спросил:

— Кто такой Рубинчик?

— Рубинчик? — и он надолго задумался. — Однажды мы вместе с ним обедали. И Рубинчик спросил буфетчицу:

— У вас есть кефир?

— Есть, — ответила буфетчица.

— А компот? — спросил Рубинчик.

— Есть.

— А чай?

— Есть.

— А кофе?

— Есть.

— А кисель?

— Есть.

— Тогда мне кефир, хотя нет, спасибо, ничего не надо...

Тогда я подумал, что этот режиссер будет искать варианты.

Мы познакомились. Я побывал у него дома. Он жил вместе с отцом, жена с маленькой дочерью жила в Москве. Наверное, он мог снимать в Москве, но он снимал в Минске, здесь он чувствовал себя комфортнее. Я тогда ему позавидовал, я тоже хотел жить комфортно, но у меня не получалось, хотя я, наверное, зарабатывал в несколько раз больше его.

Я прочитал режиссерский сценарий Рубинчика, который мне очень понравился, потому что он

бережно относился к моему тексту. Я даже однажды побывал у него на съемках в павильоне. Но долго не выдержал. Я не люблю съемки, жалко времени на бесконечные дубли.

А потом я увидел снятый материал. И поразился. Все реплики были сохранены, но изображение было совсем не мое, вернее, я не так его представлял. Но стилистика, выбранная Рубинчиком, мне очень понравилась. Я писал сценарий о деревне, а в фильме был странноватый поселок, было замечательное музыкальное решение и замечательные актеры, я думаю, что у Е.Стеблова роль в этом фильме стало одной из лучших в его биографии. Я тогда, может быть, впервые понял справедливость формулировки, когда фильм называют именем режиссера. В моем случае сценарий был моим, но фильм все-таки Рубинчика.

Я захотел написать сценарий специально под Рубинчика. Но все как-то не получалось, не сходилось. И когда я узнал, что Рубинчик заинтересовался сценарием покойного замечательного драматурга А.Гребнева, я сделал все, чтобы сценарий снимался на нашей студии «Слово». Результат прогнозировать в кино почти невозможно, но я знал: что бы ни снял Рубинчик, это все равно будет интересно.

Рубинчик живет, как ему хочется. Он снимает только то, что ему очень нравится, поэтому перерывы у него между съемками бывают по несколько лет. Он живет все в той же квартире, в которой жил и тридцать лет назад, у него нет машины, и на занятия со студентами он ездит на метро, он много читает и много смотрит фильмов. Как и тридцать лет назад, я по-прежнему завидую его непробиваемости, никакие просьбы не могут его убедить сделать что-то нужное для данного момента, но я по-прежнему надеюсь, что, может быть, судьба еще раз сведет нас, и мы поработаем вместе, хотя и понимаю, что надо бы поторопиться, и у него и у меня остается все меньше времени...

Нарымбетов приступает к съемкам

Сатибалды Нарымбетов на киностудии «Казахфильм» готовится приступить к съемкам нового фильма «Мустафа», посвященного одному из лидеров Туркестана первой половины XX века Мустафе Шокаю Чокаеву (1890—1941). В роли Мустафы снимется молодой российский актер Азиз Бейшеналиев, сын выдающегося артиста Болота Бейшеналиева. Операторами будут кыргыстанцы Мурат Алиев и Хасан Кыдыралиев.

— Готовясь к съемкам, Азиз досконально изучил все материалы о Мустафе Чокаеве, очень много ценных сведений он почерпнул в Интернете, — заметил Нарымбетов. — Бейшеналиеву предстоит создавать образ Шокая в развитии — с юности до зрелости. Мы уже сделали фотопробы, много искали во внешнем облике героя. Я остался доволен — Азиз идеально подходит для этой сложной роли.

Режиссер показал мне галерею персонажей фильма, где портреты прототипов размещены рядом со снимками загримированных под них актеров. Особенно поразили меня фотографии Азиза в образе Мустафы в разных возрастах, и прежде всего волевое лицо озаренного прекрасной идеей человека — его герой мечтал создать независимый Туркестан.

Чокаев, уроженец Сыр-Дарьинской области, был выходцем из аристократической казахской семьи, в 1914 году закончил юридический факультет Петербургского университета. В Петрограде он стал представителем Туркестана в созданном в 1916 году бюро при мусульманской фрак-

ции Государственной думы. Там он и встретил Февральскую революцию и вскоре вступил в партию эсеров. В апреле 1917-го Чокаев вернулся в Ташкент и стал одним из руководителей туркестанских мусульман, а в конце августа назначен членом Туркестанского комитета Временного правительства. После того как в октябре



С. Нарымбетов (справа) и А. Бейшеналиев

власть в Ташкенте захватили большевики, к нему обратились лидеры нескольких русских организаций с предложением сформировать правительство, которое бы стало центром антисоветской борьбы. Чокаев отказался...

В феврале 1918-го после разгрома Временного правительства автономного Туркестана («Кокандской автономии») Чокаев скрылся от большевиков. В начале 1919 года он побывал в Красноводске и Ашхабаде с целью узнать всю правду о гибели 26 бакинских комиссаров, а затем обосновался в Тифлисе, где начал издавать две газеты. После разгрома Грузинской республики Чокаев уехал за рубеж...

Авторитет Чокаева в эмиграции был высок. Во время оккупации Парижа германскими войсками его арестовали по доносу о связях с английской разведкой, около года содержали в Компьенском лагере. Информация о связях Чокаева с англичанами не подтвердилась, и он был освобожден. 27 декабря 1941 года Мустафа Чокаев умер в берлинской больнице (согласно одной из версий — он был отравлен своим ближайшим соратником Вели Каюмом).

— По указанию Гитлера Мустафу пригласили в Германию, чтобы он образовал мусульманские легионы из первых советских военнопленных, — рассказывает Нарымбетов предысторию письма обращения Чокаева к Гитлеру. — В основном это были солдаты из Средней Азии, служившие «пушечным мясом», у них в бою была одна винтовка на троих. Шокай ответил, что сначала осматривает их. После обхода лагеря он заявил: «Из этих больных голодных людей легионеры не получатся. Лечить их надо, а потом обучить фермерскому делу, например», — закончил Чокаев и этим подписал себе смертный приговор.

В СССР Чокаев подвергался критике. После распада Союза о нем стали писать без негативной предвзятости. Его мысли сегодня очень актуальны и поучительны: «Можно быть смелым, можно быть блестящим политическим оратором, но если нет умения или, что хуже, желания видеть объективные трудности и субъективные ошибки, смелость превращается в безумие, ораторство — в пустозвонную демагогию. Вот то, чего должны избегать мы — туркестанцы».

Алматы — Бишкек

Гульбара Толмущова

ЭРНЕСТ АБДЫЖАПАРОВ

СВЕТЛАЯ ПРОХЛАДА



Эрнест Абдыжапаров

НАЧАЛО

Зуура разливает чай. Абылкасым, ее муж, пьет чай и читает газету. Зуура выглядывает из окна на улицу. Внизу играют дети, ходят люди, совсем как мураши. Во двор въезжают белые «жигули» и останавливаются. Зуура садится на место.

Зуура. Мне кажется, у нашей дочери есть парень.

Абылкасым. Ну и что? Не забывай, что ей уже 19 лет!

Зуура. А тебе разве не страшно? В таком возрасте мы уже замуж выходили. А молодежь нынче о семье даже не думает. У них, видите ли, свободная любовь в моде!

Абылкасым. То же самое говорили мне мои родители! А мы поженились, когда тебе было уже 24. И ничего... Ты оказалась девственницей!

В подъехавших «жигулях» сидят Мурат и Асыл. Мурат выключил двигатель и ждет, когда выйдет Асыл. Асыл выходит не торопится и сидит молча.

Мурат. Ну?... Мы просто съездим и приедем!

Ты боишься, что я тебя украду? Я же говорил тебе, что родители хотят, чтобы мы поженились осенью, когда все поспеет и урожай будет собран, но не сейчас!.. Просто хочу показать свое село, друзей, познакомить с родителями!.. Ну?..

Асыл. Да не удобно как-то... Что скажут мои родители?... Твои родители?... Мы еще не поженились, а я уже войду в твой дом?..

Мурат. Ну и что?... Мы же современные люди!.. Можно подумать, что ты выросла в селе, а не в городе!.. Ну пойдем, скажем твоим родителям, что через два дня мы вернемся!

Асыл вышла из машины. Мурат пошел за ней. Они поднялись на лифте. Когда вышли на лестничную площадку, Асыл остановилась.

Асыл. Нет! Ты постой здесь, а я подготовлю родителей! Когда им все скажу и получу одобрение, то позову тебя!

Мурат. Хорошо!..

Асыл позвонила. Мурат спрятался на лестничном пролете.

Эрнест Абдыжапаров — кинорежиссер, сценарист, Лауреат Государственной премии молодежи Кыргызстана за 2001 год в области кино и телевидения. Родился в 1961 году в г. Бишкек Кыргызской Республики. После окончания школы в пос. Мин-Куш в 1979 году поступил в Институт русского языка и литературы. После окончания учебы работал сельским учителем в школах Кайырма и Энильчек до 1988 года. С 1988 года работает на киностудии «Кыргызфильм». Полнометражный дебют «Сельская управа» (2004) принес ему международную известность.

ДОМ АСЫЛ

Дверь открыла Зуура, мать Асыл.

Зуура. Это ты? А что так рано?

Асыл. Я пошла в отпуск!

Они проходят на кухню. Асыл целует отца и садится рядом.

Абылкасым. Золотце ты мое! Проголодалась? Как там на новой работе?

Асыл. Я иду в отпуск...

Зуура. Что это за магазин такой? Не успела устроиться, а уже отпуск дают?

Асыл. Ну, как бы это объяснить. У них дела сейчас не очень хорошо идут, ну и... решили дать некоторым своим работникам временный отпуск без содержания. А поскольку я недавно устроилась, то меня первой и отправили.

Зуура положила Асыл жареной картошки.

Зуура. Понятно. Сократили, значит.

Асыл (начала есть и между делом проговорила). Ну почему сразу сократили? Просто отпуск, и я решила съездить с Муратом в его село!

Зуура и Абылкасым переглянулись.

Зуура. Ты что, замуж собралась?

Асыл. Почему сразу замуж? Просто решили отдохнуть вместе в его селе! Он хочет познакомить меня со своими родителями!..

Зуура (с ужасом на глазах). Ты не знаешь наших обычаев? Они же платок тебе на голову надедут, и все! И никто с этим ничего не сделает!

Асыл. Ну брось, мам! О чем ты говоришь! Уже сто лет прошло, как мы живем в цивилизованном обществе! И потом, рано или поздно должно же это случиться! А поженимся мы осенью, когда его родители урожай соберут. (Мечтательно.) Эх, скорее бы осень!

Асыл невозмутимо продолжала есть. Абылкасым долго смотрел на дочь, потом вдруг прослезился.

Абылкасым. Бедная мой девочка! Неужели теперь она выпорхнет из нашего гнезда?

Асыл испугалась, подбежала к отцу, обняла его и стала успокаивать.

Асыл. Что с тобой, папа! Мы же в городе будем! И пока, наверное, жить будем вместе, в этом доме!

Зуура (брезгливо). Что за мужики пошли! Зять собирается жить в доме невесты. А этот расплакался, как баба! Тебе бы на похоронах плакальщицей работать! А ну перестань!

Абылкасым (сквозь всхлип). Ты бы хоть познакомила нас с ним!

Асыл. Ну конечно, какие проблемы!

Она выбежала в прихожую, открыла дверь и

позвала Мурата. Он сразу же вошел и представился Абылкасыму и Зууре. Те остолбенели от неожиданности.

Мурат (протягивая руки). Мурат!

Зуура (здороваясь с ним). Зуура!

Абылкасым (вытирая слезы). Абылкасым!

Асыл. Ну что, познакомились? Тогда мы поехали!

Она поцеловала отца, мать, взяла уже приготовленный рюкзачок и потащила Мурата к выходу.

Мурат (скрываясь за дверью). До свиданья!

Абылкасым остался с раскрытым ртом, а Зуура выбежала следом, но лифт уже увозил дочку вниз. Она лишь в отчаянии успела крикнуть вслед.

Зуура. Глупая! Он же тебя украдет!

ДОРОГА

В салоне звучит лихая музыка. Машина вырывается из городского потока и устремляется в сторону горных вершин. Машина едет вдоль реки по ущелью, по крутым серпантинам, мимо озера Сон-Куль. Машина пересекает перевал, солнце садится.

СОБЛАЗН

Уже стемнело. Мурат ведет машину и поглядывает на спящую Асыл, на ее утонченное лицо, на груди, колеблемые дыханием, на все ее изящное тело. Он сворачивает машину с дороги и останавливается в зарослях у маленькой речки. Выключает зажигание, тушит фары и осторожно опускает сиденье Асыл на спинку. Так же осторожно склоняется над ней и целует ее губы. Асыл открывает глаза и, улынувшись, отвечает его поцелую. Она обнимает его. Но когда его руки заползают под юбку, то испуганно сопротивляется. А он уже не может остановиться. Она вскрикивает.

Асыл. Мурат!

Опомнившись, он садится на свое кресло. Асыл поправляет свою одежду.

Мурат. Прости! Больше такого не повторится!

Асыл (игриво). Больше такого не повторится?... И после свадьбы?

Мурат (виновато). Я хотел сказать — до свадьбы...

Асыл (улыбаясь). Спасибо!.. (Успокоившись.) Мне так неудобно...

Мурат (опомнившись и поднимая кресло Асыл). Прости!..

Машина завелась и, освещая дорогу, выехала на трассу.

ДОМ МУРАТА

Машина въехала во двор добротного дома и посигналила. Из дома выглянул паренек лет 12.

Э р м е к (повернувшись лицом к дому). Мурат-байке приехал! (Подбегает к выходящему из машины Мурату.) Мурат-байке!

М у р а т (целует братишку). Какой ты стал большой!

Из дома выглянули мать Мурата Салима и его отец Байтур.

С а л и м а. Ой, Мурат приехал! (Счастливая, выбегает и обнимает сына.) Приехал мой дорогой!

Подходит отец, тоже улыбается, но более сдержан.

Б а й т у р. Ну, здорово! Как приехал?

М у р а т. Хорошо! (показывая на Асыл) Я не один!

Асыл робко выходит из машины и виновато здоровается с родителями Мурата. Те смотрят на нее вытаращенными глазами.

М у р а т. Ее зовут Асыл! Я же рассказывал вам о ней! Вот решил познакомить!..

Салима в испуге забегает в дом, выносит пиалу с водой, подбегает к Асыл, крутит над ее головой и что-то про себя бормочет.

С а л и м а. Чтобы злые духи не витали над тобой! Чтобы предки отцов хранили тебя всегда! Плюнь!

Асыл плюет три раза в пиалу. Салима выплескивает воду и оставляет пиалу во дворе перевернутой.

С а л и м а. Проходите! Проходите!

Мурат и Асыл проходят в дом.

С а л и м а (шепчет Эрмеку). Иди скажи соседке Айнаш, чтобы быстро бежала сюда! Мурат невесту привез!

Эрмек крикнул от удовольствия и побежал.

ДОСАДА

Салима разливает чай. Отец сидит на почетном месте. Асыл и Мурат пониже. Байтур волнуется и не знает, как себя вести. Все время откашливается.

Б а й т у р. Во-от!.. Так во-от!.. Мы немножко деревенские! Не очень культурные! Во-от!..

С а л и м а (сердито выпучив глаза на мужа). Ну что ты говоришь, Байтур! (Обращаясь к Асыл.) Мы в деревне самые культурные! Всегда мясо кушаем ножами и вилками!

М у р а т (вспоминает что-то). Так я же совсем забыл! Я сейчас!

Входит соседка. Салима взглядом показывает мужу и Эрмеку, чтобы те вышли. Соседка Айнаш с любопытством смотрит на Асыл. В коридоре Сали-

ма жестами отправляет мужа и младшего в другую комнату, чтобы не мешали. Сама же расправляет приготовленный платок и возвращается в комнату. Они с Айнаш подступают к Асыл с двух сторон с расправленным платком.

С а л и м а. Золотце ты мое! Ненаглядная ты моя! Ты будешь с Муратом счастлива, вот увидишь!

А й н а ш. Тебе повезло, дорогая! В хорошую семью попала!

Асыл соскакивает от неожиданности и отступает к стене.

А с ы л. Мы так не договаривались!

С а л и м а (пытается надеть платок на Асыл, Айнаш ей помогает). Ну, конечно, не договаривались! Не подобает порядочной девушке обговаривать свою свадьбу!

А с ы л (испуганно сопротивляясь). Что вы делаете?

Вдруг вбегает Мурат и с силой отбирает платок у матери.

М у р а т. Мама! Вы что делаете? Я же ее не для этого привез!

С а л и м а (оторопело и ничего не понимая). А для чего же тогда?

М у р а т. Вы же сами меня попросили, чтобы я отложил свадьбу до осени! Вот я и привез ее, чтобы познакомить с вами!

А й н а ш. Так я же людей уже позвала! Сказала, что ты невесту привез!

Мурат уводит мать и Айнаш в коридор.

М у р а т. Не знаю ничего! Разбирайтесь с ними сами! Но сейчас свадьбы не будет!

А с ы л (в комнате остается одна. Она про себя улыбается и с некоторым сожалением говорит сама себе). А жаль!

ПЕСНЯ

Ночь. Мурат и Асыл прогуливаются по улице.

А с ы л (задумчиво). Если бы ты немного задержался, я бы долго не сопротивлялась!

М у р а т (не поняв или не расслышав, о чем он говорит). Прости их! Они у меня немного темные!

Асыл посмотрела на Мурата и промолчала. Впереди послышались звуки гитары. На бревне сидели Бакыт, Сагын и Бурма. Рядом стоял Капар. Увидев Мурата, Сагын перестал играть.

Б а к ы т. О, Мурат приехал!

Все встали, кроме Бурмы, и стали здороваться с Муратом.

М у р а т. Познакомьтесь! Это Асыл!

Б а к ы т. Бакыт!

К а п а р. Капар!

С а г ы н. Сагын!

Все они здоровались с ней за руки. Она подавала руки и улыбалась. Лишь посмотрев на Бурму, почувствовала холодный, ненавидящий взгляд.

Б а к ы т. Присоединяйтесь!

Сагын с гитарой сел рядом с Бурмой. Мурат посадит Асыл рядом с Сагynom, а сам пристроился рядом с Асыл. Бакыт и Капар остались стоять. Мурат, присаживаясь, только теперь заметил Бурму.

М у р а т. Здравствуй, Бурма! А я тебя и не заметил!



Б у р м а (с нескрываемой обидой). Ну конечно! Теперь нас очень трудно заметить!

М у р а т (чуть смутившись). Ну, как вы тут?

Б а к ы т. Вот, прощаемся с Сагynom!

М у р а т. А, да! Опять в горы, на летовку?

Б а к ы т. То, что в горы, это само по себе! Желится он завтра!

М у р а т. Поздравляю! А на ком?

Б а к ы т. На Анаре! Правда, она еще об этом не знает!

Все засмеялись.

С а г ы н (смуценно). Мать уже старая! Не мо-

жет больше со стадом в горах жить! Ну, и уговорила меня жениться, чтобы уже вместе с женой за стадом смотреть! Невесту даже подобрала, с родителями ее договорилась! Только я не знаю, как с ней разговаривать! Вот и решили устроить похищение.

А с ы л (тревожно посмотрев на Сагyna). И как же вы будете жить — без любви?

С а г ы н. Ну, почему же без любви? Она мне нравится. Завтра у Капара день его рождения. Ве-

черинку устраиваем. А она его родственница. Там с ней и пообщаюсь. А потом...

А с ы л. Украдете?

Б а к ы т. У нас девушки стеснительные. Сидят и ждут, когда и кто их украдет. (Все рассмеялись.) Так что считай, что Анаре повезло!.. Ладно, ты лучше спой нам! А то потом будет некогда.

С а г ы н. А что?

Б а к ы т. Боз Салкын!

Сагын подстроил гитару и начал петь. Бурма через Сагyna посматривала на Мурата. Асыл внимательно наблюдала за Сагynom и не могла пове-

В тексте сценария публикуется отснятый материал фильма «Светлая прохлада», который находится в производстве.

ритель, что завтра он может украсть себе жену. Она была удивлена тем, что он собирается жениться на не любимой. Но ее также поразили его песня, его голос. Боз Салкын — Светлая прохлада. Это было воспоминание о юношеской любви, от которой ныне осталось лишь воспоминание, светлая прохлада.

БУРМА

Асыл уложили в отдельную комнату. Семья собралась в другой. Салима была в обиде на сына.

С а л и м а. Ну где это было слыхано! Невеста ночует дома у жениха до свадьбы! Это же стыд и позор! Как я людям на глаза покажусь!

М у р а т (нервно). О каком позоре вы говорите! Разве я не могу познакомить с родителями свою невесту? И потом, вы же сами отложили свадьбу до осени!

Б а й т у р (решив сказать свое слово). Ну, все! Хватит! Это все старые пережитки! Осенью женим их по-человечески! Пошлем сватов и привезем, как нормальные люди!

С а л и м а. Ну да, как люди! Это же такие расходы!

М у р а т (устало). Давайте на этом закроем наш разговор! Я устал и хочу спать!

Мурат вышел во двор, сходил в туалет, а когда возвращался, то услышал свое имя: «Мурат!»

М у р а т. Кто это?

В саду у яблони стояла Бурма.

М у р а т. Это ты, Бурма?

Б у р м а. Я!.. Испугался?..

Мурат подошел к ней.

М у р а т. Что ты тут делаешь?

Б у р м а. Раньше ты был догадливей!

М у р а т. Прости! Все, что между нами было, теперь для меня лишь приятные воспоминания! Теперь у меня другая жизнь! Осенью мы собираемся пожениться! Прости!

Бурма молча обняла его. Мурат попытался оттолкнуть ее, но затем тоже обнял и осторожно повалил на траву.

ПЛАН

Когда Сагын и Капар входили во двор, то увидели там красный «запорожец».

К а п а р. Кудаш-байке приехал!

Они вошли в дом, где уже сидели мать Сагына Анипа и дальний родственник Анипы Кудаш. Сагын и Капар поздоровались.

К у д а ш. А, жених! Ну как настроение?

Сагын повесил гитару. Они расселись.

С а г ы н (пожимая плечами). Должно же это когда-то случиться!

К у д а ш. Ну, молодец! Ответ настоящего джигиты!

А н и п а (вздыхнув). Ну, да! Конечно! И это после стольких уговоров, слез скандалов! Как, говорит, я буду с ней жить, если не испытываю к ней никакой любви!

К у д а ш (задумчиво). Да!.. Любовь, любовь... Столько из-за нее горя и страданий!.. И никто не знает, что же это такое!.. Но поверь моему опыту! Любовь не всегда приносит счастье! Но счастье всегда приносит любовь!

А н и п а. Ну вот, Кудаш-байке ваш согласился завтра нам помочь! Как вы собираетесь ее привезти?

К а п а р. Завтра у меня день рождения! Я пригласил всех и Анару в том числе! Пусть с ней Сагын дополнительно пообщается, намекнет! А к концу мы с Сагynom будем ее провожать. (Обращаясь к Кудаш-байке.) Вам нужно будет ждать нас сразу за поворотом у роши. Там мы попросим вас ее подвезти, ну и дело будет в шляпе!

К у д а ш. Значит, сразу за поворотом у роши, я буду стоять уже с девяти! За меня не беспокойтесь! Веселитесь, сколько влезет! Ради такого дела я потерплю!

А н и п а. Спасибо тебе, Кудаш!

ВЕЧЕРИНКА

Стол накрыт в саду, подвешены разноцветные лампочки, из мощных динамиков звучит веселая музыка. Во всем чувствуется смешение традиционно и европейского, даже в сервировке стола.

Мурат и Асыл сидят на почетном месте. Асыл внимательно следит за поступками Сагына. Сагын подходит к Анаре и приглашает ее на танец.

А с ы л. Это Анара?

М у р а т. Да!

Музыка сменяется с быстрой на медленную. Вдруг подходит Бурма, уже навеселе.

Б у р м а. А вы что не выпили? Вы что, не уважаете нашего Капара?

А с ы л. Нет, спасибо! Я не пью!

Б у р м а. Ну, если ты не пьешь, то пусть Мурат пьет! Что, стал городским и теперь брезгуешь?

М у р а т (смуценно). Да нет, почему же, я пью! Просто опять налили!

Мурат взял свою стопку и выпил до дна. Асыл удивленно посмотрела на него.

Б у р м а. А теперь пойдете танцевать!

А с ы л (Мурату). Нет, я не хочу! Ты иди, потанцуй!

Мурат встает и идет за Бурмой. Многие разбиваются на пары. К Асыл подходит Бакыт.

Б а к ы т (элегантно). Разрешите вас пригласить?

А с ы л. Нет, я не хочу!

Б а к ы т (с обидой). Что, брезгуете? Мы, сельские, не достойны городских дам?

Асыл невольно встает и идет танцевать с Бакытом.

Б а к ы т. Спасибо! Я счастлив, что вы не отказали!

А с ы л. Я действительно не люблю танцевать!

Б а к ы т. Да, вы действительно другая!

А с ы л. Городская?

Б а к ы т. Я этих городских перевидал столько... (Ему стало неприятно от воспоминаний.) А вы и не сельская, и не городская! Просто другая!

А с ы л (улыбнувшись). Я обыкновенная!

Б а к ы т. Точно! Вы обыкновенная! Вы даже представить себе не можете, какая редкость на сегодняшний день встретить обыкновенную девушку! Асыл засмеялась.

Бурма, танцуя, подвела Мурата к столу и налила себе и ему еще по стопке.

Б у р м а. Ты чувствуешь свою ответственность передо мной?

М у р а т (виновато). Да, конечно! Прости за прошлое! Когда я обещал за тобой приехать, я был искренен! Но там все так закрутилось!

Б у р м а (сморщившись). Давай лучше выпьем! Они выпили.

Сагын молча танцевал с Анарой. Он пытался что-то сказать, но не находил слов. Анара осторожно поглядывала на него и тоже молча танцевала.

Закончилась музыка. Бакыт проводил Асыл к столу. Она села на свое место и стала оглядываться в поисках Мурата. Но его нигде не было. Началась веселая музыка. Все стали танцевать. Асыл еще посидела немного и стала беспокоиться. Ей было скучно и без Мурата неудобно. Она встала и прошла во двор. Там варил мясо дядя Капара Доктурбек. Увидев Асыл, он налил бульону в пиалу и предложил ей.

Д о к т у р б е к. Ай, красавица! Как тебя зовут? Вроде не наша!

А с ы л. Асыл! Я из города!

Д о к т у р б е к. А меня Доктурбек! Я дядя Капара! Попробуй бульон свежего барашка! Любую болезнь из тела выгонит!

А с ы л (взяв пиалку с бульоном). Спасибо!

Маленькими глоточками она одолела бульон и вернула пиалу.

Д о к т у р б е к. Молодец, красавица! Теперь долго болеть не будешь!

А с ы л. Спасибо! (Указывая на коридорчик между сараями.) А там что у вас?

Д о к т у р б е к. А, там... все наше богатство! Овцы, коровы, лошадь с жеребенком! Скоро они все на летовку отправятся, с Сагynom!

А с ы л. Можно я посмотрю?

Д о к т у р б е к. Конечно, красавица!

Асыл с удовольствием прошла вглубь, в поисках жеребенка. Здесь уже было пошире. С одной стороны были ворота на улицу, а с другой стороны дорога выходила в сад. А по обе стороны был сарай, где слышались кряхтение овец и тяжелое дыхание коровы. Асыл с интересом взглядывалась в глаза каждой овцы и долго стояла над беспечно лежащей коровой. Она решила найти жеребенка и заглянула в другой сарай. Сначала она не совсем разобрала то, что увидела. Но когда поняла, что это Мурат и Бурма любят друг друга в позе животных, то чуть не вскрикнула от ужаса. У нее перехватило дыхание, она отпрянула назад и попыталась убежать подальше. Асыл ринулась к воротам, но они были закрыты. Она побежала в другую сторону, но вышла в сад к танцующим. Еле нашла коридор и вышла к очагу, где Капар подкладывал огонь в очаг.

А с ы л. Как мне выйти на улицу?

К а п а р. Зачем? (Увидев ее состояние.) Пойдем, я тебе покажу!

Они вышли на улицу через калитку.

А с ы л (продолжая идти в неизвестном направлении). Помогите найти такси! Мне срочно надо в город!

К а п а р (сопровождая ее). Машины будут только утром! И потом мясо уже сварилось!

А с ы л. Капар, дорогой! Мне срочно надо уехать!

К а п а р. Хорошо! Я найду машину! Только давай сначала мясо покушаем!

Тут они вышли к повороту у роши и увидели Кудаша у своего «Запорожца»! Асыл чуть ли не подбежала к Кудашу.

А с ы л. Дяденька! Помогите! Мне срочно надо в город! Я вам заплачу! Отвезите меня в город!

Кудаш, как и договаривались, с охотой открыл дверь и пустил Асыл на заднее сиденье.

К у д а ш. Ну, конечно, подвезу! В город так в город!

Асыл откинулась на заднее сиденье, закрыла лицо руками и заплакала.

К а п а р. Эй, подождите! Какой город!

Кудаш сел за руль, завел машину и стал ждать, когда сядет Капар, но тот, наоборот, заглянул в машину и стал отговаривать Асыл.

Капар. Ты с ума сошла! Эта машина едет совсем в другую сторону!

Кудаш взял за шиворот Капара, втащил в машину и поехал.

Капар. Кудаш-байке! Остановите машину! Это совсем другая! Мы не ту везем!

Кудаш (очумелый). Что ты мелешь! В город мы едем, в город!

Капар с вытаращенными глазами смотрел то на Кудаша, то на Асыл. Затем схватился за голову.

Капар. Мамочки!

НЕВЕСТА

«Запорожец» на большой скорости въехал во двор Сагына. Увидев машину, к ней бросились женщины. Кудаш сразу освободил сиденье для легкого доступа. Капар же, наоборот, пытался помешать им.

Первая женщина. Ах ты моя ненаглядная!

Вторая женщина. Иди ко мне, золотце!

Третья женщина. Пусть Бог даст тебе счастье в этом святом доме!

Капар. Подождите! Это совсем другая девушка! Это не Анара!

Но его никто не слушал. Его и не было слышно. А чтобы он не мешал, его быстро вытащили из машины и принялись вытаскивать Асыл. Та была не в состоянии понять, что происходит, и поэтому вытащить ее из машины не составило большого труда. Ее взяли за руки и повели в дом. Капар еще раз попытался остановить процесс, но это было бесполезно. Тогда он нашел дядю Кудаша, который спрятался за сарай и нервно молился Богу.

Кудаш. О, слава Аллаху! Все прошло благополучно! Пусть они будут счастливы! Оомин!

Капар (внимательно посмотрев в глаза Кудашу). Дядя Кудаш! Послушайте меня внимательно! Мы похитили совсем не ту девушку, которую должны были похитить!

Кудаш. Как это не ту? А ты что сразу не сказал?

Капар (махнул рукой). Мы похитили невесту Мурата, которую он привез вчера из города, чтобы познакомить с родителями!

Кудаш. Какой ужас! Надо ее вернуть!

Он побежал в дом. Несколько довольных женщин уже выходили из дома.

Первая женщина. Благоразумная девушка! Не стала долго сопротивляться!

Вторая женщина. Знает, за какого парня замуж выходит!

Кудаш. Эй, вы! Мы украли совсем не ту девушку!

Первая женщина. Слушай, Кудаш! Ну какая тебе разница? Ты ты украли или не ты? Главное, она надела платок и спокойно села за занавесь!

Вторая женщина. Пусть лучше молодые будут счастливы! И пусть у них будет много детей! Оомин!

Женщины, стоящие рядом, и Кудаш с Капаром, переглянувшись, благословили молодых.

Все (проведя руками по лицу). Оомин!

МЯСО

Доктурбек с женой подавал мясо, обслуживал.

Доктурбек (жене). Где же этот Капар?

Бурма была увлечена едой. Мурат искал глазами Асыл, но не мог найти.

Мурат. Вы не видели Асыл?

Бакыт. Да вроде здесь была... Не знаю!

Мурат искал ее, но, не найдя, побежал к себе домой.

УЧАСТКОВЫЙ

Участковый, грузный капитан милиции Мамбет только что вошел в дом с дежурства. Жена его, худенькая Гульбала, тут же накрыла на стол. Очень похожие на своего отца их дети, дочь и сын, 13 и 11 лет, торопливо заняли свои места за столом. Когда подали еду, в двери постучали.

Мамбет (досадливо). Ну кого там несет так поздно?

Гульбала вышла и открыла дверь.

Гульбала. А, это ты... Проходи, он только что пришел!

В комнату заглянул Кудаш, весь заискивающе хитрый.

Кудаш. Здравствуй, одноклассник! Приятно-го аппетита!

Мамбет (недовольно). Проходи!.. Какими судьбами у нас в селе?

Кудаш (усаживаясь). Не беспокойся, я с хорошими новостями! Племянника женили! На городской, между прочим! Тебя включили в почетную делегацию сватов!

Мамбет (подозрительно). Украли, что ли?

Кудаш (испуганно). Да мы что, ненормальные? Все как положено, по любви! Платок надели, за занавесь посадили... Даже не сопротивлялась!

Мамбет (недоверчиво). Сам пойду проверю! А то знаю я вас!

Кудаш (заискивающе). Ну конечно! Пусть невеста тебе поклонится, поприветствует! А ты

благословишь ее, чтобы детей у них было много! А завтра в город, к сватам надо ехать!

Мамбет (вздыхая). Значит, все-таки украли!

Кудаш. Украли... по собственной воле невесты! Ну, скажи, какая добропорядочная девушка согласится на предложение выйти замуж? Конечно, украли!.. Поэтому тебе надо ехать!

ПРЕДЛОЖЕНИЕ

Молодежь расходилась. Сагын пошел рядом с Анарой.

Сагын. Можно я тебе провожу?

Анара. Пожалуйста!

Они молча пошли по дороге.

Сагын. Тебе вечер понравился?

Анара. Весело было!

Сагын (оглядываясь). Только Капар куда-то девался.

Они подошли к повороту у роши, где должен был ждать дядя Кудаш. Но там никого не было. Сагын забеспокоился.

Анара (заметив это). Если тебе надо куда-то идти — без проблем! Я сама дойду до дома!

Сагын (в смятении). Да нет, все в порядке! Просто... Я хотел сказать... Я хотел у тебя спросить... (и закашлял)...

Анара. Я тебя слушаю!

Сагын (постукивая себя по груди). Что-то у меня в горле...

Они еще долго шли, а Сагын продолжал кашлять. Когда он оправился, Анара переспросила.

Анара. Ты хотел у меня что-то спросить...

Сагын (вспомнив). А, да!.. Что же я хотел спросить?.. Забыл!.. Вот куриная память! Хотел что-то спросить и забыл!

Вдруг рядом остановились «жигули», из машины выглянул взъерошенный Мурат.

Мурат. Сагын, Анара! Вы не видели Асыл?

Сагын. Да нет, а что случилось?

Мурат махнул рукой и поехал дальше.

Анара. Я уже дома! До свидания!

Сагын. Подожди!.. Я уже вспомнил!..

Анара. Я слушаю!

Сагын (подумав). Опять забыл!.. Нет, нет!.. Анара! Выходи за меня зумуж!

Анара (внимательно посмотрев на Сагына). Если я сейчас соглашусь, а ты завтра опять забудешь, что сделал мне предложение?

Сагын. Да нет, что ты!

Анара (улыбкой намекая, что она согласна). А давай проверим! Я тебе завтра отвечу!

Анара скрылась за своей калиткой. Сагын облегченно вздохнул.

БЛАГОСЛОВЕНИЕ

Когда в дом Сагына вошли Кудаш и Мамбет, все стали приветствовать своего участкового. Когда подошли близко к занавеси, за которой сидела Асыл, то им дорогу преградила молодуха Ажар.

Ажар (кокетливо). А за смотрины требуется плата!

Мамбет недоуменно посмотрел на Кудаша. Тот торопливо вынул из кармана деньги и всучил одну купюру Ажар. Асыл, сидевшая среди маленьких девочек, услышав, что пришли люди, покорно встала и приготовилась к поклону.

Ажар (приветливо открывая занавесь). Проходите! Но за такую красавицу можно было дать и больше!

Мамбет по-милицейски посмотрел в глаза Асыл. Но та лишь покорно поклонилась.

Мамбет. Будь счастлива, дочка!

Они повернулись и пошли к выходу. К ним вышла Анипа.

Анипа. Сюда проходите! Проходите к чаю!

Но тут с улицы вошел Сагын и, ничего не понимая, уставился на свою мать, Кудаша и Мамбета.

Мамбет (довольный). Ну, поздравляю! Желаю тебе счастья! Уважайте друг друга, любите! И побольше детей!

Он пожал руку ничего не понимающему Сагynu и поцеловал его. Кудаш торопливо стал мешать их разговору.

Кудаш. Проходи сюда! Проходи!

Кудаш подтолкнул Мамбета в другую комнату, а сам увел Сагына опять на улицу, в сад. К ним присоединился Капар, который колот дрова.

Сагын. Что случилось?

Кудаш. Ты успокойся и не переживай!.. Одним словом, поздравляю!.. Ты, так сказать, стал женатым человеком!

Сагын. Так я же Анару сам домой проводил! Как это я стал женатым?

Кудаш (обращаясь к Капару). Объясни ему все!

Капар (виновато). Я сопротивлялся изо всех сил! Я пытался предотвратить это! Но так получилось!

Сагын. Что случилось?

Кудаш (осторожно). Вместо Анары мы украли для тебя другую девушку! (Успокаивая.) Намного лучше, между прочим! Городская!

Сагын. Вы что, похитили Асыл, невесту Мурата?

Кудаш (серьезно). Послушай меня внимательно! Очевидно, что у нее с Муратом что-то произошло! Она не сопротивлялась, не плакала и доб-

ровольно выполняет все, что от нее требуется! Если сейчас ты закатаешь скандал, то нас всех посадят, она будет опозорена и может даже покончить с собой! Ты меня понял?

Сагын не был способен что-либо понять.

К у д а ш. Я сейчас тебе объясню, что ты должен делать этой ночью!

ПЕРВАЯ НОЧЬ

В доме царила тишина. Первая женщина поцеловала Сагына, провела его в дальнюю комнату и закрыла за ним дверь. Занавесь была задернута. Он прошел в глубь комнаты, встал у окна и задумался. Через некоторое время решил заглянуть за занавесь. Белоснежная постель была постелена на двоих. Асыл выглядывала из-под одеяла и была похожа на затравленного зверька. Сагын полураскрыл одеяло и опустился коленями на простынь. Асыл, прикрываясь и стягивая одеяло на себя, отпрянула к стене. Сагын стал расстегивать ремень и пуговицы на брюках.

А с ы л (еще сильнее прижалась к стене и плачущим голосом взмолилась). Клянусь, что стану твоей женой! Но только не сейчас! Умоляю! Дай мне немного времени!

Сагын не прореагировал на просьбу, а хладнокровно спустил брюки и скобой от ремня поранил себе бедро. Асыл вскрикнула. Кровь сочилась из бедра прямо на белую простынь.

ВЫБОР

«Жигули» на большой скорости подъехали к дому Сагына и затормозили, поднимая столб пыли. Когда Мурат ворвался во двор, там было много людей, резали барана. Что бросилось ему в глаза, так это белая простынь с красным пятном, висевшая на обозрение на видном месте. От ярости у него скрипнули зубы. Он ворвался в дом. Заглянул в одну дверь и увидел накрытый дастаркон и нескольких стариков, держащих в руках рюмки с водкой. Кто-то говорил тост. Все устремили взоры на Мурата. Мурат сильно захлопнул дверь и пошел искать Асыл в других комнатах. В дальней комнате путь ему преградила молодуха Ажар.

А ж а р. А за смотрины надо платить!

Мурат ее оттолкнул. Он резко отдернул занавесь и увидел Асыл. Та, не видя, кто пришел, покорно поклонилась ему.

М у р а т. Асыл! Милая! Пошли со мной! Я на тебе немедленно женюсь, сегодня, несмотря ни на что!

Асыл в испуге взглянула на Мурата. Он схватил ее за руки, но она резко отдернула из уставилась на Мурата ненавидящими глазами.

М у р а т. Асыл, милая, что с тобой?

Асыл с силой оттолкнула Мурата, вернулась за занавесь и задернула ее за собой. Мурат не ожидал такого. Он отступил назад и огляделся удивленно. Потом он осознал, что пора уходить, и начал искать выход. Люди, смотревшие на него, дали ему дорогу к двери. Мурат вышел, но снова заблудился и оказался в комнате стариков. Тост еще не был завершен, поэтому старики продолжали держать свои рюмки. Аксакалы посмотрели на вновь вошедшего Мурата. Мурат опять выбежал из комнаты. Старый аксакал Акмат не выдержал.

А к м а т. Вот молодежь пошла! Ни здравствуйте, ни до свидания!

СВАТЫ

Зуура и Абылкасым сидели на лоджии. Абылкасым читал газету, Зуура крошила капусту.

А б ы л к а с ы м. Сегодня должны приехать Мурат и Асыл?

З у у р а (усмехаясь). Жди! Ставлю десять против одного, что, скорее, сегодня придут сваты!

А б ы л к а с ы м (возмущенно). Типун тебе на язык! Как ты можешь так говорить о дочери?

З у у р а. Дай тебе волю, ты из нее гербарий сделаешь и на стену повесишь! Женщина — это хранительница очага! Должна замуж выходить, детей рожать! Продолжать род человеческий, так сказать!

Она поднялась и заглянула на улицу. Там остановился красный «Запорожец», из него вышли старик, милиционер в парадной форме и мужчина, который достал из багажника какие-то вещи. Милиционер стал что-то спрашивать у детей, играющих во дворе. Те показали ему на их подъезд.

З у у р а. Милиционеры приехали! Что-то случилось у нас в подъезде!

А б ы л к а с ы м. Опять, наверное, квартирные воров...

Зуура села на место.

З у у р а (продолжая свою тему). Если женщины забудут свои обязанности и начнут заниматься мужскими делами, то человечество погибнет.

А б ы л к а с ы м. Ну да! А куда ты денешь демократию? Социальное равенство между мужчинами и женщинами? Делить человечество на мужчин и женщин — это пережиток прошлого! Воң, на Западе, уже мужчины выходят за мужчин, а женщины берут себе в жены женщин!

З у у р а (брезгливо). И кого же они рожают? Мальчиков или девочек?

А б ы л к а с ы м. Кто?

З у у р а. Ты же сам сказал, что мужчины выхо-

дят замуж за мужчин! Они рожают мальчиков или девочек?

Абылкасым не успел ответить. Прозвенел звонок. Зуура пошла открывать. За зверью стояли старик Акмат, Кудаш и Мамбет в парадной форме и низко кланялись Зууре, приговаривая хором.

Т р о е. Мы рабы ваши! Мы рабы ваши!

Зуура испуганно захлопнула двери и побежала к мужу.

европейским столом, уже подвигивши, и обсуждали молодых. Старик Акмат сидел и дремал, улыбаясь во сне. Кудаш сидел и осторожно наблюдал, как бы чего не вышло. Зуура обслуживала всех. Абылкасым сидел, обнявшись с Мамбетом.

А б ы л к а с ы м. Дорогой сват! Как только я увидел Мурата, он сразу мне понравился! Интеллигентный, красивый! Я сразу подумал, что это идеальная кандидатура в зятя!



З у у р а (в панике). Говорила я тебе, твоя дочь замуж собралась! Вот тебе, пожалуйста! Сваты!

А б ы л к а с ы м (дрожащими губами). Как сваты? Уже?

Он побежал и открыл двери. Увидев Абылкасыма, все трое вновь стали кланяться, приговаривая все то же.

Т р о е. Мы рабы ваши! Мы рабы ваши!

Абылкасым тоже захлопнул дверь перед носом сватов и вбежал к Зууре.

А б ы л к а с ы м (в слезах). Это ты накаркала! Спасительница человечества!

ТОСТ

Все пятеро — Кудаш, Мамбет, старик Акмат, Абылкасым и Зуура сидели за хорошо сервированным

М а м б е т. О, а если бы видели нашего Сагына на лошади! Это истинный джигит! Ему в козлодрании нет равных!

А б ы л к а с ы м. Я счастлив, что моя дочь вышла за такого джигита! Я человек демократичный, без предрассудков! И я некогда не переживал, как некоторые, что у меня нет сына! И вот, пожалуйста! Теперь Мурат будет мне настоящим сыном!

М а м б е т (вежливо). Сагын!..

А б ы л к а с ы м. Что?

М а м б е т. Нашего парня вы все время называете Муратом! А его зовут Сагын!

А б ы л к а с ы м. Ну, Сагын, Мурат! Какая разница? Главное, чтобы они были счастливы! Давайте выпьем за счастье молодых!

Когда старик Акмат услышал слово «выпьем»,

то открыл глаза и сразу взялся за рюмку. Улыбнулся всем и выпил. Все остальные выпили тоже. Зуура наконец-то освободилась от кухни, присоединилась к тосту и тоже выпила.

З у у р а. За счастье молодых! Хотелось бы спросить, а когда проведем свадьбу?

К у д а ш. Осенью! Как это у нас и принято... когда урожай поспеет, скот потучнеет... Тогда и проведем свадьбу!

З у у р а. А когда они приедут? Мы думали, что они сюда сразу приедут, у нас поживут... Мы бы им хорошую работу подыскивали...

М а м б е т (*возмущенно*). Им и в горах работы непочатый край! У Сагына хорошее хозяйство, да и люди ему доверяют свой скот! Вы меня, конечно, простите! Но молодежь в город едет из-за безделья! Там, в селе, земли невспаханные остались, а они все сюда рвутся за легкой добычей! Трудом надо воспитывать! А вы их тут только разбалуете! Знаю я вас, городских!

Зуура и Абылкасым переглянулись.

А б ы л к а с ы м (*дрожащим голосом*). Я что, теперь свою дочь только осенью увижу?

З у у р а. Ну что ты разволновался? Рано или поздно это должно было случиться! По обычаю нежеже жениху жить в доме тестя! Сказали же тебе, осенью! Когда они спустятся с гор, мы и справим свадьбу! Тогда и увидим нашу ненаглядную...

Она не договорила и заплакала. Старик Акмат проснулся, улыбнулся всем, схватил свою рюмку, в которую уже успел налить Абылкасым, и опорожнил.

А к м а т. За молодых!

ОТЪЕЗД НА ЛЕТОВКУ

Настал день отъезда на джайлоо. На грузовик уже загрузили юрту, упаковали разную утварь: железную печь, посуду, подстилки и прочее. Кудаш, Анипа и Асыл выносили остальную мелочь. Капар был в кузове. Асыл была в платке и двигалась неуклюже. Что-то роняла, не могла перекинуть за борт. Водитель копался в моторе. В последнюю очередь подали собаку Балтека. Капар привязал его к борту.

К у д а ш. Ну что же! Пусть дорога будет светлой, а новое место доброжелательным! Ооомин!

Все поддержали это благословение, проведя ладонями по лицу.

К у д а ш. Ты, Асыл, садись с матерью в кабину, а мы с Капаром поедem в кузове.

Асыл отрицательно мотнула головой и полезла за борт. Капар ей помог. Кудаш и Анипа сели в кабину. Водитель крутанул ручку, и машина завелась.

ДОРОГА

Капар сидел в одном углу, Асыл, укутавшись в овечью шубу, в другом. Машина тронулась, и они стали удаляться от дома. Через некоторое время они выехали из деревни и поползли вверх по ущелью. Село уменьшалось на глазах. Перед взором Асыл открылась удивительная панорама. Мир домов, огородов и улочек казался настолько маленьким пред величием этих белогорных гор, что у Асыл перехватило дыхание. Они ехали вдоль реки. По склонам гор спускались гордые ели. Неожиданно машина притормозила и стала сигналить. Это они пробирались сквозь стадо овец. Вот показался Сагын, погоняющий стадо. Взгляды Асыл и Сагына встретились лишь на мгновение. Сагын продолжал гнать овец. Асыл, увидев Сагына, расстроилась. Но когда они отъехали подальше, она все же стала смотреть на удаляющуюся фигуру своего мужа, размышляя о своей странной судьбе.

СТОЙБИЩЕ

Машина остановилась на маленьком плато, откуда проглядывалось все ущелье. Первым из машины вышла Анипа и стала кланяться горам и всей местности.

А н и п а. Будь благосклонна! Прими наше пребывание! Позволь благополучно провести летовку! Кудаш помог Асыл слезть с машины. Теперь они стали разгружаться. Анипа командовала.

А н и п а. Ветер всегда дует с этой стороны, поэтому дверь ставьте с другой!

Приступили к сборке юрты.

ХОЗЯЙСТВО

Когда Сагын пригнал овец, юрта уже стояла, изгородь для овец была готова. Сагын и Капар выловили барашка для жертвоприношения.

К у д а ш. Пусть Тенгир-отец примет эту жертву! Пусть пастбище будет сытным! Пусть земля и горы, вода и небо хранят вас! Оомин!

В с е. Оомин!

Сагын и Капар принялись за барашка. Водитель стал готовить дрова. Кудаш пристраивал очаг. Анипа стала учить Асыл управляться с хозяйством.

А н и п а. Раньше мы с моим покойным мужем всегда выпасали колхозный скот здесь. А теперь это пастбище отвели на нашу долю. Теперь это твоя с Сагином земля. Отнесись с уважением к ней, и она всегда вас пригreet. Теперь пойдем, я покажу тебе продукты. (*Пройдя в юрту.*) В этом мешке мука, здесь рис. Чай и сахар там, на полке. Эта посуда для молока. А теперь пойдем, я покажу тебе, где брать воду!

Они взяли ведра и вошли в еловый лес.

А н и п а. Здесь сухих дров хватит на несколько сезонов. А вот и вода!

Асыл увидела маленький водопад. Анипа поставила под него ведра.

УЖИН

Пока варилось мясо, все пили чай. Затем ели мясо. Когда поели, мужчины вышли на улицу. Анипа обратилась к Асыл.

А н и п а. Не держи ни на кого обиду! Прими свою судьбу всем своим сердцем, и она ответит тебе тем же! Будьте внимательны друг к другу! Да хранит вас дух этих гор! Оомин!

На улице было почти темно.

Вышли Анипа и Асыл. Мать ничего не сказала сыну. Лишь пристально посмотрела в глаза, улыбнулась, подбодрила взглядом и села в машину. Машина, несколько раз просигналив, покатилась вниз. Сагын и Асыл остались одни. Сагын постоял, пока не исчезнет машина, и пошел заниматься хозяйством. Асыл устроилась на бревне, давно распиленном здесь. Совсем стемнело, но Асыл продолжала сидеть на бревне. Рядом с ней улеглась собака Балтек. Через некоторое время Сагын вышел из юрты с ружьем. Он подошел близко к Асыл, чтобы она видела, что он собирается делать. Сагын зарядил ружье, посмотрел на Асыл, направил ружье в небо и выстрелил. Асыл вздрогнула. Балтек завизжал и отбежал. Сагын стоял и смотрел на Асыл. Асыл встала и пошла в юрту.

НОЧЬ

Сагын вошел следом. В юрте горела лампа. В глубине справа была уже растянута та самая занавесь. Асыл не пошла туда, а, укryвшись овечьим тулупом, устроилась слева на козлиных шкурах. Сагын прошел за занавесь, разделся и лег в белую постель. С улицы были слышны крик овец и лай Балтека. Асыл долго лежала с открытыми глазами. И только она начала засыпать, как вдруг ее разбудил громкий храп. Поначалу она испугалась, потом разозлилась. Храп продолжался. Это Сагын спал после изнурительного дня перегона. Асыл спряталась с головой под тулуп.

УТРО

Сагын проснулся рано. Увидел спящую Асыл. Видно было, что ей холодно. Слышно было, как на улице идет дождь. Долго разглядывал ее лицо. Она спала крепко. Сагын развел огонь в железной печи, поставил чай. Тепло одевшись, вышел. Сходил по нужде за ели. Умылся. Поймал пасущегося коня,

оседлал и привязал к бревну. Выгнал овец пастись. Принялся доить коров. Залил молоко во фляги и вновь зашел в юрту. Поел вчерашнего мяса с чаем, взял немного еды, надел длинный брезентовый плащ и вышел из юрты. Сел на лошадь и погнал овец в гору.

Асыл открыла глаза и увидела купол юрты. Было тепло и уютно. На улице шумел дождь, в печке потрескивало полено, завтрак был накрыт.

НАБЛЮДЕНИЕ

Прошло несколько дней. Сагын загнал овец за скалы, сам же вернулся, устроился на сопке над юртой и стал наблюдать за стойбищем в бинокль. Теленок пасся неподалеку. Балтек спал у юрты. На бревне сидела Асыл. Вдруг она встала и подошла к самовару. Стала изучать устройство. Взяла топор и неуклюже попыталась наколоть дрова. У нее это не получилось. Тогда она просто собрала мелкие щепки в округе. Затем взяла ведро и пошла за водой. За ней последовал Балтек. Набрала воды, но, возвращаясь, поскользнулась и опрокинула всю воду на себя. Испачкав платье, ноги, руки, она осталась лежать. Сагын испугался, не поранилась ли, но по ее лицу заметил, что она просто лежит и смотрит на облака. Затем она встала и, оставив ведра, вернулась к водопаду. Она сняла с себя одежду и встала под водопад. Сагын отвел бинокль в сторону и наткнулся на свою собаку Балтека. Тот тоже, увидев обнаженную Асыл, отвернулся и прилег. Сагын опустил бинокль, лег на спину и, улыбаясь, закрыл глаза.

ЦВЕТЫ

Когда Сагын пригнал овец, то увидел дымящийся самовар и Асыл, сидящую на бревне в бархатном камзоле его матери. Он загнал овец в загон. Высвобождая подпругу седла, почувствовал взгляд Асыл и обернулся. Она спокойно сидела и смотрела на него. Он оглядел поляну и заметил яркие пятна цветов. Решив нарвать ей цветов прямо с лошади, вновь попытался вскочить на лошадь, но седло сползло и Сагын смешно упал на траву. Строгое лицо Асыл вдруг засияло и, выплескивая из себя напряженные эмоции этих дней, она весело захохотала. Смеялась от всей души и, схватившись за живот, даже съехала с бревна на траву. Сагын поначалу недоуменно отреагировал на смех Асыл, но затем сам стал понемногу улыбаться и тоже разразился громким и не очень красивым смехом. От этого смеха Асыл опомнилась и вновь приняла строгий вид. Насмевшись вдоволь, Сагын тоже остановился. Он подтянул подпругу,

вскочил на лошадь и на скаку стал собирать цветы. Асыл глядела на эту джигитовку зачарованно. Но когда он поднес ей букет полевых цветов, которых она, оказывается, не замечала до этого, Асыл смутилась, покраснела, но подарок приняла. Поднесла букет к лицу и глубоко вдохнула в себя горный аромат.

СВЕТЛАЯ ПРОХЛАДА

Сагын и Асыл сидели за маленьким круглым столиком и ужинали. Асыл разливала чай, Сагын уплетал лепешку со сметаной. Когда закончили, Асыл убрала со стола и помыла посуду. Сагын остался сидеть на месте и лишь наблюдал за ней. Покончив с посудой, Асыл сняла со стены висевшую гитару и поднесла его Сагыну.

Асыл. Спой ту самую песню!

Сагын подстроил гитару и начал петь песню, которую он пел в ту ночь, когда они познакомились. Ее вновь заворожила его песня, его голос. Боз Салкын — Светлая прохлада. Это было воспоминание о юношеской любви, от которой ныне осталось лишь воспоминание, светлая прохлада. Юрта наполнилась мягкой и печальной гармонией. Именно эта гармония разлилась в сердце Асыл теплым светом, которая неожиданно заполнила каждую клетку ее тела. Она сама не заметила, как прислонилась головой к плечу Сагына. Сагын остановил игру и прислушался к звукам с улицы. Непривычно жалко заскулил Балтек, и овцы подняли шум.

Асыл (поднимая голову). Играй, играй!

Сагын вскочил, положил гитару, снял со стены ружье и выбежал на улицу. Перепуганная Асыл вышла за ним. Кучкуясь, овцы придавили сетку загона. Сетка, не выдержав такого напора, упала вместе с колом. Из образовавшегося прохода овцы повалили наружу. Тут Сагын заметил черную тень, бежавшую вверх с молодым барашком на спине. Он сразу выстрелил. Волк выпустил ягненка и скрылся в лесу. Сагын, а затем и Асыл, подбежали к ягненку. Горло его было перекушено. Асыл от жалости заплакала.

Асыл. Мне страшно!

Сагын (обняв Асыл). Не бойся, он больше сюда не вернется! Стрелять умеешь?

Асыл. Нет!

Сагын зарядил ружье и подал его Асыл.

Сагын. Направляешь в сторону волка и нажимаешь на курок! Стреляй прямо в тот куст!

Асыл направила ружье в ближайший куст и, закрыв глаза, выстрелила!

Сагын (вновь зарядив ружье). Вот и все! Волк боится человека! А теперь садись сюда!

Сагын усадил Асыл на бревно, разжег перед ней костер и стал ремонтировать загон.

ОТЪЕЗД

Когда рассвело, Сагын пересчитал овец. Все были целы. Положил тело ягненка в мешок и привязал его к седлу. Он подошел к стоявшей рядом Асыл.

Сагын. Если бы волк унес ягненка, нам бы пришлось за него платить. А так ягненка надо отвезти к хозяевам.

Асыл. Я останусь одна?

Сагын. Тебе надо привыкать! За овцами присмотрит Балтек. Ты лишь команды ему давай! А вечером я вернусь!

Сагын сел на лошадь и поехал вниз. Потом вдруг обернулся и заметил взгляд Асыл. Сагын вернулся к ней, наклонился и поцеловал в губы. Она ответила ему тем же. Он повернул коня и, больше не оглядываясь, поехал вниз. Она, держа в руке ружье, осталась стоять у юрты. Рядом сидел Балтек и тоже смотрел на исчезающий силуэт своего хозяина.

ПРАЗДНИК

Сагын подъехал к одному двору. Там играли девочки.

Сагын. Девочки! Где родители?

Девочка. Они на козлодрании! На празднике!

Сагын. Вчера волк задрал вашего ягненка. Забери!

Сагын слез с коня, отвязал мешок и вынул ягненка. Девочка с ужасом посмотрела на тело уже взрослого ягненка и заплакала. Увидев плачущую девочку, Сагын сам отнес мертвого ягненка в сарай. Возбравшись на коня, он посмотрел на все еще плачущую девочку и поехал искать хозяев.

За селом люди наблюдали за козлодранием. Среди женщин он нашел мать.

Анпа (с улыбкой встретив сына). Как у тебя дела, сынок?

Сагын. Вчера волк задрал ягненка Керима. Их дома не было, и здесь я их что-то не вижу! Скажи им, что я положил ягненка в сарай!

Анпа. Пойдем домой, чаю попей!

Сагын. Мне надо возвращаться! Там Асыл одна осталась!

Сагын повернул коня и поехал в сторону гор. Его догнал всадник. Это был Мурат.

Мурат. Эй!

Сагын, увидев подъезжавшего Мурата, остановился и настороженно стал ждать. Мурат подъехал и приветливо протянул руку.

Мурат. Поздравляю молодоженов!

Сагын (сдержанно). Спасибо! Извини, но мне надо ехать!

Мурат. Я понимаю! Молодая жена дома ждет! Но тебе не кажется, что нам все-таки необходимо поговорить?

Сагын. Хорошо!

Они свернули к селу и подъехали к маленькому кафе. Привязали коней у входа и вошли внутрь. Сели за стол. Подошла официантка.

Мурат. Бутылку водки и две кружки пива! (Обращаясь к Сагыну.) Как там Асыл?

Сагын. Нормально!.. Я пить не буду!

Мурат. А я буду!.. Ты можешь мне объяснить, что же на самом деле произошло? Ведь это же абсурд какой-то! Городскую девушку...

Сагын. Все это уже не имеет никакого значения ни для тебя, ни для Асыл, тем более для меня! Она осталась одна в горах, и я должен вернуться!

Принесли пиво, водку. Мурат разлил водку. И предложил тост.

Мурат (улыбнувшись). Не горячись! Если не хочешь говорить про Асыл, то давай выпьем за наше с Бурмой счастье. Ты уже, наверное, в курсе... Мы с ней поженились.

Сагын (удивленно). Ты женился на Бурме?

Мурат (улыбаясь). А я что, хуже тебя, что ли?

Сагын, пораженный новостью, взял в руки стакан.

Сагын. Я искренне рад за тебя! Я с удовольствием выпью за ваше счастье!

Они чокнулись и выпили, запили пивом. Мурат вынул сигарету и предложил ее Сагыну. Тот отказался. Мурат закурил и продолжил.

Мурат. Но если ты думаешь, что я перестал любить Асыл, то ты ошибаешься!.. Просто я понял, что не достоин ее. Я не представляю себе, как эта городская девушка сможет жить в горах... но от всей души желаю ей счастья! Давай выпьем за ее счастье! За счастье Асыл!

Сагын. За счастье Асыл!

СУМЕРКИ

Уже смеркалось. Из окна кафе видно было, как Сагын и Мурат, уже сильно пьяные, поздравляли друг друга, обнимались, целовались и, наконец-то расплатившись с официантом, — перед этим долго споря, кто будет платить, — вышли из кафе на улицу.

Мурат. Сейчас мы поедим ко мне!

Сагын. Не забывай про Асыл! Она осталась одна! Я должен быстро поехать к ней!

Мурат. Ради Асыл я тебя отпускаю! Передай

ей привет от меня!.. Нет!.. Не упоминай мое имя!.. Пусть она меня забудет!

Они еще раз обнялись и поцеловались.

Сагын. Мы будем друзьями навеки!

Мурат. На веки вечные!

Сагын подошел к своей лошади.

Мурат (приняв лошадь Сагына за свою). Эй! Это моя лошадь!

Сагын (направляясь к лошади Мурата). Извини! Я плохо соображаю!

Мурат (опомнившись). Но если ты хочешь, то можешь поехать на моей лошади! Теперь же мы друзья! Твоя лошадь — моя лошадь! Моя жена — твоя жена!

Сагын (мотая головой). Нет! Твоя лошадь — твоя лошадь! Моя жена — моя жена!

Сначала Мурат помог Сагыну сесть на лошадь, потом Сагын помог Мурату. Наконец, оба расселись и теперь уже, сидя верхом, расцеловались.

Мурат. Счастливого пути, друг!

Сагын. Привет от меня Бурме!

Сагын поехал в сторону гор, Мурат — по дороге к себе домой. Через некоторое время лошадь Сагына свернула в село. Сагын сидел на лошади и спал. Мурат, блуждая по улочкам села, поехал в сторону гор. Он спал, обняв гриву лошади.

НЕОЖИДАННАЯ ВСТРЕЧА

Уже была ночь. Овцы уже были в загоне. Асыл стояла и ждала Сагына. Не дождавшись, выстрелила из ружья вверх и вошла в юрту. Повесила ружье у порога, увидела рядом висящую гитару, дотронулась до ее струн, заглянула за занавесь. Постель была сложена. Она аккуратно постелила ее. Легла сверху прямо в одежде и стала прислушиваться к звукам извне. Она задремала. Ее разбудил радостный лай Балтека. Она вскочила и выбежала из юрты. Увидев перед собой темный силуэт всадника, Асыл помогла ему слезть с лошади. Балтек почему-то зло лаял на него.

Мурат. Ты меня извини, дорогая! Просто я встретил очень хорошего человека, и мы выпили!

Асыл. Ну, конечно! Бывает! (Собаке.) Балтек, отстань! Что ты сердишься! Ну, выпил хозяин немного, с кем не бывает!

Но собака яростно лаяла на чужака. Асыл помогла ему пройти в юрту. Помогла ему раздеться и уложила в постель.

Мурат. Ты меня прости!

Асыл. Ничего, ничего!

Мурат уснул. Асыл разделась тоже и осторожно легла рядом, чувствуя смущение и непривычность. Мурат, отвернувшись, спал. Асыл привыкала

ла и пристраивалась к такому положению, отмечая про себя, что ничего страшного в этом и нет.

ПРОБУЖДЕНИЕ

Светало. Бурма не спала. Она выглянула в окно и обнаружила у калитки лошадь Мурата. Накинув на себя куртку, выбежала на улицу. Лошадь паслась у калитки. Под забором, свернувшись калачиком, спал Сагын. Испугавшись, она набросилась на Сагына.

Б у р м а. Сагын! Ты что с ним сделал?

С а г ы н (открывая глаза). Где я?

Б у р м а. Что случилось? Где Мурат?

Сагын приподнялся, огляделся, пришел в себя.

С а г ы н (просто навал). Мы по пьянке перепутали своих лошадей!

Б у р м а (сообразив, что случилось). Сагын, дорогой! Садись на лошадь и скорее скачи!

С а г ы н (схватившись за голову). Они вместе провели ночь!

Б у р м а (в слезах). Верни мне Мурата! Прошу тебя, верни мне Мурата!

Сагын вскочил на лошадь и поскакал в сторону гор.

НЕДОУМЕНИЕ

Асыл открыла глаза и увидела купол юрты, залитый солнцем. Она улыбнулась и осторожно посмотрела на спящего рядом... Увидев Мурата, Асыл вскрикнула и отпрянула от него, как от самого настоящего кошмара. От этого крика проснулся Мурат и совсем обалдел, когда увидел Асыл. Та схватила одежду и, прикрываясь ею, попыталась отбежать, но наступила на занавес. Занавес порвался, и она упала вместе с ней. Асыл лихорадочно подобрала на себя эту занавес и, забившись под стенку юрты, уставилась на Мурата. Мурат стал быстро одеваться.

М у р а т (скороговоркой). Это было не нарочно! Мы были пьяны! Я ему все объясню! Я скажу, что между нами ничего не было! Это случайность! (Одевшись и обращаясь к Асыл.) Асыл, прости меня за все! У вас будет все хорошо! Будьте счастливы!



Мурат вышел из юрты. Балтек набросился на него. Мурат, не обращая внимания на собаку, подбежал к пасущейся лошади Сагына и, вскочив, поскакал вниз.

ВСТРЕЧА

Сагын и Мурат встретились на узкой дороге. Им необходимо было обменяться лошадьми, но как?.. По мере приближения оба почувствовали ненависть друг к другу. Они поняли, что они враги. И это ощущение повлекло за собой естественный ход развития. Они схватились, пытались стащить друг друга с лошадей. Борьба происходила молчаливая и изнурительная. Никто не хотел уступить. На небе появился орел и стал кружить над ними. Сагын лучше сидел на лошади, поэтому все-таки стащил Мурата, но Мурат уже с земли, не отпуская Сагына, стал стаскивать того за собой. Так они оба оказались на земле. Поначалу они просто боролись, но потом стали наносить друг другу удары. Мурат был крупнее, и видно, что сильнее. Но Мурату пришлось долго демонстрировать свою силу, чтобы свалить наконец-то Сагына на землю.

Сагын лежал на земле, пытаясь подняться, но потрясение и отсутствие сил не дали ему встать. Мутным взором он наблюдал, как Мурат с трудом взял своего коня под уздцы и медленно побрел вниз.

ОКАЯНИЕ

Подходя к юрте, Сагын увидел Асыл, сидящую на бревне. От отпустил лошадь, подошел к Асыл. Лик его был ужасен. Асыл с вызывающим достоинством ожидала своей участи. Но Сагын неожиданно упал на колени и уронил свою голову на ее колени.

Асыл обняла его голову и прижалась к нему. Слезы покатились из глаз.

А вокруг стояли горы... Великие, мудрые, вечные...

ФИНАЛ

Зуура вязала носки. Абылкасым читал газету.

З у у р а. Как ты думаешь, у нас родится внук или внучка?

А б ы л к а с ы м (сердито). Ну какая тебе разница? Главное, чтобы она родила здорового ребенка!

З у у р а. Оно, конечно же, верно! Но кого бы ты хотел? Внука или внучку?

А б ы л к а с ы м (устало посмотрев на жену и смягчившись). А вдруг наша Асыл родит и мальчика, и девочку?! Честное слово, никому не будет обидно!

Зуура посмотрела во двор. Во дворе стояли две машины. Играли дети, ходили люди, совсем как муравьи.

З у у р а (вернувшись на место и продолжая вязать носки). Ты прав! Пусть наша дочь родит своему мужу и сына, и дочь!

Зазвучала песня «Светлая прохлада».

SUMMARY

KINOFORUM 2006 (No.1)

EDITOR'S COLUMN

Konstantin Scherbakov. WE ARE GETTING ACCUSTOMED....

The author reflects upon the harsh mores of our film community, which tends to forget its human side in the interests of the bottom line.

ACTUALITIES COLUMN

THE MOST IMPORTANT OF ALL ARTS — THE ART OF FINDING FUNDING?

Report on the Kiev session of the Council of the Confederate Union of Cinematographers of the NIS countries and the Baltics.

Kora Tsereteli. BREAKTHROUGH OR BREAKDOWN?

In this critic's opinion, there was a positive breakthrough in the Georgian film-making process at the Tbilisi International Film Festival «Antari».

Andrei Shemiakin. A TASTE FOR THE AUTHENTIC.

A new stage in film-making truth: the critic seen as a modern strand in domestic documentaries.

«KF» PREMIERE FILMS

Gulvara Tulomushova. MARRYING A KIRGIZ MAN WITH A DOWRY.

Sergei Kudravytsev. THE TRUNKS OF OUR FORGOTTEN ANCESTORS.

Review of «The Trunks of our Ancestors»- a Russian film made in the context of Kirgiz realities, a Kirgizstan, Russian, French and German co-production.

FILM, FILM, FILM...

Sergei Kudravytsev. LET IT STING EVEN WORSE...UNTIL THE TEARS COME! (from the poem «Ignatiev's Wood» by Arseni Tarkovsky T.N.)

Review of the film «Seven Invisible Men» by Lithuania's premiere cinematographer, Shaurnas Bartas

Alexander Rudenko-Desnyak. WHEN TIME COMES APART.

Review of the Armenian film «Yakhrusta» and «Zhano»

Gulvara Tolomushova. THE STORY OF A MIDDLE-AGED MAN'S LOVE IMPRESSIONS.

Review of the film «Love», from the renowned Iranian filmmaker Mokhsen Makhmabaf, filmed in Tajikistan.

Sergei Kudravytsev. CAPTURED TIME.

Review of the documentary film «Blokade» by Sergei Loznitsa, which has already received several prestigious film awards.

CONCEPTIONS. HYPOTHESIS. FINDINGS.

Zara Abdullaeva. THE BERLIN ENSEMBLE.

Report on the 56th Berlin International Film Festival

Neya Zorkaya. EUROPE IN FLAMES.

An afterward by the coordinator of the film retrospective «Europe in Flames» which was shown at the 9th KinoForum, as well as a portrait by two artists in the discussion, Kirill Razlogov and Vladimir Padunov (Pittsburgh).

Valery Fomin. WHAM, BAM...THANK YOU MA'AM!

Introduction to the Stalin «lack of films» epoch. The author's reflections and archival documents.

THE HUNTING GAME.

A conversation with the Estonian documentary-animalist Rein Moran.

AUTHOR'S COLUMN

Notes from a free and easy film viewer.

Lev Anninsky. THE GATCHINO MIRROR.

The famous author proposes his subjective view of a series of film projects.

Trivial pursuit.

Irakli Kvirikadze. NON-POLAROID SNAPSHOTS.

This wonderful author, cinematographer and director remembers cult figures in world cinema.

PERSONA

Alla Bobkova. ARTIST'S SOMETIMES HAVE WINGS.

Valentin Chernikh. BELOVED FILM-BELOVED DIRECTOR.

The director Valery Rubinchik — a portrait of two feathers.

INFO COLUMN

Information about a new idea from the Kazakh director Satibalt Narimbetov.

SCREENPLAYS

Ernest Abdizhaparov. BRIGHT COOLNESS.

The story of a film that is being currently filmed based on the screenplay of the author of «Village Council» — a film which has achieved international success.

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



Журналы за 2002 год



Журналы за 2003 год



Журналы за 2004 год



Журналы за 2005 год

Подписной индекс Роспечати 81608