

3
2006

Читайте в номере:

«ГЕТТО» —

литовский вариант «Ночного портье»

ПЕРЕКРЕСТКИ «ЕВРАЗИИ»:

дискуссии на X Форуме

ЛЕВ АННИНСКИЙ

И ИРАКЛИЙ КВИРИКАДЗЕ

предлагают свои персональные рубрики

кино**форум**

Кинематограф ближнего зарубежья: фильмы, люди, драмы



1. Людмила Лемешева, Елена Стишова
2. Ирина Зубавина
3. Георгий Шенгелая
4. Герц Франк
5. Аянат Есмагамбетова

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: Эрика Марож —
звезда фильма «Гетто»

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 № 123

Содержание

КИНОФОРУМ 2006 (№ 3)

КОЛОНКА РЕДАКТОРА

- 2 Константин Щербаков. КТО СКАЖЕТ - Я РУССКИЙ?

АКТУАЛЬНАЯ РУБРИКА

- 4 Ходжакули Нарлиев. ВСЕ МЫ ОКАЗАЛИСЬ ЗА ГРАНИЦЕЙ
6 Сергей Тримбач. ВО ДАЮТ!
9 Андрей Шемякин. ТОЧКА ВОЗВРАТА ПРОЙДЕНА

ПРЕМЬЕРА «КФ»

- 12 Николай Хрусталев. 108 МИНУТ
16 Александр Шпагин. ОТ ТРАГЕДИИ К ФАРСУ
22 Садулло Рахимов. ОХОТА НА КУРОПАТОК
27 Алла Бобкова. С НАДЕЖДОЙ

ФИЛЬМ, ФИЛЬМ, ФИЛЬМ...

- 30 Александр Руденко-Десняк. ГРАНИЦЫ БЕЗГРАНИЧНОГО
32 Гузель Агишева. ВСЯ АРМЯНСКАЯ РАТЬ
35 Андрей Шемякин. ТАКИЕ ДЕЛА
38 Садулло Рахимов. УЛЫБНУТЬСЯ ХОЧЕТСЯ, ДА РОЖДАЕТСЯ
ОТЧЕГО-ТО ГРУСТЬ
43 Сергей Тримбач. Я, ЧЕРВЬ...

КОНЦЕПЦИИ. ГИПОТЕЗЫ. РАЗЫСКАНИЯ

- 45 ИТОГИ ДЕСЯТИЛЕТИЯ. Заключительная дискуссия
45 ВЕЧЕРНИЕ ПЕРЕКРЕСТКИ «ЕВРАЗИИ»

АВТОРСКАЯ РУБРИКА

Заметки отвязного кинозрителя

- 76 Лев Аннинский. МНОГОЦВЕТНЫЙ КОВЕР КИНОФОРУМА
Несерьезности
79 Ираклий Квирикадзе. ПЕРВАЯ ВСТРЕЧА С ВЕЛИКИМИ

ПЕРСОНА

- 81 Сергей Тримбач. СЕКРЕТ ЖИЗНИ
85 Ирина Зубавина. НИКОЛАЙ МАЩЕНКО: ХУДОЖНИК В ЗЕРКАЛЕ
ВРЕМЕНИ

ИНФО-РУБРИКА

СЦЕНАРИЙ

- 95 Ираклий Квирикадзе. РАДУГА В ГЛАЗАХ ХРОМОЙ СОБАКИ

108 SUMMARY

КИНОФОРУМ

№3-2006



КОНСТАНТИН ЩЕРБАКОВ

КТО СКАЖЕТ — Я РУССКИЙ?



Константин Щербаков,
ответственный редактор
журнала «Кинофорум»

Размышляя о решении жюри «Кинотавра», я вспомнил давнее, забытое, китайское — «пусть расцветают все цветы». Вскоре там, правда, последовала, насколько мне помнится, «культурная революция», и от цветов мало что осталось. У нас, однако, есть своя «культурная революция», талантливо исполняемая Михаилом Ефимовичем Швыдким, и здесь я вижу некоторую гарантию того, что китайская нам не грозит, во всяком случае, в ближайшее время.

Что же касается жюри «Кинотавра», — оно, мне кажется, поступило мудро, заметив и отметив фильмы-противоположности, являющие собой эстетическое, содержательное, человеческое противостояние. Отражающее, наверное, противостояния, существующие в нашем не лишенном многообразия обществе.

Я не поклонник драматургии братьев Пресняковых (оговорюсь: «Изображая жертву» в МХТ не видел), равно как не поклонник спектаклей Кирилла Серебренникова, особенно тех, где он экспериментирует с русской классикой. И потому, понятно, на фильм «Изображая жертву» шел с некоторым предубеждением, и внутреннее сопротивление той гадости, что беспощадно подмечалась и переносилась авторами на экран в виде, концентрированном до отвраще-

ния, — внутреннее сопротивление это, сразу возникнув, не прошло... пожалуй, вплоть до сцены в японском ресторане.

Здесь — гениальная Лия Ахеджакова в роли вышедшей на пенсию актрисы ТЮЗа, изображающей в этом самом ресторане «пожилую японку с судьбой». В самом деле — судьба, не японки, а бывшей тюзовки, вышвырнутой в новую реальность с отеческим напутствием ее хозяев, — выживай, как знаешь. И вот — яростный, отчаянный, безысходный монолог капитана милиции (артист Виталий Хаев), — монолог человека, ежедневно наблюдающего всеохватную изнанку окружающей действительности, с трехэтажным матом, когда порог нормального восприятия звучащего с экрана текста остается далеко позади и хочется заткнуть уши, но что-то мешает, мешает... Что? А то, что вдруг понимаешь: подобные монологи — внутренне — ты сам произносил не раз, по всяким ставшим обыденностью поводам, матерных монологов заслуживающим.

«Изображая жертву» — это не дно общества: где дно, там и верхние этажи. Это — общество на дне, его безоглядно горькая метафора. Еще и с гамлетовскими мотивами — чтоб не было в восприятии никаких кривотолков. Мать, дядя, заступающий место отца, мучительная реакция сына, гора трупов... Все по

Шекспиру, — с той только разницей, что место высочайшей, быть может, трагедии мировой драматургии агрессивно и напористо занимает черная бытовуха. Стало быть, приехали, — я отнюдь не авторов фильма имею в виду.

В прежние времена сказали бы — очернение действительности (впрочем, в прежние времена ничего подобного на экране представить было невозможно, ибо расцветали далеко не все цветы). Так вот, очернение — это было бы полбеда. Беда, что никто никого не очернял, все — правда. Другое дело, что — чем далее, тем неотступнее — и какой-то другой правды хочется, — кроме той, что столь громко и отчетливо прозвучала в матерном монологе милиционера. Ее-то, эту другую правду, — где сыскать?

«Мне не больно» Алексея Балабанова — тоже сегодняшнее кино, только меня лично увлекло оно в пору молодости, в 60-е годы великолепных иллюзий, когда настольной книгой были ремарковские «Три товарища» с их культом дружбы, верности, благородства, душевной стойкости, сколь ни была бы жестока реальность, отпущенная для существования. Пусть не пощадит она никого, одни уйдут из жизни, другие останутся на пепелище, — только вот не поддались, не вписались, не стали играть по новым, жестко продиктованным правилам. Не предали — ни своего прошлого, ни себя самих, ни друг друга. Совсем не мало по нынешним временам. Да и не только по нынешним.

И спасибо Ренате Литвиновой — за то, с какой потрясающей беззащитностью рассказала она с экрана о чистой любви и высоком мужестве своей Таты, взрослой девочки, так многое повидавшей, пережившей, — и не вписавшейся, и от этого, а не только от болезни, обреченной на смерть бездушными гонками современного мегаполиса. И Никите Михалкову признательность — за такую неожиданную для него роль бизнесбульдозера со страдающей, ранимой душой. И конечно же, — Алексею Балабанову — за то, что он ощутил, вернул мне воздух моей молодости, который, значит, не

вовсе уж выветрился, а если кому-то покажется все это старческим сентиментализмом, ну так и пусть его.

Мы ведь тоже хотели жизнь переделать — не вышло, а может, оно и к лучшему, не упомяну, чтоб в результате переделок получалось то, что задумывалось. Переделали те, кто значительно моложе нас, теперь вот национальную идею ищут, а как обнаружить ее в вихре «золотой лихорадки»? Поневоле взоры обращаются к героизму русского солдата в Афганистане, в Чечне. Да, героизм этот заслуживает преклонения, но как отделить его от недомыслия или жадной корысти тех, кто вверг русского солдата в кровавое месиво, имеющее отношение все к той же «золотой лихорадке», а к патриотизму отношения не имеющее. Федор Бондарчук снял «9 роту» — о том, как горстка российских солдат в Афганистане, забывтая начальниками, исполнила свой воинский долг до конца. Стивен Спилберг снял «Спасти рядового Райана» — о том, как вся страна искала пропавшего рядового. Но то была другая война. Она не пахла деньгами.

Кстати, в фильме «Мне не больно» герои тоже считают деньги, но как-то иначе, чем нынче, — так мы когда-то считали, радуясь, что хватает на выпивку и закуску. Никому, избави бог, своих ностальгических симпатий не навязываю. Радостно, что есть персональный самолет, вила в Ницце, счет в швейцарском банке, — все то, что за пределами матерного милицейского монолога, — ну и радуйтесь, каждому свое. Только вот о том, что в пределах — кто думать будет?

... На десятом Форуме национальных кинематографий центром обсуждения стали фильмы из Центральной Азии, Казахстана, где запечатлелось возрождение национального самосознания, национальной идеи. В прошлом номере «КФ», анализируя эти фильмы, русские критики называли свои статьи «Я — узбек», «Жаль, что я не казах». Кто же и когда скажет: я — русский? Но не потому, что нынче такая конъюнктура приспела. А так, чтоб поверили.

ХОДЖАКУЛИ НАРЛИЕВ



ВСЕ МЫ ОКАЗАЛИСЬ ЗА ГРАНИЦЕЙ



Весной этого года состоялся X, юбилейный, форум национальных кинематографий. Радостно, что если в первые годы было очень мало фильмов, то сегодня программа была составлена с большим отсевом. Выбиралось лучшее, и, однако, оказалась она чрезвычайно плотной.

Радостно, что наряду с опытными кинематографистами все больше появляется талантливая молодежь.

Но после просмотра талантливых работ возникают чувства не только радостные. Родается печаль от неустроенности, отсутствия нормальной жизни на постсоветском пространстве.

Одно из ярких подтверждений — 15-минутный киргизский фильм «Граница» Марата Алыкулова. После распада СССР большое количество его жителей остались без работы. В поисках работы люди разъехались по

разным бывшим республикам. Один из них, киргиз, скончался в Казахстане. И когда везли его к себе, в Киргизию, похоронить — их задержали на границе. У сопровождающих все документы были в порядке, но таможенникам очень хочется найти какую-нибудь зацепку, чтобы (это везде стало традицией) получить взятку. Младшие таможенники не могли найти никаких причин. Все мучительно думают — неужели придется просто так пропустить машину с покойником. Приходит старший, и его осеняет: у покойника нет миграционного документа.

Сопровождающие, поняв наконец причину задержки, дают взятку, но их все равно не пропускают: мало дали. Тут сдают нервы у сына покойника, и он кричит на таможенников: — Деньги получили, теперь-то что? Пропустите нас, взяточники!

Тут и срабатывает старая притча: «Самое большое оскорбление для вора — это назвать его вором». Взбесился начальник и заорал: — Только с миграционным документом...

И пришлось им с покойником вернуться назад. Хорошо, что молодой водитель-казах оказался знатоком этих мест. Он повез их вдоль реки и показал самое мелководное место. Снял со своей машины задний борт, из него сделали носилки и перешли реку вброд — к кладбищу.

И тут невольно вспоминает-

ся великое произведение киргиза Ч. Айтматова «И дольше века длится день». Покойного Казангапа весь день везли на кладбище — и не смогли похоронить его там, где покоятся его предки. Причиной был запуск космической ракеты — старое кладбище оказалось в охраняемой зоне. Мог ли тогда подумать Айтматов, что пройдет совсем немного времени, и рассказанная им история из исключения станет печальной обыденностью.

Именно тема границы — главная в фильме таджика Орзу Шарипова «11.000 км от Нью-Йорка». В документальных кадрах достоверно показано, с какими неимоверными трудностями афганские таджики приходят к границе своей родины, Таджикистана. И тут опять перед ними граница, и тоже закрыта.

В киргизском фильме «Райские птицы» Талгата Асыранкулова тоже проблемы границы, которую героям удастся преодолеть исключительно с помощью находчивости: они напоили таможенников и прошли границу.

Те же проблемы в таджикском художественном фильме «Календарь ожидания» Сафарбека Солиева. Виктору, после похорон отца, который когда-то приехал в Таджикистан поднимать экономику и культуру этой республики, приходится уехать в Россию после распада СССР, а через какое-то время он возвраща-

ется в Таджикистан — посетить могилу отца. И если бы не авторитет уважаемого в селе старика, который заступился за приезжего, блюстители границы не допустили бы Виктора к отцовской могиле...

Все фильмы пронизаны душевной болью, глубоким сочувствием к людям, которые еще совсем недавно жили в единой семье, не знавшей границ. Сегодня граница перекрывает дорогу общению, необходимому для жизни, и все мы оказались за границей. И это тогда, когда европейские страны объединяются и границы открывают. А мы создали такое общество, где без границ, проверок, унижений, оскорблений — невозможно.

Желая обновить общество и создать новую, лучшую жизнь, мы пришли к тому, что в Ташкенте оказалось несколько тысяч бездомных, беспризорных детей. Об этом рассказывается в фильме «Первая остановка» (режиссер Шухрат Махмудов). Узбекские, русские девочки, мальчики со слезами на глазах рассказывают о том, как они весь день попрошайничают, а ночью собираются группами у каких-то гаражей и там же, на улице, начуют. Не веришь своим глазам, ушам, что тот самый «Ташкент — город хлебный» в тяжелые годы войны мог кормить многих нуждающихся, удочерить, усыновить многих сирот из всего Советского Союза и сказать каждому из них: «Ты не сирота», сегодня не имеет возможности решить проблемы своих беспризорных. И не дай бог, вдруг придется снять новый вариант фильма «Путевка в жизнь».

На эту мысль наталкивает тот факт, что среди фильмов, показанных на Форуме, нет таких, где рассказывалось бы об успехах сегодняшней демократии и о благе рыночных отношений.

Однажды на секретариате Союза кинематографистов СССР критиковали председателя Госки-

но СССР Романова. Некоторые даже высказывали ему недоверие. Но тут встал С.А. Герасимов и сказал:

— Поверьте моему опыту, всегда последующий бывает хуже предыдущего. Романов обещает исправить недостатки. Давайте поверим ему.

Может быть, в политической нашей жизни не нашелся свой Герасимов, который мог бы сказать:

— Давайте исправим недостатки, но не будем разваливать страну...

Об этом еще и еще раз думаешь, когда в других фильмах видишь, как по всей территории бывшего СССР процветают обман, подделка, коррупционность, криминал. Как столицы и большие города бывших республик как бы отделились от своего государства, обеспечивая жителей работой и всем необходимым для жизни. А огромная глубинка осталась без работы, образования, культуры, за чертой материальной и духовной бедности. Об этом ярко рассказано в российском фильме Татьяны Фирсовой «Птицы небесные».

Неизвестно, сколько еще лет наши кинематографисты будут создавать фильмы об этих проблемах. Творческие работники СССР в свое время создавали произведения, посвященные победе Октябрьской революции, потом победе в Великой Отечественной войне. Теперь все кино — о наших нынешних бедах. Когда же появится возможность создавать фильмы о тайнах души человеческой? О том, что, собственно, и есть предмет искусства?

И хочется поблагодарить создателей фильмов «Кочевники», «Трасса», «Дорога под небесами», «Возвращение поэта». Они доказали, что и сегодня кино может размышлять о вечности, об истории, о любви, сострадании и милосердии, и подарили нам надежду на хорошее будущее.

СЕРГЕЙ ТРИМБАЧ

ВО ДАЮТ!

Блокбастеризация по-украински



Блокбастер — слово не то чтобы новомодное, но без него теперь никуда. В Украине тоже не отстают, и правильно делают: нельзя отрываться от мирового сообщества. Даже несмотря на едва ли не полную разруху в киноиндустрии, которая делает производство сложнопостановочных картин (а так часто и определяют блокбастеры) чем-то невозможным... Ну и что же? В глобальной деревне живем, и если у соседа есть кошка, заведем и мы — даром что кормить ее нечем.

В разговорах и писаниях ученых людей нередко обращается внимание на идеологическую составную блокбастерских творений. Оно так и есть, и не случайно подобные фильмы производят в странах, претендующих на мощное воздействие на умы и сердца во вселенском масштабе. Помните, как Петя спрашивает Чапаева, смог бы тот командовать войсками всего мира? И тот отвечает, что нет,

языков не знает. Язык блокбастера — всемирный, по крайней мере на то претендует. Он преследует всех, он достает всех. Его энергетика верна и потому все-ильна. И если ты этого языка не знаешь, не берись делать блокбастер. Те российские фильмы последнего времени, которые прессой отнесены к данной жанрово-стилевой разновидности («Ночной дозор», «Турецкий гамбит», «9 рота»), несут правильные идеи в массы, населяющие бескрайние СНГ-вские просторы, и кто скажет, чем они хуже прежних советских колоссов? Тем только, что те были просто «бастерами», без приставки — ни с кем не «блокировались», не вступали в коалицию, вот что. А теперь язык их подобрал голливудские прикормы и вот они, нате вам, колотят наши бедные мозги, блокируя все прочее как ненужную отсебятину.

И куды податься бедному украинскому кинематографисту: американцы пришли — грабят, россияне — то же самое делают, вышибая кинотеатральные гривны из карманов отечественных зрителей. А мы на такое, получается, неспособны. Во-первых потому, что в мануфактурном цеху огромный кинолайнер не слудишь. Но не это главное. Важнее второе — нужна сильная идеологическая потребность огромного массива зрителей в таком кино. Откуда ей взяться в стране, большая часть населения которой пребывает в нужде и в постоянном унижении?

Все это так, однако, если отвлечься от большого кинематографа, то позволите напомнить: блокбастеры, если понимать их как большой идеологический проект, а не только определенный технологический и коммерческий формат, случаются и в иных сферах экранной коммуникации. За примером далеко ходить не надо: Помаранчевая, то бишь Оранжевая, революция в Украине конца 2004-го года. Бытует мнение (в России в первую очередь), что ее заказали плохие дяди в Америке. Как живой свидетель всего происшедшего скажу: заказчиком и исполнителем главной роли был сам народ. Ну да, ответят мне сегодня, отчего же тогда этот народ остался там, где и был до той поры, — униженным и оскорбленным? А где вы видели, чтобы в истории все совершалось за секунды и минуты? В Украине сегодня и вправду есть демократический прорыв — в том смысле, что народ почувствовал свою силу и свою влияние.

А то, что происходило на Майдане Незалежності в Киеве, готовилось долго. Начиная еще с рубежа 80—90-х, когда вернулся вкус к массовым действиям. В конце 90-х снова грандиозные массовые празднества, удаля карнавальное пошиба. Только самые ленивые не говорили о карнавальных корнях Помаранчевой, поминая незлым, добрым словом Михаила Бахтина и его книгу. Переодевшись в яркие праздничные одежды, народ настоял на восстановлении уваже-

ния — к себе и своему попоранному достоинству. Мотив, не раз отмечавшийся в российских блокбастерах: возвращение уважительного отношения к великому историческому прошлому.

Но ничего бы не произошло, если бы не телевидение, не экран. Пятый канал, родившийся за пару лет до революционных событий, дал возможность вести прямое наблюдение за событиями. Тем самым обеспечив общественный контроль... А на самом Майдане установили огромные экраны и надо было видеть, с каким воодушевлением народ всматривался в свой лик. По известной кинематографической легенде один из самых популярных псевдонимов родился в то мгновение, когда кто-то из актеров, увидев мальчика, виртуозно исполнявшего сложнейшие трюки, воскликнул: «О, Buster!» То есть, в вольном переложении: во дает! Так оно потом и случилось — Бастером Китом назвалось. Здесь было почти то же самое: мы всматривались в самих себя, время от времени восклицая «во дает!». Мы нравились себе, а иногда даже восхищались. Такой вот наркотик... И такой вот заказ общества — на то, чтобы вернуть самоуважение. Получилось и с мировым масштабом — весь мир смотрел украинский блокбастер «Помаранчевая революция». Более чем естественно, что именно на этом материале и решили сделать прорыв в отечественном кино.

Но сначала напомним, что еще в 2000 году была первая попытка снять украинский блокбастер. Виктор Ющенко тогда премьерствовал и, судя по всему, именно ему пришла в голову эта идея. Подсказанная американским фильмом «Храброе сердце» Мела Гибсона — на него Ющенко не раз ссылался как на успешный опыт работы на историческом материале, который способствовал повышению патриотического градуса. Украинская нация, и это тогдашний премьер понимал очень хорошо, нуждалась в витаминах, допинге, и нужен был фильм, который бы посмотрела вся страна. Посмотрела и воспрянула.

Материал напрашивался сам собою, тем более что актер и продюсер Иван Гаврилюк уже несколько лет носился с идеей постановки картины о гетмане Иване Мазепе. Оболганном, униженном, растоптанном... Но с биографией авантюрной, романтической, загадочной, таинственной, не раз привлекавшей внимание писателей и художников разных стран. В итоге за фильм взялся Юрий Ильенко, ранее не замеченный в склонности делать фильмы «для всех». Тем не менее режиссер был преисполнен оптимизма, заявив однажды, что прибыль от проката картины (в мировом масштабе, естественно) составит не менее 200 миллионов долларов, или же миллиард украинских гривен. Тем самым Ильенко живо напомнил легендарного Василия

Ивановича, с тем отличием, что готов был и мир подчинить своей воле.

Итог слишком известен: получился, чего и следовало ожидать, жесткий артхаузный фильм, блокбастерным духом и не пахло. Какой уж там миллиард, какое повышение народного самочувствия? В картине буйство всяческих красок, и — национальная самокритика вместо национальной героики. Возглас «во дает!» вырывался из отдельных грудей отдельных украинских критиков, однако адресовался он режиссеру, а не народу как субъекту исторического действия. А именно последнее и должно становиться конечной целью тех, кто решился возделывать блокбастерную почву. Зрительские зрочки должны повернуться внутрь и восхититься: мы многое можем, мы клевые чуваки — и даже в мировом масштабе.

И все же «Молитва за гетмана Мазепу» свою роль сыграла — сюрреалистическая метода, заложенная в нем, взорвала какие-то слои уснувшего было сознания интеллигентов. Их разум вскипел, их разум поспел — дорога ложка к обеду. Это все и проявилось в секунды, минуты и дни Помаранчевых событий. Воды отошли, ребенок родился — сам народ, который почувствовал себя нацией. Не весь народ, конечно, но процесс пошел, и теперь кино снова поимело шанс показать свою удаль и свои возможности. Только не в государственном секторе, он себя уж точно скомпрометировал — хоть бы и с той же историей с картиной Ильенко. Посему не удивительно, что на авансцену киноистории выходит новое поколение.

Наиболее шумно и наиболее технологично представила свой «первый украинский блокбастер» под названием «Прорвемся» студия «ПРЕ-продакшн». Вышла она, судя по всему, из лона телевизионного Пятого канала, который и обеспечил довольно впечатляющую, по отечественным меркам, рекламную кампанию. За нею стоял Петро Порошенко, один из украинских нуворишей, владелец шоколадной империи, сподвижник Ющенко по коалиции «Наша Украина». Ему сам Бог велел патронировать что-нибудь подобное. Недавно он сильно порадовал отечество, сообщив о намерениях и впредь финансировать родимый кинематограф. «Кто-то футбол проплачивает, — сказал Порошенко, явно намекая на теневого лидера сине-белой гвардии Рината Ахметова, — а я кино, культуру». Благие дела, как известно, на этом свете не очень поощряются, но зато потом, в иных мирах...

«Прорвемся» дебютанта Ивана Кравчишина (до этого трудился на телевидении) выстроен на материале Помаранчевых событий. Только оные происходят не в Киеве, а в провинциальном городке Гуляй-Воля. Намек на анархическую украин-

скую душу а ля батько Махно, чей музей, вполне естественно, презентован в картине. Много чего происходит здесь — шумного и гульбарного. Еще бы, «приключенческий экшн» (как сказано в пресс-релизе к фильму). Наверное, режиссер где-то видел «приключенческий» фильм без «экшна». Далее — держитесь крепче за стулья — имеем «полнометражную захватывающую ленту, снятую в полном соответствии с мировыми стандартами». К тому же «головокружительная история, современная тематика, модные саундтреки...» Одним словом, не худо, ребята, — мировой уровень и масштаб обеспечен. Или, как поется в фильме:

Эй, народ, не вижу ваши руки,
Не слышу ваших нежных голосов.
Я дядя режиссер с большой дороги,
Давайте петь сегодня в унисон!

Однако в унисон не очень получилось. Едва ли не десяток сценаристов не обеспечили какой-либо внятности истории. Прорыв в глубины провинциального космоса получился крайне сумбурным. Чего только здесь нет. И парашютистов, рвущихся в небо, и «колигархов с повадками маньяков» (еще цитата из пресс-релиза), и простых бандюков, исполняющих команду по срыву президентских выборов, и собирателей музейного барахла имени Нестора Махно... Пестрая, рваная картинка бытия, но непонятно, о чем, собственно, хотели нам повествовать. Ну, разве что так: много всякого экшна в нашей соборной Украине, куда там аспидским американцам даже. Но судя по достаточно кислой реакции массовой аудитории, «первый украинский блокбастер» не случился, ибо не получился. Даже в связке с шоколадно-телевизионным магнатом Порошенко, увы и ах. А виной тому, в частности, слабый профессионализм авторов, да и кинематографическая насмотренность явно класса «Б»...

Другой «блокбастер» называется просто и со вкусом — «Помаранчевое (оранжевое) небо» (Компания «Синема»). Экшна тут куда меньше, повествовательной внятности куда больше. Те же помаранчевые события служат фоном для любовной истории а ля «Ромео и Джульетта», да к тому же при помощи знаменитой группы «Океан Эльзы». Она, львовянка и правдоверная фанатка помаранчевых сил Иванна (Лидия Оболенская), влюбляется в сына областного губернатора Задухи Марка (российский актер Александр Лымарев). Вот только все заканчивается здесь без смертей и членовредительств, зато с явлением лидера партии социалистов Александра Мороза, живо напомнившего аналогичные явления товарища Сталина в игровых фильмах. А так — довольно простенькая мелодра-

ма, пристыкованная к большой истории и, соответственно, осмысливаемая в мировом масштабе.

И еще один блокбастерный поход начинающего режиссера Любомира Кобыльчака — фильм «Штольня». Здесь, правда, уже никакого замаха на большую идеологию. Фильм ужасов того самого класса «Б», похоже, и вдохновлял авторов на авантюру с картиной. Еще бы, недавний студент, а теперь оператор Алексей Хорошко подаренные родителями деньги на покупку квартиры вложил в постановку фильма. Вспомнились знаменитые примеры с творцами французской «новой волны»... А вдруг и здесь новое что-то? Хотя на съемочной площадке молодым людям приходилось больше учиться. Нынче ведь в институтах чего-то практического не очень проходят. Сами себя кинули в бой, сами себя и за волосы вытягивали. Однако же прокат осилили, всей Украине показали. И даже в Канн свозили, на кинорынок, правда. Ничего, ничего, ребятки, трудно в ученье, но зато потом заря новой жизни, глядишь, и воссияет.

Фильм, конечно, скромняцкий. Пятеро студентов-археологов идут в штольню и попадают на фанатику, охраняющего языческие нетленки. Почти все лихие хлопцы гибнут, выживает самый хлипкий и незavidный. Ну так оно и должно быть, по всем законам фольклора, индустриального в том числе.

А на подходе фильм «Оранжевый лав» Алана Бадоева, известного доселе главным образом мастерскими видеоклипами. Тоже революционный фон, тоже любовь... И естественно, замах на всенародную любовь и сочувствие к униженному народу. Все же Помаранчевая, кто бы и как к ней ни относился, разбудила народ, в том числе и творческо-кинематографический. Некогда похожим образом декабристы разбудили Герцена, а тот пошел по цепочке колотить, будя сознание масс. В итоге получилось XX столетие — несколько уродливое, но, как говорится, других писателей не нашлось, и все случилось так, как случилось.

Первый зуд блокбастерный произошел, посмотрим, чего дальше будет. Пока же Виктор Ющенко не оставляет надежд сделать-таки национальный блокбастер, чтобы в нем было и храброе сердце, и храбрые дела, и любовь. Один из возможных вариантов уже прорабатывается — режиссером Олесем Саниным, известным главным образом по фильму «Мамай». Смушает только то, что повторяется история с «Молитвой за гетмана Мазепу» — постановщик доселе не давал повода усомниться в своих артхаузных пристрастиях. Но ведь нужен, нужен большой проект с большой и светлой идеологической нагрузкой. А кинематографических писателей у товарища Ющенко под рукой не так много.

Киев

АНДРЕЙ ШЕМЯКИН



ТОЧКА ВОЗВРАТА ПРОЙДЕНА



Для начала — сакраментальный вопрос: мы разбегаемся, объединяемся снова или уже разбежались необратимо?

Власть говорит: объединяемся. Ура. Под новыми флагами. Радикалы демократического толка бьют тревогу: пока Советская империя не будет разрушена до основания, опасность ее возрождения будет существовать всегда. А дорогие россияне, — они, известное дело, скрытые империалисты... Далее по кругу, пока не надоест.

У радикал-сепаратистов та же логика, только с обратным знаком.

А кинематографисты, сколько угодно устремленные к независимости, вынуждены существовать между молотом и наковальней, так как на них, почти на всех, первородный грех советской государственности. Вот и остается беречь лучшее, что бы-

ло в прошлом, и приветствовать настоящее, хотя и с оговорками. Во всяком случае, так было лет пятнадцать. И как-то оно ничего, устраивалось.

Но вот теперь жизнь начинает подсказывать многосложные ответы, берущиеся не из кабинетов партийных пропагандистов, переквалифицировавшихся в политологов, а из конкретного материала. Из фильмов.

И эти ответы отменяют логику противостояния, заставляя задуматься над вопросом, когда-то сформулированным В.Шукшиным: «Что с нами происходит?»

Кто хочет ответить — тот и вступает в это новое, отнюдь не тоталитарно мычащее «мы». Голосов много, и все разные. Но это далеко еще не «мультикультурализм» — это попытки подлинного размежевания ради некоего возможного объединения, почвы для которого сейчас, я считаю, нет. Кроме «общечеловеческих ценностей», с которыми в современном мире происходит Бог знает что.

А теперь — о том, что могло сформулировать этот заведомо спорный тезис.

Так получилось, что ленты очередного, в некотором смысле юбилейного, X Форума национальных кинематографий я смотрел не столько как самостоятельную, хорошо продуманную программу, сколько в некотором смысле как развернутый комментарий к программе фильмов, уви-

денных на Втором региональном семинаре кинодокументалистов Центральной Азии и Казахстана. Назывался этот семинар «Возобновленные диалоги», проходил он в Ташкенте и был организован в решающей степени прекрасным документалистом Шухратом Махмудовым, показавшим на семинаре свой неигровой фильм «Первая остановка».

Кое-какие из документальных картин, представленных на этом семинаре, включая и фильм Шухрата, попали и на Кинофорум, — и оказались здесь в совершенно новом контексте. Но о контексте чуть позже.

Региональный семинар, претендовавший «лишь» на то, чтобы объединить не «республики», а страны, и уже не «Средней», а «Центральной» Азии, послужил своего рода введением к дискуссиям, развернувшимся было на Кинофоруме.

Они бы и продолжились. И углубились бы тоже.

Но победил все-таки юбилейный тон, да и прагматическая необходимость показать и доказать всему миру, что мы по-прежнему друг другу нужны, и вновь, после безумного пятнадцатилетия утверждения «самостоятельности во что бы то ни стало», стремимся к интеграции, — разумеется, обогащенные новым опытом, — эта необходимость сильно повлияла на общий тон дискуссии, более торжественный, чем деловой.

Но как минимум одно выступление на финальной дискуссии в Москве, — я имею в виду блестящую по форме и концептуальную по содержанию речь киноведа Гульнары Абикеевой, подхваченное затем питерским критиком Михаилом Трофименковым — показало, что речь идет не столько об интеграции, сколько о типологии. О формальном сходстве по существу разных процессов. Что означало: мы и изначально были разными. Это, разумеется, не мешает дружить домами.

Так вот, подобные же мысли (ниже я попробую применить их к документалистике) возникли у автора этих строк уже на семинаре в Ташкенте. Тем более, что там и я, и мои коллеги из России и Белоруссии находились, скорее, в положении наблюдателей. И мы выяснили, что даже внутри «региональной» общности под общим имперским заголовком «Средняя Азия» существуют весьма серьезные отличия между странами, которые вообще изначально принадлежат к разным культурным системам, и только взгляду «с Запада» видятся более или менее похожими. Короче, никто не хочет быть хоть в чем-то похож на другого, — допекал принудительная общность, и до сих пор допекает память о ней, сколько бы мы ни уговаривали себя, что культура — не идеология. Так кто эту культуру изучал всерьез, кроме ее носителей, и еще нескольких отпетых «интернационалистов», таких, как Л. Аннинский, переживающий распад СССР как личную трагедию и пишущий о ней как о трагедии поколения, поставившей крест на утопии «социализма с человеческим лицом»? И ведь так пишет, что задумаешься...

Вроде бы на этих отличиях громко настаивали со второй половины 80-х, начиная «исход» из СССР. Но что объединяло наши страны, помимо причастности к общему парадоксу модернизации? И в итоге объединило настолько прочно, что именно и прежде всего ленты, рассказывавшие о старом и относительно новом, перестроечном советском (если угодно, подсоветском) опыте, выглядели на Кинофоруме, как правило, более живыми и актуальными, чем талантливый новодел, составивший репрезентативную выборку из сегодняшнего потока.

Разумеется, мне возражат.

Упреждаю некоторые возражения.

Во-первых, ретроспектива, составленная Неей Марковной Зоркой, это уже современная классика, призванная подчеркнуть еще и достижения Кинофорума по открытию фильмов, которые иначе пропали бы в нашей «буче боевой, кипучей», так что сравнение некорректно. Во-вторых, советский социальный опыт уже изначально был скорректирован собственными этнокультурными традициями,

давшими во второй половине 60-х национальные кинематографии, где уже в зародыше содержалось «новое кино» 90-х. И так далее.

Но чтобы появилось что-нибудь по-настоящему значительное в новой ситуации, надо лет 100. А пока не будем делать вид, что и у коллег по совку, и у нас появились шедевры, затмевающие Тарковского или Пелешяна, Довженко и Коте Микаберидзе, — каждый «носитель языка» может добавить равновеликие имена из своей кинематографии. И затмевать, по сути, некого и незачем — диалог о жизни и судьбе стран и народов, некогда вовлекшихся в великий и ужасный Эксперимент, не закончен. Эксперимент продолжается.

Событие, вызвавшее к жизни великое Советское Кино, — это катастрофа, глобальный исторический шок, на который, в конце концов, последовал адекватный ответ захваченных этим процессом культур.

Потом, по существу уже в 30-е—70-е, культуры объединили общим титулом «советской многонациональной», и этот ярлык закрыл ее реальное содержание и, главное, динамику развития, несовпадение фаз, степень сопротивляемости традиционного уклада жизни побеждающей Утопии, где-то более разрушенного, где-то менее... Сейчас мы имеем эхо той катастрофы в ее следующей, предпоследней фазе, рифмующейся с фазой первой (революция—реставрация). Отсюда ощущение дежа вю. Только меняются обстоятельства, и положение у всех именно теперь разное.

Ташкентские разговоры о документальном кино помогли это осознать.

Останемся пока в этих, неигровых, пределах и попробуем экстраполировать увиденное и понятое на общие тенденции, о которых говорилось на Кинофоруме.

Попробуем сначала оттолкнуться от прагматики, — от производства.

У стран СНГ (примем пока за данность этот геополитический фантом) неравные стартовые позиции. Белорусские режиссеры, к примеру, существуют за счет государственного финансирования, в Таджикистане, если бы не фонды и не их сильная диаспора, в том числе в России, то кино, скорее всего, погибло бы, в Киргизии своя система маленьких студий, которые вынуждены выживать, но этот процесс создает неожиданно мобильное кино.

Однако экономическая ситуация — не единственное, что формирует общую картину. И оказалось, что, при всей разности фильмов и режиссеров, всем оказалось необходимо пройти поэтапно все ступени становления гражданского самосознания:

этап опоздавшей социальности, т.е. перестройки и постперестройки, затем этап консервации эстетики, когда публицистический стиль был пригоден для рассказа абсолютно о чем угодно, потому что самой главной была тема. Потом радикальный этап преодоления границ эксперимента самыми неожиданными визуальными технологиями и самым страшным жизненным материалом. И наконец, постепенное расслоение фильмов по аудиториям. Это произошло даже внутри аудитории Кинофорума, хотя маскировалось вкусовыми расхождениями. Потому что «кино для всех» — это самая главная и последняя утопия, которую надо преодолеть.

И если кому-то из коллег не нравится потрясающий фильм Арутюна Хачатряна о том, как везут статую Поэта через всю Армению, — так это в том числе потому, что горькая мысль режиссера о мифификации традиций уже не трогает. Благо мы от них свободны, как ветер. Дежа вю. Это как один умный критик сказала об игровом фильме К. Лопушанского «Гадкие лебеди», принадлежащего, кстати, к той же мировоззренческой традиции: дескать, конец света — это уже *отработанная, отыгранная* тема. Ну-ну...

В игровом кино, кстати, наоборот, именно в сторону глобального объединения зрителей ради общей мифогенной темы корней и истоков устремлены взгляды идеологов и творцов, — смотри казахский фильм «Кочевники». Но это тема отдельной статьи.

По приезде в Ташкент у меня сложилось ощущение межвременья, будто я путешествую между программами фильмов разных стран, как во времени. Например, узбекские картины, представленные на семинаре, очень достойные, но в них присутствует страх режиссера перед некоей внутренней двусмысленностью, метафоричностью, которая могла бы быть как-то не так истолкована. Дескать, лучше уж мы сюжет разжужаем, но зато всем все будет понятно.

Хотя их желание быть правильно понятыми в условиях серьезной государственной опеки вполне естественно. Вот и остается, скажем, глубокому и тонкому режиссеру Назыму Аббасову снимать фильмы о народных ремеслах или о сусликах.

Так что проблема «сохранения лица» никуда не делась.

В таджикской программе молодых режиссеров меня поразило их умение рассказать об извечных социальных проблемах другим языком: короткий резанный монтаж, экспрессия. То есть, не столь важно, о чем говорится в фильме, сколько — как говорится.

Но самой разнообразной мне показалась киргизская программа. Киргизские режиссеры (Актан

Абдыкалыков, Тимур Берназаров, покойный Евгений Котлов, чей последний фильм «Памирская мадонна» стал настоящим событием, или гость семинара Эмиль Джумаев) прошли все этапы, о которых я говорил выше, в ускоренном темпе и вернулись к оптимальному режиму. То есть киргизское кино — полумаргинальное, фестивальное, для узкого круга, с хорошей прессой, с интересным взглядом на какую-то новую натуру и фактуру. Точно так же потом на Кинофоруме отмечали другую, естественно, программу киргизского (а впрочем, и узбекского) кино мои коллеги.

Но главное, ни в одной программе ташкентского семинара, как и ни в одной программе Кинофорума, не было выставки достижений народного хозяйства. Есть срез процесса. У кого-то кино заказное, у кого-то подцензурное, где-то кино нищее, где-то сытое, кто-то немножечко эксплуатирует уже ранее найденное... Но срез вот таков.

А новый контекст Кинофорума заставляет уже не только наблюдать, но и выбирать стратегию личного, индивидуального действия в общем потоке.

Мне кажется, пора сверять часы. Время пошло, хотя по-прежнему торжествует иллюзия длящегося Безвременья, под знаком которого прошли 90-е. И очень хочется трезво видеть и понимать, что мы разошлись надолго, если не необратимо. Дружба никуда не делась, но это — результат личных усилий и чувств, — они-то испытывают давление новых времен, и очень сильно!

Все остальное — либо ностальгия, либо дипломатия — советский опыт становится загадочнее даже для тех, кто его пережил. Что уж говорить о новых поколениях, для которых он несет обаяние экзотики, и не более того (впрочем, и не менее).

Каждый регион тянет в свою сторону. Каждая кинематография норовит сама устанавливать горизонтальные связи, определять, что ей близко, что нет. Иногда ближе как раз нечто, отдаленное географически. И нас еще ждут непредсказуемые альянсы, даже и в пределах «региона», как в Америке, прошедшей в XIX веке именно через регионализм как эстетику и поэтику. И ничего!

Но что, скажите, делать в таких меняющихся раскладах человеку, воспитанному в самосознании и, главное, самоощущении «всемирной отзывчивости», непонятно. Хотя нет, понятно. Рассказывать не об упущенном «национальном» (т.е. государственном) величии, а о доле *своей*.

Тогда — в конце концов — поймут не только в «СНГ и странах Балтии», и не только в неподражаемом и гостеприимном Ташкенте, и не только в новорусской Москве.

НИКОЛАЙ ХРУСТАЛЕВ



108 МИНУТ



«Гетто»

В этом небольшом здании в старой части литовской столицы по-прежнему происходит то, что происходило в нем же 10, 20 или 60 с лишком лет назад. И сегодня здесь проживает театр, а значит, играют спектакли. Красная Шапочка идет по лесу, чтобы порадовать бабушку пирожками, а беззаботные белочки и зайчики делятся своими радостями с такими же беззаботными девочками и мальчишками, которые пришли в театр на представление. Потому что этот театр — детский, а о сложностях взрослой жизни ребятишки, если повезет, узнают позже.

Есть что-то символическое и в том, что это здание сохранилось в прежнем виде, и в том, что сейчас в нем играют истории для детей, прерываемые взрывами ребячьего смеха. Впрочем, даже не символическое, а скорее, мистическое, потому что именно в этом реальном театре в 42—43-м годах Второй мировой войны было разрешено играть евреям и для евреев Вильнюсского гетто.

Фильм литовца Аудриуса Юзенаса, показанный на прошедшем недавно в Москве Форуме национальных кинематографий, назывался «Гетто». И главные его события как раз и связаны с этим уцелевшим до сих пор зданием. Так что, получается, что в некотором роде «Гетто» — картина документальная, хоть и снята по оригинальной пьесе из-

того, что был уже однажды оглашен. Оставив вопрос открытым, режиссер ограничился метафорой: проигравший войну Киттель вовсе не намерен проигрывать жизнь. Прямо на сцене, рядом с расстрелянными актерами он подбирает себе какой-то пиджачок, переодевается за кулисами и уходит с небольшим чемоданчиком в открывшиеся перед ним огромные двери в пустоту, в никуда. Уходит, чтобы начинать жить сначала, вопреки традиции предоставлять обычно такую

перь картина показана в Москве, впереди показы в Лондоне, Берлине, Тель-Авиве. Среди прокатных подробностей судьбы «Гетто» в Литве одна, кажется, заслуживает особого внимания: однажды картина демонстрировалась в исправительно-трудовом учреждении для несовершеннолетних правонарушителей. После просмотра в учреждении сделали ремонт, что-то подновили, подкрасили. Вот такое совпадение.

Таллинн



«Гетто»

привилегию только положительным персонажам.

А в это время под сценой на свет является ребенок, новая жизнь, которой предопределено продолжить жизни тех, что были только что преданы смерти. Все катится, движется вперед, и будущий новый конфликт опять неизбежен. Нравится кому-то или нет, но эта данность, которую невозможно изменить. Или все же возможно? Нет ничего более трудного, чем отвечать на риторические вопросы.

В Вильнюсе премьера «Гетто» уже прошла. Те-

«ГЕТТО»

По одноименной пьесе Джошуа Соболя

Сценарий Джошуа Соболя

Режиссер Аудриус Юзенас

Оператор Андреас Хофер

Художник Юрий Григорович

Композитор Анатолий Шендеров

В гл. ролях: Хейно Ферх, Себастиан Халк,

Эрика Марож, Витаутас Жапранаускас,

Андрюс Жебраускас

Литва, 2006.

АЛЕКСАНДР ШПАГИН



ОТ ТРАГЕДИИ К ФАРСУ

Нет, что-то все же начинает происходить. Незыблемый военный миф постепенно умирает. Его удерживают, не дают уйти, просят остаться, а он — уходит. Сам по себе. Все дальше и дальше. А на его месте остается страшное, будоражащее душу своей неясностью Нечто — огромная гекатомба, в которую сложили свои жизни миллионы человеческих существ, будучи уверенными, что они сражаются за правое дело. Кто-то очень бездарный придумал этот весьма грандиозный сюжет — может, дьявол? Уж очень крови много и очень смысла мало... А средств на постановку затрачено с переклестом. Во имя чего? Для начала рассмотрим сюжет.

Гитлер зачем-то придумывает Миф Великого Объединения Европы и прет с ним на оную (хотя можно было преспокойно продолжать выстраивать свой новый экономический социализм, тем более что получил он у фюрера весьма талантливо — нет, молох требовал жертв и глобальности) — ладно, тут еще какой-то смысл обнаруживается. Перед нами Театр Военных Действий, попытка придать сытой европейской буржуазности некий новый романтически-арийский дух, все это как бы игра, которую даже высокая интеллигенция готова поддержать — и вот уже фашизму на верность присягают Гамсун, Д'Аннунцио и Селин, Европа с удовольствием готова покориться, крови почти не пролито, эйфория!

Гитлер действовал в традициях Средневековья, когда человечество жило войнами и человеческая жизнь — жизнь твари дрожащей, будь то крестьянин, горожанин или целый народ — никакой ценности вообще не представляла. Однако на дворе стояло совершенно другое время, когда тварь дрожащая наконец право заимела, высвободилась из толпы и поперла доказывать свое право на самостоятельность бунтами, революциями да полетами на дирижаблях (потому, кстати, и воевали уже откровенно нехотя — в 14-м-то году!). И только все улеглось к 30-м, только ненасытный дух человеческий успокоился после энного количества соци-

альных потрясений, так на тебе! — невесть откуда новоявленный Атила возник! — одного его тут и не хватало! Что ж, значит, и впрямь не хватало, если такую ему поддержку оказали — да и не только свой народ, но и уставшая от буржуазности Европа (если бы в 60-е Мао вдруг на Европу попер, его бы тоже прогрессивно-студенческая интеллигенция во главе с Годаром непременно бы поддержала — интеллигенцию же хлебом не корми, а дай нонконформизма, антибуржуазности в любом проявлении!). Но никогда нельзя прислушиваться ни к интеллигенции (если она выступает хором), ни тем более к народу — одни ориентируются на устоявшийся миф, другие же его ежечасно жаждут в максимално попсовом виде. И те и другие в итоге склонны выбрать дерьмо (в него имеет свойство превращаться любой Миф), но первые видят в нем некий высший смысл, Новую Правду, Светлую Мечту, сермяжную правду, другие же с удовольствием его хавают, ибо ничего другого внятно воспринять просто не могут — сознания нет. Гитлер, конечно, ни к интеллигенции, ни к народу особо и не прислушивался, — наоборот, он их формировал, создавал, но с другой стороны, прекрасно понимал, чего они жаждут втайне (интеллигенция) или явно (народ).

Итак, все вроде бы нашли друг друга, однако оставалось непонятным, как в этом царстве романтики удержать власть — если из стран только вычерпывать всю их экономику с ресурсами, тогда они обеднеют и тут уж — будьте уверены! — вспомнят, что «право имеют», да по полной программе; во-вторых, нации-то ментально иные, и романтика у них иная, от германской они могут, мягко говоря, устать, и тогда тоже возникнут сопротивление, партизанские всякие войны, а тут уж сколько ни старайся, власть не удержишь — так показала практика будущего XX века. Но Гитлер обо всем этом как-то не задумался и совершил первую ошибку — его вполне осмысленная акция нового объединения мира сильно запоздала, будучи явленной вовсе не в ту эпоху, какую нужно, да к

тому же начинала этот Смысл терять после «сбычи мечты».

Но далее Гитлер совершает вторую ошибку — с самыми неприятными для него последствиями. Он придумывает акцию, уникальную по своему идиотизму — массовое убийство евреев. Огромное количество интеллигентных и не очень, но вполне укорененных в городской среде людей, преспокойно бы послуживших нации и фюреру, увозятся в гетто, подвергаются массовому уничтожению, на эти акции задействуются тонны человеческих ресурсов, выделяется бешеное количество средств, массу вполне нормальных немцев почти насильно заставляют быть зверьми (впрочем, человек почему-то звереет охотно и с большой радостью), возникает запредельный по своей жути сюр, никто толком не может понять, какой во всем этом смысл (каждый, кстати, прячет своего одного, «хорошего», еврея, но, как правило, безуспешно). Да, вводится антисемитская пропаганда, продаются книги «Ядовитые грибы», но твердо объяснить смысл происходящего никто не может. Гитлер и сам слегка «плавает» — то призывает в ярости бить жидов, а то начинает лепетать, как под наркозом, что евреи, дескать, избранная Богом нация, давшая миру

мессию Христа, так мы должны отнять у нее мессию, и после уничтожения всех евреев общемировой язык станет иудейским, ибо в нем заключен код духовного владения человечеством. Вот до чего договорился. Нет, явно без мистики и дьявола тут не обошлось, будто кто-то требовал от него: «Дашь гекатомбы!», а зачем, неясно (нашему, впрочем, в это время тоже некто весьма лукавый нечто подобное нашептывал, вот тот и уничтожил зачем-то 20 миллионов — и это в эпоху расцвета сталинизма, когда уже, в общем, и оппозиция была разгромлена, и каждый считал, что «жить стало веселее»! Ну так подпортим народу настроение, вот просто так, из вредности!). В общем, Гитлер совершил свою вторую ошибку.

Третьей ошибкой было наступление на СССР. Он не знает, что собирается делать с Россией: то окультуривать желает, то с землей ровнять, то Достоевским упивается, то славян ненавидит — полный, в общем, бардак. Впрочем, планы окультуривания все-таки он вынашивает даже после того, как его из этой страны выгоняют — и после Сталинградской битвы и после последующих проигрышей он все равно продолжает мечтать, как будет превращать страну Советов в Германию —

«Гетто»



«родину слонов», как он ее аккуратно отцивилизует за легкой колючей проволокой. В общем, невнятное громадьё планов, которые у великого фюрера противоречили друг другу, никак не складываясь в единую схему (в отличие от первых лет его власти, когда точно и четко задуманная картина экономического подъема страны была так же точно и четко расписана, как по нотам) и превратили новое его начинание — Вторую мировую войну — в невероятный по своим идеям и

В итоге — ЕСЛИ ГОВОРИТЬ СЕРЬЕЗНО — в лице одной из самых страшных и загадочных фигур человеческой цивилизации мир на весь оставшийся XX век получил жалкого кривляющегося паяца. Фигура подлинного Гитлера была спрятана и искусственным образом инфернализирована. Вместо спокойного и трезвого размышления о корнях и причинах зла мы получили условную карикатуру, которую, конечно же, хочется отмыть и очистить от налета идиотизма — особенно юноше, обдумывающему



«Гетто»

задачам абсолютно вымороченный мыльный пузырь, Грандиозное Ничто, не выдерживающее никакой критики. Естественно, вся эта великая трагигротесковая Помпа не могла не закончиться крахом.

Гитлер мечтал, понятное дело, богом быть, но по дороге к обожествлению всячески стремился свергать другие божества, что Богу, в общем, не свойственно, а свойственно понятно кому. Вот и досвергался, сумев очень сильно обидеть двух неслабых метафизических божеств — русского Мишу и еврейского Мойшу. И тот, и другой не простили Гитлеру ничего, постаравшись превратить его в клинического идиота и «бесноватого фюрера» на весь XX век.

вающему житье, у которого в мозгах еще ничего нет, а к протесту его уже тянет. И вот результат — получите прелестные ростки нового фашизма, цветущие махровым цветом во всем мире!.. Ха, стали бы в начале 80-х московские неонацисты устраивать акцию эпатажа с портретами фюрера, если бы не знали, что издеваются в первую очередь над Советским Мифом о нем: у вас, дескать, Гитлер — урод, а у нас он будет самым родным и любимым! Вряд ли такое могло быть, если бы СМИ тех лет вели бы спокойный и вдумчивый разговор о корнях фашизма, внятно показывая, что Гитлер — не условный кретин, а тот, кто может произрасти в каждом из нас, обычных людей, ибо и сам он был вовсе не истерик никакой, а обычный, относительно

интеллигентный и культурный человек, не многим отличающийся от большинства.

Но прошло время, со Сталина, слава богу, давно этот налет условности и инфернальности сняли, потому и неосталинизма как явления быть не может, а про Гитлера — цыц! Как только ты начнешь серьезно рассуждать об этой фигуре, сам легко можешь угодить в фашисты, даже и без всяких внятных целей, а просто согласно старой привычке, легко передающейся от поколения к поколению, согласно хорошо узаконенной интеллигентской традиции. Вот написал недавно один английский историк книгу о том, что, дескать, газовых камер не было (а были, понимаешь, какие-то там склады, куда, видите ли, свозили некий жидкий кислород... бред какой-то в стиле газеты «Завтра»), так — посадили его, срок дали! — представляете? Так перепугались. Средневековые какое-то, честное слово! Да мало ли на свете идиотов — их легче не замечать (а если у идиотов есть логический аппарат, так неплохо вступить с ними в спор и хорошенечко отлупцевать аргументами — желательно по ТВ), но не превращать же их в мучеников идеи, в героев, в каких-то апостолов, пострадавших за свою веру. А уж как тут сразу начинает страдать и кочевряжиться вся антисемитская пресса, какой козырь им подкинут, какой кусок мяса брошен! И главное, она тут же оказывается правой, что и противно — вы же сами, господа либералы, кричали, что готовы жизнь положить за право другого высказать свои убеждения, а теперь этого другого в тюрьму? Да и жалко вообще-то профессора, каким бы кретином и антисемитом он ни был (хотя впрямую он об этом нигде не пишет и «бить жидов, спасать Англию» тоже не призывает). Тем более что следующим уже поволочут кого-то другого, который напишет нечто здравое — это ж всегда так бывает...

Как противостоять всему этому? Да все тем же путем еврейских пророков — путем отстранения и парадоксального осмысления. Что ж делать, если длится человеческая комедия, и слепые слепых в яму ведут? Но поди прорвись сквозь все эти завалы и буреломы — все эти мифы, эти лобби, эти догмы — затопчут! — не с одной, так с другой стороны. Ведь фарс продолжается.

Но что-то все же начинает происходить.

Вот случился маленький прорыв. А может, и очень крупный. Сделали литовцы для Европы замечательный фильм о евреях и о войне. Называется «Гетто». И совершили прорыв.

Начинается все, как всегда: бедные евреи! — пришел в гетто фашист-подонок-белокурая бес-

тия — местный гауляйтер Киттель — и стал творить свои бесчинства. Сейчас начнутся привычные штампы. Но нет. Так не будет.

Дело в том, что Киттель начинает творить свой собственный театр, чтобы реальность лучше проявила смыслы — отстраняет игрой творящийся вокруг абсурд. Поначалу он играет в театр смерти — держит на мушке жителей гетто, издевается, произносит абсурдные тексты — доходит до того, что его собственные солдаты, глядя на него, крутят пальцем у виска — сбрендил парень. Нет, доказывает он, не сбрендил, сбрендил сама реальность. Вскоре он предложит обитателям гетто действительно организовать театр — самый настоящий — и показывать там все, что они захотят. Они, конечно, построят его по законам сопротивления — от едких аллюзий до прямых лозунгов, зовущих к неподчинению и борьбе. Киттель будет совершать демарши — уходить с представлений, что-то запрещать, снова грозить расстрелами, но опять слегка понарошку, слегка играя — будто показывая, как должна в подобных случаях действовать власть.

И возникнет у него странный роман с местной певицей Хаей, обладающей прекрасным голосом («голос гетто» — скажут про нее) — вначале Киттель позволит себе не убивать ее, укравшую где-то какие-то продукты (впрочем, он опять просто разыграет расстрел), затем сделает ее примой театра, а уж потом влюбится по-настоящему. И что самое удивительное, она вполне искренне ответит на его любовь — может быть, чувствуя, что именно в любви он сбрасывает с себя маску циника, садиста и игрока и становится самим собой — парнем из интеллигентной семьи, музыкантом, получившим высшее образование, нормальным человеком... который, сам того не желая, получил власть в абсурдном мире Смерти.

Собственно говоря, это мир чистилища — нелепая передышка жизни перед уходом в тотальную смерть. Не спасется никто, но знает об этом лишь Киттель — обитатели гетто пытаются жить, как жили, стараясь вообще не задумываться о том, что их ждет — может, и ничего не ждет, просто собрали вот всех зачем-то в одном месте, вот просто собрали... Но Киттель надевает на себя эту маску смерти изначально, словно показывая им их будущее. Местные актеры ему наиболее близки, он понимает их, ведь они носят маски изначально, такова их профессия. У некоторых маска так прилипла к лицу, что лица и не увидеть уже — как, например, у странной клоунской пары, бесконечно разыгрывающей непрекращающийся гротеск: жен-

щина выступает в роли куклы, ее муж изображает кукловода и чревовещателя — когда она что-то выкрикивает, пища, он открывает рот. Может быть, их неснимаемая маска — это уловка? Остаться слегка в стороне от реальности и так избежать смерти — можно ли убить куклу, неживое существо? Киттель понимает это, он даже позволяет им говорить ему в лицо любую правду: шут и в самом деле казни не подлежит, посему им с Киттелем удаётся «договориться», их игра «князю мира сего» понятна. Роль этого «князя» (Дьявола) Киттель принимает на себя, и мы сами постепенно начинаем смотреть на реальность его глазами, ибо он здесь — единственный носитель хоть какого-то смысла — во всяком случае, он творит эту реальность или делает вид, что творит, накручивая на нее все больше и больше абсурдистские смыслы, превращая все благие и неблагие помыслы ее обитателей в кашу, в бред, в жестокую игру. Чего он хочет, он вряд ли знает, ибо вряд ли у дьявола есть твердые цели — он просто творит неразбериху, абракадабру, нарушает и разрушает божественный миропорядок.

Но на самом деле у Дьявола цели есть. Нет их у Киттеля, и это страшно мучает его. Он не понимает, что можно сделать с миром, который имитирует жизнь, а на самом деле не предназначен ни для чего, кроме умертвления.

А жители, наоборот, пытаются выйти из царства абсурда и обрести твердые точки опоры — каждый по-своему — тем более что всем им дан еврейский, хитрый, практический ум, предназначенный для жизни, для глубинно-вitalного ощущения ее и преуспевания в ней. Местный «управляющий», комендант гетто Генс, человек, по долгу службы наиболее приближенный к Киттелю и наиболее часто с ним контактирующий — главной своей задачей видит максимальное спасение тех, кого он может спасти — чем меньше людей отправится в концлагерь, чем меньше будет наказанных и расстрелянных, тем лучше.

Мелкий торговец из местных вдруг научается прекрасно ловить рыбку в мутной воде — становится преуспевающим коммерсантом — на мелкой купле-продаже из гетто на волю и наоборот ухитряется сколотить приличный капитал, который, как он считает, всегда выручит его в трудную минуту: даже если он не заплатит Дьяволу за свою жизнь, так уж точно с ним договорится.

Местный книжник-философ свою задачу видит в тотальном неучастии ни в чем — взирает со стороны на все происходящее в надежде, что реальность куда-нибудь сама вырулит, а он пойдет вслед

за ней. Главное — не бороться, но и не сдаваться ей — а просто тихо «возделывать свой сад», сидя в библиотеке, как премудрый пескарь, и ждать милостей от природы.

Кто-то пытается сколотить сопротивление и вести подпольную борьбу. Кто-то вообще пытается отстаивать идеалы социализма в советском его обличье и призывать к революции.

Проиграют все. Генс будет проклят своими же за конформизм и сотрудничество с ненавистными властями — именно с него спросят за убийства жителей гетто, именно его выставят козлом отпущения и даже слушать не станут его аргументы — хотя он, благодаря своему дипломатическому дару, действительно спас от смерти огромное количество людей, а остальных спасти был не волен, сколько ни старался. Но людям будет нужен «стрелочник», на котором можно отыграться. Торговца не спасут деньги — Киттель постоянно станет указывать ему его место: нечего заноситься, ты здесь такое же жалкое ничтожество, как и все остальные — а может, даже и еще большее, ибо свои тебя тоже ненавидят: выделяешься, червь. Ничего не добьется в своем отшельническом неучастии и философ — он окажется оторван от всех, никому не интересен, обречен на одиночество.

Ибо победит, конечно, Миф. Из всех способов духовного противления Театр (а вместе с театром и все гетто) выберет социалистическую пропаганду — путь прямой борьбы. Киттель прореагирует на это с удивительным равнодушием — оказывается, он прекрасно знал и знает, что руководителем местного подполья является тот же Генс, да, да! Киттель даже предложит ему свои услуги по спасению подпольного комитета — на полном серьезе. Генс откажется, предполагая очередную игру гауляйтера, очередную дьявольщину, но и отрицать ничего не станет — зачем отрицать, если все всем известно, а бежать некуда? Пожалуй, он даже не особо удивится — он уже устал и бороться, и удивляться, и спасать, и конформировать, и все понимать. Впрочем, и Киттель не предпримет решительно никаких действий.

Он вообще здесь ничего конкретного делать не будет — театр с постоянной труппой создал, и ладно, его миссия выполнена. Далее начнется его собственный Театр, он будто предложит им схлестнуться в духовном поединке: а ну-ка, кто победит? Победа, конечно, останется за Киттелем — он здесь хозяин, у него оружие, его боятся — но вряд ли эта ситуация устроит и удовлетворит гауляйтера. Не случайно так потянется он к Хае — к голо-су гетто. Подсознательно он почувствует в ней

равного партнера, ибо принадлежит она чему-то высшему — может быть, Богу, — а туда власть Киттеля не распространяется. И может быть, именно поэтому Хая сумеет убежать в лес, к партизанам (не исключено, что «позволит» ей сделать это сам Киттель, постаравшись не заметить побега) — она изначально как бы вне реальности абсурда, она над ней. А все остальные, увы, примут игру Киттеля, станут его марионетками, думая, что выполняют собственную волю и даже духовно сражаются.

Впрочем, только один раз сей местный фюрер выйдет из рамок своего Театра и устроит публичную казнь. Но над кем? Над тремя парнями, совершившими уголовное преступление — почти случайно убившими ночью на улице местного контрабандиста — своего же, ибо, как известно, по законам человеческого идиотизма, всегда почему-то первыми бьют своих — наверно, чтоб чужие боялись. Вот Киттеля убить никому тут в голову, к сожалению, не придет — а казалось бы, что сложного? Но нет, ведь они же подсознательно чувствуют себя его марионетками: убить Киттеля — значит разрушить весь Театр, а кроме него тут ничего не остается, жизнь-то как таковая отсутствует. Но разрушить Театр — значит разрушить саму жизнь, ведь ложная иллюзия-то ее сохраняется — и никто не позволит себе сказать всему этому миру «нет», никто даже не попытается выйти из его границ, стать вообще Иным, внутренне не зависящим от происходящего. У Хаи это происходит бессознательно — она просто не принадлежит миру Дьявола, и потому он ее с легкостью отпускает.

А сам, продолжая пребывать в бесконечном непокое, тревоге, душевном брожении (как же Дьяволу без этого?), поймет, что необходимо совершить внятный поступок. Долго этот Театр, эта бессмысленная игра, проявляющая все большее отсутствие Смысла (Бога...) продолжаться не может — иначе сойдешь с ума. И именно тогда, когда зрите-

ли придут на последний спектакль местной труппы — самый лучший, когда выйдет мальчик и споет прекрасную песню под звуки хора, свою собственную, и когда вдруг снова, вместо исчезнувшей Хаи, проявится в этом фантасмагорическом лукавом беспределе голос Бога — Киттель совершит последний акт своей комедии. Он расстреляет всех, и может быть, это будет самый естественный поступок Дьявола — он просто приблизит ко всем ту самую тотальную Смерть, которая рано или поздно бы наступила. Сорваны маски, нет смысла ни в чем — все было зря, даже игра самого Киттеля. Что ж, пусть финальная песнь мальчика станет всеобщим реквиемом. Этим залпом Киттель ставит восклицательный знак своего выигрыша, полностью признавая свой тотальный проигрыш. И точно так же «уходит» «в мир иной» вместе со всеми — совершает некое ритуальное самоубийство. Сбрасывает свою форму гауляйтера, переодевается в гражданский костюм и — выходит из зала театра в никуда. По сути, дезертирует — в том числе и с театра военных действий. Оставив за собой гору трупов, уходит как бы в жизнь, которая в условиях войны немыслима, ибо выбравший ее да погибнет. Жизни нет места. Это война. Не спасется никто. И ничего не будет, Смыслы не выявятся, Бог не проявится — так какая разница, когда умирать — раньше или позже? Победит ли Сцилла Харибду, или наоборот, что от этого изменится? Ничего. Ничего. Сабля, пуля, штыки — все равно.

...Однако любопытно, что женщина-кукла, так и не позволившая снять маску на протяжении всего действия (Действа), останется жива. И кажется, не погибнет мальчик, певший финальную песню — он успеет выйти за кулисы Театра чуть раньше — до того, как прозвучит первый выстрел. Значит, все же бывает брод в огне?.. И есть надежда на точку опоры?.. Что ж — как говорится, смотрите выше. Вообще, старайтесь чаще смотреть Выше.

Выдающийся фильм сняли литовские кинематографисты.



САДУЛЛО РАХИМОВ

ОХОТА НА КУРОПАТОК



«Календарь ожидания»

«Охота на горную куропатку у горных таджиков является самой излюбленной после охоты на горного козла. Для этого делают щит из прутьев и мешковины, нашивают на него перья и рисуют изображения птиц. Увидав такой щит, куропатки из любопытства подходят ближе и тут же попадают под выстрел, так как за щитом прячется охотник».

Выписка из этнографического издания.

В Таджикистане создание игровых фильмов все еще (а идет уже пятнадцатый год!) отдано на откуп частной инициативе. Захотел, скажем, владелец чайханы помочь своему другу безработному акте-

ру-сценаристу, решившемуся поставить по собственному сценарию комедию и слегка на этом подзаработать — пожалуйста, есть деньги, снимай. Захотел директор цементного завода профинансировать производство игрового видеофильма (на киноплёнке мы не снимаем еще со времен распада Союза, дорого!) — пожалуйста. И так далее.

Казалось бы, нормально все это. Демократия. Рыночная экономика. Ведь именно этого нам и хотелось. Но только отчего-то тревожно за профессию. Эдак ведь может снимать и навязывать нам, зрителям, фильм всякий, кому не лень. (Кстати, ваш покорный слуга был совсем недавно членом жюри одного из азиатских фестивалей и оказался зрителем подобного образчика: фильм снят по

техническим параметрам вроде богато. В последнее время так мало используются краны, тележки. А тут — на тебе! И сценарий вроде закрученный. По всему видно, вложены неплохие деньги. Только вот беда: в фильме снималась дочь заказчика, девочка симпатичная, но лишенная каких бы то ни было актерских дарований). Посему тревожно за кино, за его создателей, вынужденных иметь дело с чайханными покровителями, цементными интересами, местечковой перспективой...

Эта чудная ситуация может стать тенденцией и у нас в Таджикистане. Уже созданы первые образцы подобных фильмов, где профессия вроде бы и не ночевала. Кстати, она (эта ситуация) сама по себе — материал для самоироничного фильма, под стать былым славным грузинским короткометражкам...

Рождение «Календаря ожидания» также связано с личной инициативой. И в этом фильме и продюсером, и сценаристом, и режиссером, и исполнителем одного из запоминающихся эпизодов является один человек — Сафарбек Солиев. Но здесь ситуация несколько иная, чем с «цементно-чайханными» фильмами. У этого фильма покровители другие и требования к нему тоже другие. Да другим является и сам инициатор. Здесь мы дело имеем с профессионалами. Профессиональные заказчики, которые хотят увидеть в фильме материал о социальном положении женщин в деревне, популяризировать среди многодетных таджиков новые модели контрацепции, внедрить гуманное отношение к тем, кто болеет СПИДом. И к этому приплюсовывается еще и все то, что хотел бы выразить сам автор, режиссер, продюсер.

Посему «Календарь ожидания», помимо прочего, представляет собой попытку соединить авторские творческие намерения с противоречащими иногда эстетике игрового кино требованиями заказчиков.

Но что делать?! Работать-то надо. Фильмы-то нужно делать. Эдак и профессию можно подзабыть. А Сафарбек Солиев — не новичок в кино. За его плечами большой опыт работы. Он окончил Высшие курсы режиссеров и сценаристов в Москве. Им снято большое количество фильмов, в том числе и игровых. В недавнем прошлом фильмы Сафарбека становились событием. Особенно памятные себе под ус), «Табак», «Черно-белое», «Во имя Ахура-Мазды», «Чархофалак» («Вертушка»). Они полны социального пафоса, остры на язык, на постановку важных для тогдашнего довоенного Таджикистана проблем...

И все же кто такой Сафарбек Солиев? Кем он

был в прошлом и кем он стал сейчас? Это — не праздные вопросы. Ведь в Таджикистане была гражданская война. И в сознании людей после этих трагических событий резко изменилась система ценностей. Прежние, довоенные ценности ныне имеют иную оценку и иное значение. Люди с довоенным статусом и имиджем ныне приобрели иной статус и имидж...

Однако с Сафарбеком все в порядке, ничего в нем, в его характере и поступках вроде бы не изменилось. Он всегда стремился быть первым, хотел быть на высоте всех социальных волн. Таким он остался и теперь. Ему не нравится сидеть, сложа руки, при штате киностудии и ожидать, когда кто-либо предложит снять фильм. Причем за жалкие гроши. Он хочет жить stylishно, достойно и сейчас. Поэтому он ищет себе хорошую работу вне студии, вне профессии и временами вне Таджикистана. Для этого он достаточно и широко образован, знает языки, имеет большой опыт работы за границей. Он работает сначала для нормальной жизнедеятельности самого себя и семьи. А на все, что зарабатывает как излишек, снимает фильм. Он активно ищет и находит нормальный грант и, найдя таковой, снимает кино. «Нормальный», разумеется, по меркам таджикского кинопроизводства.

Возможно, кому-то такое отношение к кино покажется странным. Но таков Сафарбек. Он не делает из кино фетиша, культа.

У него немало блестящих способностей. Он мог бы стать и дипломатом, и политиком, и юристом, и журналистом, и писателем, и банкиром, и бизнесменом и даже шоуменом. И что очень важно — он ими становится на определенное время. Чтобы реализовать свой жизненный принцип. Ну, а затем находит деньги и делает кино. Кино, которое больше отбирает у него, нежели приносит дивиденды. Почему такой разумный и расчетливый человек все же выбирает кино?..

Видимо, в кино есть именно то самое «нечто», что льстит амбициям Сафарбека, чего нет в других, казалось бы, престижных и доступных профессиях, коими наш герой владеет безупречно.

Перед и после каждого очередного своего фильма он охотно дает интервью в прессе, развивает те грани социальной проблемы, которые были или будут затронуты в фильме. И все же (не в обиду моему герою будет сказано), по моим чисто субъективным наблюдениям, у Сафарбека гораздо лучше, мудрее и глубже получают его фильмы. Даже не договоренные, до конца не разработанные элементы его фильмов выглядят убедительнее, привлекательнее, чем многословные, правда,

не лишены иногда публицистического обаяния его интервью и статьи.

Нередко истинным друзьям Сафарбека приходится защищать его от ... его же самого. Ибо его изысканный, завуалированный одеяниями актуальных проблем нарциссизм нередко выплескивается на страницы республиканской, часто непрофессиональной периодики, и приходится доказывать умному и талантливому человеку, что его «Календарь ожидания»¹ — не шедевр, а всего лишь неплохая картина, что само по себе уже немало.

Казалось бы, к чему эти беспокойства, ведь в Таджикистане и так мало просто игровых фильмов. А тут на уровне сделанная вещь, да пусть рассматривают себе на здоровье ее как шедевр. Пусть. Да, давайте так и запишем, «Календарь ожидания» — шедевр. Только одна оговорка: шедевр таджикостанского масштаба. Причем, шедевр со статусом «вр.и.о». Пожалуй под этим я подпишусь. И вот почему.

«Календарь ожидания», на мой взгляд, значительно выше по своей эстетике, чем «Статуя любви», «Овора» («Блуждающий»), «Дар орзуи падар» («В ожидании отца»), «Махди», «Большой скандал маленького города» — игровые видеофильмы, снятые в последнее время в Таджикистане. Названные фильмы популярны в нашей стране потому, что они удовлетворяют вкус и интерес массового зрителя, помешанного на индийском кино. В этих фильмах найден код успеха у массового зрителя. Это классно и важно. Но у «Календаря», думаю, с таким зрителем дела будут чуть-чуть сложнее. Кстати, после премьеры «Календаря» в Комитете по делам молодежи республики в начале года ко мне, как к модератору дискуссии о фильме, подошел некий журналист и сказал, что фильм Сафарбека не захотят посмотреть жители той деревни, где он был снят. Они не поймут, о чем фильм и что хотел сказать автор.

Принципиально не согласен с предвзятой градацией кинозрителя по этническим свойствам. Во всем мире есть кинозритель мудрый, открытый для познания и сопереживания, и есть малообразованный, циничный, с извращенным, стереотипным, замкнутым вкусом. Это принципиально. А все остальное от лукавого и нуждается в конкретном социологическом подтверждении. Читатели постарше, надеюсь, помнят документальный фильм В. Эрвайса «Кино», снятый в 1970 г. на киностудии «Таджикфильм», который славно про-

шелся по экранам, получил даже приз «Серебряный дракон» на Международном кинофестивале короткометражных фильмов в Кракове. Так вот, в этом фильме есть эпизод, где в горах, как говорится, не отходя от производства, чабаны, казалось бы, далекие от кинематографического изыска, философичности, смотрят «Гамлета» Григория Козинцева. Трудно доказать, что эти эпизоды фильма — не монтаж. Но автор этих строк согласен принципиально с авторами данного фильма в том, что подлинно глубокое талантливое произведение не чуждо не совсем, быть может, и образованному зрителю.

«Календарь ожидания» — это не заигрывающая с местным обывателем работа. Она в рамках того, что сделано в Таджикистане за последнее время, одна из лучших, серьезных, со своим языком, может быть и не новаторской, но особой эстетикой. Особенность ее эстетики заключается в том (и об этом говорят все те, кто смотрел фильм), что события фильма как бы сотканы в документальный фон.

Вероятно, это связано с тем, что у Сафарбека все же больше опыта в документальном кино. Он, как уже было отмечено, автор и режиссер целого ряда документальных фильмов, которые оказали сильное влияние на сознание таджикского общества перестроечного периода. Именно этот документализм и превалирует в «Календаре ожидания». Вернее, Сафарбек пытается выстраивать свой материал под документ. Поэтому относительно правы те мои коллеги, которые считают, что в «Календаре» как бы стирается грань между документом, реальностью и художественным вымыслом. Сафарбеку все же не всегда и не везде удается осуществить эту эстетику.

В превалировании документальной эстетики «повинен» и оператор-постановщик фильма Зикриё Исраилов, который также является известным оператором, у которого за плечами почти 40 лет стажа оператора-документалиста. Именно эта пара бывших кинодокументалистов пытается создать игровую ленту.

Но здесь естественно может сработать стереотип: мол, ничего не стоит этим бывалым парням-документалистам все игровое «поджать» под документ. Ан нет! Тут нужно попотеть. Естественно, оба увлеченно фиксируют самобытную фактуру горного кишлака. В фильме создается интересный живой фон. По растянутому от склона горы до двора героя проводу пролетают как фантастические существа вязанки хвороста или сена. Парочка волов, вяло жуя свою жвачку, томится в ожидании погрузки кучи сена на телегу. Какой-то УАЗик

застревает на сильно илистой дороге кишлака, и люди, в основном детвора, помогают водителю выбраться из грязи. Рыбак сетями ловит рыбу в каменном горном ручье. Охотник за куропатками в странной маскировке и с необычными приспособлениями бродит по снежным склонам в поисках добычи. Известный во всем Таджикистане местный лекарь Додихудо в странном одеянии, напоминающем дервишское, развесив в своем кабинете всякие исписанные листки, принимает больных и рекомендует фитотерапию. А на окраине кишлака, на поляне у склона горы собирается толпа людей — стар и млад, чтобы посмотреть традиционное козладранье, устроенное кандидатом в депутаты (его играет сам Сафарбек), который лично вручает подарки победителям и старикам с тем, чтобы те отдали свои голоса за него.

Эти сцены сняты под «документ» и создают фон для сюжетной линии.

В целом фабульная схема фильма такова: идет наблюдение за всем тем, что происходит в деревне, и в эту «ткань» вплетается история приезда Виктора из России (Александр Рубцов), человека уже зрелого, уехавшего из этих мест вместе с семьей в смутное время — в период гражданской войны в Таджикистане. В России они оказались «таджиками» со всеми вытекающими отсюда последствиями. Возвращаться же неумоготу. Он приезжает в дом учителя (Нурулло Абдуллоев). А тот уже и умирать собрался, сколачивает себе тобут (гробовой паланкин)...

Виктор после расспросов и ответов о семье изъявляет желание побывать на могиле отца. Учитель говорит, что готов идти с Виктором на эту могилку. И осуществляя этот маршрут — от дома учителя до могилы и обратно — герои проходят по горному кишлаку и становятся свидетелями различных сцен, которые частично мы описали выше.

Если говорить на уровне схемы, то «Календарь...» представляет собой модель «дорожных» фильмов, т.е. фильмов, сюжет и композиция которых строится на основе движения героев по какому-то маршруту. Эта модель не нова в мировом кинематографе, да и в самом таджикском кино она уже блестяще использовалась в «Братане» Бахтиёра Худойназарова. Но к чести Сафарбека, нужно сказать, что он не опошил жанр, не опустился до уровня примитивизации.

Много сцен разработано с явным акцентом на выполнение заказа — таковы сцены с депутатом, с разговорами о контрацепции и о СПИДе. Некоторые эпизоды вызывают подозрение, что автор ори-

ентируется на конъюнктуру западных кинофестивалей. Например, эпизод с табибом-лекарем Додихудо или с бывшим райсом (председателем) колхоза, ныне мельником, развесившем портреты Ленина и Сталина. Но на самом деле это реальные герои. Они таковы на самом деле. Например, табиб-знахаря многие таджикстанцы знают непосредственно. Он играет самого себя. Многие сцены фиксируются вроде бы экспромтом, по ходу дела, как реальная данность. Ребенок, который в снегу ходит в одних трусах, или парень с оторванной милой ногой — это реальность. Изба русская в глубинке Таджикистана — реальность. Автор этих строк лично бывал в тех местах и видел эту избу еще во времена союзовские.

Козлодранье — реально. Вручение подарков — реально. Затем, после рукопожатий с местным населением, один из членов свиты дезинфицирует руки хозяина. Это — вымысел, игра. Хотя, в принципе, нечто подобное могло быть.

Таким образом, авторы идут по тонкой грани между документальной фактурой и фактурой художественного вымысла или, говоря иначе, художественного моделирования.

В мельнице все — правда: и то, что сама мельница — это не декорация, и что ее хозяин не профессиональный актер, а реальный мельник, в прошлом бывший председателем колхоза. Но то, что на стенах мельницы с любовью развешаны портреты Ленина, Сталина, другие атрибуты и символы советского строя — это уже изобретение автора и художника-постановщика; типичной выглядит и речь мельника, где он высказывает сожаление о том, что при советской власти было лучше. Единственное, что выбивается из этой документальной фактуры — речь учителя, одного из главных героев фильма, который, взяв горсть муки, почему-то неожиданно говорит об изгнании Адама и Евы из рая из-за горсти пшеницы. К чему эта фраза была сказана, непонятно. И далее все «литературные, правильные речи» в картине связаны именно с этим образом...

Хотя, по большому счету, такой интеллектуальный абсурдизм тоже типичен для подобных умозрительных интеллигентов-таджиков из деревни.

Эти абсурдизм и алогичность присутствуют и в других сценах фильма.

Учитель возмущен нынешними нравами. Раньше умирал человек, и его предавали земле. И никто ничего за это ни у кого не спрашивал. А теперь маразм какой-то: могильщик должен платить налоги за каждую выкопанную могилу! Сюр?!

¹ См. еженедельник «Азия-Плюс», № 20 (330) от 18 мая 2006 г.

Или милиция местная, которая знает каждого в лицо, вдруг останавливает Виктора, требуя документы, а у того их не оказалось при себе. Когда учитель по-старчески журит молодых милиционеров, что ж вы, мол, гостя так, они в ответ говорят, что в России наших проверяют на каждом шагу. Опять абсурд! Возможно, шутливый.

Вообще по поводу самоиронии. Шутки рассыпаны по всему фильму. И они украшают «Календарь...». Без них довольно скучно было бы смотреть этот фильм. Особо классного уровня достигает комедийность, когда гости в честь приезда Виктора собираются в доме у учителя. Сначала тайком, из-за непривычности для здешних мест распития спиртного, они разливают привезенную Виктором трехлитровую «Смирновку» и с аппетитом пьют, расхваливая водку и таджикский тонкокорый лимон. И то, как это делается актерами, не раз вызывает заслуженный смех в зале. Затем герои долго и забавно пытаются объяснить глуповатому соседу, сидевшему за достарханом, что из себя представляет презерватив. Здесь словно из рога изобилия сыплются шуточные сравнения, остроумные диалоги, не переходящие грань приличия. Затем не хуже Задорнова разъясняют тому же непонятливому соседу технологии заражения СПИДом...

Машина с надписью «Таджикфильм» буксует в грязи — это тоже из области юмора, правда, имеющего местное значение: дескать, застряло таджикское кино в кризисе.

Абсурдна и абсолютно реальна неподдельная любовь таджикской горной деревни к России, к русским: изба в таджикской горной глуши, невестка русская из России с ее иконой и свечами и протяжная русская песня. И непонятная ее печаль. Она живет среди таджиков, не чувствует себя ущемленной, и все же почему-то признается мужу таджику, подрабатывающему в России, что она чувствует себя одиноко. Кокетства ради?!

Скупое, «скороговоркой» снята сцена Виктора у могилы отца. И тем не менее она трогательная...

Некоторые зрители в Таджикистане увидели в «Календаре ожидания» некий крен с расчетом на западного зрителя или даже на конъюнктуру западных кинофестивалей.

Я все же склонен думать, что «Календарь ожидания» — это как бы взгляд изнутри. Хотя, быть

может, Сафарбек и не избежал окончательно соблазна понравиться западному зрителю.

Банальная истина: исчезает фальшь и надуманность, когда кинематографист снимает то, что очень хорошо знает. Джамшед Усманов, например, знает свою деревню в Аште. Поэтому он снимает ее нравы и быт, и получается неплохая работа.

То же можно сказать и о Сафарбеке. Он хорошо знает свою деревню.

В любом случае, фильм Сафарбека — это новое явление в постсоветском периоде того таджикского кино, которое существует внутри страны. Можно предъявить упрек Сафарбеку относительно того, что он не пошел дальше, не обострил, не драматизировал проблемы, а лишь обозначил их. Но данная модель фильма имеет свои логические рамки. Иначе разрушается структура модели. Но даже «тезисная» фиксация реальных проблем дает повод для размышления после фильма. Он, как сказал о «Календаре ожидания» известный таджикский кинематографист Георгий Дзалаев, провоцирует размышления о реальных проблемах таджиков, добавлю от себя — и не только таджиков...

В целом картина гармонизирует мое отношение с моими соотечественниками. Я их начинаю любить за их чужаковатость, за их искренность, за их самоиронию и безмерную доброту друг к другу и к друзьям, вроде Виктора. И поэтому никак не могу понять, как можно было таких людей толкнуть на путь войны?!

Думаю, лучшие фильмы Сафарбека еще впереди. Потому что он еще не настолько стар, чтобы делать скучные картины.

Душанбе

«КАЛЕНДАРЬ ОЖИДАНИЯ»

Режиссер, автор сценария, продюсер Сафарбек Солиев

Оператор Зикриё Исроилов

Художник Мавлодод Фаросатшоев

Композитор Далер Назаров

В ролях: Нурулло Абдуллоев, Александр Рубцов, Шодди Солиев, Насриддин Нуриддинов, Елена Холина, Асланшо Рахматуллаев, Сафарбек Солиев и др.

Компания «Сафар-фильм»

Таджикистан, 2006

АЛЛА БОБКОВА



С НАДЕЖДОЙ

Как-то непривычно: в фильме Сафарбека Солиева «Календарь ожидания» почти нет солнца. В советское время взбадривающий эпитет «солнечный» звучал едва ли не во всех документальных лентах о Таджикистане. А в игровых картинах небесное светило и сочный орнамент ковров являлись неременной атрибутикой, внушая идею о зажиточной жизни и социальном оптимизме таджиков.

Галерею домашних ковров режиссер продемонстрирует несколько раз, акцентируя на них зрительское внимание. А относительно солнечной природы... Кажется, лишь однажды неяркие мартовские лучи осветят сугробы сада, в котором Самадак срубил тополь, чтобы вытесать доски для собственного гроба.

Аскетизм пейзажа и яркая красота интерьера — тот контрастный фон, на котором протекает действие фильма. Серые тона повседневности постановщик сталкивает с праздничными красками, символизирующими надежность домашнего очага, поскольку «Календарь ожидания» — это коллективный портрет соотечественника в интерьере и экстерьере в эпоху общественной перетряски и ее последствий. Еще многое не улеглось, но жизнь продолжается. Сын учителя строит дом на сваях. Охотник возвращается с пернатым трофеем. Хозяин мельницы мелет муку. Женщины пекут лепешки для гостей. Юные джигиты резвятся на лошадях. Раис повелительным тоном отдает административные распоряжения. Скучает-сетует в «мини-супермаркете» (в советское время их называли магазинами сельской потребительской кооперации) продавец: нет покупателей, потому что у сельчан нет денег. Лекарь лечит людей травами и снадобьями.

И еще многих людей увидим в фильме — кого-то подробно, кого-то мимоходом.

Знакомство с кишлаком, затерявшимся в горах, начинается через лобовое стекло машины. По сыкатной дороге со скоростью арбы авто везет на бывшую родину Виктора. Во время военной заварухи в Таджикистане он уехал в Россию. Чтобы получить российское гражданство, ему нужны справ-

ки: мол, не числятся за ним криминальные дела и он не заражен ВИЧ-инфекцией. Но есть и сыновний долг: здесь осталась могила отца, надо ей поклониться. Поход Виктора к отцовскому праху с сопровождающим его учителем Самад-ака, их исповедальные разговоры друг с другом, их встречи с сельчанами и составляют фабульную канву фильма. В драматургической композиции соблюдено единство места и времени: действие не выходит за рамки кишлака, начинается с раннего утра и заканчивается уходом в темноту, в ночь. Временные полюсы киноповествования вместят и давние, и не очень давние, и сегодняшние события, оставившие и оставляющие меты в людских душах.

Прошлая жизнь, когда Таджикистан был республикой в составе СССР, откликается в фильме противоположными вариациями. Одна — как прерванная родовая цепочка, как потеря таджиком родины — вследствие унификации человеческой судьбы в советской тоталитарной системе. У учителя Самад-ака нет могилы предков на родине. Его деда репрессировали, сослали в Сибирь, где тот и умер. Отец воевал в Великую Отечественную, погиб к концу войны в Германии и где его захоронили — тоже неизвестно. С этим тяжким грузом учитель прожил до тех лет, когда сам начал готовиться к смерти.

Другой тип человека советской ментальности угадывается в хозяине мельницы. Если сельский интеллигент носит в душе боль, то бывший хозяйственник (хозяин мельницы был председателем колхоза) мумифицирует идею социализма. Производственный интерьер, в котором крутятся жернова, украшен гипсовым бюстом Ленина, портретами советских вождей, переходящим красным знаменем и вымпелом соцсоревнования. Вся обозреваемая атрибутика наводит на мысль: перед нами одновременно музей феодализма и социализма в их странном сочетании.

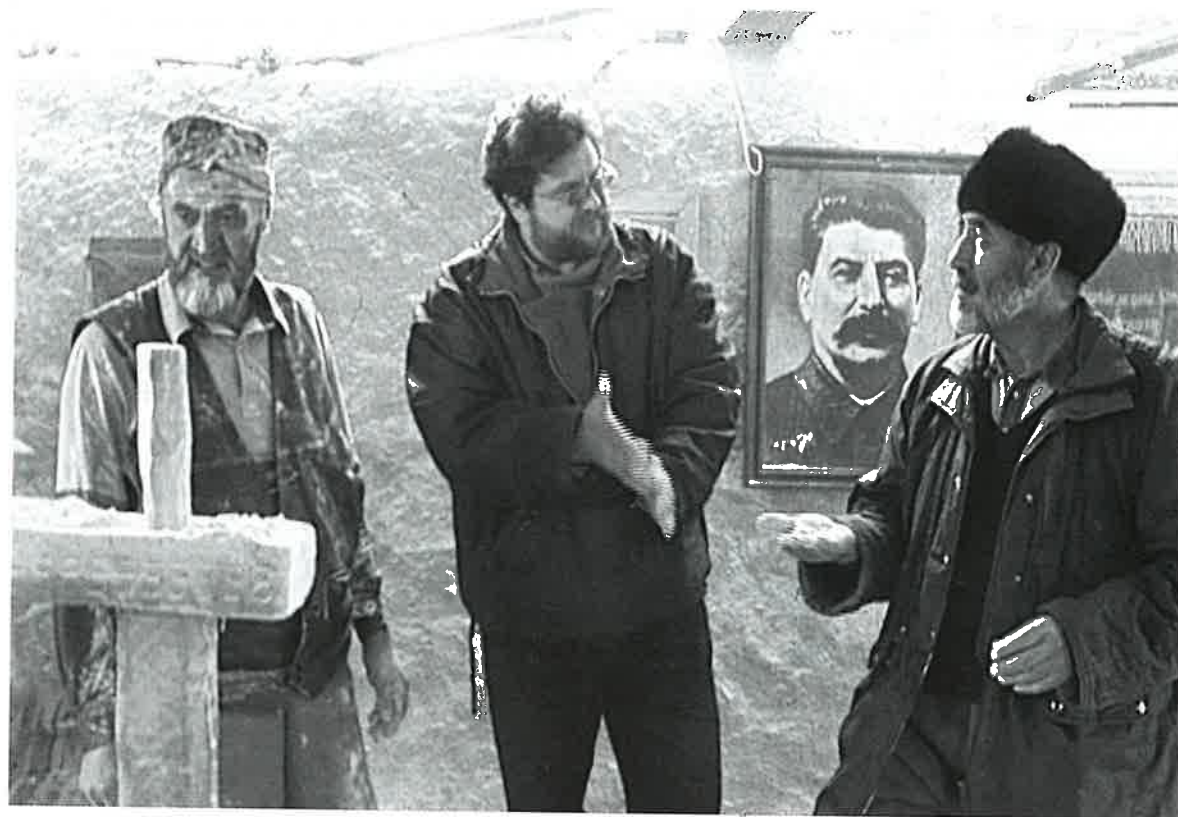
Так что разную гражданскую веру вынесли из советского прошлого обитатели кишлака.

Что до веры религиозной, то, видимо, истреб-

лена она в эпоху социализма и укореняется медленно. Во всяком случае, намаз персонажи фильма не совершают, соблюдается лишь трапезная обрядовость да в разговорах поминают пророка. Молитвы у иконы Спасителя возносит русская женщина Ирина, невестка Самад-ака. Можно догадаться, о чем ее главная просьба к Богу: она ждет-не дожидается любящего мужа, уехавшего на заработки. В остальном Ирина усвоила бытовые навыки местных женщин, обучилась готовить лепешки, ук-

бека Солиева повернуты в иную плоскость. Они воплощены в судьбе Виктора, являющегося — вместе с Самад-ака — главным героем фильма.

«Здесь был русским, — не без горечи определяет Виктор нынешний личный статус и положение семьи, — а там для россиян мы таджики. На исторической родине мы никому не нужны. Но обратной дороги нет». И так же, как в России у людей со смуглой кожей и узкими глазами проверяют документы, на сельской улице Виктора останавлива-



«Календарь ожидания»

рашать по-здешнему жилью, жить в почтении к старшим, тем более что свекор добр к ней и помогает в надзоре за внуками.

Русская тема весьма ощутима в фильме. Россияне связаны с таджиками временными и географическими узами. В картине, как и в ряде других таджикских лент (особенно документальных), затрагивается явление вынужденной миграции в Россию как единственной возможности материально обустроить жизнь семьи. (Штрих в «Календаре...»: таджики уезжают в Россию, а в кишлак приезжают иранцы).

Но проблемные социальные моменты у Сафар-

ет конно-пеший наряд в милицейской форме, требующий удостоверение личности. Да еще поручительство местного жителя требуется (поручителем выступает Самад-ака).

Щемяще снят эпизод посещения Виктором могилы отца. Едва сдерживая нахлынувшие чувства, сын водит рукой по крошечному клочку земли, на котором пробилась трава с цветками крокусов и, притронувшись к надгробному камню с крестом, разговаривает с усопшим: «Вот, батя, я и вернулся. Внуки растут, ты не переживай...»

Вечером за русской водкой, которую наливают в пиалы из цветастого чайника, Виктор отой-

дет душой и растроганно произнесет, обращаясь к бывшим односельчанам: «Словно и не уезжал я отсюда».

Все лучшее, что есть в старшем поколении таджиков, воплощено в образе школьного учителя Самад-ака, гостеприимно принявшего Виктора и позвавшего гостей в дом.

По кругозору и масштабу мышления он является духовным наставником сельчан, а по степени понимания людей и альтруистичности — их опорой и надеждой. Когда Самад-ака совершает с Виктором свою маленькую одиссею по горным окрестностям, многие соплеменники почтительно приветствуют его. Сам он то радуется чьему-то приобретению (поравнявшийся с ним старик тешит кулеченной коровой, о чем делится с учителем), то расстроено обращает внимание Виктора на молодого инвалида с костылями: мол, подорвался на mine (последствие гражданской войны в Таджикистане).

(Образ Самад-ака слился в моем представлении с другим таджиком гуманистического склада — он помоложе героя фильма, — оператором, режиссером-документалистом, кинематографическим и политическим деятелем Давлатназаром Худоназаровым, который в силу трагических событий в Таджикистане, вынужден жить в эмиграции. Мы с ним незнакомы, вернее, я его знаю, он меня — нет, что не мешает одному из нас искренне интересоваться делами, а другому искренне отвечать на вопросы. Он был приглашен на просмотр таджикских фильмов во время X Форума национальных кинематографий.

— Давлат, вы по-прежнему занимаетесь политикой?

— Нет, не занимаюсь.

— Что же вы делаете в Москве?

— Помогаю соотечественникам. Трудно им и там, и здесь. Иногда приходится помогать гробы домой отсылать...

На этом контакт прервался, так как Давлат относится к тем людям, которые нужны всем и сразу. Ну, а этот мини-диалог вполне мог бы оказаться в фильме «Календарь ожидания» — как еще один штрих драматичной жизни народа).

Бытовые подробности, составляющие сельский уклад жителей, повседневные хлопоты и события, привлекающие их внимание, изображены наблюдательным глазом режиссера и его соратников по фильму — оператора Зикриё Исроилова и художника Мавлододы Фаросатшоева. Несколько раз в кадре появится вязанка сучьев, спускаемая по тросу бездействующего фуникулера, а однажды с риском для жизни по нему спустится человеческая фигура. Беспокойство главы селения, да и не только его, вызывают снежные массивы, вплотную подступившие к дворам и улицам — вот-вот может сдвинуться горная лавина, натворив бед, которых и так хватает. Ощущение опасности возникает и в других эпизодах. Например, Самад-ака с Виктором застают малышку-внучку по другую сторону шаткого мосточка через бурный речной поток — видимо, пробралась туда, следуя за другом-ягненком.

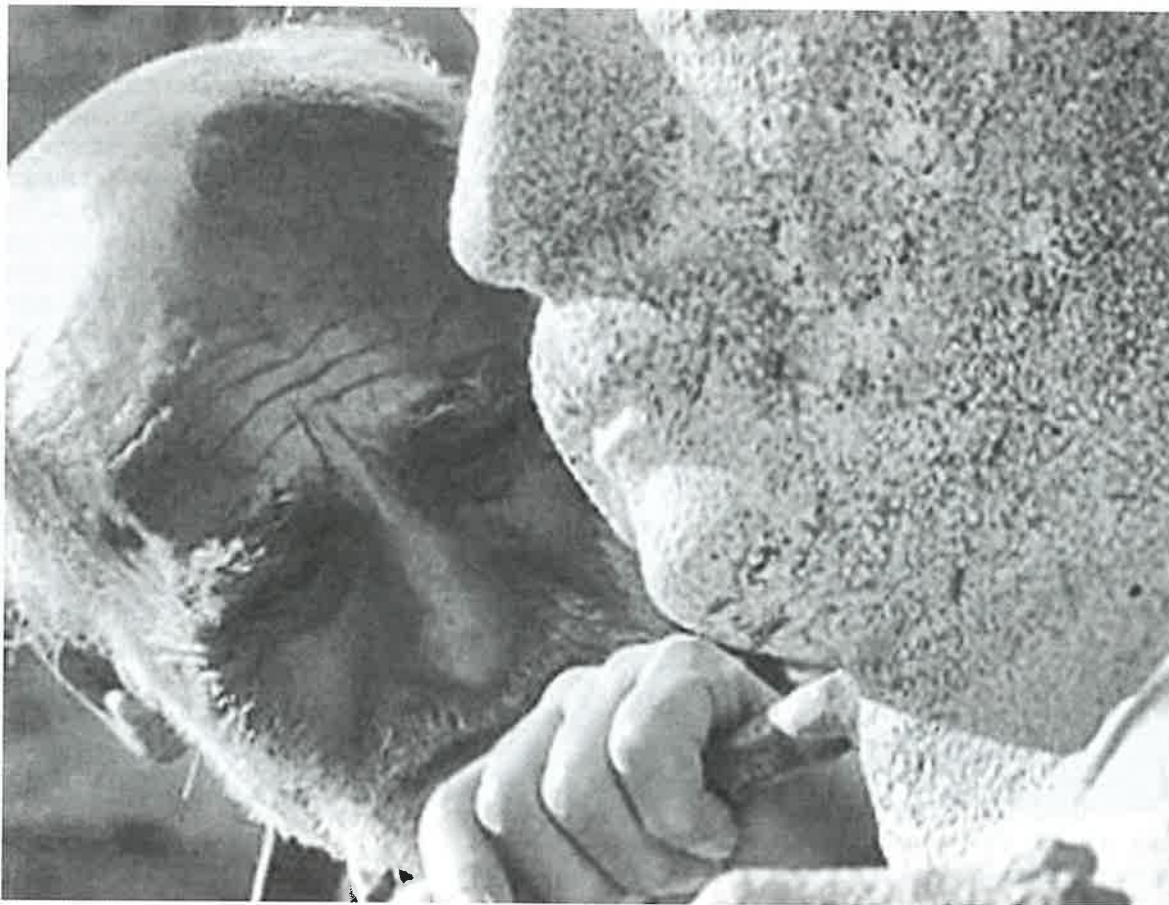
Намек, прикосновение, подтекст, иногда акцент на том или ином предмете или эпизоде — суть режиссерского стиля Сафарбека Солиева. Географическое пространство: в фильме много ракурсов, снятых оператором снизу — к небу, и сверху — к земле, с ее слякотными дорогами, горным потоком, скалистой фактурой — трактуются режиссером как жизненное пространство, как родина, на которой жизнь трудна, но иной доли нет. Судьба страны в текущий момент бытия — жить надеждой, собирать свой круг общения в домах, быть добрыми друг к другу. По-другому не выжить в суровую пору социальных ожиданий.

Минск

АЛЕКСАНДР РУДЕНКО-ДЕСНЯК



ГРАНИЦЫ БЕЗГРАНИЧНОГО



«Возвращение поэта»

На прошедшем Форуме фильм А. Хачатряна «Возвращение поэта» вызвал короткую, но весьма резкую и очень показательную дискуссию.

«Противники» фильма упрекали его в том, что он далек от реальных проблем современной Армении, что ему явно не хватает аналитичности и вообще неизвестно, куда подевался как раз аналитический дар автора, так сильно проявившийся в снятой ранее картине «Документалист».

«Сторонники» ленты эмоционально защищали

ее от нападок коллег, призывая внимательно приглядеться прежде всего к ее эстетическим достоинствам, прислушаться к интонации, всмотреться в это странное путешествие памятника великому национальному поэту Дживани через всю страну, на родину, к постоянному теперь месту жительства.

Даже сейчас, по прошествии времени, возвращаясь к «Документалисту» и его герою, человеку с кинокамерой, испытываешь тяжелое чувство. Это

распад всего и вся — привычных человеческих отношений, профессиональных связей, облика городских улиц и даже знакомых пейзажей. Диковатое веселье бомжей, глаза ребенка-попрошайки, мрачная свалка, на которой орудуют деятели, судя по всему, санэпидстанции — сторонникам экранного реализма есть на чем отвести душу. Наверное, не грех подумать и о том, что отбор жизненного материала и взгляд на него свидетельствуют прежде всего о состоянии духа человека с камерой, и перед нами — очевидная растерянность перед новой действительностью, духовный кризис со всеми протекающими последствиями. То есть то, через что в новейшие времена прошли многие и многие, во всяком случае те, кто не утратил способности чувствовать и размышлять.

Фильм «Возвращение поэта» строится по другим внутренним законам, вдохновляется иными задачами.

Все-таки о любом творческом акте хорошо бы судить не по тому, чего в нем нет, а по тому, что в нем все-таки есть. Но спор на Форуме вокруг картины носил и вполне принципиальный характер.

Претензии к ленте справедливы, если считать документальное кино всего лишь разновидностью актуальной, остро репортажной журналистики, с готовностью откликающейся на злобу дня. По-моему, такой подход к предмету напоминает времена, когда из всех искусств для нас важнейшим являлось кино, а литература подгибалась под тяжестью идеологических нагрузок. Неужели нужно доказывать, что документальный кинематограф способен работать в огромном, имеющем трудно уловимые границы творческом диапазоне?

Нет в картине А. Хачатряна идиллических ноток, нет «солнечной Армении», открывающейся по мере продвижения огромного тягача с платформой, на которой в пружинном натяжении тросов высится гигантская фигура ставшего памятником поэта и философа. Он «видит» крепких, здоровых ребят, развлекающихся борьбой, «наблюдает» за скромным застольем, «слушает» темпераментное, яркое пение (это песни на слова поэта? песни в его

честь? жаль, не было необходимого перевода). Есть свой ритм, своя торжественность в медленном и плавном движении огромной машины, особенно в ночные часы, когда остается мерцающий свет фар и привычные силуэты тонут во мраке. Поле обзора вынужденно невелико, в него попадают и почти случайные вещи — то обломки каких-то брошенных металлических платформ, то огромный древний камень с пещеркой и отверстием, через которое с шумом пролезают ребята. Это земля, в панорамировании которой можно ощутить соответствующую случаю поэзию, но крайне сдержанную и начисто лишенную праздничности. Ведь фильм, с его мелькающими персонажами и мозаичными знаками действительности легко воспринять и так, что всем этим добрым, занятым своими простыми делами людям, собственно, нет особого дела до ставшего памятником и теперь медленно идущего на родину поэта...

Возможно, фильм внушил бы и более светлые мысли, если бы не пронзительный и такой логичный финал: посреди поля, под снегом стоит одинокая фигура вернувшегося на родину поэта. В самый раз вспомнить начало картины, вдохновенное лицо скульптора, осматривающего монументальное творение своих рук. Финал лаконично и жестко, вполне в манере «прежнего» автора, напоминает о будничном и привычном разрыве современника с традиционной культурой своего народа и культурой вообще. Финал поэтического и немало сказавшего фильма, еще одно предметное доказательство, что не едино актуальной репортажностью живо документальное кино.

«ВОЗВРАЩЕНИЕ ПОЭТА»

Сценарий Арутюн Хачатрян, Микаэл Стамболцян

Режиссер Арутюн Хачатрян

Операторы Вреж Петросян, Армен Миракян, Ашот Мовсесян, Артем Мелкумян

Звук Анаит Кесаян, Левон Карапетян

Армения, 2006.

ГУЗЕЛЬ АГИШЕВА

ВСЯ АРМЯНСКАЯ РАТЬ



«36 воинов»

Встретив в пустыне льва, библейский Иосиф, поборов свой страх, сказал ему: «Ты — лев. Я, человек, могу назвать тебя — значит, я сильнее тебя!» Думаю, он мог бы продолжить: «Я могу написать об этом — значит, я сильнее самого времени!» Осознанием этой власти людей, столь же реальной, сколь и призрачной — кто сказал, что рукописи не горят? — полна история человечества.

«36 воинов» — так называют армяне 36 букв своего алфавита. И преклоняются перед ним настолько, что создают ему в Матенадаране памятник — в мраморе и в золоте. А Месропа Маштоца, великого просветителя, который в 406 году нашей эры его придумал, причисляют к лику святых. Ведь если подумать, не будь у них этой «армии», армянского народа могло бы сегодня и не быть вовсе...

Однако, разработанный в качестве знаковой системы с вполне определенными задачами, армянский алфавит, будучи вброшен на столь богатое событиями и полное драматизма информационное поле, очень быстро стал самостоятельным и весьма универсальным средством хранения и передачи знаний. И как показывают материалы новейших исследований, в поисках своей национальной идентичности к нему обращаются не только армяне, но и тюркские народы. Об этом — новый фильм режиссера Игоря Калядина.

...Мы в библиотеке собора Св. Марка в Венеции. Здесь хранится небольшая, всего 162 страницы, тетрадь в кожаной обложке, некогда украшавшая богатейшее собрание книг самого Франческо Петрарки. За все века существования библиотеки эту жемчужину держали в руках едва ли полтора десятка человек. Это знаменитый сегодня «Кодекс Куманикус», первый известный науке письменный источник на кыпчакском языке, датируемый XIII—XIV веками нашей эры. В нем переведенные на кыпчакский язык фрагменты Евангелия, проповеди, христианские молитвы, гимны с приложением нотной записи. Народ-кочевник, предок современных казахов, владевший в XI—XV веках гигантской территорией от Иртыша до Днестра, которая так и называлась — Дешт-и-Кыпчак (Степь кыпчаков), и веками контролировавший основную торговую артерию древности, Великий шелковый путь, — какова его историческая судьба? Еще совсем недавно весь мир терлся в догадках, ведь при всем их величии у кыпчаков, или куманов, как называли этот кочевой народ европейцы, не было собственной письменности. Поэтому «Кодекс» написан латиницей и был иницирован не столько францисканскими монахами-миссионерами, сколько европейскими купцами: его первые 55 листов содержат латино-персидско-куманский, немецко-куманский и куманско-итальянский словари явно прагматического характера — перечни тканей, драгоценных камней, металлов — всего, чем торговали на Шелковом пути. Что и понятно: на кыпчакском языке 700 лет назад говорили все, кто проживал на территории от Алтая до Дуная, и, не владея кыпчакским, невозможно было общаться на огромном евразийском пространстве.

При всей своей ограниченной информативности значение «Кодекса» для исследователей кыпчакской культуры огромно. Директор Центра евразийских исследований «Дешт-и-Кыпчак», доктор филологических наук Александр Гаркавец, которому мы обязаны первым изданием «Кодекса» на русском языке, рассказывает, как его потрясло

непогрешимое искусство слова, целостность человеческого духа, искренность высоких эмоций этой книги. Он понял: такое не возникает на пустом месте, и уж если миссионеру удастся перевести Библию или Коран на чужой язык столь успешно, значит, у этого языка огромные литературные ресурсы, созданные в горниле мощной устной традиции. Но только ли устной?

Сегодня смутные догадки о том, что существует богатая литература на кыпчакском языке, по воле судьбы и обстоятельств затерянная в веках, благодаря этому человеку впервые приобрели документальное подтверждение. Его книга «Кыпчакское письменное наследие. Том первый» увидела свет в 2002 году и произвела настоящую сенсацию в ученом мире. Кого, к примеру, может оставить равнодушным текст второго Послания апостола Павла к коринфянам, написанный армянскими буквами на кыпчакском языке в одном из письменных памятников, оставленных украинскими армянами, которые говорили, писали и молились по-кыпчакски? Воистину «тот, кто дает семена сеятелям и хлеб в пищу, пошлет обилие посевам вашим и возрастит плоды правды вашей, и, став богатыми во всем, дабы проявлять щедрость по всякому случаю, многие возблагодарят Бога вместе с нами»...

Чтобы говорить со своим Богом на родном языке, украинские кыпчакоязычные армяне перевели с армянского, греческого и латинского, а может, и с иврита на кыпчакский псалмы и большинство христианских молитв. Причем сделано это в те же времена, когда Мартин Лютер переводил Священное Писание с латыни на немецкий. Чтобы судиться между собой, они перевели на свой родной кыпчакский язык древний армянский «Судебник» Мхитара Гюша, добавив в него немало новых статей, и составили для своих нужд Процессуальный кодекс. Протоколы заседаний своих судов эти армяне вели в течение 150—160 лет. А в 1618 году они напечатали во Львове первую кыпчакскую книгу.

...То, что Александр Гаркавец перевел с кыпчакского на русский и объединил в книгу «Кыпчакское письменное наследие. Том первый», несмотря на свою объемность, — более 1000 страниц — всего лишь пятнадцатая часть наследия кыпчакоязычных армян. Отныне ни у кого не повернется язык сказать, что у потомков кыпчаков — бедная история. Письменному наследию, которое досталось им от предков, может позавидовать не один народ на обширных пространствах Евразии. Об этом в фильме рассказывают эксперты с весьма глубоким, обширным и разнообразным бэкграундом: патриарх

и католикос всех армян Гарегин II (Нерсисян), настоятель армянских церквей Ялты и Феодосии отец Иеремия, директор Матенадарана им. М. Маштоца, академик Сен Аревшатян, генеральный директор Национальной библиотеки Казахстана, писатель и историк Мурат Ауэзов, кинодраматург Ким Бакиши, президент Фонда Гумилева, доктор исторических наук Айдер Куркчи, профессор Кембриджского университета Армен Саркисян, доктор исторических наук Эдуард Хуршудян, глава всемирного ордена мхитаристов аббат Егия, архимандрит конгрегации мхитаристов отец Арутино Пстикян, директор Государственного музея «Эрмитаж», член-корреспондент РАН Михаил Пиотровский.

Определяя тему картины с более широких позиций, отметим, что фактически она посвящена весьма спорному и чрезвычайно актуальному кругу проблем современной культурологии: роли культуры в развитии взаимодействующих цивилизаций. Конкретный видеоряд дает представление о том, какую сложную динамику порождают одновременное действие быстро протекающих политических процессов и очень медленных процессов культурных. Так что же в указанном контексте есть культура: инструмент власти доминирующей цивилизации или дружественное по отношению к социуму средство «зализывания» геополитических ран? Авторы не дают однозначного ответа на этот вопрос, но смотрят с оптимизмом не только в прошлое, но и в будущее. Их точку зрения, впрочем, разделяют далеко не все исследователи. Ведь даже статус Великого шелкового пути, трактуемый в фильме как проявление имманентной коммуникативной функции культуры, не допускает столь однозначного обобщения на случай современной цивилизационной коллизии. Конечно, приятно тешить себя надеждой, что в эпоху глобализации весь мир в итоге превратится в своеобразную стереографическую проекцию Великого шелкового пути с его эффективными механизмами поддержа-

ния всеобщей толерантности. Но уж слишком ясно просматриваются за всей этой идиллией сугубо меркантильные интересы транснациональных корпораций, которые, следуя железной логике современного способа производства, успешно унифицировали свои товары и теперь мечтают только об одном: унифицировать еще и покупателя. Любый думающий зритель поневоле приходит к осознанию этого круга проблем — возможно, самых важных на современном гуманитарном поле.

Разумеется, 39-минутный фильм не может состояться в информативности с Монбланами специальной литературы. Да и вряд ли подавляющее большинство потенциальных зрителей этого фильма когда-либо возьмут в руки серьезное историческое исследование. И все же, посмотрев его, едва ли не каждый заведет у себя в памяти заветную полочку, озаглавит ее «36 воинов» и будет бережно собирать любую родственную информацию, которая попадет в поле его зрения. Потому что тема не отпустит, как не отпустит и магия завораживающих строк неизвестного армянского поэта, который однажды потерял родину:

В Армении я не был никогда,
В горах не видел троп овечьих.
Гремящий кипяток армянской речи
Не обжигал отрекшегося рта...

«36 ВОИНОВ»

Сценарий Александр Липков, Ашот Джазоян

Режиссер и оператор Игорь Калядин

Звукорежиссер Александр Кундрюцков

Компьютерная графика Елена Китаева

Продюсер Ашот Джазоян

«Аве Мария» Каччини в исполнении Майры Мухамедкызы и Дариги Назарбаевой

Киностудия «Евразия Медиа-Центр»

при поддержке Банка ТуранАлем

Казахстан, 2006.



АНДРЕЙ ШЕМЯКИН

ТАКИЕ ДЕЛА



«Заведенка»

К новому фильму белорусского режиссера Галины Адамович вполне применим оксюморон «сложная простота». Или — «простая сложность», — кому как угодно. Этого нельзя было сказать о ее предыдущей ленте, снискавшей зрительское признание, получившей множество фестивальных наград, — почти комедии «Боже мой».

Там было всего три героя. Мать, деятельная старушка, непрерывно «крутящаяся» по хозяйству, создающая скульптуры для надгробий и еще успевающая ругаться с коровой Жибутей (полноправным действующим лицом картины). И сын, словно

воплощающий собой философию «недеяния», на обывденный взгляд — бездельник, для которого любое бытовое усилие — чистая мука. Все равно не получится! Мать и сын почти не общались, — они вели диалог через пейзаж, нехитрый быт, через ритмы жизни, казалось, не имеющей конца. Но поведение каждого из них было позицией, выраженной перед лицом другого. А окающая анархистка Жибутя им все время мешала вести диалог, требуя внимания и нарушая порядок, который так и не складывался.

И эту вполне камерную историю (но отнюдь не

зарисовку) гениальный оператор Татьяна Логинова (как радует ее возвращение в большое кино, пусть пока документальное!) снимает с крана, — как эпос, придавая всему происходящему особый смысл, а фильму — завораживающий, влекущий, мощный ритм. Мы как бы окунались в то, что происходило на экране, и ответом была зрительская благодарность.

«Заведенка», — так называется новый фильм Галины Адамович, — не просто противоположен по смыслу предыдущей картине, это совсем другое кино. Это лента, длящаяся 19 минут 30 секунд, — формально повествует о повторяемости жизни. Трудно переводимое и удивительно точное белорусское слово, вынесенное в заглавие, означает примерно «так заведено», «так было и так будет», — но и буквально несет в себе оттенок усталости, механистичности и может быть употреблено в значении «все одно и то же».

И жесткий, порой прихотливый монтаж, повествование, которое все складывается и будто никак не может сложиться, внезапный и, казалось бы, ничем не мотивированный горький финал, наконец, эпиграф и послесловие не просто обогащают непосредственное впечатление от материала, предкамерной реальности, ценной и вне зависимости от трактовки, — они отчасти с этим впечатлением спорят. И вроде состоит фильм вот именно что из зарисовок, чуть ли не моментальных вторжений, включений камеры в жизнь, идущую без нас, саму по себе, формируя ощущения какой-то дисгармонической целостности. Но потом убеждаешься: перед нами концепция бытия.

Итак, оставим знатокам рассуждать об этно-региональном своеобразии жизни, показанной в картине. Место действия, как сообщается в титрах, — Полесье, на границе Белоруссии и Украины.

Село вполне перспективное.

И семья Слуцких — главные герои фильма — тоже: 12 детей, 9 внуков, грузовик, 4 коровы. Все как положено, как заведено. Коровы ходят по улице, иногда за ними бегут собаки, иногда их гоняют дети. Фрукты и овощи растут, и их надо поливать. Поливают. Мальчики играют в футбол, девочки ходят и смеются, иногда, впрочем, замирая в одиночку перед камерой, словно не желая сниматься. Старика — вместе и врозь — сидят на скамейках, кто-то ест украдкой, кто-то просто смотрит. То есть все поколения на месте.

В структуре фильма кадры созерцательные уравновешены кадрами, насыщенными действием. То грузовик проедет, то комбайн промчится, слов-

но динозавр. Кадры с действием словно обрываются на полуслове, созерцательные кадры (где герои фильма смотрят чуть мимо камеры или прямо в нее) иногда выглядят как моментальные фотографии, а иногда, наоборот, мы можем уловить выражение глаз и чуть задержаться.

Монтажный ритм фильма сложен, поскольку меняется не просто содержание кадров, но и впечатление, ими производимое. Здесь и объективный, повествовательный взгляд, объясняющий действие, происходящее в кадре. И взгляд «импрессионистический», чисто операторский, где главное — необычный, неожиданный ракурс — то огурец на крупном плане, а на общем — веселящийся ребенок, то кажущийся огромным парник, закрытый полиэтиленом, а наверху — мальчик, — взгляды не противопоставлены друг другу, а сведены воедино. Первым — после того, как нам предстают героев, — отца, мать, их детей и соседей, мы увидим пожилого человека в красной рубашке в инвалидной коляске, который с видимым усилием, но не спеша будет крутить колеса своей машины, потом остановится, посмотрит и скажет: «Боже мой, Боже!»

Но все это — в пределах человеческого зрения, без оптических деформаций. Оператор — вновь это неподражаемая Татьяна Логинова — в основном удерживает «обе резкости», кадры «вкусные», пространства вокруг действующих лиц много... Нас просто время от времени по ходу повествования как бы «выключают» из монотонного ритма обыденности. И включают в действие совсем иного свойства.

Сюжетно эти «включения» связаны, во-первых, с появлением уже упомянутого мужика на инвалидной коляске, тоже, впрочем, лишенного значения символа. Он направляет рассказ и «отбивает» эпизоды. Сначала экспозиция, потом — течение жизни, потом, исподволь, нарушение этого течения. И наконец, свадьба, после которой мы опять услышим «Боже ты мой, Боже!». Во-вторых, как бы ни «гулял» наш взгляд, как бы ни отвлекался на подробности, периодически мы возвращаемся к матери. Она ухаживает за огурцами, полет траву, кормит теленка, потом вдруг мы увидим ее в церкви, она сидит на скамье, молится, — «Господи, спаси и сохрани Ивана...». Но от усталости засыпает. И вот уже раскатывает тесто, пьет молоко. Словом, живет.

А потом — свадьба. И здесь та же пристальность взгляда, нежелание «отдаться потоку». Герои веселятся, мы — скорее нет. Хотя, как выясняется, нас готовили к ней с первой минуты

фильма, вводя своеобразную увертюру, — словно музыканты из этно-трио «Троица» еще только пробуют инструменты, — начальный проигрыш идет несколько раз, чтобы «взорваться» в финале бурной и веселой музыкой. Но мы не участники. Мы свидетели — внимательные, даже цепкие, склонные возводить увиденное камерой в ранг метафоры. И авторы как бы говорят нам: не торопитесь, это еще не вся жизнь, которую мы вам показали.

Но вот свадьба не столько закончена, сколько оборвана властной рукой режиссера. И невеста идет по дороге, столько раз уже виденной. Невеста далеко, не поймешь, плачет или просто надоело все. За ней плетется корова. Вдруг уходит из кадра куда-то вбок. Конец фильма...

Нет, не конец! Идут титры, а вперемежку — снова портреты героев ленты. Авторы благодарят Ивана и Татьяну Слуцких за участие в картине. И Татьяна смотрит на нас, молчит. Потом чуть-чуть усмехается. Дескать: ну, если вы думаете, что все про нас поняли... Эту полуулыбку-полуусмешку режиссер Галина Адамович обращает и в свой адрес.

Вот теперь все.

Жизнь идет, но каждую минуту может оборваться, ее автоматизм не гарантирован, но вот все начинается снова, и идет, идет, через пень-колоду, удивляя чудом полноты бытия, ненавязчиво переведенной в быт. И рискуя омертветь, превратиться в заведенный механизм, — как часы, напоминающие о том, что время — конечно.

...На Кинофоруме эта поразительная, на мой взгляд, картина имела успех, но, по сравнению с «Боже мой», успех частичный и неполный. Потому что ее надо прочитать. Она сразу не открывается, но не из-за авторского недоверия зрителю. Скорее, наоборот. Полнота выражения этой мысли (не уверен, что понял все ее оттенки) — оттого, что сегодня просто убивает наше документальное кино, — необходимость «разжевывать» идею, доводить ее до плакатной ясности. Как будто зритель дурак.

Можно, конечно, списать все на пресловутый «подтекст». Тем более что он-то как раз и подвел, — режиссера уже на стадии госприемки обвинили в «клевете на народ». Боже мой, как надоело!

Но и вправду для понимания фильма Галины Адамович требуется напряжение. Соответствующее напряжению автора. То же самое — применительно к ленте таджикского режиссера Орзу Шарипова «11 тысяч километров от Нью-Йорка», где речь идет о беженцах из Афганистана, не принятых в Таджикистане, и снятой как глобальный Исход. Но переход от репортажа к эпосу здесь тоже постепенный, и тоже дан через язык монтажа. Или в обаятельной картине латыша Улдиса Тиронса «Философ сбежал» — об Александре Пятигорском, далекой от общих мест гуманитарной тусовки 70-х.

Кто-то из молодых спрашивал: а кто такой Пятигорский? Это нормально, приходит новое поколение, уже пришло. Вопрос в том, что мы им будем рассказывать: «Легенды и мифы Древнего совка» (А. Дидуров), или «правду» о сегодняшней жизни, где все равно неизбежным, хоть и относительным барьером будет киноязык, или же нести информацию о новом состоянии бытия, как «канарейка в шахте» (Курт Воннегут)?

Галина Адамович ответила: то, что вижу, и так, как чувствую. А уж ваше дело: пройти мимо или не поверить и заняться схоластикой, спрашивая: а то ли я вижу, а вижу ли я вообще и кто/что «я» такое «в наше время», или попытаться понять, а если получится, то и принять с должной мерой уважительной дистанции, заданной авторами.

Мне такая позиция ближе всех остальных.

«ЗАВЕДЕНКА»

Автор сценария и режиссер Галина Адамович

Оператор Татьяна Логинова

Музыка — этно-трио «Троица»

Звукорежиссер Сергей Синайский

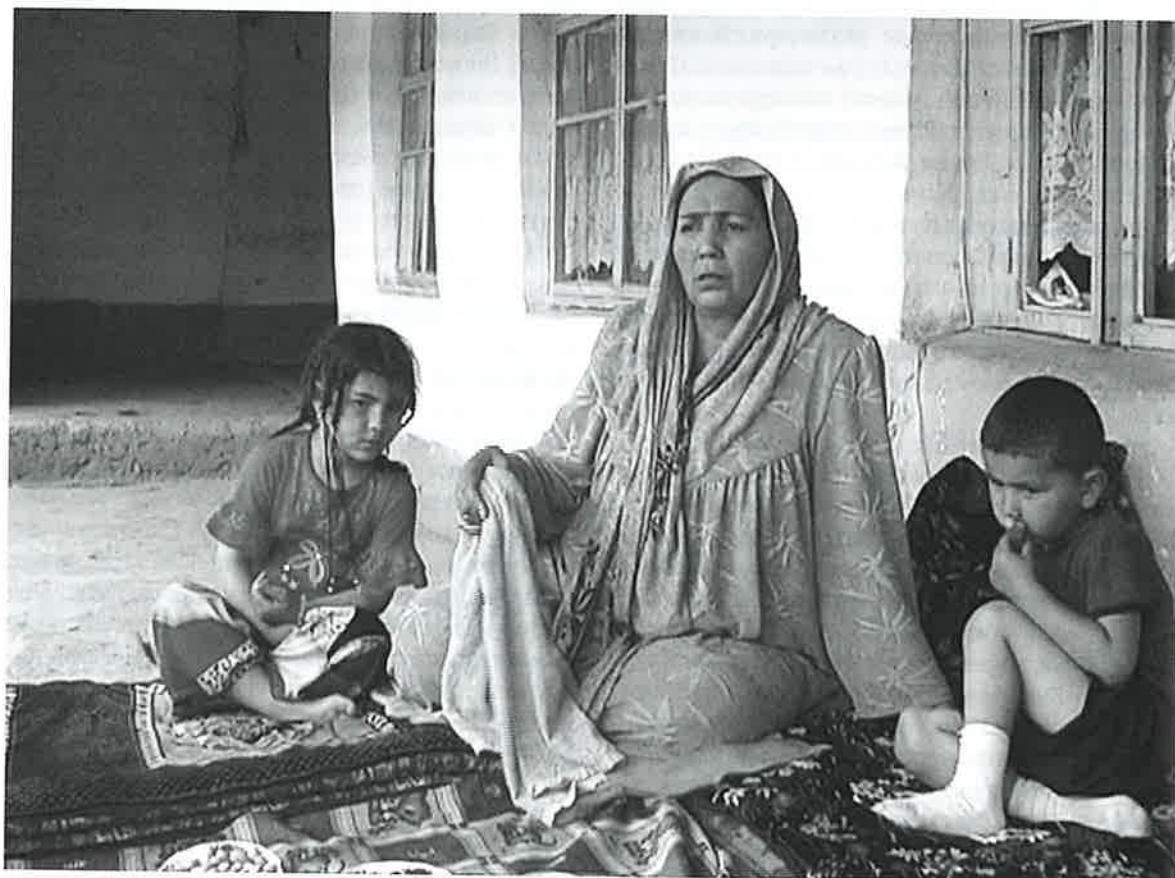
Студия «Летапис»

«Беларусьфильм», 2006 г.

САДУЛЛО РАХИМОВ



УЛЫБНУТЬСЯ ХОЧЕТСЯ, ДА РОЖДАЕТСЯ ОТЧЕГО-ТО ГРУСТЬ



«Новая Пенелопа»

В настоящее время документальное кино Таджикистана большей частью существует за счет «заказов». Кинематографисты, работавшие или работающие с «заказными» фильмами, знают, какая это трудная ноша — делать такое кино. Практически все подчинено воле и интересам заказчика. Благо, если заказчик умный, рассудительный, доверяет вам как профессионалу. Львиная доля этих «заказов» поступает от международных организаций, аккредитованных в стране. У них, в соответствии с профилем деятельности, целями и задачами, име-

ются определенные модели заказа, которые, к сожалению, не всегда предоставляют кинематографистам-исполнителям необходимые возможности для самовыражения. Казалось бы, к чему самовыражения в «заказном» кино?! Но речь-то как раз о том, что другие формы делать документальное кино у таджикских кинематографистов практически отсутствуют. Официальная кинодокументалистика, производство которой планируется в малом количестве, также имеет свои известные рамки. И приходится выбирать из двух зол наименьшее. Так

работают Орзу Шарипов, Георгий Дзалаев, Сафар Хакдодов и другие кинематографисты. Таковы пути-дорожки таджикской кинодокументалистики сейчас, в данное время. Третьего пока не дано...

Хотя есть и третье, им, как правило, пользуются кинематографисты, для которых кино не средство выживания или удовлетворения амбиций, а просто — образ жизни. И это без всякой патетики. Они так устроены...

Суть этого способа заключается в том, что, имея собственную, пусть даже простенькую цифровую камеру, эти кинематографисты-бродягидервиши ездят оказией или, как говорят, автостопом по стране в поисках материала. Затем сами на свои скудные средства, отрывая от и без того мизерного бюджета семьи, монтируют свой фильм. Или, если повезет и они смогут убедить заказчика, выигрывают под этот материал грант и делают фильм с относительно нормальными средствами и в относительно нормальных условиях. («Нормальный» по меркам Таджикистана, ибо здесь даже международные заказчики приучились предлагать мизерный бюджет на большой проект). Однако даже и такие случаи бывает весьма редко. Потому что для такого рода кинематографистов отснятые материалы представляют собой не нечто абстрактное. Они для них значимы как результат лично пережитого. И подобные материалы, как правило, не выставляются на рынок. И чаще бывает, что такие кинематографисты не идут на поклон к потенциальным заказчикам. Таким желательно, чтобы заказчик шел к ним. А где взять таких в республике, где потребности и рынок еще не поднялись до цивилизованного уровня?! Вот потому и теснятся смиренно в углу своих узеньких квартир под укоризненными взорами недовольных жен наши загнанные дервиши, в окружении большого количества отснятого материала...

И еще одна очень важная особенность кинодокументалистики нашей страны. Независимо от того, что документальные фильмы отражают насущные проблемы нашей действительности, независимо от того, что они завоевывают высокие награды на международных кинофестивалях, тем не менее у нас их не показывают. Нигде и в особенности по ТВ. Разве что в рамках редких клубных показов, организовываемых неправительственными организациями. Но зато до тошноты повторяют по местному ТВ показ фильмов, сделанных по заказу официальных структур.

Недавно (19, 20 мая 2006 года) в нашем Доме кино состоялся кочующий Фестиваль документального кино им. Маргарет Мид «Войди в откры-

тый мир». Инициаторами его проведения были Дирекция кинофестиваля (США), Программа «Культура и искусство» Института Открытое Общество (Будапешт) и особенно наши заботливые коллеги Гульнара Абикеева — Председатель ОФ «Центр Центрально-Азиатской кинематографии» (Казахстан) и Гульбара Таламушова — Секретарь Союза кинематографистов Кыргызстана. Фестиваль был чудным с точки зрения своей программы, высочайшего уровня фильмов и тонкой классификации показа, которую осуществила наша очаровательная коллега Гульнара Абикеева. Нам в Душанбе было проще идти по наработанному ею методу и классификации фильмов. Она включила, например, в общую программу фестиваля центральноазиатские фильмы, которые хотя и не были равнозначны по классу и эстетике, тем не менее это было так поучительно и ценно, что привлекло внимание большого, по нашим меркам, числа зрителей. Были зрительские дискуссии после каждой секции (а их было за два дня четыре) и была итоговая, которая констатировала важный для меня феномен: в Таджикистане есть Зритель Документального кино, зритель тонкий, понимающий, анализирующий, требовательный. Отрадно, что два фильма таджикских кинематографистов — «11 000 км от Нью-Йорка» (реж. Орзумурод Шарипов) и «Новая Пенелопа» (реж. Георгий Дзалаев) выглядели в программе фестиваля достойно, и эта оценка была дана именно зрителями в ходе формальных и не формальных форумов...

Словом, таковы будни и радости таджикского документализма.

И отчего-то у меня нет страха за его судьбу. Возможно, это субъективно. Возможно, я благодарен. Но то, что есть у нас (пусть их и мало, но все же есть) дервиши-документалисты, есть кинодокументалисты высокого класса за пределами республики, которые время от времени снимают свои картины у себя на родине или находясь вдали от нее. И есть их поклонники — зрители. Этого достаточно, чтобы быть относительно спокойным и уверенным в будущем нашей кинодокументалистики...

Главная задача документалиста — фиксировать свое время как документ. Однако каждый художник-документалист охватывает тот срез, который ему доступен и близок. Нельзя требовать от документалиста абстрагированной всеобщности, широкого охвата всего и вся. Несмотря на свои незаурядные способности, он сможет отображать лишь ту часть нашей истории, которая предстает перед ним конкретно. Существует ли факт, при-

нанная история, сама по себе чрезвычайно важная? Конечно. Но в документальном кино важность и значимость материала определяет автор-документалист. Именно от него зависит значимость фиксируемого.

Во всяком случае, так думается, когда смотришь фильм «Червь» Андиса Мизишса из Латвии, начинающийся вроде бы из ничего, из некоего довольно обыденного, невзрачного, даже не эстетичного, но затем постепенно становящийся таким мощным, социальным, философским, многозначительным.

Глядя на этот фильм, вновь думаешь о том, что в кинодокументалистике важен не столько сам материал, сколько отношение кинодокументалиста к нему. Ибо кинодокументалистика — это не только фиксация истории, но и фиксация живого отношения к ней.

Потому, быть может, истинному кинодокументалисту особо и ездить куда не надо. Возьми камеру и снимай все, что тебя трогает, радует или беспокоит.

И все же кинодокументалист из Таджикистана Георгий Дзалаев, как истинный кинооператор, ищет необычную, самобытную «текстуру» для своих фильмов и через нее идет к отображению сути.

В «Новой Пенелопе» он усложняет себе жизнь. Вместе с гастарбайтерами он в тесном, набитом людьми и скудными пожитками автобусе едет в Россию. Именно этот материал и становится основной сюжетной линией, тем «шампуром», на который нанизываются другие материалы. Можно было бы ограничиться материалом именно этого автобуса. Ибо наблюдения, сделанные по ходу поездки, настолько важны и значительны, а главное настолько драматичны, что автобус превращается в некий символ того корабля, на котором Одиссей вместе со своим войском отплывал от родных мест в дальнее и небезопасное путешествие. Движение автобуса само настолько насыщено событиями, что его с лихвой хватило бы на полтора часа фильма. Кстати, мне посчастливилось увидеть именно этот смонтированный материал еще задолго до того, как Георгий нашел заказчика. В этой версии с точки зрения «смотрибельности» он был цельным, компактным, удобным для зрителя. Автобус по своей фактуре и «текстуре» был весьма емким и символическим образом.

В версии «заказа» нанизаны дополнительные «ветки» по проблеме трудовых мигрантов. И на первый взгляд вроде бы разрушается целостность конкретного материала, эмоционально крошится восприятие. Но, видно, с точки зрения социологи-

ческого исследования проблемы такой расклад более логичен. Расширяется взгляд на важную социальную проблему — трудовые мигранты и проблемы их семей. Что происходит с семьями, из которых люди уезжают на поиски заработка? Иными словами, масса, выезжающая на поиски заработка — эта важная, центральная часть проблемы. Но вокруг нее есть и ряд других проблем, в частности, проблема «Пенелоп», проблема жен и детей, проблема семьи, оставленной на произвол судьбы...

Словом, «Новая Пенелопа» как раз тот случай, когда меньше хочется говорить о художественных достоинствах фильма и больше о поднятых социальных проблемах.

В ходе просмотра фильма задаешься вопросом: почему гастарбайтеры из Таджикистана едут именно в Россию? Ведь, казалось бы, им гораздо будет лучше, если уедут на заработки в Иран или в какую-либо другую восточную страну. Это ближе и удобнее во многих отношениях: они — мусульмане, могут без труда совершать намаз и другие обряды вероисповедания, нет проблем языка, образа жизни. Отчего, зная заранее, что ждут их унижения, оскорбления, ждут скинхеды, тяжкий малооплачиваемый труд, они тем не менее выезжают в Россию?!

Вероятно, здесь работает стереотип. Деды и отцы нынешних гастарбайтеров внушали им, что Россия извечно, со времен советов (а может, даже гораздо раньше) была символом родственной, дружественной страны. Такое сознание действует и по отношению к другим бывшим союзным республикам. Но все же к России доверия больше. Да и потом страна — сверхдержава. Там найдется работа для всех.

Здесь, по-видимому, работает и другая психология. Таджики во времена советского строя относились к числу маломигрирующих этносов. Более того, в то время, когда их переселяли из одного района в другой внутри республики с целью улучшения их же благосостояния, через некоторое время они вновь и вновь возвращались в родные малоприспособленные для цивилизованной жизнедеятельности места. Это особенно относится к тем таджикам, которые жили и живут высоко в горах и в подсознании которых неистребим инстинкт сохранения племенных ценностей. А сейчас жизнь заставляет их мигрировать. Этот процесс начался еще в начале 90-х прошлого столетия, с тех пор, когда разрушился Союз, когда началась гражданская война в Таджикистане. И в этом случае, если ты раньше никуда не выезжал, то психологически тянет туда, где тебя знают, и ты априорно представ-

ляешь, куда едешь. И здесь наиболее доступной и выгодной страной оказывается Россия...

«Новая Пенелопа» начинается как бы иронически-былинно. Лежат люди, словно сраженные воины на поле битвы. Среди них и мужчины и женщины. И стар и млад. Все они этнические таджики и узбеки. И лежат они кто как, кладя головы на колени друг друга...

Над автобусом колдуют водители. И лишь после этих кадров понимаешь, что речь идет о людях, утомленных долгой поездкой в автобусе. Потому они и спят мертвым сном на зеленом поле, так здорово пахнущем зеленой травой. Травой, напоминающей их родной дом. Ведь многие из них едут из таджикской глубинки, оттуда, где чудесно пахнет травой. И чего им неймется! Сидели бы у себя в кишлаках, обрабатывали бы земли, выращивали бы хлеб, хлопок. Зачем ехать в такую даль и испытывать унижения и оскорбления?! Только вот беда: не на что покупать зерно, не на что выращивать хлопок. В селах даже удобрение, навоз — и то дефицит. Нет электричества. В городах не работают предприятия. Словом, негде зарабатывать на жизнь. Потому, собрав свой скудный скарб, чаще мужчины и очень редко женщины едут в Россию на заработки. Такова их доля. Они должны прокормить семью. А заодно и увеличивать обороты средств и товаров у себя в стране и ... в России.

Вот почему так «былинно» начинается фильм. «Лежат на поле битвы богатыри...». Улыбнуться хочется, да рождается отчего-то грусть.

А тут еще несколько мужчин по очереди роют яму, которая, как впоследствии выясняется, является могилой. Могилой для гастарбайтера, который, не выдержав тяготы миграции, умер в пути. Умер молча. И ему никто не смог оказать помощь.

— Я пытался с ним заговорить, — слышится голос одного из персонажей фильма, — но он молчал. Ничего не говорил. Мы попытались дозвониться до «скорой», они ответили, что не обслуживают иногородних ... И умер. У него с сердцем что-то было.

— Столько мучаешься... И скажешь сам себе — больше никогда не поеду на заработки, — говорит по-русски с акцентом другой трудовой мигрант, — а домой приедешь, деньги кончатся, и все. Ни работы, ничего. Обратно так же будешь мучаться, так же поедешь. Будешь искать работу. Жизнь заставляет. Некуда деваться.

Вот так и замыкается этот круг. И крутись себе, как белка в колесе. И нет тебе облегчения и свободы.

Дзалаев пытается взглянуть в глаза и души каждого героя и выявить не только абстрактные бесстрастные постулаты для социологического кинонаблюдения, но и пытается вникнуть в интонации каждого персонажа.

Водитель, измученный дорогой и проблемами, которые подкидывал старенький автобус, крупными печальными глазами заглядывая куда-то вдаль, словно представляя, сколько ему еще предстоит преодолеть пути, говорит: «Хоть душу отдам, но все равно их довезу... Их везти надо... Все равно они доедут до Москвы».

И это высказывается твердо, хотя водитель знает, что его автобус старенький и что еще покажет свой характер в пути. Однако при этом видно, что водитель в данном случае вовсе не думает о том, сколько он на этом заработает. Он в данный момент не думает о личной выгоде. Полос его полон сочувствия к нелегкой судьбе гастарбайтеров. Скорее, водитель автобуса в данном случае не отделяет себя от них. Он — один из них. И в этом его признании прочитывается солидарность с судьбой этих бедолаг, у которых нет выбора в жизни. И это признание придает фильму особое эмоциональное звучание. В глазах водителя видна грусть. Везти бы в Россию не обделенных, истерзанных тяготами нищеты гастарбайтеров, а достаточных, сытых туристов, у которых не печаль и страх в глазах, а любопытство и жажда познания...

Мне жаль этих людей. Не только потому, что они мои земляки. Они проходят муки ада. Они беспощадно эксплуатируются. Они приносят огромную денежную массу в Таджикистан. Они обеспечивают экономическую и даже политическую стабильность своей страны. Они оказывают услуги России, строят дома, мосты, работают в сфере обслуживания, платят налоги, словом, также оставляют огромные средства и России. И по этой самой причине нельзя ли им облегчить страдания, нельзя ли к ним относиться хотя бы по-человечески?!

С другой стороны, автор фильма задается вопросом: кто они, эти гастарбайтеры, по своим человеческим свойствам? Ведь наверняка не все они ангелочки? Есть ведь и такие, кто убегает от проблем. И уезжает он в Россию вовсе не ради того, чтобы, найдя приличную работу, обеспечивать свою семью. Он убегает в Россию, чтобы затеряться там, побродяжничать, жить для себя, не побрезговать даже криминальными делишками.

То есть фильм пытается вести многоаспектное социологическое рассмотрение проблемы. И воз-

никает обратная сторона медали — признания тех самых новых Пенелоп.

Женщина уже в возрасте, окруженная кучей детей, жалуется на своего зятя, уехавшего в Россию:

— Вот этот зять проклятый. Денег не высылают, родственники его не помогают. Его дети и его жена — моя забота. Мне его помощь не нужна, пусть сам приедет. Ни копейки помощи от него не получила. Одни убытки. Как-то занял он под проценты сто долларов, набежало двести. Сутки сидел в подвале. Долг отдали, кое-что из дома продал и опять уехал...

Работали бы заводы — была бы работа. Наши парни не уезжали бы в Россию. Вечером после работы сидели бы дома, рядом с детьми.

Много девушек незамужних, молодых женщин, брошенных с двумя, тремя и четырьмя детьми. Мужья в России обзавелись женщинами, а их жены и дети здесь мучаются. У нас в Таджикистане, если женщина выйдет на работу, соседи шипят — не работай, нельзя — позор. Вот и ждут, сидя дома, раздетые и голодные.

Будь они неладны, уехавшие в Россию! Уехали — хорошо. Женились там — не можете без женщин, но и о тех, кто здесь остался, позаботьтесь, о детях своих.

Миловидная молодая женщина, раскачивая в люльке своего грудного ребенка, признается:

— Обещал в июне приехать, но я у него вторая жена и потому не уверена — приедет он ко мне или нет. У первой его жены все в порядке. Три дома. Один сдает. Есть хозяйство, скот, магазин, микроавтобус сдают в аренду. А мне муж каждый месяц высылает крохи, чтобы его сын не голодал...

Другая женщина в возрасте признается:

— Моя племянница месяц как живет с нами, до приезда своего мужа из России.

У меня сноха, семь дочерей и сын. Сына я недавно женила, и мы влезли в долги. И сын вынужден, оставив беременную невестку, уехать в Россию. Недавно звонил, живет у дяди. Работу пока не нашел. Просил потерпеть. Пока сын был здесь, было легче, как-то находил деньги, иногда занимал и кормил нас. Но вынужден был оставить жену на пятом месяце и уехать в Россию.

Хотела бы устроиться на работу, но сердце у меня большое, да и сын против. Беру в долг, и еще племянница нам помогает — муж ей деньги высылает, а она с нами делится...

Таковы проблемы «новых Пенелоп».

И что же дальше? Каков выход? Фильм рецептов не дает и не должен.

Открывая малоизвестные стороны этой проблемы, он лишь предлагает нам, зрителям, сообща подумать. Подумать о том, что гастарбайтеры — это не их личная проблема. Это комок проблем, которые нужно решать комплексно всем миром. Или хотя бы просто знать, что представляют собой эти трудовые мигранты из Таджикистана, что они преодолевают, приезжая в Россию, и кто или что за ними стоит.

Душанбе

«НОВАЯ ПЕНЕЛОПА»

Сценарий Георгий Дзалаев, А. Абдулов

Режиссер и оператор Георгий Дзалаев
Таджикистан, 2006.



СЕРГЕЙ ТРИМБАЧ

Я, ЧЕРВЬ...



«Червь»

Картина «Червь» латышского режиссера Андиса Мизишса во многом удивительна. Съёмочная камера приклеилась к немолодой семейной паре и наблюдала за ней в течение нескольких месяцев. Было отснято 38 часов экранного времени. В фильме остался час с небольшим. В прежние времена, когда снимали только на киноплёнке, подобный расклад был невозможен — сэкономили плёночные ресурсы. Документальный образ реальности создавался из фрагментов — «творимое пространство», «творимый человек». Впрочем, тогда кинематографисты очень часто были обуреваемы мечтой о сотворении идеала: человека, среды, общества в целом.

Искусственного, да — так на то оно и искусство. Кажется, сейчас поостыли — идеальный человек не случается и не получается, хоть ты плачь и вой на луну.

А раз так, будем снимать жизнь такой, какова она есть. Не «врасплох», нет. Врасплох всегда находится рояль в кустах или какой-нибудь другой аккомпанирующий и украшающий среду инструмент. Не нужно этого искать. Мизишс это и делает: он ставит камеру и фиксирует все подряд. Текучую, скучную-прескучную жизнь. Никаких роялей, никакой тебе музычки. Впрочем, подобный закон известен еще со времен французской «но-

вой волны»: если долго будешь всматриваться, реальность откроет тебе свое тайное личико. И язычок покажет — тот самый, при помощи которого говорит.

Герою фильма за шестьдесят. Ей около пятидесяти. Они живут в тесной-претесной квартирке в центре Риги, а еще выезжают на такую же крохотную дачку на окраине латвийской столицы. Жизнь их тяжела, ибо в ней почти нет воздуха. Каждодневная тягостная рутина. Зарабатывают на жизнь тем, что разводят червей — на продажу. Земным тварям они способны умилиться, те выглядят красиво в стеклянных посудах, подсвеченных и подкрашенных светом. Вот только чем дальше, тем чаще неприятно царапает мысль, что и жизнь человеческая подобна червю. Ползает поверхностью земной, а есть ли смысл во всем этом?

Героиня неожиданно говорит в камеру довольно длинную речь о том, что жизнь с детства как-то не задалась. Мать была убогой и ограниченной, держала ее в шорах. От безнадёги и замуж вышла за немолодого и не очень красивого. А все равно тяжело. Вот была мечта — по стране своей, Латвии, хоть чуть-чуть поездить. Но и этого не случилось... Женщина расстраивается, слезы текут вперемешку с соплями — камера смотрит, не отворачиваясь. Ну, ладно камера, есть еще ножницы, ими можно все что угодно отрезать. Однако оставляют, сея сомнения в человечности режиссера: да разве ж можно так людей показывать? Как насекомое какое-то, как червя, извивающегося на булавке...

Затем событийная канва фильма делает довольно резкий зигзаг. Герои ждут ребенка. В их-то возрасте? А вот, случилось. И она родит, они принесли ребенка, девочку, в их чудовищно тесную, захлавленную квартиру. Этот мир таков, но теснота его начинает обретать образное, эстетическое измерение. Давление отовсюду — не продохнуть. Прежним кинокамерам в такие комнатки не поместиться бы. Нет свободы, нет возможности вздохнуть на полную грудь. Ты придавлен, ты пришиблен...

Ужасно, но эта жизнь оказывается на удивление логичной: ребенок умер от удушья, вокруг нее девочки обернулась какая-то тряпка и унесла априори нескладную жизнь на небеса. Так, словно и не выходила на свет Божий из утробной тесноты и темноты, повесившись на собственной пупови-

не... Нет, в кадре мы этого не видим, упаси Бог. Кадр мы вообще — и в этом фокус картины — чем дальше, тем меньше рассматриваем. Мы начинаем мыслить и ощущать то нечто, что вырастает из этой физики. Образное время/пространство начинает излучать метафизические лучи. Вдруг начинаешь думать о том, как похожа жизнь этих людей-червей на некоторых персонажей Гоголя. Прежде всего на Акакия Акакиевича из «Шинели». В частности, и на мир, который создан, сшит в другой «Шинели» — Юрия Норштейна. Та же теснота, та же дробность жизни. Которая тем не менее не жизнь — а бытие.

Отчего так? Может, именно оттого, что авторы ничего не боятся? В частности, близости этого почти выморочного, плохо устроенного быта. Вот герои купаются в ванне, просто купаются. А в это время что-то такое происходит в наших душах... Трудно сформулировать, что именно. Быть может, эта плотность, без пропусков и изъятий, воссоздания жизни и компенсирует нам тяжесть зрелища? Ибо персонажи, несмотря ни на что, обретают в наших глазах цельность. Ту, которую не достичь, если приехать, наснимать достаточно случайных планов, а затем вооружиться ножницами и начать выклеивать образные картинки, в которых будет много случайного. А главное — сама жизнь человеческая в подобных случаях почти беззащитна перед авторским волюнтаризмом. Я вас наснимал, а теперь сочиню вас заново за монтажным столом. Захочу, Червем будете, а поворочу — Богочеловеком.

Такое кино, какое получилось у Андиса Мизишса, понравится далеко не всем. Претензии уже высказываются — преимущественно нравственного порядка. Что же, обычная вещь — на стыках всегда слышится стук критических колес. Но это кино новое и бесстрашное. Наверняка знали, на что шли. Интересно, куда выйдут, какой дорогой покатают дальше?

Киев

«ЧЕРВЬ»

Сценарий Элвита Рука

Режиссер Андис Мизишс

Оператор Агрис Бирзулис

Латвия, 2005.



ИТОГИ ДЕСЯТИЛЕТИЯ

Заключительная дискуссия X Форума национальных кинематографий

Рустам ИБРАГИМБЕКОВ, председатель Конференции союзов кинематографистов. Прежде чем начать обсуждение, я хотел бы поделиться двумя соображениями.

Если за 15 лет после того, как страны наши «разъехались», за 10 лет, что существует Форум, в фильмах, которые создаются на этом пространстве, не удалось найти объединяющие их эстетические, мировоззренческие свойства, качества, параметры, чтобы можно было говорить о каком-то целостном явлении, то вряд ли это удастся сделать на сегодняшнем заседании. Но мне кажется, что попытку сделать надо. Есть серьезнейшая платформа, объединяющая все эти картины и всех нас и даже определяющая характер нашего обсуждения. Это окружающая нас реальность. Дело в том, что мы никуда не разъехались. Это только иллюзия. Мы продолжаем жариться на общей «сковородке» и продол-

жаем жить общей жизнью. Даже эски, прожив некоторое количество лет в тюрьме, проносят это впечатление через всю свою жизнь. Мы — кто десятилетиями, а кто столетиями — прожили в достаточно тесном общежитии, потом в одночасье этот странный причудливый «дом», к которому было непросто приспособиться, был взорван в буквальном смысле этого слова. Мы существуем в поле мощнейшего информативного взрыва, равного, может быть, по мощности тысячам Чернобыльских АЭС. Отсюда наша растерянность, отсюда отсутствие за последние 15 лет крупных художественных достижений. Мы продолжаем жить в этом страшном поле. Даже при взрыве атома выделяется огромная энергия, а здесь разорвали такую мощную систему! «Дом» разрушился, образовались какие-то отдельные норы-выходы, и у многих появилась иллюзия, что это и есть свобода. Внутри



ВЕЧЕРНИЕ ПЕРЕКРЕСТКИ «ЕВРАЗИИ»

Фрагменты заседаний ежедневного дискуссионного клуба X Форума

«КОЧЕВНИКИ», «ГЕТТО», «ПТИЦЫ НЕБЕСНЫЕ», «ВСТРЕЧА С НЕИЗВЕСТНЫМ»

Александр ЛИПКОВ, кинокритик; Россия. В картину «Кочевники», представленную Рустамом Ибрагимбековым и его командой, вложена вся мощь государства, которое этот фильм инициировало, финансировало и позволило снять как национальный эпос. С этой задачей Рустам справился блестяще, создав фильм идеологический, соответствующий набирающей силы молодой казахской нации. Народ ищет свои корни в древности.

В прошлом году, находясь в Астане, я был просто потрясен тем, какой это замечательный современный красивый город, с каким умом он строился. Я был там в Университете имени Льва Гумилева и видел глаза молодежи. Эти молодые люди одухотворены идеей создания своего государства — сильного, мощного, входящего, в перспективе, в 50 самых экономически развитых государств мира. И государство чувствует необходимость дать своим гражданам идеологическую подпорку. И уже по тому, как этот фильм был воспринят прокатчиками в разных странах мира, можно судить и говорить о том, что этот результат достигнут.

Совершенно противоположный фильм нам представили литовские кинематографисты — «Гетто». Это фильм, который сделан, видимо, на чистом энтузиазме, на преодолении огромных сложностей (он делался 5 лет). И это тоже очень большое достижение, потому что фильм коснулся очень старой и очень больной те-

завалы, которые мешают нам общаться, но в каждой отдельной зоне продолжают действовать, видоизменяясь, модернизируясь, в основном те же правила, по которым мы жили и раньше. Каждый лидер страны приспосабливает проверенную систему централизованной власти к своему народу, но в результате все равно мы живем все той же общей жизнью. Эта почва, эта реальность, огромная информация, которую мы вместе накопили, наш исторический опыт, — все это дает основание говорить все-таки о евразийском кинематографе. Во всяком случае, это ветви одного дерева.

Нас объединяет и необходимость выживания. Мы уже потеряли великого читателя, а сейчас мы практически теряем великого зрителя. Объясняется это не только проблемами чисто производственными, финансовыми, организационными, с которыми мы столкнулись после развала общего проката и т.д. и т.п., — это глобальная проблема, с которой столкнулись все национальные кинематографии мира. Все они поставлены перед необходимостью отвоевать хотя бы часть зрительской аудитории.

Дело в том, что с легкой руки господ Спилберга, Лукаса, а потом еще и Тарантино создан аттракционный кинематограф, который действует как наркотик, и люди, выросшие на таких фильмах, потом уже не могут смотреть нормальные картины.

Поэтому нам очень важно научиться, оставаясь в поле искусства, в поле нормальной человеческой нравственности и морали, делать картины, развлекающие и притягивающие зрителя. Наш нынешний Форум, а главное — ретроспектива последнего десятилетия, показали, что кое-что мы уже умеем делать. В частности, например, феномен узбекского кино. Самыми простыми средствами, не прибегая к сильнодействующим способам, делают фильмы, которые по полгода не сходят с экрана в Ташкенте, и картина Зульф리카ра Мусакова «Родина» — еще одно подтверждение того, что бороться за зрителя можно, и весьма успешно, обходясь без суперэффектов.

Далее. Позиция и поведение кинокритиков на этом Форуме вызывают у меня легкую претензию. Во-первых, мы выросли на том, что еще со времен Чернышевского и Добролюбова критик должен иметь свою концепцию действительности и высказываться с этих позиций. Такой подход мне кажется неправильным. Мы должны знать, что же стоит за этим критиком, в какой мере мы должны прислушиваться к его мнению. Может быть, он ничего и не понимает в реальной жизни.

Я не убежден, что наши киноведы, наши критики хорошо знают окружающую жизнь и, в частности, то, как мы, кинематографисты, живем. Отсюда такой несколько высокомерный тон. Отсюда

мы, о которой снято много прекрасных фильмов. И все равно эта тема — катастрофы еврейского народа, всей христианской цивилизации — болит. Мне кажется, что помимо всех производственных авторы фильма сумели решить очень сложную стилистическую задачу. Фильм обладает очень сложным стилистическим единством: с одной стороны, это подлинная история, а с другой — театральная пьеса. Мне кажется, что тут найден тот сплав, то решение, которое, в общем, хватает за сердце и держит на протяжении всего фильма, чего, к сожалению, я не могу сказать о фильме «Птицы небесные».

«Птицы небесные» начинался как короткометражка, разросся до полного метра — и в этом уже некий внутренний порок. Чтобы держать зрителя в напряжении на внутреннем пространстве такого длинного фильма, нужно четко выстроить драматургию. Но единого стилистического потока я, увы, не заметил.

Александр ШПАГИН, кинокритик; Россия. Когда я смотрел «Кочевников», хотелось немножко пародировать драматургию, потому что герои говорят рублеными фразами, близкими не историческому пространству, не пространству легенды, а пространству средней детской советской сказки, где характеры как бы и не нужны, а достаточно обозначить: это злодей, это хороший — и все, и понеслось.

Картина «Гетто» несет в себе потенциал выдающийся. Может быть, немножко она рыхловата по режиссуре, хотя сам монтажно-пластический ряд очень выразительный, чем-то он мне напомнил действительно лучшие европейские образцы. И уж точно я могу сказать, что по современности киноязыка эта картина, безусловно, лучшая из снятых в Литве за последние 15 лет.

Мне понравился подход к теме — он совершенно новый. Ведь обычно фильмы на еврейскую тему сентиментальны и соцреалистичны.

Здесь же мы видим выход из этой ужасной, на мой взгляд, парадигмы. Убийство евреев — это была акция шизофреническая, не имеющая в себе совершенно никакого смысла. Но оказывается, в пространстве тотального аб-



формулы, которые не позволил себе даже Трюффо, когда писал статьи о кино, хотя в нем уже проснулся великий режиссер. «Я бы смонтировал не так» (по-моему, это говорил г-н Шпагин), «это надо смонтировать иначе» — человек, который ни разу не склеил ни один монтажный стык, вдруг говорит такие вещи...

Прошу учесть эти обстоятельства и помочь нам (для этого мы все эти годы и собираемся) определить приоритетные направления развития кинематографа на постсоветском пространстве. В Узбекистане свой способ привлечения зрителя, в России начинают создавать «страшилки» наподобие тех, что делают в Америке, и тоже завоевывают зрителя. А в это время в Казахстане и в Киргизии снимают атр-хаус, делают картины, которые получают призы на фестивалях. А вот то, что их не смотрят в Казахстане и в Киргизии — это не наша проблема... Неправильно! Американцы в 70—80-е годы доказали, что можно делать великое кино, которое пользуется величайшим зрительским спросом. И мы время от времени делали картины типа «Летят журавли», которые покоряли мир.

Поэтому очень хотелось бы, с учетом реальной ситуации, в которой существуют наши кинематографии, обсудить эту проблему. Есть понятие «европейское кино». Оно складывалось примерно столько же лет, сколько и евразийское. Может

быть, евразийское отстает лет на 20—30. Не может быть, чтобы картины, созданные людьми, живущими на одной почве (а мы живем на одной почве так или иначе), не являлись бы нечто целостное. Я призываю киноведов и кинокритиков подумать о том, что нас объединяет.

Мунаввар МАНСУРХОДЖАЕВ, председатель Союза кинематографистов Таджикистана. Кинофорум нынешнего года особенно знаменательный, и не только потому, что юбилейный. Ретроспективный показ — это, конечно, очень мощно. И я тысячу раз благодарен команде Кинофорума, которая выбрала, на мой взгляд, самые точные, самые верные фильмы последнего десятилетия. В частности, который уж раз я смотрел фильм Вадима Абдрашитова «Время танцора», (с Абдрашитовым мы параллельно учились во ВГИКе и я помню его дипломную работу «Остановите Потапова») — и каждый раз поражаюсь, каждый раз что-то новое там нахожу. Это поразительная во всех деталях и нюансах, удивительно талантливая картина! Здесь вспомнили работы Чулпан Хаматовой, которая сейчас превратилась в суперзвезду (а это ее первая роль). Еще раз хочу отметить поразительное умение Вадима находить актеров и работать с ними на всем протяжении его творчества.

Вторая половина Кинофорума — это програм-

сурда нет никакого выхода. Кто-то пытается конформировать, как Герц, и у него есть своя логика; кто-то пытается социалистический заход сделать — бунт; кто-то надевает маску; кто-то, наоборот, ловит рыбку в мутной воде. Смысла нет ни в какой программе действий, потому что все это, естественно, приводит только к тотальной смерти.

И поэтому такой финал объясним: у эсэсовца не просто поехала крыша (хотя, конечно же, поехала, потому что он готов уже спасти подпольщиков, о которых он знает). Финальный расстрел лишен смысла с точки зрения логики, но он совершенно естественен с точки зрения логики фильма. Между прочим, так «гетто» никогда не показывали, у нас всегда в показе войны был какой-то правильный выход, мы там спасали мир. А на самом деле, это действительно было фантазмагорическое абсурдное пространство. Показ всего происходящего как тотального абсурда, в котором нет ни малейшего смысла, — это выдающееся достижение, и не только литовских кинематографистов, но и вообще всего нашего пространства — России, СНГ и Балтии. Уже заходы были и у Рогожкина в «Кукушке», особенно у Германа-младшего в «Последнем поезде». Здесь это, пожалуй, даже доведено до более серьезной кондиции. Я просто в восторге и поздравляю вас с той картиной.

«Птицы небесные» — картина симпатичная, но недотянутая. Я читаю очень много сценариев по долгу службы, и вижу, что авторы сегодня пытаются выйти на психологическую драму. А вместо психологии появляется то, что умели делать в 70-е годы, то, что умел делать, например, Эфрос. Начинается некий «оживляж», чтобы зрителю было интересно. Поначалу я увидел, что герои ведут себя странновато, гротесково (выливают воду, за которой только что пошли). В итоге возникает ощущение несовпадения реалистического пространства фильма с полугротесковым поведением персонажа.

Конечно, довольно неприятно смотреть, как девочка издевается над Настей. Ну ладно, она шальная. Но когда герой Золотухина в этом участвует, особенно с козой?.. Один раз поиздевались, второй — мало показалось. А зачем?

Я представил себе эту сцену, как ее можно было бы сделать с козой, совершенно естественно. Настя приходит, начинает с ними есть шашлык, потом до нее доходит, из чего он сделан. У Насти, естественно, шок. Они тут же ее успокаивают: да не из козы, вот коза! А она уже жутко обижена, уходит. Результат был бы достигнут

ма нового кино, и она взяла свое. И для меня очень знаменательно и символично, что кинопоказ завершился киргизским фильмом «Райские птицы».

Почему я об этом говорю? Проблематика фильма лично мне очень понятна, весь Таджикистан как бы в эпицентре наркотрафика. Тема границы чувствуется на всем нашем пространстве, откликается на всем постсоветском пространстве в той или иной степени.

Для меня было бы неожиданным, если бы вдруг наши друзья из Прибалтики забыли про тему освобождения от советской системы, но она продолжает присутствовать в их фильмах. Я это где-то понимаю, хотя в душе думаю, что эти государства уже набрали свои обороты. Могли бы, кажется, появиться уже какие-то другие проблемы.

Фильм «Граница» — тоже очень неординарная, пронзительная картина. Как таджик, я понимаю, что порочная система, что образовалась внутри наших границ, нужна армии, нужна политикам и даже кое-кому из простых жителей, которые живут по обе стороны границы. Это, если можно сказать, бизнес.

Отраден для меня фильм Камары Камаловой «Дорога под небесами». Недавно наши друзья, узбекские кинематографисты, пригласили нас на семинар «Возобновленные диалоги», который делает

Шухрад Махмудов со своей великолепной командой. В этом году семинар обрел более существенный и основательный статус. Неслучайно в Ташкенте пошли разговоры о том, чтобы превратить его в фестиваль документального кино. На этот раз в Ташкенте было собрано хорошее кино и белорусов, и петербуржцев, и кино Центральной Азии. Была представлена программа узбекских фильмов, где, на мой взгляд, поверхностно были показаны обрядово-ритуально-этнографические действия.

Поэтому такой радостью было видеть фильм Камары Камаловой, где столько выдумки, такие прекрасные слова и музыка. Когда мы говорили с ней, она сказала, что это — «назло всем моим оппонентам», мол, «рано они меня списывают».

И я благодарен Зульфикару Мусакову за его «Родину». Я давний его поклонник. Правильно здесь сказали: самыми простыми средствами сделано великолепное кино. И до этого мы видели целый ряд его фильмов, созвучных нашему обществу.

Поэтому я «белой» завистью завидую моим коллегам-соседам.

Я хочу, чтобы мои друзья так же говорили про таджикское кино. У нас есть славные традиции, и пора ими проникнуться. Хотя те наши соотечественники, что покинули родину не по своей воле, снимают добротное кино.

точно такой же, но это выглядело бы менее фальшиво, чем эти танцы, откровенные издевательства. Тут, мне кажется, именно режиссерская недотяжка, даже не драматургическая!

Как часто бывает в не совсем «дотянутых» вещах, финал заканчивается чьей-то смертью. Это было очень характерно в конце 80-х, когда шла чернуха. А чем драматургически, концептуально оправдана смерть этой девушки, я не очень понял. Объединит ли она героев Золотухина и Гайтан, рассорит ли их, останется ли жива девочка? И вообще, зачем это нужно с точки зрения концепции?

Но тем не менее «Птицы небесные» — это история потерянных людей, между прочим, практически первый раз отыгрываемая в нашем кино, хотя ее можно было бы отыграть еще в начале 90-х. То есть у фильма есть сверхзадача!



Андрей ШЕВЧУК, кинокритик; Россия. Я аплодирую картине «Кочевники» вовсе не потому, что она высокопрофессиональна, а потому, что это наш ответ глобализации, если угодно. Потому что так заставить себе служить международную систему кинопроизводства — это красиво! Хотел бы остановиться на картине Татьяны Фирсовой «Птицы небесные». Старое поколение уходит, молодое поколение отрывается. На кого надеяться? Главная героиня — это не просто выдающаяся актриса, это абсолютно знаковое лицо, потрясающая исполнительница. За Валерием Золотухиным тянется огромный шлейф ролей шукшинских персонажей.

Кирилл РАЗЛОГОВ, культуролог, ведущий дискуссионного клуба; Россия. И «Ночного дозора»!

Андрей ШЕВЧУК. Я так понимаю, что где-то у авторов этого фильма изначально была мысль делать триллер. Хочется выдавать психологию, хочется выстраивать отношения, а они не очень выстраиваются; герои существуют как бы от кадра к кадру: в одном кадре — одно состояние, в другом — другое, в третьем — третье. И ду-



Инессе Клява, Улдис Тиронс



Юсуф Разыков, Эрнест Абдыжапаров, Лесь Санин



Рустам Ибрагимбеков



Сафарбек Солиев



Алла Бобкова, Рахман Бадалов



Алтынай Койчуманова, Актан Абдыкалыков

Фото Сергея Рыжова

Андрей ШЕМАКИН, критик; Россия. Там, в Ташкенте, где я тоже был, говорили не о кино России, а говорили о московской и Санкт-Петербургской школах. Правильно сказал Рустам, что мы никуда друг от друга не делись, но сменился вектор, — не в том смысле, что разбегаемся, а в том смысле, что уже разбежались и надо собираться заново и как-то совершенно иначе.

Много лет Форум защищал идею конфедерации. И именно сейчас, когда политики заговорили о том, что есть это пространство и надо возобновлять диалоги, понимаешь, что опыт у всех очень разный, и в самый раз «сверить часы».

Наверное, какое-то время было потеряно. Но если судить по фильмам, конечно, есть общечеловеческие ценности, и всегда можно понять другого. Если же иметь в виду прекрасный фильм Зульфикара Мусакова «Родина» (действительно, прекрасный!), то видно, сколько горечи в нем. Прошлое — это прошлое, оно состоялось со своими трагедиями. А что сегодня? Надо заново искать собственную идентичность. И этот вопрос никуда не девался.

Особенно это заметно на документальных фильмах. Для меня есть несколько безусловных шедевров.

Одна из них — «11 000 км от Нью-Йорка» Орзу Шарипова. Просто абсолютно невозможно было бы «прочитать» картину, если бы не гениальная

пластика. Про что это? Понятно, что это про то, что было в Таджикистане. Про это, собственно, про сладкую родину, Орзу всегда и снимает. Но то, что реалии уже надо объяснять, это не трагично, не драматично, это данность, но с ней надо что-то делать.

С другой стороны, — чрезвычайно мне нравящаяся латвийская картина Улдиса Тируса «Философ сбежал» о ключевой фигуре интеллектуальной советской жизни и в каком-то смысле «гражданине мира» Александре Моисеевиче Пятигорском.

Сегодня молодому поколению ни имя Пятигорского, ни имя Мамардашвили ничего не говорит, а после фильма — скажет. Привычные критерии «почему нет того», «почему нет этого» не работают. Наоборот, мне кажется, надо больше доверять экрану, где рассказано именно так, как рассказано.

Сегодня мы живем в очень разных мирах и даже во временных измерениях, — это сформулировал замечательный киргизский режиссер Эмиль Джумаев в Ташкенте. И я с ним согласен.

Например, 15 лет киргизское кино обходилось почти без поддержки государства, и сегодня это интереснейший опыт, о котором стоит говорить специально.

С другой стороны, белорусское кино демонстрирует в высшей степени достойный модус выживания при поддержке государства. Каких-то вещей они просто не касаются, сохраняют лицо. Пот-

маешь: а почему? Дело не только, мне кажется, в том, что это дебют, хотя и подающий серьезные надежды; дело в том, что современная мифология никак не складывается. Ну не складывается она!

По поводу литовской картины «Гетто». Это очень отважная работа, потому что безумно трудно выдержать изначальное противостояние, когда ничего внутренне не развивается и развиваться не может, а нагнетание ужаса дать крайне тяжело, к тому же всему этому сопротивляется открытый как бы «театр власти». Мне понравилось то, что здесь есть полный отказ от концепции жертв и жертвенности: никто не спасется, но всегда есть свидетель. Очень интересная работа.

Лев АННИНСКИЙ, критик; Россия. Поскольку главное наше ощущение от всех этих фильмов — полное отсутствие какого-то единого основания, я из чувства противоречия попробую сейчас это основание все-таки извлечь. Для этого я возьму две точки, два фильма — «Птицы небесные» Фирсовой и «Кочевники» Ибрагимбекова. К каждому из них можно прицепиться с точки зрения кинокачества. Картина «Птицы небесные» сделана в такой медлительной психологической манере... Если авторы хотят передать скуку жизни, не надо выдавать скуку монтажа! Это не одно и то же. Можно скуку передать так, чтобы зрителю не становилось скучно.

Что касается «Кочевников», то это обратная крайность: бешеная динамика, где заботятся только о том, чтобы у зрителя ни на секунду не было паузы, чтобы ему не стало скучно и чтобы он не успел о чем-то задуматься. Что меня смущает в этом блестящем блокбастере (потому что это блокбастер, и он сделан по мировым канонам блокбастера). Допустим, я принимаю всю эту пластику, т.е. горизонталь экрана, по которой стелется горизонтальная конная лавы, и постепенно она скручивается в диагональ (это замечательно смотрится), но я все время думаю: почему джунгары? Джунгары — это такой же осколок чингизовой орды, как казахи. Почему взяли джунгар? Я начинаю соображать: значит, с одной стороны, у них огромное государство, у которого очень много народа (с ним не справишься), с другой стороны, еще одно государство, которое есть «мед-

рясающая картина Галины Адамович «Заведенка» показывает колоссальную внутреннюю драму этой жизни. Конечно, Татьяна Логинова — гениальный оператор, но это союз оператора и режиссера, — и на прошлом Форуме была картина «Боже мой», ими совместно сделанная.

Здесь мы видим то планы почти фресковые, плоскостные, то, наоборот, немыслимой глубины и красоты. А это еще пленочное, слава Богу, кино, почти исчезнувшее, и на каком бы носителе его ни показывали, оно было снято на пленке. И посмотрите, какая сложная монтажная структура, какая вязь! Все смеются, но почему-то очень горько.

Мне кажется, что пора больше доверять киноязыку. Пусть авторы высказываются, как думают и чувствуют.

И последнее. Дело в том, что многие критики сейчас меняют профессию или, по крайней мере, обрели еще одну, две... Критики сейчас занимаются продюсированием и делают телевизионные программы. Прошло то время, когда они, может быть, ничего и не склеивали. На самом деле это возвращение к одной нашей выдающейся традиции, потому что почти все лучшие критики 60-х. прошли студийную редактуру: и покойная Вера Васильевна Шитова, и Майя Иосифовна Туровская, и наша любимая Нея Марковна Зоркая.

Так вот, может быть, имеет смысл действитель-

но не стесняться профессиональных разговоров, потому что, обсуждая глобальные проблемы, мы невольно переходим на вещи более общие, забывая конкретные. Как-то не очень хочется говорить о глобальных проблемах. Сегодня стоит выяснить, кто как живет. Ибо сегодня уже совершенно другая реальность, даже чем та, что была еще 10 лет назад.

И самое последнее — это восхищение тем, как сегодня широка география творчества. Это, конечно, очень сильная ретроспектива. Но мне кажется, что тут нет опять же прямых параллелей. Это не развитие, не опровержение, не продолжение. Это какое-то еще одно измерение того, что мы называем кино постсоветского пространства.

Ходжакули НАРЛИЕВ, режиссер; Туркменистан. Эти дни для нас всех прошли как праздник, которого мы ожидали, ибо наши встречи и просмотры фильмов друг друга — это действительно праздник. Но у меня в душе остался какой-то осадок.

Один раз меняли образ нашей жизни в 17-м году прошлого века, потом была война, теперь уже «постперестройка». В кино пришли молодые прекрасные ребята. Они загнаны в сегодняшнюю тематику, и сегодня они делают фильмы, рассказывающие о сегодняшней жизни, о ситуации, в которой все мы оказались.

ведь». И те и другие могут сейчас обидеться, а джунгары сейчас не обидятся — их нет! (Смех и оживление в зале). А это калмыки. А вдруг они обидятся? Вы что, будете в Элисте еще один блокбастер делать, с теми же западными помощниками? Поэтому у меня есть претензии к этим фильмам. Но речь не об этом. Речь вот о чем.

Вот казахи сделали стандартный блокбастер, потому что у них колоссальный подъем национального чувства, самоуважение. Они через все проходят и делают этот гимн самим себе. А мы, русские, видите, что делаем? Мы помещаем троих героев куда-то там в берлогу. Да вы возьмите любого из нас и вытащите туда, на эту заимку, и возьмите: один — бывший советский начальник, другая — неудачница, почти старуха, а третья — представитель молодого поколения, которая всех посылает туда, куда посылает... И если вы их вытащите, это будут не представители распадающегося общества, а люди в искусственно отделенном кружочке. Это будет то самое. И тем не менее, все это сделано в определенном нашем, русском контексте. Мы бессильны, мы потеряли кураж. У нас ничего нет: ни энергии, ни, в сущности, памяти. И вот этот контраст с казахами — потрясающий. И это та самая общая тема, которая меня в данном случае волнует.

Александр РУДЕНКО-ДЕСНЯК, публицист. Я хотел сказать несколько слов в защиту эстонского фильма «Встреча с неизвестным». Когда представляли эту картину, совершенно справедливо сказали, что это, в общем-то, картина для внутреннего потребления. Я очень хорошо знал главного героя этого фильма Валдо Панта, я дружил с ним, знал эстонское телевидение. Программа, которую 25 лет назад делал Пант, — это было совершенно феноменальное явление, и не только в средствах массовой информации, но, видимо, еще и в национальном сознании. Вообще более масштабного человека на советском телевидении, чем Валдо Пант, в принципе, не было. Это была удивительно яркая личность. Заседание Кабинета министров Эстонии переносилось из-за программы Валдо Панта!

Считать, что эта картина — социальная сатира, совершенно невозможно. Это картина-капустник, но пос-



Смотришь, например, фильм Шухрата Махмудова «Первая остановка». Все события происходят в городе Ташкенте, который когда-то назывался «городом хлебным», в котором не было сирот, и если в других местах были дети-сироты, то, приезжая в Ташкент, они уже не были сиротами. А сегодня в этом городе (мы говорили об этом с Шухратом) по несколько тысяч детей каждый год оказываются буквально на улице... Ребенок, девочка четырех лет говорит: «Я ночую на улице!» До чего мы дошли?!

Или, например, кыргызский фильм «Граница». По всем нашим обычаям, отмечаются два великих жизненных события: рождение человека — самый большой праздник, который только может быть на земле, и самое большое горе, когда человек умирает. Когда шла похоронная процессия (я вырос на таких вещах), все едущие навстречу машины останавливались, вставали на обочину и провожали покойника в последний путь... А сегодня наше общество дошло до того, что в такой день у усопшего требуют документы.

Эта абсолютно точная, прекрасная работа говорит, мне кажется, о большой трагедии людей, живущих в постсоветском пространстве. Об этом свидетельствуют и просмотренные работы. Это и «Семья» Рустама Ибрагимбекова. Это и фильм Усмана Сапарова «Ангелочек, сделай радость».

кольку там есть знаковые имена, то эстонские зрители, особенно старшего поколения, — они вздыхают, когда видят все это на экране.

По поводу «Кочевников». Эпос — жанр довольно сложный, противоречивый, поскольку, когда народ начинает рассказывать о самом себе, то это создает некоторые проблемы для тех, кто не принадлежит к этому народу. Это всегда так.

Можно ли считать это историческим фильмом? Думаю, что нет. Дело в том, что я помню роман одного казахского писателя приблизительно о том же времени, где действующим лицом был хан Аблай и где говорилось о том, что угроза со стороны Небесной империи заставила казахов броситься в объятия Российской империи и что, видимо, это было самым правильным поступком для спасения степи от этого страшного нашествия. В данном случае был взят как бы другой отрезок, когда все акценты совершенно и решительно изменились.

Поскольку на постсоветском пространстве, наверное, ни одной нации и ее интеллектуальной части не удалось избежать современного мифотворчества, мне представляется, что настоящая свобода — это еще и способность в принципе отказаться от национальных мифов.

Кирилл РАЗЛОГОВ. «Кочевники» — очень интересный пример того, насколько внятно можно национальную идею изложить на транснациональном языке.



Алла БОБКОВА, кинокритик; Беларусь. Насколько мне помнится, Рустам Ибрагимбеков преисловие к сценарию «Кочевники» заканчивал так: «Мир знает ковбоя, самурая. Теперь он должен узнать, кто такой кочевник». По-моему, с этой художественной задачей создатели справились блестяще. Вот «Кочевники» пошли по миру и заняли, очевидно, свое место в том ряду, в котором стоит давний «Бен-Гур» и недавняя «Троя».

Мне кажется, что у этого фильма два недостатка. Много поклонов в сторону давшего мно-

Можно перечислить едва ли не все фильмы программы.

Очень хочется обратиться к нашим ребятам: пожалуйста, двигайтесь дальше, потому что в жизни столько игр разума, а мы к этому вообще не прикасаемся. Сколько подвигов доброты! Это мы видим в фильме «Граница»: водитель снимает борт машины и превращает его в носилки для покойного. Это доброта просто высочайшая! Мое пожелание: как можно чаще обращаться к душам человеческим. У вас есть огромный талант. Это видно по всей программе. Вопреки нашей жизни, нашей ситуации, углубляйтесь в творчество.

Лев АННИНСКИЙ, критик; Россия. В первый день мы никак не могли найти общей платформы, чтобы смотреть и обсуждать разные фильмы. Теперь, обращившись, мы пытались решить ту же самую задачу. Я хочу предложить следующую парадигму.

В первый день мы посмотрели два фильма — один казахский и один эстонский. Эстонский фильм «Встреча с неизвестным» посвящен борьбе против мифов. Это были мифы советской власти. Могли быть другие мифы, но это было последовательное, остроумное, точное разоблачение мифа как такового. Параллельно был показан новый фильм «Кочевники», который осознанно, последовательно создавал миф. Не является ли это той са-



Ильдар Ягафаров



Али Хамраев



Борис Савченко



Алла Пасикова, Игорь Стрембицкий

Фото Сергея Рыжова

го миллионов долларов на постановку. Особенно это ощущается в конце. И второе. В сценарии было то, что поднимало такой фильм, как «Унесенные ветром», — женская линия, любовь. Здесь же все это, извините меня, кастрировали, оставили только «экшн».

Литовская картина «Гетто». Мне кажется, в ней существует некий дисбаланс художественный. Она меня раздражала до того момента, когда начался эпизод с поющими детьми. И вот здесь мне показалось, что режиссер нашел тот камертон, который начал вести фильм абсолютно точно. И вообще блестящая задумка сделать театр, с одной стороны, как выживание или, по крайней мере, надежду на выживание в этих страшных обстоятельствах, а с другой стороны — это как бы проекция арийца, проекция, как там говорят, «хозяина жизни и смерти», своих каких-то инстинктов, своих рефлексов, позывов художественных.

И конечно, это фильм, сделанный человеком, который хотел бы оставить свое слово в том кинематографическом массиве, который уже миром сделан о Холокосте.

Светлана СЛАПKE, директор программ Форума азиатского кино в Берлине. У меня два вопроса к господину Ибрагимбекову, касающихся его фильма «Кочевники». Первый вопрос, пожалуй, лежит на поверхности. Если фильм задуман как глубоко национальный, казахский, который должен иметь задачу пробудить или укрепить национальное самосознание казахов, то почему выбрали именно вас, при всем моем огромном уважении к вашему дару сценариста, а не казахского сценариста, драматурга, литератора, который, может быть, знал этот вопрос изнутри?

И второй вопрос. Когда смотришь этот фильм, то у человека, знакомого с казахской мифологией или с тюркской мифологией и эпосами, невольно возникает аллегория с киргизским Манасом. И я уверена, что вы, Рустам Ибрагимович, естественно, знакомы с этими эпосами. И меня очень интересует, насколько вам помогало или мешало знание этих общих эпосов в этой работе?

мой парадигмой, которая объяснит нам сегодняшнюю неразрешимость не только евразийского кинематографа, о котором говорил Рустам Ибрагимович, а вообще мирового? Разумеется, мы живем в Евразии, и все, что у нас происходит, — это нечто евразийское. Но с другой стороны, вчера был замечательный узбекский фильм «Родина», который начинался американской прелюдией и закончился американским финалом.

И вообще, если проследить, то Америки не меньше в тех же «Кочевниках». Сам киноязык фильма создан, скорее, американцами, чем европейцами. Я думаю, это пена мирового кино, на которое ориентируются сейчас все сколько-нибудь существенные киноотряды во всех независимых, суверенных и прочих государствах.

Если бы я был или хотел быть кинокритиком, я бы, конечно, прослеживал, как замечательно выросли кинематографии бывших республик с точки зрения овладения техникой культуры и фактурой кинопроцесса. Тут действительно все можно найти: и новое поветрие, и мейнстрим, и психологическое кино, и все что угодно. При этом возникает одна проблема, сверхзадача. У всех этих кинематографий национальная душа, а язык у них универсальный, при всем разнообразии того, чему они учатся у скандинавского кино, у американского кино, у культуры в широком смысле, у литературы тоже.

Нужно примирить национальную душу как нечто фактурно неповторимое, уникальное — и мировые поветрия, которые не могут быть уникальными по определению: они как раз предъявляют национальной душе какие-то общие контексты, и эти общие контексты всегда будут уничтожать все конкретное. И всегда будет глобализм, с одной стороны, и сопротивление глобализму в любом национальном организме — с другой. Это всегда будет борьба. Вопрос только в том, где мы сейчас находимся.

И поэтому я внимательно смотрел и думал: господи, советская власть не разрешила эту проблему. Она пыталась уничтожить национальности и взорвалась именно на этой проблеме. Человек не может не быть национальным, этническим, племенным, но он не может никуда не входить при этом. Если ты никому не нужен как национальная единица, ты просто не существуешь. Ты должен отражаться в других национальных единицах. И какие будут эти общие контексты, мы не знаем. Мы на ощупь их пробуем. И вот эту неразрешимость я ощущал почти в каждом фильме, который посмотрел.

Я должен сказать, что я счастлив, что посмотрел эти картины. Речь не о том, кто лучше сделал, а кто хуже. Это другая проблема. Дело в том, как и чем мы обмениваемся. Книжки перестали читать —

серьезные книги. В России мы читателя потеряли прочно. Русский читатель русских книг не читает! А где уж там читать переводы, как мы читали много лет друг друга. Но может быть, кино нам поможет хоть как-то понимать, что у кого происходит?

Поэтому Х Форуму национальных кинематографий — огромное спасибо!

Евгений ЦЫМБАЛ, режиссер; Россия. Мне не удалось, к сожалению, посмотреть всю программу, потому что я сейчас делаю очередную картину, а, кроме того, во время Форума была премьера моей последней картины «Зощенко и Олеша», так что восприятие мое будет не полным. Но то, что я видел, вызывает у меня очень глубокое удовлетворение и, я бы сказал, явственное ощущение тенденций, которые есть в различных кинематографиях.

Мне кажется, что для меня, как представителя русского и российского кинематографа, было чрезвычайно интересным отражение нашего русского или (может быть, более глобально) советского влияния, которое я видел в этих фильмах. И то, как это советское или российское отражается, рефлексировалось, преодолевается, для меня было исключительно важно.

С одной стороны — эстонский фильм «Встреча с неизвестным», где советское прошлое вспоминается с замечательным юмором, с другой — пора-

зительная по скромности выразительных средств и по фантастическому результату узбекская картина «Родина».

Я бы назвал стиль, в котором работает Зульфикар Мусаков, трагическим минимализмом: художник, располагая абсолютно скромными средствами, умудряется извлечь из них высочайшие эмоциональные и, я бы даже сказал, философские обобщения.

Мне очень жаль, что мы в России идем каким-то совершенно иным путем. У нас не осталось никакого праздника, кроме Дня Победы, который нас как-то объединяет, но и то этот праздник рассматривается не как трагическое событие, а как шапкозакидательский пафосный фестиваль, в результате которого мы все должны ощутить, что мы самые лучшие, самые сильные, самые-самые...

Для меня это глубоко пугающая и настораживающая тенденция — вновь становиться «старшим братом». Я не хочу быть «старшим братом», я хочу быть равным с равными, я хочу уважать мнение, видение, переживания людей, живущих в других республиках, бывших частью в чем-то великой, а в чем-то ужасной страны.

Если мы «самые лучшие», «самые великие», а все остальные народы — второй сорт, — это ли не платформа для фашизма? В России режут людей другого цвета кожи, с другим разрезом глаз... Мы

Рустам ИБРАГИМБЕКОВ, киноматюрг, руководитель Форума. Я хочу отметить только одно обстоятельство. Я по-своему горжусь этой работой, потому что это заказная работа, т.е. я проверял себя как профессионал, и проверял свою способность выполнить поставленную передо мной задачу, причем задачу совершенно определенную. Назарбаеву очень важно было, чтобы о Казахстане было рассказано так, чтобы было ясно, что это за страна, что это за народ. Причем это были не конъюнктурные соображения, это не желание человека обратить внимание на свою страну вот в этот момент, когда она действительно на подъеме и так далее. Его волновала именно степная философия, его волновали корни, его волновала история своего народа.



Мне, как человеку, который очень плохо знал все, что связано с тюркским эпосом, было очень интересно окунуться в прошлое и рассмотреть все эти истоки, потому что корни общие. И поэтому эта работа была для меня очень увлекательной, я был очень благодарен за то, что мне дали такую возможность года два всем этим заниматься.

И задача была очень простая — сделать казахскую картину, которая пошла бы широко по всему миру. Мы искали компромисс. Удлинение, предположим, какой-то линии, которая очень дорога и важна самим казахам, мгновенно приводила, поскольку ее смотрели разные эксперты, к тому, что она теряла бы миллионы зрителей. Это странная вещь, вот мой друг-недруг Никита Михалков иногда говорит: они (имея в виду критиков) думают, что я не могу снять картину, которая всем им будет безумно нравиться, но они мне менее важны, чем зрители, я делаю картину для зрителей. И поскольку я впервые в жизни оказался в этой ситуации, потому что обычно я делал то, что прежде всего нравится мне самому, я занимался тем, что называется самовыражением, вот мне было интересно сделать еще вот такую работу. Я абсолютно не заблуждаюсь насчет ее качеств. Мне кажется, что наиболее интересное, что у нее есть, — это жанровое своеобразие. Это не историческая картина, это притча, легенда, сказ. Отсюда и язык, отсюда та лексика, отсюда такие отношения людей, поскольку это нормальная сказка. Вчера посмотрел картину мой 10-летний внук, ушел зареванный, и я бы счастлив, потому

что он в восторге от картины. Это картина, рассчитанная не на вашу серьезную, умную и знающую все аудиторию. Она все-таки рассчитана на массового зрителя. И поэтому я прекрасно понимаю ваши претензии и принимаю вашу критику, потому что это действительно соответствует истине.

Гульнара АБИКЕЕВА, кинокритик; Казахстан. В картине «Птицы небесные» мне показалась интересной попытка создания искусственной семьи.

Финал открытый. Наверное, это логично, но у меня все время стоит перед глазами кадр, когда герои Золотухина и Гайтан запрягаются вдвоем в санки. Это образ и семьи, и общества. Это очень сильный кадр — вытаскивают или не вытаскивают, выздоровеет девочка или нет и т.д. То, что картина располагает ко всем этим размышлениям — это, мне кажется, очень здорово.

А теперь по поводу «Кочевников». Может быть, эта информация кому-то будет интересна, но после того, как в Казахстане произошел пресс-показ, и казахоязычная, и русскоязычная пресса обрушилась на «Кочевников». Основная претензия, которую предъявили казахи, — это не национальное кино, а американское. Русскоязычная пресса набросилась я даже не знаю на что. Мне показалось, что все выясняют отношения со всеми: оппозиция с президентом, кинематографисты — со студией «Казахфильм». И в итоге, мне кажется, зритель имеет полное непонимание — а что же такое «Кочевники». Очень хорошая вещь произошла на фестивале «Евразия». Дело в том, что мы обсуждали и эту картину тоже, и Вида Джонсон сказала, что картина «Кочевники» относится к категории очень странного кино — транснационального, потому что сделана по законам Голливуда. Это не артхаус и не фестивальное кино. Люди же судили, как мы все привыкли судить, с точки зрения артхаусного кино. Это, мне кажется, еще и третья причина, почему картина не была принята прессой. Опять-таки как только фильм дошел до зрителя, в настоящий кинопрокат, мне кажется, был потрясающий успех. Дети, подростки, молодежь (а она является основным потребителем кинопродукции, как известно) принимали картину очень хорошо. Картина, безусловно,



как-то снисходительно, терпеливо и молчаливо относимся к этому. Никто не говорит о том, что всё это возвращается в недрах спецслужб или при их молчаливом попустительстве. Неофашисты, по всей вероятности, нужны для того, чтобы предотвратить так напугавшие наши власти «оранжевые», «цветочные», «тюльпановые» революции.

Для меня главным итогом Форума стало то, что я еще раз ощутил свою причастность к евразийскому пространству; я ощутил причастность к нашей общей истории; я ощутил гордость от того, что во мне есть часть узбека, часть казаха, часть эстонца, потому что, когда я смотрю их фильмы, я радуюсь, я сопереживаю, иногда у меня на глаза наворачиваются слезы.

Садулло РАХИМОВ, критик; Таджикистан. Г-н Цымбал «украл» мое выступление, — я как раз хотел об этих вещах сказать.

Есть известный персоязычный писатель-поэт, живший в Индии, Абдулкадир Бедиль, который написал:

...Не спрашивай, Бедиль, почему мы плачем.
Бессмысленно у нас текут слезы...

Я тоже ощущал себя белорусом, когда смотрел прекрасную картину Галины Адамович; я чувствовал себя узбеком, когда смотрел «Родину»; я чувствовал себя россиянином, когда смотрел рос-

сийские картины, в частности «Время танцора» В. Абдрашитова. Словом, я не знаю, кто я теперь, хотя знаю, что говорю по-таджикски и люблю читать Бедиль, но и люблю смотреть хорошее кино. Наш Форум — это прекрасное послание в ноосферу. Может быть, мы и не новаторы в эстетике, в языке, но все программы были искренни и высокохудожественны. На иных просмотрах я плакал. И я не стесняюсь этого.

Я приехал из Таджикистана, где кино, как ни странно, в общем-то не нужно. Мне мои земляки не дадут соврать. Все, что делается, и все, что мы привезли, — это инициатива самих авторов. Может быть, сейчас Рустам Ибрагимович на меня с удивлением посмотрит: он разговаривал с нашим правительством, и ему столько наговорили... Я бывал на многих кинофестивалях, там смотрели на меня, как на коллегу из Таджикистана, но приехал Ванн Дамм, про меня забыли, и я оказался никому не нужен. А здесь я чувствую себя Ванн Даммом!

Я думаю, что наш Форум ценен еще и тем, что мы друг другу нужны.

Рустам ИБРАГИМБЕКОВ. Садулло, слезы текут не «бессмысленно», а «бесцельно»....

Садулло РАХИМОВ. Уж если меня поправили, я хотел бы сказать пару слов о критике.

выполнила свою задачу. Мне кажется, Назарбаев сделал себе два памятника: это город Астана и картина «Кочевники» (с помощью кинематографистов).

Евгений ЦЫМБАЛ, кинорежиссер; Россия. Что касается фильма «Птицы небесные», мне он показался чрезвычайно симптоматичным, потому что он очень точно отражает наше внутреннее самоощущение. Мы так же вялы, мы так же дезориентированы, мы так же потеряны, как персонажи этого фильма, и мы совершенно не принимаем нашего будущего, потому что оно нас пугает, оно нас раздражает, и оно не такое, как мы.

Что касается фильма «Кочевники», то мне кажется, что мы присутствовали при рождении чрезвычайно важного, я бы сказал, феномена. Дело в том, что у каждого из нас был свой образ Казахстана, образ казахов. Это была такая разноцветная, в разной степени привлекательная мозаика. Этот фильм сыграет чрезвычайно важную роль. Это одновременно эпос, и это одновременно национальная мифология. Если до этого фильма у каждого был свой казах, то после этого фильма казах будет именно таким, каким он был в этом фильме.

Сергей ТРИМБАЧ, кинокритик; Украина. Мне кажется, что герои фильма «Птицы небесные» — герои 70-х годов. Мне почему-то вспомнилась картина «Частная жизнь» Юлия Райзмана, где Ульянов в качестве директора выпадал в некий промежуток, когда его снимают с должности, и он обнаруживает, что есть некая частная жизнь, что у него дети тоже не очень удачные, жена неизвестно чем занимается. Но у него было некое будущее, у него действительно было ощущение промежуток. Здесь же у героя Золотухина, конечно, никакого ощущения будущего нет. «Будущее» действительно является в виде этой девочки — неуклюжего подростка, «гадкого утенка», который, в общем, не похож на «светлое будущее» и не обещает этого будущего.

Я не очень хорош в разговорном жанре: я теряюсь, я волнуюсь... Может быть, стоит относиться к нам немножко иначе? И вообще, разговорный жанр — не критерий для определения культуры критика. Может быть, нас нужно больше и внимательнее читать. Извините.

Али ХАМРАЕВ, режиссер; Россия. Мы на этом Форуме, который работал (в отличие от других кинематографических собраний) с 10 утра до 12 ночи, обсуждаем последние работы и ретроспективу постсоветского кино. Я думаю, что новое кино мы будем обсуждать, когда увидим работы режиссеров, сценаристов, операторов, родившихся в 1992 г. А сейчас мы все — это «осколки» огромной империи.

Не только перед микрофоном, но и в кулуарах, в гостинице мы обсуждаем, что с нами случилось и как дальше мы будем жить. Мне кажется, бессмысленно плакаться о том, что мы потеряли и что нас ожидает. Мы предполагаем, а Бог располагает. Так повернулась история, и мы живем в этой ситуации и боремся, кто как может. Но я глубоко убежден, дорогие друзья, что наступит время, когда новый Тенгиз Абуладзе сделает об этом времени свое «Покаяние». Обязательно! И все, что сегодня происходит, как духовно разрушаются народы, как постепенно нарастает сопротивление, — об этом,

вероятно, будет снята когда-нибудь картина «Покаяние-2».

С большим удовольствием я посмотрел небольшие и большие работы наших друзей из разных республик. И сразу могу сказать, что мне очень понравились «Кочевники». Шел смотреть я с большим предубеждением: уж столько говорили об этом. Сделана мощная картина, и даю вам гарантию: критики будут вспоминать ее много лет. Это вера в кино Казахстана и в кино Центральной Азии.

Совершенно замечательная ретроспектива по подбору. Мне было стыдно перед Вадимом, но я впервые посмотрел «Время танцора». И как загнул далеко вперед Вадим! Замечательный фильм!

Посмотрел и «Сельскую управу» киргизского режиссера Эрнеста Абдыжапарова. Это просто класс!

Новые программы. Что ни день — то сюрприз. В кулуарах я поздравил авторов небольшого фильма «Граница». В 20 минут они вместили то, что многие в две серии не могут вместить. Это документ времени, он останется навсегда: вот в какое время мы жили и живем.

Очень порадовала меня программа Узбекистана. И если у кого-то есть упрек Мусакову, что немножко бутафорски сделана война, лагеря и т.д., — это не его вина, это беда сегодняшнего

Но тем не менее фильм не произвел на меня такого уж тягостного впечатления. Я думаю, что, скорее всего, в русской традиции, в российской традиции самые жалкие в социальном плане персонажи рождают иногда, тем не менее, чувства достаточно светлые, потому что есть некая славянская черта: мы себе очень редко нравимся, но когда мы сами показываем себя вот в таком свете, то начинаем вдруг ощущать, что хоть и жалкие, но люди хорошие, замечательные, и все у нас так или иначе сложится хорошо.

«ВОЗВРАЩЕНИЕ ПОЭТА», «СЧАСТЛИВЫЕ ЛЮДИ»

Александр ЛИПКОВ. Я не понял, почему фильм «Возвращение поэта» попал в эту программу. Это, по-моему, никак не игровое кино. Видимо, автор хотел выразить некоторую политическую мысль, но для ее выражения хватило бы, я думаю, 20 минут как максимум. Дальше возникает ощущение такой колбасы, которую можно резать в любом месте и получишь то же самое.

Фильм «Счастливые люди» провоцирует хотя бы на то, чтобы его смотрели, потому что кажется, что вот что-то откроется, что-то важное. Но ощущение, что ты попадаешь в мир передач Дроздова из жизни скорпионов или крокодилов. Да, конечно, они твари малопривлекательные, но, с другой стороны, создала же их природа, и каждый в своем виде замечательный экземпляр, и каждого можно рассматривать в лупу, под микроскопом и даже большие любители могут их гладить по головке.

Это любопытство, оно в какой-то степени держит фильм. Но остается ощущение мнимости, кажется, что тебе дадут какую-то мысль, подведут к какой-то философии, а оказывается, это очередной обман, пшик. Ощущение такой эффектно сработанной, красиво сделанной пустышки.

«Узбекфильма». Весь концлагерь снят на территории «Узбекфильма». Если бы у него была такая команда профессионалов, как у Спилберга на фильме «Спасти рядового Райана» или на «Списке Шиндлера»... А у него были другие условия, и то, что он мог, он сделал блестяще, начиная от подбора актеров и кончая диалогами и всей атмосферой фильма.

И Камара Камалова блеснула. Ее «Дорога под небесами» — просто жемчужина. Картина в Средней Азии будет пользоваться колоссальным успехом. Где-то в других местах могут сказать: ну, это фильм-концерт, там сюжет — две строчки... Это отдушина! Сегодня нужны такие картины в Узбекистане.

Я думаю, что молодым режиссерам, которые сегодня направляют свои творческие усилия на то, чтобы возродить кинематограф, великий кинематограф, — им есть у кого учиться. По каким-то техническим причинам одну картину заменили фильмом о Калатозове. Потрясающий документальный фильм создал о своем деде Михаил Калатозишвили.

Теперь самое главное. Нельзя ли организовать подобные форумы в регионах? В Среднеазиатском регионе, в Кавказском регионе, в Прибалтийском? Это было бы очень хорошим делом.

Гульбара ТОЛОМУШОВА, критик, продюсер; Кыргызстан. Я знаю, что в России Федеральное агентство по культуре выделяет на игровую картину сумму в пределах 200 тысяч долларов. У нас в Кыргызстане о таких деньгах и речи не идет! Хотелось бы пожелать, чтобы было побольше технических возможностей, дабы замечательный мастер Мусатов мог снимать картины на уровне, допустим, фильма «Кочевники». Это первое.

Теперь о том мотиве, который едва ли не все картины пронизывал. Это мотив границы. Для начала я вспомню картину Орзу Шарипова «11 000 км от Нью-Йорка». Там все-таки не таджикские беженцы, как показалось Андрею Шемякину. Это афганские беженцы, которые дрейфуют по реке Пяндж. Оказавшись на островах, они хотят прорваться на территорию Таджикистана, но граница на замке.

В таджикской документальной картине «Новая Пенелопа» герои тоже преодолевают границы и едут в Россию. На кыргызско-таджикской границе нет визового режима, и кыргызские девушки шутят и флиртуют с таджикскими парнями.

И в картине «Райские птицы» кыргызско-узбекская граница 2004 г. преодолевается играючи. Но за этой легкостью скрыт жесткий и даже грязный момент, связанный с наркотиками.

И вот фильм «Граница» Марата Алыкулова. Кыргызско-казахская граница, ситуация после 24 марта

Александр ШПАГИН. Мне показалось, что картина «Возвращение поэта», грубо говоря, альманах кинопутешествий (была такая кинопрограмма в 1974—1982-м годах, которую показывали перед сеансами). Я не увидел в ней вообще никакого отношения к реальности, плоха ли она, хороша ли, трагична ли она, драматична ли, или наоборот. Просто мы видим некие картинки.

Я, честно говоря, просто с некоторым возмущением отнесся к этой картине, потому что и так в Армении мало фильмов снимают, и здесь для меня это просто перевод пленки на ветер. Потому что, действительно, если здесь и есть какой-то положительный герой, то только ветер. Что-то такое творится на экране, совершенно невнятное, снятое статичной камерой, какие-то кусочки чего-то. Заканчивать можно на любом из этих кусочков. И каждый раз перед новой запущенной частью фильмопроекта я думал: ну, все, видимо, конец. Нет, не конец, еще будет то же самое. Куда приехала эта статуя, поставлена ли она в то место, в которое хотели они ее поставить, или она не доехала до своего места — ничего непонятно, потому что там нет никакой структуры.

И мне, честно говоря, странно, что это сделал Арутюн Хачатрян, потому что предыдущие его картины, будь то «Конда» или документалистика, они могут нравиться или не нравиться, но это все-таки скальпель, это все-таки взрезание реальности и какие-то взаимоотношения с ней. Здесь же просто некая фестивальная, прощу предложения, даже немножко спекулятивная мякина, которая долгое время длится.

Картина «Счастливые люди» странная, любопытная. Герои — это действительно счастливые люди, которые не знают, чем им заняться, потому что «бабки» есть, и есть все. То, что фильм стоит на месте — это плохо, в общем-то, потому что, конечно, художественное произведение не должно смотреть на мир как акын. Шапиро, по-моему, сознательно ни к чему не приводит, как в «Путеводителе», так и в «Счастливых людях», но он внедряет и воплощает те смыслы реальности, которые уже сформировались, которые не воплощает больше никто, потому что все остальные показывают нашу реальность как некую драму. Шапиро же показывает это

2005 года, когда прошла «тюльпановая революция». Здесь уже не до шуток. Речь идет о человеке, который уехал в Казахстан на заработки. С ним случилась трагедия — он умер, и его тело не могут привезти обратно в Кыргызстан, чтобы похоронить...

Возвратимся в Таджикистан. Картина «Календарь ожидания». Русский человек возвращается в Таджикистан, чтобы взять кое-какие документы. Получается, что мы все как бы дрейфуем.

Вспомним эстонский фильм «Сомнамбула», герои которого хотят бежать в Швецию, но им это не удается. Получается, что и там граница на замке. Здесь, на юге, таджикско-афганская граница на замке, а там люди не могут попасть в Швецию.

Хочу вспомнить увиденную в ретроспективе замечательную картину Шарунаса Бартаса «Свобода», действие которой происходит в Африке. Там ситуация, как в «Райских птицах». Контрабандисты, которые расстреляли катер, остались в пустыне.

В рамках кинопрограммы Форума прозвучала тема обретения своих корней. В картине З. Мусатова «Родина» герой, родившийся в Америке этнический узбек, в конце картины осознает, что он — именно узбек, а не американец. То есть мы все из советского пространства, мы дрейфуем в нем, мы говорим на одном языке — на русском, и я думаю, что мы еще долго-долго будем оставаться в нашей дружной единой семье.

Александр ЛИПКОВ, критик, киносценарист; Россия. В кинематографе во все времена, какие я помню, к счастью, никогда не поощрялись тенденции национального самовыпячивания. Любая съемочная группа была самой разнородной по национальному составу, и людей оценивали именно по их профессиональным и человеческим качествам, и не по каким иным.

Мне кажется, что наша общность, о которой здесь говорили, которая нам так важна и которую хочется поддерживать и утверждать и на постсоветском пространстве, и в мире, действительно всем нам дорога. И тем не менее наряду с радостью, что находишься в такой замечательной компании талантливых и дружелюбных людей, я ощущал некоторую горечь и даже ущербность. Да, у нас тут славная компания. Мы замечательно сидим, смотрим замечательные и менее замечательные фильмы, говорим друг другу приятные и менее приятные слова. Но знает ли хотя бы Москва (я уж не говорю о всей России) о том, что у нас здесь происходит?

Я не видел толп зрителей, которые рвались бы на наши просмотры, да не только толп, а узеньких ручейков. И в средствах массовой информации, на телевидении и в газетах, следить за которыми времени сейчас не было, не думаю, что это событие было как-то капитально замечено. Но мне кажется,

как чистое счастье. Но это счастье пустое абсолютно. Это счастье людей, у которых все есть и которые не знают, чем заняться. И эта прослойка уже очень большая!

Поэтому картина Шапиро представляется мне глубоко интересной. Другое дело (еще раз повторю) — хотелось бы все-таки художественной структуры во всем этом, а не просто отыгрышания.

Ирина ЗУБАВИНА, кинокритик; Украина. Я считаю, что Шапиро работает с какой-то другой реальностью. Я бы сказала, с параллельной — он ее создает. Я бы хотела обратиться к первому его фильму, т.е. к предыдущему, который назывался «Цикута».



Суть его, если можно говорить вообще о каком-то сюжете, такова. В руки распространителя наркотиков попадает наркотик под названием «Отчизна», и он его распространяет. В этом фильме прекрасно представлен какой-то новый образ Киева, совершенно незнакомый. Зрители полностью ознакомились с использованием совершенно реальных наркотиков: «ширяние» в подъездах, возле кинотеатра «Октябрь», в других знаковых местах нашего города. В общем, было довольно интересно, потому что в том фильме вот эти знаковые моменты работы Шапиро с языком кино — они уже проявились. Это интересный монтаж, какие-то своеобразные ракурсы. Но в том фильме чувствовалась связь с культурологической ситуацией. Чувствовались какие-то отсылы, аллюзии (как это ни странно и, может быть, кощунственно в данном случае было) к «Иванову детству», когда взгляд из колодца, и непонятно, в жизни или смерти происходит, а мы видим совершенно обратный ход, когда, извините, отрыгивают в отхожую яму — и т.д. Там были те же деформации звука и изображения: голос Левитана времен Великой Отечественной войны, песни этого времени. А изображения были: какие-то изувеченные ангелы в католических соборах. В общем, там была какая-то работа с культурными контекстами и текстами.

Что касается следующего фильма («Путеводитель»), мы опять видим очень интересный образ Киева.

что тут мы сами должны о себе позаботиться и сами должны заявить о своей общности, о важности этой общности. Самое продуктивное — сделать фильм с участием представителей разных стран, разных культур, разных кинематографических направлений, и в этом фильме рассказать о том, что нас объединяет и почему это важно для всего постсоветского пространства.

Глядя на Рустама Ибрагимовича, который показал себя продюсером такого могучего фильма, как «Кочевники», я думаю, что эта задача для него посильная.

Актан АДЫКАЛЫКОВ, режиссер; Кыргызстан. Наверное, я единственный режиссер, который ничего нового не привез и практически все время смотрел фильмы. Я смог посмотреть все, что было сделано, и все, что сегодня делается.

Попытаюсь обрисовать процесс.

Проявляется своеобразная тенденция: появление на этом Форуме прокоммерческих фильмов, фольклорных фильмов и авторского кино. Меня немного настораживает появление нескольких прокоммерческих фильмов.

На мой взгляд, такие фильмы, как «Кочевники» (я понимаю, что это был заказ), будут воспитывать, может быть, плохого зрителя. Та эстетика, в которой сделана эта проамериканская картина, мне ка-

жется неправильной. Это мое субъективное мнение.

Основной корпус фильмов, которые мы пытаемся делать, а Форум защищает и поддерживает нас, — это чистое кино. Кино как предмет искусства. Я думаю, у Конфедерации есть возможности продвигать эти фильмы и выводить их в прокат.

Европа практикует клубный показ фильмов. Может быть, и нам пора через Конфедерацию инициировать эту идею. Я понимаю, что мы сейчас находимся в пространстве рынка, но, как мне кажется, Конфедерация могла бы помочь в аренде кинотеатров, где могли бы показывать наши фильмы.

Рустам Ибрагимович говорил, что мы должны бороться за зрителя, но вряд ли такой маленький Форум сможет бороться за зрителя, потому что сюда приходят одни и те же люди (в основном это профессионалы). Но, имея несколько небольших кинотеатров, мы могли бы влиять на зрителей и расширять нашу аудиторию.

Здесь прозвучала хорошая идея, что должны быть региональные Форумы. Я понимаю, что это проблематично. Но можно было бы вывезти хотя бы ретроспективу, и показывать ее на паях с республиканскими Союдами. Это опять же в сторону зрителей, в сторону создания среды.

Здесь нас тоже познакомили со значными местами. Это, конечно, шло вторым планом, а первый — это интересная своеобразная структура. Я помню выступление по телевидению Роднянского, и он это сформулировал, не побоявшись. А я не побоюсь за ним повторить, что фильм сделан был «под марочкой» и что смотреть его нужно «под марочкой», т.е. включая терминологию наркотического восприятия. Так вот, здесь, в «Счастливых людях» такая свобода, которая связана с саморазрушением, когда, заигравшись, переходят некую грань, и оказывается, что самая интересная и увлекательная игра для человека, который уже имеет все, это и есть избавление от всего, разрушение и переход за некую черту — вот эта депрессия от пресыщения. Оказывается, находится учитель, который может вывести. И выводит. И у меня даже было впечатление (это, наверное, на уровне шуток, но в каждой шутке есть доля правды), что уход в это зеленое пространство, с которого, собственно, и начиналось это затишье, эта зелень, — может быть, и есть уход в некую ирреальность «конопляного рая», потому что вот здесь свобода — это не та свобода в ожидании праздника и открытости шестидесятилетия, а здесь иная свобода, связанная, может быть, даже с контркультурой американской времен распространения ЛСД, что-нибудь в этом роде.

Андрей ШЕМЯКИН. Я поражен тем, что в картине «Возвращение поэта» ищут какую-то документальную реальность. Длинная она или короткая, не знаю, но мне кажется, что там несколько портит все финал, потому что, чем дальше к концу, тем больше режиссеру, чувствуется, не хватает некоего символизма. Поэтому в конце уже появляется заснеженное поле, танки. И статуя, забытая всеми, может быть трактована аллегорически, как некая духовная культура, которая оказывается в забвении. Но мы-то видим совершенно другое, видим мы статую, которая смотрит на мир, камера дает нам эти живые глаза. Это совершенно потрясающе. Представляете, что мог бы сделать с этим, скажем, Уорхолл? Он бы заставил смотреть, сколько времени лепится, сколько потом везут и так далее и так далее, т.е. действия его в реальной протяженности. Здесь же есть живые ритуалы,

Микаел ДОВЛАТЯН, режиссер; Армения. Я не думаю, что «Кочевники» — кино проамериканское. Ничего проамериканского я там не увидел. Конечно, будут статьи, и критики будут писать, что это матрица «Александра», «Трои» и т.п. Это нормально, и так должно быть. Но ничего проамериканского!

Здесь я заметил другое. Для той же Армении, для других республиканских киностудий это очень интересный пример того, как можно развивать киноиндустрию. А что для нас важнее на сегодняшний день?

Понятно, что «Кочевников» поддерживал президент Казахстана и т.д. и т.п. Я надеюсь, что до президента Армении Роберта Кочаряна дойдет этот фильм, и он подумает... А эпосов у всех нас — хоть отбавляй. И у таджиков, и у грузин, и у азербайджанцев, и у украинцев.

Я благодарен «Кочевникам», я испытал что-то вроде «белой» зависти по отношению к казахам, которые будут смотреть это кино и восхищаться.

И несколько слов в поддержку эстонского фильма «Встреча с неизвестным», который опроверг сложившееся мнение о том, что у эстонцев плохо с юмором. Я смеялся от души, смеялся просто вслух.

Я хочу поблагодарить Зульф리카ра Мусакова, режиссера картины «Родина», за те слезы, за тот

комоч в горле, который я ощутил, когда смотрел ее. Все-таки «сантименты» — понятие очень высокое, и они от чистого сердца были нам преподнесены.

Я хочу поблагодарить Конфедерацию за поддержку лично мне в очень неприятном инциденте¹.

Москву я очень люблю. Я здесь учился, здесь полюбил свою жену, мои дети родились здесь. Группа подонков, которая сотворила этот инцидент, не может поменять моего отношения к этому городу.

Сергей ТРИМБАЧ, киновед, кинокритик; Украина. Почему-то мне вспомнился эпизод: 2001 год, после 10-летнего невнимания к кино вдруг на премьеру украинского фильма в Дом кино пришел тогдашний премьер-министр В.Ющенко. Сказать, что зал был воодушевлен — не то слово. Весь зал встал в одном порыве, а рядом стоящая женщина перекрестилась и сказала: «Наконец-то он пришел...» То есть Ющенко был воспринят как мессия, и несколько лет таковым воспринимался.

Недавно мне рассказали забавную историю, как один режиссер прорвался к Ющенко, который пришел на открытие кинофестиваля «Молодость»,

¹ Микаэл Довлатян был избит группой мерзавцев в переходе метро.

песни, мне очень жаль, что я не понимаю языка, было бы очень интересно, это был бы еще дополнительный пласт смысла.

Мы приходим к очень простой мысли, здесь не мысль важна, мысль здесь читается почти сразу же, как только понятно: если ты смотришь сюжет — то, да, для сюжета это длинно. Если ты смотришь атмосферу, состояние и внутреннее движение, и движение становится твоим, вот тогда уже возникает действительно вопрос: можно ли это вообще прожить? Мы видим путешествие по Армении, много было разных путешествий, здесь вроде бы действительно перед нами как бы одна и та же Армения. Прекрасно. Откуда же эта тревога? Откуда эта боль? Откуда это молчащая статуя? Потому что нам не дано войти внутрь, это достаточно герметичная структура. Вот что самое интересное — она предельно завораживает визуально, она не позволяет тем не менее проникнуть вглубь. И отсюда, естественно, реакция отторжения.

Мне очень понравилась работа, и повторю, если бы не возгонка символизма, было бы, может быть, совсем хорошо, было бы интересно побыть с теми людьми, которые попадают на пути, и вместе с ними действительно куда-нибудь поставить эту статую. Но Арутюн художник трагический, «Документалист» был точно такой же в этом смысле, такое же концептуальное высказывание, тоже трагическое.

Что же касается картины Александра Шапиро, я вспомнил старую фразу, которую вряд ли поймут молодые, помните, был такой штамп: два мира — два детства. И некий остроумец родил такую фразу: два мира — два Шапиро. Вот я думаю, что как раз это Александр Шапиро, к сожалению, несколько из другого мира, который мы уже в некотором смысле проехали.

Эта самая гламурная реальность все время хочет быть контркультурой, ей хочется немножко какой-то оппозиции. Но тогда уж, ребята, действительно либо смейтесь, либо воспевайте. И главное, когда со второй половины вдруг начинается серьезно, так тогда где игра? Картина просто вязнет, выясняется, что рассказывать нечего. И здесь уже как бы не то что пустота; бывает пустота предмета, а бывает пустота высказывания. Так

и просил у него квартиру. При этом мотивировал свою просьбу тем, что он сделал картину, которая подняла народ на «оранжевую» революцию.

То есть у кинематографистов есть ожидание, что есть мессия, есть человек, которому нужно служить и идеи которого следует выражать. И есть потребность, — по крайней мере, у кинематографистов старшего поколения — непременно быть приобщенными к этой мессианской работе. Но не все помнят, что лидер страны, ощущающий свою мессианскую роль, в конце концов становится генеральным продюсером, как это было с товарищем Сталиным, и т.д. Может быть, я ошибаюсь, но отчасти и с казахским лидером это происходит, и с Ющенко тоже. Пару недель назад я услышал, как Виктор Андреевич знакомым жестом показал, куда и к какому проекту двигаться.

Я думаю, это губительный путь. Он никогда не приводил к чему-то хорошему, хотя Клод Лелюш в картине о Калатозове сказал, что в советские времена была цензура и про реальность напрямую нельзя было говорить, но за счет эстетики эзопова языка выросло великое кино.

В Украине с эстетикой дела обстоят хорошо, но сегодня у меня лично большое желание, чтобы с эстетикой было бы чуть хуже, а было бы больше реальности. Потому что, к великому сожалению, мне сложно представить украинскую картину, как,

например, «Граница». У нас таких картин почти нет.

Куда легче представить такую картину, как картина Камары Камаловой «Дорога под небесами», которая, на мой взгляд, следует в русле поэтики Параджанова и этой ветви мирового кинематографа следует очень уверенно.

У нас есть тот же «Мамай» Олеся Санина.

Но если говорить о неигровом кино, то у меня «белая зависть» к латышам. Впечатление такое, что они не очень озабочены строительством национального государства, подыгрыванием лидеру и т.д. У нас состоялась «оранжевая революция» и, казалось бы, вот материал, который поможет кинематографистам выйти на эту самую реальность. Не помогло. Вы видели картину «Люди майдана», и это единственный, на мой взгляд, приличный фильм, а все остальное за пределами и эстетики, и реализма, и чего угодно. Так вот, у латышей, мне кажется, нет таких проблем. Ну, Герц Франк — он просто классик. Его последний фильм — «Страстная пятница», где мы видим не просто религиозное действо, религиозный карнавал. Мы видим, как народ вырос на протяжении целого тысячелетия и кем он стал за это время.

Фильмы «Червь» и «Философ, который сбежал» приближаются к человеку на такую дистанцию, которая просто была, мне кажется, невысказана до это-

го, здесь мне обидно, потому что я не видел две предыдущие картины, но я подозреваю, что автор весьма одаренный. Это просто беда из-за того, что мы находимся иногда в разных временных измерениях. И кто-то уже прожил ситуацию начала 90-х годов, кто-то ее совершенно еще не прожил, заново открывает для себя возможности вот этого самого тусовочного кино.

Людмила ЛЕМЕШЕВА, кинокритик; Украина. Фильм «Возвращение поэта» для меня — это рассказ о жизни, из которой ушла поэзия. Даже когда автор вводит какой-то праздник, какой-то ритуал, каких-то там всадников, — это все, честно говоря, такое сумрачное и какое-то полуживое, что становится просто не по себе, и этот памятник, который плывет сквозь всю Армению, и рядом скульптор, у которого такое же примерно лицо, как у памятника, — оно тоже практически неживое: на нем нет ни мимики, нет никаких эмоциональных реакций. И самое удивительное, что пейзаж, по-прежнему такой же красивый, прекрасный и величественный, библейский, он тоже какой-то странный, как будто уже и он полуживой, этот пейзаж. То есть, он все еще прекрасен, но уже и на нем лежит какая-то тень. Не дай боже, если это в самом деле так.

Сергей ТРИМБАЧ. Давайте вспомним, с чего начинается картина «Возвращение поэта»: с планов могильных плит. Памятник — это всегда попытка, стремление оживить выдающегося человека, одушевить, внести этот образ в реальность. И вот этот образ, этот памятник движется по стране. Это попытка вернуть поэту эту самую реальность. Но в основном то, что он встречает и видит отстраненным взором, — это некий постоянный, непрекращающийся ритуал. Это слишком ритуализованная реальность. Может быть, единственно натуральное, естественное в ней — это сбор урожая. Поэтому не случаен финал: замерзший, застрявший в снегах памятник дальше не прошел, он заплутал в этой реальности, и он столь же нужен в этой реальности, как никому не нужный танк.

го. В фильме «Червь» мы видим средний план героини, которая рассказывает о том, что у нее были желания, были мечты, но, увы, не осуществились. Мы видим некрасивое лицо, текут слезы... Раньше, если бы такое было снято, эти кадры не включил бы в картину сам режиссер. Есть люди, которые считают, что это незачем. Но ведь в данном случае важен конечный результат, а не результат некоего внутрикадрового восприятия кадра из локального эпизода. Главное, что мы начинаем чувствовать человеческую жизнь на той ее глубине, где нет ни латышей, ни украинцев и т.д. Это просто человеческое бытие, т.е. человеческое существование во всей его трагичности. Поэтому у меня не случайно возникали ассоциации с Гоголем и Достоевским.

Мне кажется, это главный урок и главная, может быть, тенденция. Хотя я понимаю, что есть мейнстрим, что необходимо делать кино, которое захватывает миллионы, но кино как искусство, мне кажется, сегодня все-таки должно помочь человеку, помочь ему осознать: да, мир трагичен! Да, жизнь человека часто трагична, драматична, но вместе с тем в ней столько высокого смысла, и это обнаруживается в самых простейших, казалось бы, амёбных формах существования.

И последнее. Али Хамраев, по-моему, оправдывал Мусакова, в картине которого действительно неважно сняты эпизоды концлагерной жизни. Я

думаю, что не нужно оправдывать. То, что плохо — то плохо. Фильм «Подвиг разведчика» тоже снимался Барнетом на территории киностудии, и это видно тем, кто знает киностудию. Но тем не менее получился «Подвиг разведчика». Хотя проблема, безусловно, есть. Почему я об этом вспоминаю? Потому что в Украине, в Киеве, режиссеры есть, операторы есть, а вот работников среднего звена почти нет. Действительно некому сделать декорацию так, чтобы она выглядела достоверной, и т.д. и т.д. Но это не оправдание. Зрителя решительно не интересует, какие были обстоятельства у режиссера.

Этот фестиваль — наша локальная радость, и все же надо предпринять энергичные усилия, хотя я понимаю, что это сложно. В Киеве Французский культурный центр просто ведет осаду украинского зрителя своими фильмами. Работают поляки и т.д. Про украинцев я не говорю, они нигде не появляются и не работают. Но, скажем, тот же казахский кинематограф или узбекский кинематограф. Не надо ждать милостей ни от украинской, ни от какой другой природы. Нужно все-таки развивать сеть культурных центров, которые будут знакомить с кинематографом, с кинокультурой своей страны. Ведь есть молодые зрители. Они даже не представляют, что где-то, кроме Америки и России, вообще могут создаваться фильмы.

Садулло РАХИМОВ, киновед; Таджикистан. Мне кажется, что не фильм «Счастливые люди» является пустышкой, а смоделированная в нем клиповая эстетика самой действительности. То есть наша действительность, тот пласт, который он хотел показать нам, действительно является вот такой пустышкой.



«СТРАСТНАЯ ПЯТНИЦА», «В ЗАТОНЕ», «ЧЕРВЬ», «ТЮЛЬПАНЫ», «ТРАССА», «СВЯТОЙ ГРЕХ», «КАЛЕНДАРЬ ОЖИДАНИЯ»

Сергей КУДРЯВЦЕВ, кинокритик; Россия. «Трасса» как раз свидетельствует о том, что мир гораздо проще, нежели мы о нем думаем, и что мир гораздо понятнее, нежели мы его выдумываем сами себе, потому что поначалу эта картина воспринимается уже по привычке, поскольку мы критики, и сразу видится нечто в духе абсурдистской притчи — своеобразная новая версия «В ожидании Годо», а в итоге оказывается, что все намного более житейское, более приземленное, но от этого суть человеческой жизни не становится примитивнее и определеннее. Вот этот финал с приехавшей женой, когда выясняется, что герой ждет нечто непонятное — то ли инопланетянку, то ли пришествие Христа, то ли что угодно, — оказывается, что человеческая жизнь таким образом проходит мимо нас, но в этом, как ни странно, есть свое очарование, свое обаяние, когда человек, выключенный из ритма, из суесть существования, вдруг, может быть, впервые по-настоящему замечает мир вокруг себя.



Давайте все же начнем это движение. Я понимаю, что это сложно и трудно, но Конфедерация и такой ее институт, как Кинофорум, все же должны вести эту рутинную и трудную работу, направленную на то, чтобы не только мы с вами имели эту радость, но и наши зрители. В частности, мне очень хотелось бы, чтобы с казахским, киргизским, узбекским кино наконец познакомились зрители Киева, Харькова, Львова, Донецка.

Гульнара АБИКЕЕВА, киновед, кинокритик; Казахстан. Действительно, X Кинофорум позволил нам посмотреть на нашу кинематографию, на общее ее развитие с некоей дистанции.

Кинофорум еще и исторически совпал по времени с процессом формирования национального кино. Ретроспектива, мне кажется, яркий показатель того, как происходил этот процесс.

Чем национальные кинематографии были заняты в самом начале? Постсоветскими и постколониальными рефлексиями. Шел нормальный процесс, это было необходимо.

Каждая кинематография высказала свою боль по поводу установления советской власти. Это тоже должно было произойти в первое десятилетие, и это показано в узбекской картине «Оратор», в картине «Ангелочек, сделай радость», в картине «Страшное лето», в какой-то степени в картине

«Сомнамбула». Есть еще много других картин, которые не были здесь представлены. Все высказали претензии к советской власти, к периоду ее становления, к периоду сталинизма и т.д.

Следующий этап — не сиюминутная реакция, а философское осмысление близкого прошлого. Это трагизм выхода из инкубатора, трагизм эпохи перемен. И здесь мы снова вспомним и «Свободу» Бартаса, и «Сомнамбулу» Салева Кездуса. И новая картина «Птицы небесные» в какой-то степени тоже отражает этот процесс и картина «Возвращение поэта» — некую тупиковость ситуации не в кинематографе, а в постсоветских странах. Обреченность и тупиковость.

Что мне показалось совершенно поразительным в последний год-два — это то, что национальные кинематографии постсоветского пространства вышли на совершенно новый уровень. Господин Тримбач критикует госзаказ: восхваление, поддержка государственных лидеров, идеологическая сторона и т.д. Я сейчас говорю о таких картинах, как «Кочевники», как «Родина», как «Сельская управа». Мы можем как угодно к этому относиться (я имею в виду связь нашего правительства и кинематографа), но, мне кажется, мы не можем не понимать, что любая национальная кинематография должна пройти этот процесс — процесс становления национального самосозна-

Другая казахская картина («Святой грех»), которую мы сегодня посмотрели, если в анекдотическом смысле говорить, для меня пояснила феномен фильма «Кочевники» — почему такой сумасшедший успех в Казахстане. Если иронизировать по этому поводу, то это как раз пример того, как по заказу хозяина страны казахская кинематография от транснационального любовника получила тот плод, который оказался всем мил. Но если говорить всерьез, то для меня картина Болат Шарипа принципиальна в том плане, что она примиряет две тенденции — своеобразные Сциллу и Харибду, между которыми приходится лавировать кинематографистам, потому что или они впадают в унылое бытописание и снимают какое-то, даже несмотря на свой возраст, пенсионерское кино (такое впечатление), а с другой стороны, есть тенденция такого новомодного клипового мышления — совершенно пустая и ничего в себе не содержащая. Так вот, на мой взгляд, картина Болат Шарипа, при всей своей профессиональной добротности, — национально вменяемая.

К сожалению, чаще всего приходится сталкиваться с тем, что кино или беспомощно с профессиональной точки зрения, или по своему воплощению абсолютно невменяемое. А вот таджикский «Календарь ожидания» при определенной традиционности исследования и следовании существующим традициям в кино, удивляет неожиданностью в трактовке материала и для меня как раз является примером нормально-го человеческого кино, которому хочется сопереживать.

Картина для меня ценна тем, что окончательно стирает грань между документальным и игровым кино, потому что тут невозможно понять: то ли это заснято на самом деле, то ли это в какой-то степени разыграно исполнителями. Те картины, которые в последнее время вызвали у меня своеобразный эстетический шок, — они как раз стирают грань между документальным и игровым кино. Я имею в виду прежде всего «Блокаду» Сергея Лозницы и «7 человек-невидимок» Шарунаса Бартаса. Я считаю, что в какой-то степени вот это стирание грани между документальным и игровым не может быть не замечено.

ния. Дело в том, что мы еще очень советские по своей ментальности, по своему духу. Любую идеологизированность мы воспринимаем просто как поклон нашим вышестоящим правителям. Но без этого пафоса, без некоей самодостаточности и утверждения себя как нации этого процесса не произойдет.

Мне кажется, в этом плане очень показателен фильм «Кочевники». Очень показательна картина «Родина». Я не думаю, что это заказ, потому что до этого были «Мальчики в небе», которые все эти идеи проговаривали, а «Родина» — некий пик. Вспомните, еще пять лет назад все хотели уехать на Запад и жить в Европе или в Америке. Произошла перемена. В кинематографе появился момент национальной гордости. Пусть потом, 10—20 лет спустя, другие критики скажут, что это было чрезмерно идеологизированное кино. Из-за того, мне кажется, что мы имеем советское наследие, мы стесняемся быть идеологизированными, даже в хорошем смысле. Картина «Родина» вызывает чувство национальной гордости. Такое же чувство возникает и после картины «Кочевники». И то же самое возникает после картины «Сельская управа», правда, немножко иначе.

Ретроспектива завершалась картиной «Куктау» совершенно не случайно. Мне кажется, быть отдельным государством и говорить о националь-

ных вопросах — это достаточно легко, а вот быть в рамках федерации и сделать картину, в которой подняты и этнографические пласты, и социальные пласты, и опять-таки идея национального достоинства. Это тоже, на мой взгляд, показательная картина.

Мне кажется, что этот осознанный художниками процесс идет очень мощно, и почему-то в Центральной Азии. Не понимаю, почему этот процесс менее выражен в Литве, Эстонии, славянских странах. Не понимаю ситуацию с Россией. Видимо, не рассмотрено достаточно.

Кирилл РАЗЛОГОВ, киновед, культуролог; Россия. Гульнара Абикиева описала нам ситуацию в ее исторической эволюции. Мне же кажется, что кинематографии регионов переживают описанные ею различные этапы одновременно.

Мы живем в нескольких, совершенно разных мирах, художники работают в контексте разных стилистических тенденций, подвергаются различным влияниям и в результате оказываются в контрастных и противоречивых отношениях с окружающим миром, причем не только художественным.

При этом советская общность сохраняется, живы традиции советского кино. Кто-то сказал, что «Семья» Рустама Ибрагимбекова — картина по сути советская. Это верно. Да и во многих других

Андрей ШЕМЯКИН. Герц Франк не просто классик, но создатель своего экранного мира, вместе с тем каждой следующей картиной говорящий, что он имеет право на то высказывание, которое в данный момент ему необходимо.

Фильм «Дорогая Джульетта» заканчивается словами «Прости нас, Джульетта». Это был репортаж из вечности. Но мне кажется, что «Страстная пятница» тоже такой репортаж из вечности, и даже вода, несмотря на бурные волны, снята как река Лета, после чего можно вступить в это вечное действо, хотя формально оно идет 300 или 400 лет. Я все-таки жду (хотя, может быть, и не прав) в очередной раз какого-то нового Франка. В данном случае Герц Вольфович верен себе.

Что же касается картины «Червь», то здесь у меня противоположное ощущение.

Мне кажется, что здесь как раз иллюзия самоигральности материала, увы, работает против режиссера. Внутренних отношений героев и драматургии, развития их или кризиса тоже практически не заметно. Метафора червя здесь появляется вот именно что «от лукавого», которая должна, по идее, что-то объяснить. Мне лично она, к сожалению, ничего не объяснила.

Сергей ТРИМБАЧ. Чем дальше смотришь картину «Червь», тем сильнее ощущение, что это «растительное», бессмысленное существование двух очень немолодых и очень некрасивых (особенно это касается женщины) людей вдруг приобретает смысл, и если говорить о традиции, и не просто кинематографической, а культурной, то мне это напоминает каких-то гоголевских персонажей, нечто вроде «Старосветских помещиков», в жизни которых тоже как бы не видно смысла.

Лев АННИНСКИЙ. Фильм «Календарь ожидания» есть классический, великолепный пример сюрреализма. Почему? Все сделано элементарно, все очень объяснимо. Русские работали, строили мосты. Их называли в Тад-

картинах видны следы советской эстетики, причем не как недостатки, а как осознанное стремление продолжить некоторые традиции советского кино, которые во многом предаются забвению.

Есть голливудская струя, о которой мы говорили. Не американская, а голливудская — транснациональная, которая создает произведения, рассчитанные на мировую международную аудиторию, а вовсе не на национальную аудиторию той или иной страны.

Есть струя европейская, эстетская. Абикеева задалась вопросом, почему в странах Балтии мы не найдем следов этнической самобытности, характеризующей Закавказье или Центральную Азию. Ответ прост: эти республики сейчас вступают в Европейский Союз и должны быть озабочены совершенно другим, а именно — доказательством того, что они тоже Европа, что у них нет никаких отличий от того, что в Европе сейчас делается, что они не хуже Франции, Англии и Скандинавии будут с помощью евро такими, как все. И картина «Тетто» прекрасно вписывается в европейское, эстетское, театрализованное кино, которого в Европе делается достаточно много.

Я совершенно искренне, проводя обсуждение, защищал музейно-этнографическую тенденцию: картину Камары Камаловой, армянскую картину. Это ленты, которые культивируют национальные

культурные традиции, как музейные ценности. Их задача совершенно не в том, чтобы решать какие-то актуальные современные проблемы. Их задача в том, чтобы показать, что это фольклорное начало живо и сегодня.

Мне кажется, что имя Параджанова здесь упоминалось в известной мере всуе, потому что Параджанов не был музейным художником. Параджанов был «осатанелым эстетом», который играл со своим и чужим этническим багажом и на этом фоне, зная и ассимилируя все эти традиции, разыгрывал постмодернистские спектакли, принадлежавшие совершенно другой эпохе — концу XX века.

Все это происходит здесь и сейчас, и разные люди вписывают свои произведения в разные традиции.

Есть традиции авторского кино (то, что теперь называется арт-хаус), есть тенденции экзотики, благодаря которой бывшие республики Советского Союза переигрывают и продолжают переигрывать российское кино на международных фестивалях. Там российское кино малоинтересно — это нормальная, голливудского образца кинематография богатой страны, которая тратит деньги на то, чтобы «строить» большие картины.

Узбекская картина «Родина» — это мечта Владимира Владимировича Путина, реализации которой он никак не может добиться от российских ки-

жикистане «русскими». Потом что-то произошло. Русские поехали в Россию. Там их стали называть «таджиками», и там им тоже нет места. Здесь хохочут над тем, что там спрашивают у русского документы. Я понимаю, почему мы с вами хохочем. Как бы нам плакать не пришлось на эту тему, потому что здесь требуют документы как раз у таджиков. Так вот, это такой сюрреализм, когда все элементарно и, казалось бы, все это глупо и никакой логике не поддается, но назад пути нет. Почему назад пути нет, мы не можем понять, но это точно. Мы не знаем, где «зад», где «перед». Если история развивается по спирали, так мы и не узнаем, где «зад» и где «перед». Но когда происходит та абсурдность, которая на экране, включая крокодилову кожу, мы всем сознанием твердо знаем: это правда! Этот сюрреализм есть правда нашего многонационального теперешнего абсурдного состояния.

Это замечательная картина, за которую я благодарен автору. Он точно показал тот абсурд, в котором мы сейчас живем и дальше погружаемся в него: кругом обтопываем снег, а он нависает. И когда на нас рухнет эта лавина, никто не знает. Но она рухнет.

Гульнара АБИКЕЕВА. Мне кажется, что «Святой грех» — это какой-то колоссальный откат назад. Это в худшем смысле 50-е годы, театральность, никакой трагедии.

Мне даже непонятно, зачем эта картина снималась. Что женщина не должна изменять? Наверное. Но там и трагизма нет, и какой-то нравственной идеи. Для меня она там не появляется. В том, что традиционное общество должно жить по таким законам, как и любое общество, тоже открытия нет. Я вообще хорошо отношусь к Болату Шаришу, к его предыдущей картине «Заманай», а по поводу этой картины испытываю колоссальное недоумение.

Путь Сафарбека Солиева мне нравится гораздо больше, потому что у него в фильме совершенно потрясающая фактура, много придумок, хорошие диалоги. Чувствуется, что организация, борющаяся со СПИДом, тоже

нематографистов. Мечта российских кинематографистов называется «Дневной дозор» и «Ночной дозор», и была она осуществлена другим выходцем из Ташкента Тимуром Бекмамбетовым. Как мы видим, сила узбекского кино абсолютно наглядно проявляется на всей территории, но проявляется очень по-разному: в одном случае — транснациональным продуктом, который прямой наводкой стремится попасть в Голливуд и дальше, а с другой стороны — продукцией, которая «выкармливает» национальное самосознание, и все мы дружно аплодировали, когда в финале «Родины» герой говорит «я — узбек». Это — чрезвычайно сильный ход, которому можно отдать должное. Даже те, кто не принимал этот наглядно пропагандистский эффект (мне-то он достаточно близок), тем не менее вынужден был признать, что он «работает». Так же, как работает и тоталитарное командование кинематографом, которое дало «Ивана Грозного» (запрещенного наполовину), «Александра Невского», «Октябрь» и огромное количество других шедевров.

Что касается либерального подхода к кино, то кризис современного европейского киноискусства свидетельствует о том, что для кинематографического творчества либерализм значительно менее плодотворная зона, нежели авторитаризм. Тем не менее, мне кажется, какой-то опыт Европы мы могли бы перенять.

Я говорил это на прошлом Форуме и говорил на одной из коллегий Агентства по культуре. Я думаю, что последнее событие, с которого Рустам начал представление Форум интеллигенции СНГ, показавший, что наконец-то руководство поняло, что интеллектуальная среда имеет значение, как мне кажется, может способствовать переосмыслению такого европейского опыта, как создание фонда «Евримаж» для поддержки совместного кинопроизводства. Подобный фонд вполне мог бы работать на евразийском пространстве. И не только потому, что огромное количество нефтедолларов оседает в России, Казахстане и Азербайджане, но и потому, что благодаря такому фонду (пусть в процентном соотношении какие-то республики будут вкладывать копейки, а какие-то — миллиарды) Франция, к примеру, удерживает франкоязычное кино и кино стран, с которыми она была связана.

Мне кажется, что сегодня есть некая политическая воля, благодаря которой это может быть осуществлено. И какие-то крупные телевизионные каналы в этом могут участвовать — их влияние неизмеримо больше, чем влияние всех форумов всех стран и всех народов.

Я говорил с Александром Роднянским по этому поводу, который, естественно, в этом заинтересован, потому что он тоже «сидит» между двумя культурами. Если найти правильную политиче-

финансировала этот фильм. Может быть, там слишком много соцзаказа. Но тем не менее картина хорошо задумана: утром приезжает русский сокишланик — человек, который здесь жил, а вечер заканчивается тоем, когда на столе только хлеб. Это достойная картина, потому что в деталях понятно, что это бедность, но при этом нет вот этого плача о бедности, о несчастьи и т.д. Есть достаточно здоровое, хоть и неоптимистичное ощущение жизни. Если говорить о тенденциях, мне вот это кино ближе, чем картина «Святой грех». По крайней мере, здесь более современный язык.

Заканчивая свое выступление, хочу сказать, что я в совершенном восторге от картины Сабита Курманбекова «Трасса». Потрясающе рассказана притча о Казахстане: и о богатых и бедных, и о пересечении культур, о гостеприимности, о матриархате. Для меня, например, до сих пор остается вопрос — почему этот камушек взлетает вверх?

Кирилл РАЗЛОГОВ, киновед, культуролог; Россия. Картина «Святой грех» мне очень напомнила картину Гончарова 1908 года «Русская свадьба XVI столетия».



Этнографизм — это есть особый род кинематографа, так же как музейное мышление — это есть особое мышление: мы не видим картину в интерьере, она не вписывается в драматургию. Мы ее видим в музее, а в музее есть своя специфика. Поэтому когда к этнографической по природе своей картине предъявляются претензии, которые имеют отношение к другому типу произведений, на мой взгляд, это не следование той внутренней логики. Я не говорю, что это шедевр. Это не следование той внутренней логике, которая есть во многих картинах. В этом регионе стремление к воспроизведению своей традиции такой, какой она видится музейному работнику, а не художнику, есть некая принципиальная самодостаточность.

скую стратегию, такой фонд мог бы быть создан, и тогда многие проблемы решались бы с помощью совместного производства: и проблемы больших бюджетов, и проблемы культурных и духовных связей, и проблемы тех «мостиков», которые перекидываются из страны в страну.

Я думаю, что люди, здесь сидящие, в основном заинтересованы в этом, и можно попробовать что-то сделать, — хотя бы для очистки совести, что мы это сделали, но у нас не получилось, потому что нефtedоллары удобнее класть в карман, чем тратить на какое-то там совместное кинопроизводство.

Борис САВЧЕНКО, Председатель СК Украины. Форум — это прекрасный опыт, который мы все переживаем и радуемся, что он у нас есть.

Как сделать его доступным более широкому кругу зрителей?

Наверное, каждый кинематограф выигрывает, когда он говорит о собственном народе, о собственном менталитете, о собственных чаяниях, о собственной исключительности, если она есть (художник должен это увидеть!). Тогда это будет кому-то интересно.

«Транснациональное» — для меня это шоу, в определенном смысле бизнес. Я думаю, что такое времяпрепровождение кому-то нужно. Но

главные проблемы, на мой взгляд, лежат в иной сфере.

Особенно меня порадовал кинематограф Узбекистана и Киргизии. Там есть такие удивительные находки, такие удивительные поиски! Я чувствую, что у украинцев они тоже есть, но они не зафиксированы на экране. Почему? Отсутствие гражданской позиции меня очень беспокоит. Наверное, сегодня я должен был смотреть и оценивать нашу национальную программу. Но я вижу, что у Мурата Мамедова тот же материальный мир, что и у киргизов, что и у белорусов. Я понимаю, что нас объединяет не только языковая общность, но и кинематографические традиции. Мы находимся под их обаянием.

Если Ленин когда-то обронил, что важнейшим из искусств является кино, то вся мощь пропаганды была брошена на плечи кинематографа, и он стал повелителем дум всего народа. По-моему, сегодня это нужно проделать с нашим Форумом. Его фильмы должны увидеть в наших странах. Хотелось бы, чтобы увидели лучшие фильмы: и «Сомнамбулу», и «Заведенку», и «Прокрустово ложе», и «Кладбище грёз», и многое другое. Я думаю, если человек пообщается с таким кругом проблем, если он увидит, как болит этот мир, как он душевно кроветочит, мы получим ответную реакцию, и тогда легче будет, наверное, строить наши национальные кинематографии.

Асия БАЙГОЖИНА, киновед; Казахстан. Когда Герц Франк называет свой фильм «репортажем», он прав, но это эпический репортаж. И мне кажется, что Франк уже давно пишет некую книгу бытия, и что бы он ни написал, это будет следующая новая страница.



Если говорить о фильме Шиллера «В затоне», то это его собственный мир — мир русской провинции, мир русского характера, и слава богу, что он воссоздает его на экране.

В латышской картине «Червь» я увидела не то что бы Золя, а даже некую достоешину.

Мне кажется, что во всех этих картинах, в отличие от игровых картин, «дышит почва и судьба», что я не очень ощущаю в игровых картинах.

Алла БОБКОВА. О таджикской картине. Мне кажется, что это фрагмент сегодняшней жизни, в которой после нашей катастрофы еще ничего не улеглось, но люди как-то живут.

Из пяти—шести таджикских картин, которые я видела ранее, в картине «Календарь ожидания» появилась новая тема — не таджик в России, а русский в Таджикистане. Я впервые увидела, что кого-то заинтересовала эта тема. Там есть и женщина православная, и какие-то очень хорошие штрихи. И этот музей, где портреты бывших вождей, и феодальный способ производства очень хорошо подсмотрен. Резиновые сапоги, которые кандидат в депутаты выдает... Все это просто замечательно.

«Трасса» — это вариация темы «возвышенное и земное». Причем сделано это чисто кинематографическими средствами, начиная от фабулы, хотя фабула сама по себе аскетична: сидит человек на дороге — и все. Но там такие замечательные детали (когда заслуженная женщина-чабанша с колодочками нагибается к нему, потом тень на лице, когда свадьба).

Рустам ИБРАГИМБЕКОВ. Мы можем приехать, если вы нам гарантируете залы. Хотя бы один зал Дома кино.

Борис САВЧЕНКО. Конечно, мы это гарантируем.

Еще я хотел бы поблагодарить вас, Рустам Ибрагимович, и в вашем лице Конфедерацию за приезд к нам осенью 2005 года, когда у нас в Украине намечалась просто критическая ситуация. У нас выбивали из рук Ялтинскую киностудию и хотели на совершенно бесправных условиях акционировать Одесскую студию. Тогда помогли ваши письма. Я хочу доложить, чтобы вы все знали, что Конфедерация является мощным орудием: нас все-таки побаиваются «князьки» на местах. Мы смогли приостановить растаскивание Ялтинской студии. Сейчас решается вопрос о присвоении ей статуса Памятника культуры, будет запрещено ее перепрофилировать, реконструировать, переделывать.

Одесская студия в принципе акционирована, но мы добились того, что 51% акций все-таки принадлежит государству. Мы добились того, что все творческие работники будут возвращены в штат студии. Мы добились того, что при отчислении из штата студии им будут выданы социальные гарантии. Мы добились того, что вернули имущество Союза, и владельцы этой студии не имеют права распоряжаться землей и т.д. Вот это все с вашей помощью мы вернули.

Сергей КУДРЯВЦЕВ, киновед; Россия. Частично отвечу Александру Липкову насчет того, что нет реакции на Кинофорум в московской прессе. Я вынужден пересказать какие-то положения своей статьи, не опубликованной в одной из центральных газет. Ее остановили на уровне заместителя главного редактора.

Называлась статья «Когда хочется быть казахом». Часть этой статьи была посвящена фильму «Кочевники». Мне эта картина кажется принципиально важной хотя бы потому, что она доказывает: что все новое — это хорошо забытое старое. И на самом деле в этой картине воплощена та формула, которая действовала на протяжении 70 лет существования советского кинематографа. Мы чаще всего пользовались совершенно ошибочной и даже ложной сталинской формулой «национальное по форме, социалистическое по содержанию», что совершенно не соответствовало действительности, потому что чаще всего у нас, наоборот, было национальное содержание, а форма — она интернациональная, она находится (кто-то уже об этом говорил) в общем пользовании, и правильнее было бы формулировать немного по-другому.

Фильм «Кочевники» в какой-то степени как раз и отражает именно это — то, на чем существовала советская кинематография, что я бы опреде-



Рахман БАДАЛОВ, культуролог; Азербайджан. В картине «Святой грех» можно опустить все и только увидеть актрису, увидеть лепку ее лица и увидеть, как эта актриса пытается стать святой, а становится грешницей — для меня уже достаточно, чтобы сказать, что это кино.

Но нет дистанции времени. И сегодня режиссер снимает фильм по рассказу, написанному в 30-е годы. Не хватает этой исторической дистанции, потому что все уже было потом: был и Айтматов, и «Выстрел на перевале Караш», и многое другое.

Александр ЛИПКОВ. Герц Франк показывает нам Италию, где огромное количество лиц, многие из которых — это характеры, и каждый из этих людей встроен в традицию культуры, он чувствует в ней свое место, и каждый из этих маленьких людей являет собой часть огромного большого целого итальянской культуры, наследия этой культуры, наследия христианской культуры, и все это живет и продолжается.

К сожалению, на пространстве СНГ жизнь несколько другая. Она не отличается такой прочностью корней и традиций. Она все время бурлит фонтаном неожиданных событий, и маленький человек — скажем, герой казахского фильма «Тюльпаны», который всего-то хочет сажать тюльпаны и продавать их, вдруг оказывается то мерзавцем, то героем: то он получает в морду, то его качают на руках... Ему не дают жить в маленькой ячейке своего личного, частного бытия. В каких-то других фильмах эта тема ведется на уровне философском, что заявлено, скажем, уже и в названии «Червь». Действительно, а что, эти люди — черви? Я чувствую, что авторы-то как раз ведут к тому, что они совсем не «черви», что это очень человеческие характеры, люди. Кстати, там не случайно идут встык два радиосообщения. Одно — о пользе разведения червей, а другое — о моде, появившейся в Англии, называемой «докинг», когда можно привести собачку, а между делом трахнуть где-то в

лил как «национальное по материалу, общечеловеческое по смыслу и транснациональное по производству». Вся советская кинематография на самом деле была транснациональной по производству, и многие национальные кинематографии в республиках существовали за счет коммерческого успеха картин «Мосфильма» и «Ленфильма». Может быть, мало кто знает, кто не сталкивался со статистикой, что, как ни обидно об этом говорить, а всеми любимая грузинская киношкола в прокате занимала последнее, **пятнадцатое** место, но благодаря тому, что финансирование велось из Москвы, эта кинематография, так же как, допустим, убыточные и эстонская, и туркменская, и молдавская, — они все существовали за счет отчислений из Москвы.

Мне кажется, что пример «Кочевников» как раз демонстрирует, что если мы будем каким-то образом объединяться, и не обязательно с Голливудом или с европейскими странами, а между собой, между всеми ныне уже независимыми и суверенными государствами, и создавать свои национальные по замыслу эпосы, и даже не эпосы, а современные картины, разрушать те границы (не случайно три картины были посвящены именно проблеме преодоления границ), которые мешают и с политической, и с человеческой, и с любой другой точки зрения; если мы будем пытаться в сфере кинопроизводства преодолевать эти барьеры, то си-

туация в сфере кинематографа улучшится. Кроме того, тут уже говорилось о том, что вместе с крахом советской империи и системы советского кинематографа мы потеряли и общий кинорынок, потому что благодаря советскому кинопрокату национальные кинематографии как раз имели выход на все пространство Советского Союза, и мы имели тогда возможность видеть фильмы, сделанные в любом уголке большой страны, чего мы лишены сейчас. И даже когда мы, профессионалы, получаем возможность смотреть картины, сделанные в других странах СНГ и Балтии, этого явно недостаточно. Я, например, с удовольствием посмотрел, так как раньше не видел, «Остров возрождения» Рустема Абдрашева и «Сельскую управу» Эрнеста Абдыжапарова.

Хотя Константин Александрович как раз об этом предупреждал, что не следует воспринимать фильмы, представленные в ретроспективе, как классику, а тем более как шедевры, но потом в процессе обсуждения все как-то дружно сошлись на том, что это классика (это, конечно, точка зрения явно завышенная). Но зато я во время просмотра фильмов ретроспективы вспоминал знаменитые картины советского кинематографа, и у меня возникла идея.

Мне кажется, что на следующем Форуме стоило бы провести ретроспективу под условным наз-

общественном месте... Взаимоотношения героев при жестком натурализме того, что нам показывают, ничего общего с «докингем» не имеют. Это очень человеческие отношения: очень глубокие, горькие, полные какого-то взаимного уважения и любви друг к другу.

Что касается игрового фильма «Святой грех». Он меня очень огорчил. Он мне показался таким страшным откатом от того, что было достигнуто казахской «новой волной» в показе жизни, характеров и даже просто казахской этнографии. Я вижу здесь идеологический фильм о необходимости решения современных демографических проблем Казахстана на материале литературных источников более давнего времени, о том, что нет ничего полезнее и прекраснее, чем рожать и растить детей, что они-то и есть смысл жизни и все прочее. Но сделано это по лекалам советского соцреалистического кино 40—50-х годов, чуть-чуть расцвеченным, я бы сказал, индийско-голливудскими мотивами, и такая же операторская манера решения кадров.

А вот фильм «Трасса» — он мне очень понравился, но смысл опять же в том, что есть человек. Да, человек — камушек, но камушек, встроенный в мироздание, и из этих миллионов судеб состоят мириады звезд на небе.

Этот посыл для меня очень и очень важен и в таджикском фильме «Календарь ожидания». При всех его несовершенствах, он мне кажется прекрасным фильмом, потому что в нем именно главное — это сама живая жизнь, а не некая идеологическая схема, любая — старомодная, новомодная, идущая от государственной необходимости или идущая от наших интеллектуальных высоких устремлений. Здесь все они отступают. Главное — это жизнь. Главное — каждый живой человеческий тип, живой человеческий характер, камушек мироздания.

ванием «Национальные фильмы, опередившие свое время» и показать картины, которые были в свое время или не до конца поняты, или вообще положены «на полку», или сейчас забыты и не всем известны, или, наоборот, известны нам, но молодое поколение, которое пришло в кинематограф, их, к сожалению, не знает. Стоило бы показать такие картины, как «Каменный крест» Леонида Осыки, «Чувства» Альгимантаса Грикявичюса или «В этом южном городе» Эльдара Кулиева по сценарию Рустама Ибрагимовича, или «Без страха» Али Хамраева, или «Источник» Анатолия Граника — ленфильмовская картина, явно недооцененная в свое время, которую мало кто знает.

Если показать все эти картины, мне кажется, будет польза и для тех, кто их не видел, и для тех, кто с удовольствием посмотрит их во второй раз.

Ильдар ЯГАФАРОВ, режиссер; Татарстан. Еще раз напомню, что я режиссер картины «Куктау». Кто не знает, я из Казани.

На этом Форуме я уже во второй раз, и когда приезжаю, я действительно по-хорошему завидую кинематографистам, которые имеют свои республики. Если имеешь свою республику, все-таки есть какая-то идеология, режиссеру есть за что взяться и так выстроить сюжет, чтобы не было спорных вопросов. Но есть такой кинематограф (на самом

деле его, скорее всего, пока еще нет, он только появляется), как татарский, башкирский, якутский. Сейчас пытаются делать кино (только пытаются) в Чувашии. И вот здесь для меня как для режиссера возникает вопрос, как его делать. Татарстан входит в состав Российской Федерации. Это все-таки только территориальное объединение, и у него, скорее всего, не может быть какой-то идеологии, поэтому мне как режиссеру достаточно сложно выстраивать честный образ татарина, который я бы, например, хотел создать. Когда смотришь узбекские картины, там есть этот образ, и мне тоже хочется сделать образ татарина. Но если я сделаю этот образ посреди России, возникает очень много спорных вопросов. После картины «Куктау» я ничего не снимал уже три года.

Я вообще не понимаю: это кинематограф Татарстана или это должны быть кинематографисты Татарстана на территории России? Мы должны снимать простые картины про простых людей и не трогать какие-то глубинные темы, которые у татар есть?

Хотелось бы еще такую проблему национального кинематографа определить — проблему глобальной ассимиляции профессионалов. Москва очень близко, она в 700 километрах, и очень многих наших ребят — операторов, художников-постановщиков — она просто «слизывает», засасыва-

«11 000 КМ ОТ НЬЮ-ЙОРКА», «ПЕРВАЯ ОСТАНОВКА», «ПУТНИКИ», «ФИЛОСОФ СБЕЖАЛ», «РОЖДЕСТВЕНСКИЙ ПОДАРОК», «ЧЕРВЬ», «ЭКС-АМЕН»

Андрей ШЕМЯКИН. Мне безумно стыдно, что, смотря уже в третий раз фильм Орзу Шарипова «11 000 км от Нью-Йорка», я только сейчас (а почему — это особый разговор) понял, почему это одна из ключевых, на мой взгляд, картин на этом Форуме. Не только потому, что она превосходна, но потому, что это не просто произведение. Это одна из возможностей, которые предлагаются, как можно, извините за выражение, конвертировать острейшую политическую ситуацию почти что в эпос, при том что сделано это ни в коем случае не с нажимом. Наоборот, перед нами новеллы, но каждая следующая новелла несколько поворачивает развитие ситуации, и когда в конце предпоследней новеллы появляется Ноев ковчег, это уже воспринимается совершенно нормально, т.е. это действительно, если угодно, метафора, которая вырастает из материала, но не навязывается, а именно вырастает из материала. Бесподобная вещь! Я уж не говорю о феноменальном киномышлении, которое и Орзу, и Георгий Дзалаев не в этой только картине, а других своих более ранних работах, хорошо известных, демонстрируют.

Есть некое чудо таджикского кино — чудо, возросшее из горя. Это действительно кино в изгнании, которое, разделившись, сумело сохранить внутренние связи между авторами, творцами, демонстрируя тем самым некий удивительный феномен, важный, мне кажется, для многих, по крайней мере, из участников, хотя бы потенциально.

«Экс-амен», мне кажется, где-то начинает расплываться: со второй половины не хватает внутренней концентрации. Может быть, дело как раз не в мастерстве, а все в том же самом: то ли метафора, то ли социология. Когда-то это было едино. Попробуйте разделить в одной из самых страшных картин мирового документального кино — в картине Герца Франка «Высший суд»: где метафора, где социология, где философия. Мне кажется, что где-то высказывания этих людей становятся интереснее, чем те функции, в которых они пребы-

ет сюда. Очень много известных картин снято именно татарскими операторами, татарскими режиссерами. Например, картина «Сволочи». Очень сложно в таких условиях делать картины. Наше производство находится на уровне хобби. Это пока нужно только тем, кто, как и я, учился во ВГИКе. Я учился там в 1993—1994 годах, и тот хаос в кинематографе, который происходил тогда в Москве, происходит сейчас у нас. Потому что когда кино — это хобби, нужно найти и деньги и сделать еще что-то, чтобы снять фильм.

И если Россию нужно украсить национальным кинематографом, здесь нам нужна поддержка. Форум нас очень хорошо поддерживает, потому что он дает нам некий статус: когда приезжаешь с Форума, отношение несколько другое, и за это хочется сказать Форуму большое спасибо.

В Казани свои проблемы. Но мне кажется, что нужен татарский кинематограф, потому что в России 6 млн. татар. У них есть свои надежды, и эти надежды должны оправдаться.

Рустам ИБРАГИМБЕКОВ. 6 млн. татар и много замечательных татарских кинематографистов, разбросанных по разным студиям.

Михаил ТРОФИМЕНКОВ, критик; Россия. Хочу высказать свою реакцию на замечательное выступ-

ление Гульнары Абикиевой, которая прекрасно определила общие этапы, которые за последние 15 лет прошли национальные кинематографии — кинематографии бывших советских республик. Я подумал, что все те же соображения можно применить к российской кинематографии. И все этапы, о которых говорила Гульнара, достаточно печальны. Я объясню, почему.

Первый этап, который прошли национальные кинематографии, включая российскую, — это период, когда выплескивались некие исторические обиды, сводились исторические счета.

Второй период — когда начала конструироваться некая новая для кинематографа национальная идентичность.

Третий этап (наиболее человечный из них) — когда начали консолидироваться некие этнографически-музейные ценности.

Беда в том, что все эти три импульса, которые одухотворяли режиссеров всех советских республик, включая Россию, на различных этапах минувшего 15-летия, имеют мало общего с периодикой кинематографа и, скорее, антикинематографичны.

Скажем, в тот момент, когда стало можно вслух выговаривать все исторические обиды, о красном терроре не было снято ни одного фильма, который мог бы сравниться, скажем, с «Седьмым спутником» (дебютом Алексея Германа). О фрустрации

вают. То есть, как ни странно, вот эта ритуальная контора и то, как ведет себя женщина со всеми остальными, — вот это какой-то новый срез, чрезвычайно интересный. Вот на этом подольше бы задержаться. Какая камера, какие роскошные композиции! Нам все время напоминают, что мы смотрим кино, и вспоминаешь о том, что в нужный момент операторы Рижской школы могли наступить на горло собственной песне и не растворять все это в великолепной визуальности. А может быть, наоборот: может быть, вы решили покончить как раз с этой социологией во имя новой поэзии, которую вы ищете в самом ритуале...

Картина «Философ сбежал» — это опять большой привет рижской школе: ну а что, если с нуля? Не совсем с нуля, помня, конечно, о тех замечательных портретах. Но что делать, когда предмет — изображение мысли? Мысль изобразить нельзя, и каждый раз документалисты очень интересно с этим пытаются взаимодействовать. Известна картина о философе Деррида. Вот тут случай, когда не думаешь — затянута или не затянута, как с «Червем» (для кого-то затянута, для кого-то нет). Тут создается пространство для героя, чтобы он себя выявил, потому что пространство философствования только так постепенно и проявляется. Особенно здорово, конечно, когда героя то втаскивают в кадр, то вытаскивают из него, не говоря уж о том, что Александр Моисеевич Пятигорский — сегодня действительно имя, которое нуждается в больших расшифровках, и привычный контекст вокруг этого имени ушел. Скажем, если сегодня спросишь молодых, кто такой Мамардашвили, они не скажут, а что уж говорить о Пятигорском... Обидно.

В картине Махмудова «Первая остановка» есть замечательный момент, вернее, есть замечательный ход. Все вы прекрасно знаете, что если спрашивать детей, они всегда скажут да еще слезу пустят. И предполагается, что надо пускать слезу в ответ, при том, что их жизнь действительно чудовищна, что это действительно социальная проблема и т.д. Но картина же к этому не сводится, так же как картина Дзалаева «Новая Пенелопа».

Евгений ЦЫМБАЛ. Я хотел бы некую полемическую ноту внести по поводу финальной части картины о Пятигорском «Философ сбежал», когда он попадает в Индию. Мне кажется, это не режиссерская ошибка или недо-

победителей после 45-го года не было снято ни одного фильма, который мог бы сравниться с фильмом Марлена Хуциева «Был месяц май». Про вооруженные конфликты, про высылки, про террор в гражданскую войну на территориях, которые вошли в состав Советского Союза перед Первой и после Второй мировых войн, не было снято ничего, что могло бы сравниться с «Чувствами» Грикявичуса или с фильмом Витаса Жалакявичуса «Никто не хотел умирать».

Все это — и сведение старых счетов, и конструирование национальной идентичности — очень хорошо, если смотришь со стороны и радуешься, что наконец-то в каком-то кинематографе (казахском, узбекском или белорусском) происходят такие процессы. Если спроецировать это на то, что происходит внутри российского кинематографа, понимаешь, что национальное самоопределение выражается в таких фильмах, как «Сибирский цирюльник», или мультфильм «Князь Владимир», или в картине Евгения Матвеева «Любить по-русски».

К сожалению, все это — и старые счета, и попытка сконструировать национальную идентичность, и попытка некоего этнографизма — это псевдонимы «бегства» от действительности. Очевидно, я утрирую и заостряю, но я ортодоксальный сторонник Андре Базена, который полагал, что ки-

нематограф — это и есть реальность, и главное достоинство кинематографа именно в том, что его пульс, его ритм совпадает с ритмом реальности. А все кинематографисты бывшего Советского Союза с начала 90-х гг. оказались, в лучшем случае, в состоянии растерянности, в худшем — страха перед реальностью. И это относится и к России тоже, к России, может быть, в первую очередь. За эти 15 лет можно пересчитать по пальцам фильмы, которые имеют отношение к реальности.

Может быть, один из самых сильных — фильм Георгия Хайндравы «Кладбище грез», когда человек доказал, что можно снимать войну, в которой он участвует. И не просто участвует, а возглавляет одну из сторон, снимать без гнева и пристрастия.

Мне кажется, что «Кладбище грез» относится к редким фильмам о реальности на территории бывшего Советского Союза и стоит в ряду великих фильмов о войне, скажем, вместе с фильмом «Надежда» Андре Мальро или «Пайзой» Росселлини.

Эльдар ШЕНГЕЛАЯ, Председатель СК Грузии. Я думаю, что этого юбилея мы добились серьезной борьбой. Было сказано, что Конфедерация — никому не нужная организация, форумы никому не нужны и т.п.

работка, а фантастическое свойство самого Пятигорского, который создает свое пространство и создает перцепцию самого себя.

То есть мы его воспринимаем не по нашим законам восприятия, а по тем правилам, которые он нам совершенно независимо и независимо диктует: своим темпераментом, своим движением, своим постоянным порождением мысли на экране.

И фантастическим образом вдруг все это начинает разрушаться, когда он попадает в мир того, что анализирует, переваривает в своем мышлении, и на основании чего он создает свои философские теории или концепты.

Когда он попадает в реальный мир этого индийского пространства, вдруг он становится удивительно не органичен и почти зауряден. Он становится человеком, который пытается играть какую-то роль в этих поразительно подлинных и настоящих обстоятельствах.

Это говорит о том, что философия — некая самодостаточная система, которая начинает разрушаться при столкновении с реальностью.

Сергей ТРИМБАЧ. Эти две латышские картины — «Червь» и «Философ сбежал» — действительно взаимно дополняют друг друга. Глубже понимаешь, в каком направлении движется рижская школа, и каким образом кинематографисты пытаются сегодня осмыслить мир уже с помощью новой техники, потому что раньше нечто подобное просто было невозможно. Люди с киноплёнкой не могли 240 часов снимать один и тот же фильм. То есть это фантастическое приближение к человеку. Или в том же «Черве», когда мы приближаемся к той дистанции, которая раньше просто не могла существовать.

Мне кажется блистательным прием в картине «Философ сбежал», когда камера предпочитает статику, а импульсивный философ, который привык вращаться, передвигаться с собственной скоростью и как ему заблагорассудится, постоянно вылетает из этого пространства, и его возвращают. Кстати, это корреспондирует со знаменитой фразой Сквороды, что «мир ловил меня, но не поймал».

Я просто счастлив и благодарен всем вам, что мы устояли. Я не связывал бы это только с тем, что президент Путин определенно высказался за гуманитарное общение, но я думаю, что это тоже определенная лепта в нашей борьбе за такое общение художников. Как говорил великий грузинский художник Пиросмани: «Давайте построим дом, поставим самовар, будем пить чай и говорить об искусстве».

Это состоялось здесь. За это боролись все мы. Я хочу отдать должное Рустаму Ибрагимбекову, который сыграл здесь особую роль.

И я очень благодарен московским кинематографистам, которые в самые сложные моменты были с нами. Это было очень важно. Кое-кто снова претендовал на роль «старшего брата», а московские кинематографисты сказали: мы — одно целое.

Я думаю, мы сегодня готовы к тому, чтобы те идеи, которые здесь прозвучали, реализовались. Именно Конфедерация должна взять на себя эту проблему. Уже почти готов документ о совместном кинопроизводстве. Я думаю, что обязательно надо подготовить документ о производственных услугах друг другу. Это очень важно, потому что некоторым республикам очень трудно пробиваться через границы.

Мне кажется, что очень важная мысль здесь прозвучала: о создании фонда. Я думаю, Конфедерация должна быть двигателем этой идеи.

Я посмотрел здесь очень много интересных картин, спорных картин. Это естественно, потому что каждый из нас по-своему воспринимает искусство. И я каждый раз видел попытку говорить о сегодняшнем дне своим языком.

Мне хотелось бы высказать самые хорошие слова по поводу «Кочевников», но в кулуарах я слышал и критические замечания. На мой взгляд, это безответственный жест — отказываться от того, что нам предложил Рустам как продюсер этой картины.

Пути не заказаны (можно идти таким путем, можно идти другим путем), но развал Советского Союза и технологическая революция, которая произошла в кинематографе, совпали. Дело в том, что мы — бывшие советские кинематографисты и следующее поколение — оказались в сложном периоде, когда мы многого лишены. У художника должна быть вся палитра возможностей, а потом он может выбирать путь, который ближе его сердцу и которым он будет выражать себя на экране.

Мне кажется, что «Кочевники» имеют и другие положительные свойства. Американцы очень много снимают о том, о чем мы не знаем. Мы знаем о Клеопатре, мы знаем об Александре, мы знаем о «Титанике». Снимают очень хорошо, интересно, а иногда неинтересно (это не имеет значения). Но мир не знает о Казахстане, если говорить правду. Эта исто-

Здесь действительно камера не пытается ловить и поймать философа. Она как бы отвечает самой философии Пятигорского, — ведь он призывает не создавать «ложное» поле активности. И камера не пытается это делать, не пытается создавать это «ложное» поле. По-моему, это блистательно.

И вообще, камера созерцает не столько непрофессионального философа (я думаю, что авторов фильма меньше всего интересовал профессионализм философа), сколько человека, мысль которого неостановима, который является интеллектуальным «перпетуум мобиле».

Это при том, что, как он сам говорит, он лентяй и для него это не работа, не профессия. Для него это просто способ существования, тот способ, который в значительной степени теряется городским человеком в сравнении с деревенским, патриархальным человеком, который не привязан к жизни большого города с не полуженными ему целями. Кстати, этому противоречит высказывание Пятигорского: «Человек должен быть самодостаточным и не нацеливаться на какие-то не положенные ему цели».

Здесь странным образом в контексте этого воспринимается картина Игоря Стрембицкого «Путники», потому что там, при всей несопоставимости этих картин, мир снят почти люмьеровскими способами. То есть камера совершенно наивным способом пытается сфотографировать людей, которые как бы прихорашиваются, как было в старые времена, потому что сейчас люди перед фотокамерами ведут себя по-другому. Они пытаются расположиться таким образом, чтобы это отвечало внутреннему образу, внутреннему представлению о них.

Это естественный мир. И он неслучайно соединяется с внутренним авторским представлением о себе, о своем детстве, о своей матери. Так, по крайней мере, я представляю этот большой маленький фильм.

Все это говорит о том, что сегодня документальное кино движется к человеку как таковому — человеку не размазанному и не раздавленному сегодняшней цивилизацией, а человеку, который пытается выработать свои правила бытия и который пытается просто быть самим собой, противостоя тем самым той толще и ужасному напору цивилизации, которая хочет из всех нас вылепить какой-то единый формат, единую форму.

рия, которую предложили нам на экране, — большая «визитная карточка» нового государства. Это очень важно, с моей точки зрения, потому что эта «визитная карточка» открывает путь многим кинематографистам из Казахстана, позволяя им делать картины так, как они хотят.

Рустам ИБРАГИМБЕКОВ. Мне кажется, Эльдар Шенгелая своим выступлением поставил точку в нашей дискуссии.

Я лично только хочу высказать глубочайшую благодарность нашим критикам, которые не поддались провокации и не стерли меня в порошок (а такие возможности у них, как известно, есть и здесь, и везде).

Наверное, каждый чему-то научился за время этого Форума, а я, понимая, что каждый раз к тому, что ты знаешь, можно прибавить еще небольшую

крупницу, беру на вооружение потрясающую формулу Сергея Кудрявцева: национальное по материалу, по фактографии, общечеловеческое по содержанию и по смыслу и транснациональное по производству.

Я думаю, что Эльдар прав. Кинематограф должен быть разным и одновременно с самой дорогой картиной можно снимать самую малобюджетную картину и закончить ее к Форуму. Так что, повторяю, это правильно, кинематограф должен быть разным. Но чтобы он был, должны существовать фильмы, которые нравятся народным массам, включая в них, в эти массы, и руководителей наших стран.

Публикацию «круглого стола»
подготовила Елена Стишова

Николай ХРУСТАЛЕВ, кинокритик; Эстония. Сегодня я с великой грустью вспомнил о том, что действительно «нельзя дважды вступить в одну воду». Именно сегодня я об этом подумал, когда смотрел грузинскую картину «Рождественский подарок», которая нам была обещана или, вернее, которую нам хотели представить как память о замечательном грузинском кино 60-х гг.



Во-первых, было очень грустно, что она цветная, а не черно-белая.

Во-вторых, было грустно, что история, которую рассказали, совершенно «клюквенная», хотя ее делал, на мой взгляд, совершенно замечательный режиссер «Колыбельной» (я очень хорошо помню эту картину).

Тогда возникает другой вопрос: а в какую воду надо вступать? Это тоже очень важный вопрос: в какой воде интересно сегодня плыть?

С этой точки зрения, говоря почему-то о грузинском кино, я вспомнил о замечательном Леване Закарейшвили, у которого получился совершенно фантастический фильм «Тбилиси—Тбилиси», хотя как-то мимо прошел другой, совершенно классный грузинский фильм «Прогулка в Карабах». Леван Закарейшвили, когда его спросили «каким, на его взгляд, должно быть грузинское кино?», ответил: «честным и злым». Может быть, это новое качество. Представить себе грузинское кино злым невозможно. Может быть, надо привыкать к новым реалиям времени? Кто знает?!

Публикацию фрагментов дискуссий
подготовила Дарья Борисова

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

ЛЕВ АННИНСКИЙ



МНОГОЦВЕТНЫЙ КОВЕР КИНОФОРУМА

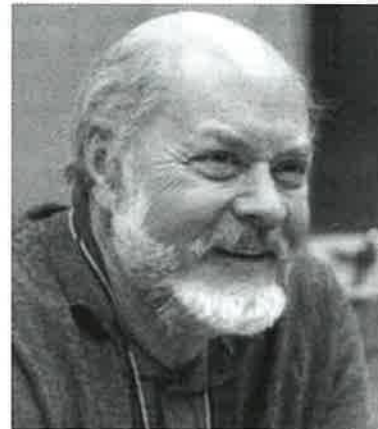
Узбекистан. Марш Мендельсона

Мой этюд — о чистой киногении, хотя фильм Зульф리카ра Мусакова «Родина» — далеко не «чистая киногения»: это добротный кинороман, в котором язык кино используется как носитель психологической, этнографической, исторической и другой информации, помогающей раскрыть судьбы людей в трагические десятилетия XX века.

Конкретно. Влюбленная пара узбеков помолвлена в разгар Отечественной войны. Свадьбу сыграть не успевают, жених мобилизован на фронт (далее — плен, нацистский лагерь, советской лагерь, Крайний Север...), невеста по доносу ревнующего ее особиста арестована и идет в лагерь (все тот же Крайний Север нашей великой Родины...).

Эпизод, меня потрясший, казалось бы, «подстроен», причем вполне «литературно»: тундра, колонна заключенных женщин, герой «случайно» оказывается на пути колонны, он узнает невесту, окликает ее, они бросаются друг к другу и, не добежав какого-то метра, оказываются в руках охраны.

Когда начинает действовать чистая киногения? Лай собак, мат конвоиров, предупредительные выстрелы, отчаянный крик недовенчаных новобрачных... И тут с небес обрушивается марш... Что это? Кто это? Бетховен? Прокофьев? Старик Бах?.. Не успеваю сообразить, потому что душа моя, по всем эйзен-



штейновским законам киноэкстатик, извергается из вжавшегося в кресло тела и бьется где-то у точки скрещения полей чистой киногении. Свадебный марш под прицелом родного ГУЛАГа...

Современный киноязык. Интернациональный киноопыт. Мировая киношкола. Герои, проходящие через Элизиум столетия, ни на миг не забывают, что они узбеки.

Казахстан. Блокбастер на троих

Одному казахскому кинематографу, видать, не впадью было сделать такой фильм — призвали на помощь тех, кто умеет держать нынешний мировой уровень — как в жанровом, так и в финансовом отношении. Казахи обеспечивают фактуру, натуру и сверхзадачу. Россияне и американцы — всю прочую киногению: поединки, засады, конные атаки, в напоре коего материала и заключается, на мой вкус, соб-

лазн блокбастера, отработанный на Западе.

Говорю «Запад» обобщенно; на самом-то деле съемочный коллектив — настоящий интернационал. Режиссеры: наш Сергей Бодров-старший, чешский режиссер, работающий в Америке Иван Пассер, казах Талгат Тенов... и, разумеется, в первую голову (вернее, в «две головы») сценарист и генеральный продюсер Рустам Ибрагимбеков, корни которого, как известно, азербайджанские.

Интересно, что при таком многообразии национальных вкладов фильм демонстративно этноцентричен: он посвящен казахам, отбивающимся от врагов, враги окружают молодой народ и насаждают со всех сторон, грозя его уничтожить. Отсюда — обилие скачущих, сшибающихся и кувыркающихся тел.

На степной горизонтальной кинорежиссеры умело распластывают конные лавы, иногда сгибая горизонталь в диагональ и тем повергая меня в чисто эстетический восторг.

Сложнее с обозначением врагов. Степь — плоская, все ее обитатели — скуластые, с узкими глазами, все объясняются обиняками и иносказаниями. Восток — дело тонкое.

Опасности тонко и тактично обозначены по обе стороны света. С одной стороны у казахов — страна с неисчислимым войском. С другой стороны — страна, похожая на медведя. Что ярмо деревянное, что ярмо железное —

невелика разница, но обидеть нельзя ни тех, ни этих соседей, они по-прежнему живут по обе стороны нынешнего суверенного Казахстана.

В качестве врагов авторы фильма выбирают народ, которого номинально уже нет, и обидеться он, стало быть, не может, — это джунгары.

А если нынешние калмыки объявят себя потомками и правопреемниками джунгар?

Придется снять еще один блокбастер, на этот раз в Элисте. С призывом на помощь тех же мастеров мировой киноиндустрии.

Каково будет калмыкам, не угадаешь. А казахам весело!

Украина. Хепиппил

Вообще-то фильм украинского режиссера Александра Шапиро называется «Нарруреарле» (именно так, слитным словом), что в переводе с английского должно означать «Счастливые народ». Или «Щасливыи народ», что почти то же самое.

На последних трех минутах экранного времени нам объясняют, в чем счастье: оно в любви. Это видно по лицу девушки, которая до того битых сто минут втолковывала главному герою, каковы способы подрыва бизнеса у конкурентов, что такое взломы серверов в цифровой век, и как достигается самореализация индивида в свободном мире. Главный же герой на пару со своим корешом демонстрировал эту самореализацию на практике.

Монтаж скользкий, речь не всегда внятна, смысл поначалу ускользает. Понимать начинаешь с фразы: «Рената Литвинова с деньгами Рината Ахмедова», потом ловишь слово «транш». Жизнь «до транша» и жизнь «после транша» — меж ними черта, надо полагать, смертная. Бригады мужики в черных очках разговаривают меж собой угрожающе корректно. У всех прочих — личная развлекуха. Пьют. Мочатся. Пляшут голые. Барают телок. Трахают шлюх. Выясняют, что лучше. Катают шары в боулинге. Валяются на тротуарах. И все время повторяют: «Транш, транш...»

Я все старался понять, в какой стране это происходит, и наконец поймал глазом на заднем плане большую вывеску: «Елдорадо».

Понял. Наш бывший братский народ достиг наконец уровня западной цивилизации и сигнализирует нам, как он счастлив.

Латвия. Счет с конца

Странность заглавия моего этюда — от попытки перевести на русский язык заглавие фильма.

Инесе Клава назвала его «Ех-атеи». Это от-

нюдь не «экзамен». Это выход из молитвы при слове «аминь».

Молитва — заупокойная. Место действия — кладбище. Покойника мы не видим — мы видим крупно лица людей, рассуждающих о покойниках. Вернее, о порядке церемонии прощания с покойниками.

В духе траурной темы — фильм черно-белый. Ритм медленный. Лица непроницаемые. Да мы их и не запоминаем. Мы следим за рассуждениями.

В области заоблачных рассуждений не заносится. В жизнь загробную — не верят. Интерес сосредоточен на посюстороннем. Как удовлетворить родственников, собравшихся у могилы. Как при этом себя показать. И как заработать. Похоронить усопшего — это вам не носки связать, тут требуются и квалификация, и талант, и опыт.

Мысленно сравниваю эти монологи с рыдающими взвизгами какой-нибудь нашей русской северной плачи — какой контраст! У нас — горячее обессиливающее пламя, а тут — ледяная выдержка и точный расчет душевных сил. Безукоризненно одетые крепкие мужчины. Интеллектуальные дамы. Семинарские занятия. Контрольные вопросы. Экзамен. Амен.

С точки зрения жанра — это игровое кино, имитирующее документалистику. Знатоки западного «мейнстрима» говорят, что такие кладбищенские экзерсисы сейчас — модное поветрие.

В таком случае латышей можно поздравить: они успешно прошли испытание.

Таджикистан. Календарь лавиноожидаия

Взглянув на снеговой карниз, Самад-ака кричит внукам, чтобы обтоптали аул траншеей, как полагается в этих местах.

Жизнь идет. Бывший председатель колхоза мелет муку на дедовском агрегате, по стенам — портреты Ленина и Сталина. С грузовичка местные политики агитируют за кандидата, его портрет прикреплен к кузову. Избиратели расходятся с подарками: «Интересно, эти сапоги из натуральной кожи?» «Ты что! Натуральной кожи теперь нет даже у крокодила».

В аул приезжает родившийся и выросший здесь русский парень, бежавший отсюда в начале 90-х: ему понадобились какие-то справки; заодно он хочет побывать на могиле отца, инженера, который после войны строил здесь мосты и дороги.

По внешности парень — типичный «шестидесятник» второго поколения. Наш человек.

Его встречают сердечно, обнимают, расспрашивают, как он обустроился в России, устраивают в его честь той. Снято все это легко, без всякой эсте-

тической или политической натуги, почти весело:
— Здесь я был русским, в России я стал таджиком. Никому не нужен. Таджики отсюда едут на заработки в Россию, сюда на заработки едут иранцы. Ни логики, ни смысла. Но назад пути нет.

История идет по спирали, поэтому не хочу сейчас выяснять, где зад, где перед. Но ощущение от фильма — потрясающее. Жизнь в ауле бедная, торговля слабая, налоги зверские, а «назад» все равно пути нет, а есть непонятная, неодолимая, неотвратимая неизбежность происходящего. Сюрреализм!

Как этого добивается автор фильма Сафарбек Солиев, пусть выясняют кинокритики. А я испытываю чувство благодарности к таджикскому художнику, который с легкой улыбкой сказал тяжкую правду.

«Календарь ожиданий» — называется фильм.

Траншея безопасности вытоптана вокруг аула. Лавина висит.

Эстония. Загнувшийся сыр

Пятнадцатилетний спазм в наших связях с Эстонией не позволяет мне оценить игру с прототипами: фильм шаржирует фигуры культурных деятелей, которых знает сегодня каждый таллинец, а мы или не знаем, или уже подзабыли. Но прелесть жанровой задачи можем оценить вполне: тихое безумие, опускающееся на людей и похожее на тайную психологическую атаку марсиан, снято не в космических масштабах со спецэффектами, а в уютных павильонах телестудии, где сходят с ума молчаливые корректные эстонцы, и тишина нарушается только цокотом каблучков «публики», которая движется по коридорам исключительно рысцой.

Приходят на память экскурсанты винзавода из «Пасторали» Отара Иоселиани: грузинская усмешка по адресу тоталитарного оболванивания. Теперь Яак Кильми демонстрирует эстонский вариант усмешки. Действие его картины происходит в 1969 году, одурение телеведущих происходит оттого, что им предписано (советской идеологией) попугайски повторять прописи про Великую Октябрьскую социалистическую революцию и Великую Отечественную войну.

Меня трогает тот факт, что эстонцы все еще сражаются с химерами, от которых они вроде бы отвернулись пятнадцать лет назад, — но поскольку для меня это не химеры, а реальная история страны (моей страны), я не решаюсь комментировать их чувства. Отмечу только, что и другому «тоталитаризму» там достается: в кадре мелькает офицер, на фуражке которого две эмблемы: советская и нацистская.

Все это опять-таки сюрреализм.

Но есть и реализм.

Сидят в буфете.

Реплика буфетчице:

— Переверните на бутербродах сыр, а то у него края загнулись.

— Я уже переворачивала...

Деталь, которая говорит об эпохе больше всякой политики.

Толстой когда-то сказал: когда все переворотилось, то до-олго укладывается. И неизвестно, как уложится.

Фильм называется «Встреча с неизвестным».

До чего же загадочны эти эстонцы.

Россия. Птичий грипп

Назвав свою картину «Птицы небесные» Татьяна Фирсова сильно повысила уровень их обитания: не в небесах реют ее птицы, а сидят, нахохлившись, среди сугробов в заброшенном дачном поселке. Хлеба, естественно, не сеют, ждут, когда его привезут. Поскольку по сюжету в этот необитаемый угол экстрагированы из большой жизни трое, то у трех прекрасных актеров есть все возможности развернуться: Агния Кузнецова, Валерий Золотухин и Светлана Гайтан вроде бы работают мелким психологическим штрихом, но характеры создают и общий смысл драмы хорошо чувствуют.

Осколки великой эпохи. Была большая наука — кончилась: бывшая ученая дама превращается в молодящуюся одинокую старуху, и молитвы, которые она без конца читает, звучат как отходная. Была большая оборонка, директор завода делал лучшее в мире оружие, наступила конверсия, теперь бывший директор трюхает по снегу, подкрепляясь песней про броню, которая крепка, и про танки, которые быстры. К этим двоим прибавляется деваха, уверенная, наглая, прямо из нынешней крутой тусовки, она требует, чтобы ее жалели и кормили, и притом на каждом шагу посылает стариков... не решаюсь процитировать, куда.

Типы хорошо продуманы. Однако что-то мешает мне принять эту троицу как сколок современной России. Да в любую же эпоху, не только в нашу смутную, — выдерните из общей жизни любых троих и заприте в медвежий необитаемый угол — они нахохлятся и замрут, прислушиваясь, помирают ли уже или еще живы.

А потом я подумал: все-таки это проба нашего общего состояния. Вся Россия сегодня — замерла и вслушивается в себя: не шевельнется ли энергия в зябнущем организме, а шевельнется — так не бросит ли страну в окончательный разнос: рвануть из этой летаргии напропалую да и налететь на засаду, сдуру устроенную своими же безумцами.

«Боже, как грустна наша Россия».

Несерьезности

ИРАКЛИЙ КВИРИКАДЗЕ

ПЕРВАЯ ВСТРЕЧА С ВЕЛИКИМИ

Алексей Михайлович Бакунин был отчим моего отца. У него я проводил летние каникулы. Родственники звали его пчелиный пастух, а в общем-то Алексей Михайлович любил две вещи: пасеку и поэзию. Главным поэтом для Бакунина был Галактион Табидзе. Нынешнее поколение или плохо знает этого замечательного поэта, или совсем не знает автора строк «Тринадцать пуль отлей мне, оружейник, и столько ж раз я погублю себя...».

В то лето мой дед решил поехать со своей горной пасеки в Тбилиси, разыскать Галактиона Табидзе и подарить ему бидон меда. Лето в горах выдалось холодным, мы с Бакуниным сидели в сарае, где он держал лопаты, дымовые шашки, медовые рамы и прочие орудия своего производства. Бакунин читал вслух сборник «Поэты Грузии». В холоде стихи звучали торжественным хоралом.

Бакунин сказал: «У Галактиона юбилей. Поедем в Тбилиси?»

Большой бидон, заполненный густым душистым медом, мы несли вдвоем к автобусу, отправляющемуся в долину.

Вечером у нас обрывались руки, когда мы несли бидон по проспекту Руставели к оперному театру, чтобы присутствовать на чествовании поэта.

Помню, фойе оперы было пустым. Женщина разбрасывала опилки на мозаику мраморного пола. Опилки пахли керосином.



Кто-то открыл дверь в зал, мы последовали за ним и увидели ярко освещенную сцену, кресло, в котором сидел великий поэт. Глядя на Галактиона Табидзе, я вспомнил Батум сорок пятого года, когда на пляж выбросился кит. Тяжело дыша, медленно шевеля невероятно большим ртом, он лежал черной громадой многотонного тела, удивляя батумцев печальностью своего присутствия.

Его пытались столкнуть назад в воду. Среди сотен мужчин, прижавших свои руки к шершавой китовой коже, били и мои детские руки. Сдвинуть кита хоть на сантиметр к морю нам было не под силу. Китовый глаз, словно белый фонарь, смотрел вверх в небо ничего не выражающим взором. К вечеру кит закрыл глаза...

Галактион тоже сидел в кресле с закрытыми глазами, не реагируя на суету вокруг себя...

Было очень душно, зал забит до отказа почитателями Галактиона. Мы с Бакуниным ушли. Спали у нас дома. Папа был рад, как всегда, улыбался, выглядывая из-за томов своей диссертации, — шел тринадцатый год ее написания.

Утром Бакунин предложил папе понюхать мед и протянул блюдце с медом. Папа, не понюхав, ушел в институт переливания крови.

Вечером мы пошли к Галактиону Табидзе. Столкнулись с ним на лестничной площадке дома, в котором жил поэт. Он медленно спускался, оглядывая каждую ступеньку лестницы, будто искал что-то потерянное.

— Мы принесли вам мед... — начал Бакунин.

— Спасибо, — прервал его поэт расстроенным голосом. — Вы не видели орден? — рукой он указал на пустой лацкан пиджака, где виднелась потертость и маленькая дырка. — Это ужасно, но я потерял его!

«Что за орден?» — хотелось спросить, но мне было неудобно задать вопрос великому поэту.

Все морщины на лице Галактиона были напряжены, глаза искали орден, исчезнувший неизвестно каким образом, когда и где.

Поэт спускался все ниже и ниже по лестнице, за ним шли Бакунин и я. Включившись в поиск, мы громыхали бидоном на каждой лестничной ступеньке.

Поэт сказал: «Я был ночью у Зандукели, может, он там?»

В маленькой «стекляшке», что в глубине летнего сада имени Горького, нас встретил буфетчик Зандукели. Встревоченный вопросом Галактиона, он развел руками:

— Ты же знаешь, у меня ничего не пропадает. Гитлер неделю тому назад забыл на столе серебряный портсигар, он у меня ждет хозяина... — Зандукели вынул из буфетного ящика портсигар. — Ты у меня не оставлял своего Ленина!

Мы с Бакуниным не совсем поняли монолог Зандукели. Что за Гитлер с портсигаром? И почему Галактион так печалится по поводу потери ордена Ленина?

Сегодня, с полувековой дистанции могу сказать, что Гитлером звали очень хорошего тбилисского поэта: его не печатали власти, но любили слушать завсегдатаи столовых, харчевен. Кличка прилепилась к нему за узость лица и челку, спадающую к правому глазу. Орденом Ленина Галактион Табидзе почему-то очень дорожил...

Зандукели оглянулся на официантку.

— Клара, скажи, пожалуйста, Галактион вчера был с орденом или без?

Клара подошла к поэту и долго задумчиво разглядывала пустое орденское место. Все ждали, что скажет Клара.

— Без него!

Зандукели засопел, он был толст, как Орсон Уэллс в последние годы жизни.

— Уйди. Я помню, он был с ним.

Галактион спросил:

— С кем я ушел?

— С этим русским...

— С Пастернаком?

— Да. Он увел тебя.

Галактион взглянул на Бакунина и меня.

— Пойду к нему! Я быстро обернусь, и мы поднимем стакан вина...

В «стекляшке» было уютно и тревожно. Кувшин, распитый Бакуниным с Зандукели в ожидании Галактиона, опьянил и меня. Впервые в жизни я пил наравне со взрослыми. Я встал из-за стола, вышел в сад клуба имени Горького и сел в траву. Сад медленно раскачивался перед моими глазами. Я увидел Галактиона, он шел со странным, пышно-

губым человеком. Я был пьян, и мне показалось, что глаза спутника Галактиона сверкали, как бенгальские огни. Сад продолжал раскачиваться, мне хотелось встать, но я не мог. Хотелось крикнуть что-то вроде: «Ленина, орден нашли?» или «Вашу книгу мыши съели!». Действительно, на пасеке в сарае перед отъездом обнаружили изгрызанные за ночь страницы книги «Поэты Грузии».

Человек, из глаз которого сыпались бенгальские огни, что-то говорил по-русски, но я не понимал; первое в жизни опьянение не фокусировало ни мое внимание, ни мой слух. Я глупо улыбался.

Много лет спустя, уже учась во ВГИКе, я увидел книгу стихов с портретом этого человека — узколицего, пышногубого. Могу поклясться, что именно он шел тогда рядом с Галактионом Табидзе. Ужасно вспомнить, что я так и не встал с травы. Я заснул. Галактион Табидзе, Борис Пастернак, Бакунин кутили без меня. Проснулся я от порыва ветра. Поднявшись, побежал к павильону. Там уже никого не было, кроме очень пьяного Бакунина, который рассказывал Зандукели и Кларе о целебных свойствах меда. Отчим моего отца обрадовался, увидев меня, и заторопился уходить. Он хотел заплатить, но Зандукели денег не взял. «Ты, Борис, Зина (мне не известная), Гитлер, Пончо (мне не известный) сегодня гости Галактиона, и мои гости... а пацан напился, да?» — Зандукели, смеясь, указал на меня. Бакунин налил буфетчику мед в трехлитровую банку и, подняв бидон, мы ушли...

— Он целый день искал орден... Только что лег спать... не хочется его будить... — виновато улыбалась в дверях женщина.

— Мы принесли мед... Возьмите, пожалуйста... Это для него...

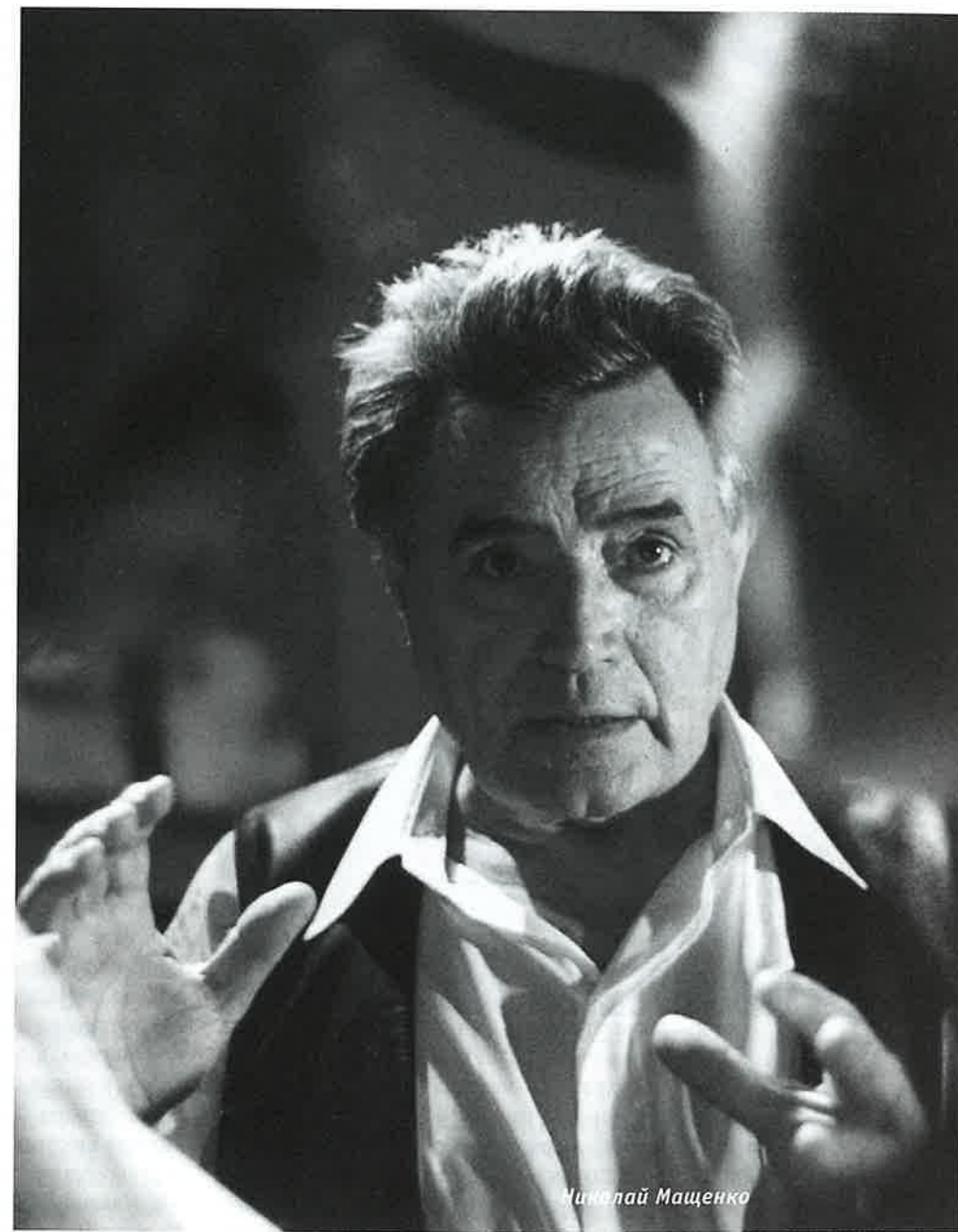
Когда на кухне мы заполняли медом кастрюли, мимо кухонных дверей, не замечая нас, прошел Галактион Табидзе в белых длинных трусах. Женщина прижала палец к губам. Бакунин и я застыли, прижавшись к стене. Мед лился из бидона на пол. Раздался шум спускаемой в туалете воды, и великий поэт вновь прошел мимо нас. В проеме дверей он задержался на мгновение, похожий на белого бога с растрепанными волосами и босыми ногами. Посмотрел на мед, стекающий густой струей, подставил палец, облизнул его и исчез...

СЕРГЕЙ ТРИМБАЧ

СЕКРЕТ ЖИЗНИ

Недавно смотрел фильм о Любове Орловой. И там услышал формулу, нравившуюся знаменитой актрисе: «Весь секрет жизни состоит в том, чтобы подготовить хорошие воспоминания». Вспоминать можно и нужно не только ушедших, но и тех, кто живет с тобой буквально рядом. А это значит — рассказывать истории. Николай, он же Мыкола Мащенко, один из самых интересных людей в украинском кино. К тому же носитель огромной памяти, из закровов которой он черпает с сокрушительной энергией.

Недавно, к примеру, вышла его книжка, посвященная Василию Земляку. Был такой замечательный писатель, работавший и в кино, по его роману «Лебединая стая» Иван Миколайчук некогда сделал картину «Вавилон ХХ». Эдакий украинский Маркес, фантастический реалист. В быту типичный представитель украинского мужского сословия — медленный, степенный, пребывающий в состоянии перманентного кайфа по поводу неизменной и победительной роскоши жизни. Мащенко не случайно собрал все байки, которые сам же о нем и рассказывал. Их то самое ощущение кейфовости жизни объединяет, хотя Мыколу Павловича к степенным людям никак не отнесешь. Он быстр, реактивен прежде всего в установлении контакта. Дистанция предельно сокращается им самим уже в момент знакомства. «Я —



Мыкола Мащенко

Коля Машенко», — сразу сообщает он все самое важное о себе. И дальше непрерывный поток всяческой информации. В основном истории — о персонажах культурной и политической жизни.

Он принадлежит к поколению шестидесятников, хотя постарше — он уже отметил 75-летие. Впрочем, вряд ли можно говорить о чем-либо юбилейном. С собственной историей он пребывает в игровых, почти карнавальных отношениях. Помнится, накануне его 70-летия явился к нему (как



«Иду к тебе»

секретарь Союза «по исторической памяти» — такая у меня была должность), дабы посоветоваться о форме и содержании юбилейных мероприятий. Мыкола Павлович на какую-то секунду застыл от неожиданности, а затем быстро вынул традиционную «пляшечку» хорошего коньяка. «А ну-ка, дороженький, послухай... Ото я недавно ездил на родину, у Донбасс...» И дальше следовал длинный, веселый по исполнению и грустный по содержанию рассказ о том, как пришла его хрещена маты, двоюродные сестры и, услышав, что в Киеве собираются отмечать какую-то дурацкую цифру аж у семь десятков годков, категорически воспротивились такой бухгалтерии. Ибо действительности она никак не отвечала. Бо то такие времена были, шо до сих пор никто разобратися не может. Во всяком случае хрещена маты сообщила ценнейшие сведения о том, по какому маршруту несли младенца Мыколу, как регистрировали, а там написали что-то не то, потому что грамота была та еще...

Напрасно пытался следить я за логикой рассказа. Главное, получалось, будто Машенко наки-

нули множество лет, бо на самом деле ему едва ли не в половину меньше. В соединении с коньяком картинка в моем сознании установилась, я едва не вскричал «Верю! Истинно верю я вам, дорогой мэтр!» И тут Мыкола Павлович, хитро улынувшись, изрек: «Ото ж бо, сынку, никакого юбилея не получается. Другим разом придешь — когда и вправду что-нибудь набежит».

Разговор происходил в кабинете генерального директора киностудии имени Александра Довженко, коим и был Машенко (с конца 80-х, кстати, с некоторым перерывом, и до 2004 года). Все время входили и выходили люди. Каждого он приветчал, каждого мне рекомендовал, если я был не в курсе. Иногда случался конфуз. Входит славная жиночка, Мыкола Павлович с ходу начинает рассказывать о том, что это Марийка, лучшая из лучших, славнейшая и красивейшая. Героиня рассказа все больше смущается, однако прервать речь не может — поток слов подобен водопаду, все плотно, без брызг. Это вам не фонтан (его, как известно, заткнуть труда не составляет), это настоящее искусство, исток которого находится еще у древних греков (так когда-то объяснял мне уже помянутый Василь Земляк). Но наконец жиночка вставляет таки слово: «Мыкола Павлович, та я ж не Марийка — я Нина...» На секунду Машенко умолкает, но тут же сразу невидимая пружина подбрасывает его вверх (таков визуальный эффект): «А-а, голузонько, та це ж я специально, шобы подывытись, як ты будешь реагировать. И шоб вин, — жест в мою сторону, — узнал, шо воно таке, режиссура. Бо вин критик, не знае...»

Да, Машенко режиссер, тем, как говорится, и интересен. Но режиссер — он же директор по жизни, у англичан оно так и называется, director. Разумнии люды те англичане, аж страшно. Так что назначение Мыколы Павловича в конце 80-х, на волне нарастающего патриотического воодушевления, было логичным. В этой роли он просто купался — жесты, речь излучали настоящее наслаждение тем подарком, который поднесла ему жизнь. Помнится, от редакции журнала «Искусство кино» приехала Людмила Донец, которая несколько дней ходила за Машенко, дико хохотала едва ли не каждой реплике и все записывала. Потом написала яркий материал о столь колоритном директоре. На дворе все еще стояла Перестройка, и когда такие люди Страны Советов выгребали на административные высоты, казалось, этот мир перевернется и уложится по-другому, более правильно.

Машенко сразу объявил программу действий. Во-первых, туалеты. Ну, не может называться уч-

реждение культурным, если, переступая его порог, сразу шибает в нос известным ароматом. Борьба пошла нешуточная, но все получилось не сразу. Следующим пунктом была украинизация киностудии. Оказалось, что на ней нет даже пишущих машинок с украиноязычным шрифтом. Вот, а до сих пор доказывают, что никто украинский язык не вытаскивал на обочину, оно как-то само по себе получилось — трудящиеся пожелали. Далее производство фильмов — на отечественном культурном и историческом материале. И конечно, кадры — нужно свистать наверх молодых. И они пошли: Сергей Маслобойщиков, Лесь Янчук, Андрей Дончик, Наталья Андрейченко... По поводу каждой их работы Машенко выражал бурную радость. Накрывались столы, лился коньяк, Машенко пьянел — не от алкоголя, нет, от того, что вот же он, талант, вошел в киношные двери, и это он, Мыкола, способствовал родам... Есть в нем эта очень симпатичная и редкая в людях искусства черта — искренне радоваться чужому таланту.

Через несколько лет он покинул директорское кресло. Студия начала хиреть в силу известных печальных обстоятельств, постигших кинематограф в середине 90-х. Машенко призвали снова. В жутких условиях раздвая он удерживал студийный челн на плаву. Особенно гордился тем, что не уволил ни одного человека. Правда, люди уходили сами — работы было все меньше, даже могучие связи и кипучая энергия пана Мыколы не очень помогали. Людям он, кстати, верит, и даже слишком. Несколько раз был свидетелем того, как он подписывал документы, не вникая в их суть. «Видишь, — говорил наставительно, — людям надо верить. И меня не обманывают». Думаю, тут он ошибался. Иногда попросту попадал впросак, вычерчивая, к примеру, резолюцию «Підтримую цю святу справу! (Поддерживаю это святое дело)» на бумагах, не имеющих никакой святости. Ну, совершенно никакой. Но уж такой это был директор в эпоху разгрома, воровства и разграбления всего и вся.

Отметив все же юбилей (аж 75, как он решился признать эту цифру — ума не приложу), Машенко передал студийные бразды правления своему выдвиженцу — режиссеру Виктору Приходько (в конце 80-х, при активной поддержке и одобрительном подталкивании на близлежащие сияющие вершины со стороны Мыколы Павловича, он снял полнометражный диплом, комедию «Тихий ужас»). Выдвиженец имел солидный опыт продюсирования в частном бизнесе — тем и привлекал, тем и располагал к себе. Увы, не очень оно сложилось,

страна пошла как раз революционным путем, все понеслось, а киностудия так и осталась где-то на обочине. Приходько ушел, и теперь все снова перевернулось и укладывается заново. Оказалось, что только тяжеловес Машенко мог как-то центрировать кинематографическое судно, пусть медленно, но грести. Нынче — ни руля, ни ветрил.

Он всегда был вхож в высокие кабинеты, его любили все власти. Настоящую известность принес ему некогда фильм «Комиссары». Тогда, в 70-м,



«Комиссары»

режиссеру попортили немало крови, требуя новых и новых переделок. Причиной было то, что комиссары в картине (в далеком 21-м) уж очень сомневались в своей вере и в своем вожде, Владимире Ленине. Не все, конечно, но даже самый правове-

ный считал, что не худо бы снова пальнуть из «Авроры» и начать сначала. Все же картина вышла и получила признание — критики в первую очередь. С тех времен Машенко начал обретать статус живого советского классика.

В том фильме замечательно играли актеры — Константин Степанков, Иван Миколайчук, Борислав Брондуков, Лариса Кадочникова, Михаил Голубович... Главный герой, Лобачев в исполнении Степанкова, — большевистский апостол, непоколебимо стоящий на точке зрения своего мессии, Ленина. Рядом — другой апостол, Громов (Миколайчук), колеблющийся, сомневающийся. Почти вероотступник. И за это Лобачев, готов даже убить друга. Степанков играл едва ли не запредельный фанатизм веры... Они, шестидесятники, и вправду думали тогда, что дело в этом — что веру предали. Соскабливали с «комиссаров в пыльных шлемах» патину времени. Очищали иконостас. А теперь читается здесь и другое: как ужасны люди, ради веры в некие идеальные конструкции готовые убивать и жечь...

Нынче мы видим их снова, этих людей. И революция у нас произошла, и снова речи о вере в идеалы. Только как-то они измельчали, сильно подорожав при этом в материальном измерении. За власть, за миллионные состояния они точно так же готовы убить, закатать в бетон. Время не делает людей лучше. А впрочем, нет — у Машенко все же получается. Не все так думают, правда. Некоторые считают его циником. Но нет, не так. Просто ему удается всегда держать дистанцию — между собой и коллегами по работе, между собой и властью. При помощи игры в первую очередь. Его фамильярность, подчеркнутое радушие имеют границы. Он заставил себя уважать — и не только фильмами (напомню, что после «Комиссаров» последовали такие заметные работы, как «Иду к тебе», телесериалы «Как закалялась сталь», «Овод»...). Он вырос, в сущности, на Довженковской киностудии, в той во многом карнавальной среде, где тон задавался Сергеем Параджановым, Юрием Ильенко, Леонидом Осыкой, Иваном Миколайчуком... Языком общения здесь был именно язык карнавала — непрерывное скольжение по вертикали вверх-вниз, переодевание, социальные маски, игра в гения (Машенко до сих пор оценивает фильмы по этой шкале). А иначе с ума сойдешь — и с этой властью, и с некоторыми украинскими кинематографиста-

ми, совершенно офигевшими в последние годы от безденежья, разрухи в умах и душах, отмены каких-либо критериев оценки (бездарь может получить госпремию, бесконечно говорить в прессе о своих претензиях на «Оскар» и тому подобное; ей-Богу, не шучу).

В этих обстоятельствах Машенко сохранил и ценностные ориентиры, и верность памяти, и старые привязанности и дружбы. Чего стоит одна только опека семьи своего друга, Леонида Быкова, его детей. Вот только известные сомнения начали возникать по поводу его творческой формы. Известное дело, возраст. К чести Машенко, будучи директором студии, сам себе не помогал, снимая мало, да и то в основном неигровые фильмы. Лишь в этом десятилетии отважился поднять машину — «Богдана Хмельницкого». И в телесериальном формате (с этим, кажется, не сложилось), и в большом двухфильмовом. Вот только картина никак не заканчивается в своем затянувшемся производстве — то денег нет, то исполнитель главной роли тяжело заболел...

Машенковский юмор все чаще соседствует с сентиментальностью. Впрочем, это было и раньше. Сколько рассказов довелось выслушать об его матери, о роде своем. Именно здесь исток его как писателя — он начинал с рассказов о матери, а потом пошли другие книжки. Которых уже немало наберется, его даже в писательский союз приняли...

Три года назад, юбилей Довженковской студии. При встрече: «Приезжал президент, Леонид Кучма. Я ему показал материал своего «Хмельницкого»... Он плакал». Я недоверчиво всматриваюсь в лицо пана Мыколы: «Ну да, заплачет он. Разве что вы его коньяком подпоили». Машенко, возмущенно: «Что ты, что ты — это ж президент. Вот те крест, я ж сидел рядом, в темноте. Слезы текли, потом он обнял и поблагодарил. Денег пообещал — не мне, студии...» Как пообещал, так и не исполнил. Игра с властью продолжается. И по-прежнему трудно поверить, что Николай Павлович подгребает к восьмидесятилетнему рубежу. Совершенно живой человек...

Вот он сидит в кафе Дома кино. «Дороженький, трохи коньячку...» И пошли блистательные рассказы. У человека, накопившего такое количество воспоминаний, жизнь получилась. И будет получаться впредь.

Киев

ИРИНА ЗУБАВИНА

НИКОЛАЙ МАЩЕНКО: ХУДОЖНИК В ЗЕРКАЛЕ ВРЕМЕНИ

Николай Павлович Машенко убежден, что каждый фильм — портрет режиссера. Если повезет, за жизнь может собраться приличная галерея произведений, в которых явственно обозначатся черты неповторимого авторского почерка. В числе наиболее известных работ Николая Машенко: «Как закалялась сталь», «Овод», «Комиссары» — картины, в которых выразительно очерчен узнаваемый абрис устоявшейся творческой манеры. Будучи известен склонностью к кинематографу экспрессивному, романтическому, увлеченностью героями неистовыми, которые живут и действуют в мире высоких идей и обжигающих страстей, режиссер находится в постоянном поиске жизненного и литературного материала, созвучного своему художественному кредо.

Действие всех его фильмов происходит в более или менее отдаленном историческом прошлом. Будь то Италия XI-XII ст. («Овод») или Болгария первой половины XX века («Карастояновы»), освобожденная от немецких захватчиков Венгрия 1945 года («Все побеждает любовь») или Украина времен сталинских репрессий конца 1930-х («Венчание со смертью»). Но, несмотря на последовательный «ретроспективизм» в выборе материала, художник всецело принадлежит своему времени — эпохе, в которую довелось жить и работать. Харьковский театральный институт окончил «холодным летом 53-го» (в год смерти Сталина), первые самостоятельные режиссерские работы совпали с периодом «хрущевской оттепели», а пик творческой формы и вершина популярности — со временем «застоя». В эпоху «перестройки» Николай Машенко возглавил работу киностудии, на которой начинал свой кинематографический путь, замкнув некое символическое кольцо.

Однако связь режиссера со временем представляется значительно более глубокой — она в непрерывном поиске ответов на онтологические вопросы, которые лишь незначительно меняют очертания в новых временных координатах, в измененных реалиях бытия. Не случайно в названи-



Николай Машенко

ях фильмов Николая Павловича присутствуют такие «вечные» категории, как Смерть, Любовь и Вера, а еще — Мать и Дитя.

Любопытный феномен: картины режиссера превозносили и критиковали в разные времена практически за одни и те же качества: трактуя их то как неоспоримые достижения, то как очевидные неудачи. На излете 60-х короткометражную картину «Ребенок» положили на полку с приговором «за пацифизм», а в конце 90-х фильм «открыли» заново: показали в рамках Международного кинофестиваля «Молодость» с последующим шквалом восторженно-хвалебных отзывов. В 70-е предавали ostrакизму национальные ориентиры фильма «Иду к тебе», взалхлеб восхищаясь картинами «Как закалялась сталь» и «Овод». Зато в пору независимости *национальное* вошло в моду, а вот Павке Корчагину некоторые критики склонны были поставить в вину искренность веры в высокие идеалы, назвав это «фанатичным служением коммунизму».

Режиссер нередко получал упрёки в недостатке чувства меры и гибкости, которые со временем оказались качествами более востребованными, чем накал гражданского темперамента. Николай Павлович неизменно благодарил критиков за внимание к его творчеству, но соглашаться с ними не спешил. Он не то чтобы оставался «над схваткой», просто продолжал последовательно решать свои задачи, сохраняя верность художественному методу, в основе которого — оголение нерва, романтический порыв и программный отрыв от обыденности (что приводило в замешательство отдельных аналитиков, сетовавших, что, дескать, в картинах Машенко не обнаруживаются бытовые подробности). На самом деле подобный «отрыв», характерный для поэтического высказывания представителя украинского неоромантизма, был лишь шагом в сотворении нового мира — неповторимого авторского «космоса».

Самобытность режиссерского видения всегда ставила его вне школ и направлений. Фильмы Машенко одним нравились, другие их активно не воспринимали, но режиссер, никогда не забывая о зрителе, тем не менее, перед ним не заискивал. Он не изменил себе во времена когда все были очарованы и увлечены красочностью и барочной избыточностью фильмов мифопоэтического направления, таких, как «Тени забытых предков», «Вечер накануне Ивана Купалы». Машенко сумел устоять перед соблазном осуществить побег в мир этномифологии и мистики, в ирреальное измерение бытия на грани яви и сна. Он пошел «поперек» проторенных путей, найдя свой собственный способ общения со зрителем на языке поэтического, но

своеобразными художественными методами, предложив взгляд на мир через развивающийся образ героя. Режиссер снимал черно-белые картины, предельно лаконичные по наполнению кадра, где магия контрастов света и тени, конфликта «черного» и «белого» были созвучны поляризации категорий Добра и Зла в миропонимании автора. Учитывая, что в координатах авторского космоса жизнь трактуется как постоянный бой света и тьмы, отсутствие деталей и подробностей предметной среды, иногда до полной стерилизации или крайней стилизации, вполне объяснимо. Персонажи картины «Иду к тебе» существуют, словно выразительные портреты, окруженные молочной белизной фона для большей контрастности. Свет и тьма несут дополнительную смысловую нагрузку, наглядно воплощая тени сомнений на лицах героев кинофрески «Комиссары». В таком рационалистически оструктуренном пространстве неуместны любые проявления материального, ибо в них таится угроза гармонии созданного автором мира, где доминируют идеи и их носители.

Вероятно, именно лаконизм, лежащий в основе художественной манеры, привел Николая Машенко на телевидение, где режиссер создал один за другим несколько телесериалов: «Как закалялась сталь» (6 серий), «Путь на Софию» (5 серий), трехсерийную картину «Овод» и четырехсерийный фильм «Карастояновы». Его герои последовательно продвигали в широкую зрительскую аудиторию новейшую агиографию — жития апостолов новой веры. Их вера близка к религиозному подвижничеству, а потому вполне убедительна.

В определенном смысле для режиссера эти работы — проявление всплеска революционной романтики периода 60-х, наиболее ярко проявившейся в картине «Комиссары» (1969), отразившей мировоззренческие позиции целого поколения людей, называвших себя «шестидесятниками». Разочаровавшись в идеях сталинизма, они пытались вновь найти утраченные идеалы. Проблемы и чаяния современников закономерно сказались в дискуссиях комиссаров, для которых коммунизм был не столько политической ориентацией, сколько верой, а потому фильм можно считать кинематографическим поиском утраченной веры. Симптоматично, что аллегорический ряд картины отсылал к евангельской легенде о деяниях апостолов, хотя событийный пласт фильма запечатлел противостояние комиссаров и скрытой «контры».

Сергей Параджанов назвал картину «Евангелие революции от Машенко». Апостолы коммунистической веры — чистые, бескорыстные рыцари без

страха и упрёка. Это беда их, а не вина, что верили они в утопический идеал, иллюзию, фантом. Верили истово, искренне. Именно такова вера святого человека — комиссара комиссаров Федора Лобачева (Константин Степанков). Только комиссар Громов (этот трагически двойственный образ создал Иван Миколайчук) уже мучим внутренним предчувствием, раздираем сомнениями, ему «иногда хочется ахнуть еще одним залпом «Авроры»!».

Малоизвестный за пределами Украины фильм Машенко «Иду к тебе» (1971, сценарий Ивана Драча) про трагическую любовь Леси Украинки к революционеру-марксисту Сергею Мержинскому, основанный на поэзии, письмах и рассказах поэтессы, по сути, также был фильмом о вере. Кроме внешнего фабульного слоя, построенного на диалогах между Лесей Украинкой и Сергеем Мержинским, предполагалась параллель с текстами из произведения, написанного поэтессой в апогее печали о безвременно ушедшем горячо любимом друге, — поэмы «Одержимая». В поэме речь шла о Мессии, которого предали приверженцы, и только верная Мириам (в переводе с еврейского — Мария), словно помешанная, всюду отстаивает свою любовь к Учителю. Признается, что следует за ним не из-за желания получить место в Царстве Божьем, прочие блага и преимущества, даже не из чувства веры, а исключительно по любви. Однако Одержимая одинока — все побивают ее камнями. Любви Мириам не приемлет ни ее окружение, ни сам Мессия.

Цензура всячески нивелировала текстовые и смысловые параллели, предполагающие весьма нежелательные интерпретации. Впрочем, как ни трудились цензоры, слова о безъязыком народе, опасные звучащие из уст известной поэтессы, ее мечты о независимой Украине, как и множество неуничтожимых черт глубоко национального (а потому «нежелательного») произведения остались в фильме. Представляется, именно в этом коренится причина «усеченного» проката картины по-настоящему талантливой, оригинальной и неожиданной по визуальному решению, украшенной высоким профессионализмом актерской работы Аллы Демидовой.

Фильм решен преимущественно на крупных планах, сопровождающих непрерывный поток воспоминаний и диалогов героев. Зритель словно становится свидетелем рождения известных поэтических строк в устах поэтессы, при этом и сам фильм звучал как стихотворение, точнее — рождение стиха.

Миропониманию Машенко близка позиция Леси Украинки, возлагающей именно на Слово функцию творения, изменений, перехода от старого —

к новому. Подобно образу Кассандры у Леси режиссер постигает мир не холодным знанием философа, а интуицией человека, живущего сердцем и нервом — не столько знанием, сколько чувством, неизменно ставя в центр творческих исканий Любовь, Искренность, Веру, Преданность, Надежду.

Режиссеру скучна плоская серость будней, он привык взламывать ее событиями неординарными, населять героями яркими, которые подчас терзаемы глубинными сомнениями, но неизменно пре-



«Комиссары»

данны идеалам, готовы принять физические и духовные страдания, однако не ради собственной выгоды, а во имя блага всего человечества — воистину в планетарном масштабе.

В перестроечные времена Машенко продолжал пополнять иконостас мучеников и страстотерпцев за веру в светлое будущее, писать агиографию апостолов ее и героев, не обращая внимания на со-

бытия реальности, в которой упомянутые утопические идеалы стремительно утрачивали популярность. Что, вероятно, свидетельствовало не столько о неведении режиссера, сколько об истовости его веры, которая, как известно, не предполагает обязательность знания. И наоборот, знание способно пошатнуть веру, даже вовсе разрушить ее. Так информация о преступлениях тоталитаризма, страшная правда о голоде и репрессиях, о миллионных жертвах, о других злодеяниях, совершаемых именем коммунистических догматов, заставила режиссера пересмотреть отношение к режиму, продемонстрировав свою преданность идеалам, а не конкретной идеологии.

На пике «перестройки» Николай Мащенко берет за экранизацию запрещенной советской цензурой пьесы украинского драматурга Николая Кулиша «Зона» (с ударением на последнем слог) (1988, режиссеры Николай Мащенко, Сурен Шахбазян), симптоматично возвращаясь к событиям времен НЭПа почти через два десятилетия после «Комиссаров».

Как могло случиться, что носители светлых идей стали утверждать их ценой человеческих жизней? Таким вопросом задается духовный наследник комиссара Громова — Пуп в фильме «Зона».

Времена рифмуются. Сомнения Пупа стали логическим продолжением спора, начатого «святим человеком» Федором Лобачевым и «оппозиционером» Громовым. Суть диспута сводилась к тому, возможно ли сохранить душу от «порчи» в условиях действительности, которая все больше расходится с абсолютным, предначертанным революцией или, может быть, проще принять прагматические ценности новой политики («колеблясь вместе с изменениями курса партии»), отречься от романтических мечтаний?

Нет, режиссер не отступал от принципиальных позиций, провозглашенных в лучших своих картинах, он пытался прояснить, продолжить тему.

Во многом сохраняя верность композиционно-стилевым особенностям создания кинофрески, автор «Комиссаров» в «Зоне» переосмысливает отношение к столпам веры (наиболее сильный из них символично именуется Брус), к их роли в становлении державы. В название картины вынесено наименование болезни, поражающей зерно: зона превращает колос в черную гниль. Подобным недугом заражены души бывших друзей и единомышленников в борьбе за светлое коммунистическое «завтра». Они искушены властью, соблазнены развратом, пьянством, мещанскими условностями — вот она, «коррозия души» под влиянием разлагающей

среды. Только принципиальный Пуп не может спокойно наблюдать за развалом в обществе, который новая бюрократия цинично прикрывает красивыми лозунгами. Правда, бунт Пупа не идет дальше пьянства и последовательного раскрытия лживости деклараций своих однопартийцев. В результате Пуп признает, что он «в партии больше быть не может, но и без партии жизни не мыслит». Закономерным выходом для него становится смерть. Впрочем, всех его бывших соратников ожидает фатальный уход с авансцены истории. Такое вот переосмысление получила тема комиссарского мессианизма между двумя фазами символического «обнуления» исторического времени, наблюдавшимися в кинематографе «переходных» периодов, на фоне интенсивных процессов социального разочарования и окончательного распада Союза.

В 1992 году режиссер снимает «Венчание со смертью», демонстрируя превращение молодого лейтенанта (Олег Савкин) в винтик мощной, бездушной государственной военно-политической машины, перемалывающей, подобно молоху, человеческий материал.

Разобравшись с событиями недавнего тоталитарного прошлого, Николай Павлович в начале тысячелетия предпринял очередной масштабный «поход в историю». В проекте «Богдан-Зиновий Хмельницкий» Николай Мащенко вновь обращается к историческому прошлому (на этот раз — к событиям XVII столетия), стремясь представить мифологизированную в большой степени фигуру гетмана Украины в максимальном приближении к украинским «хроникам».

Николай Мащенко словно неподвластен времени — по-прежнему красив, артистичен, обладает практически безупречным чувством юмора. Сегодня Николай Павлович — народный артист Украины, лауреат национальной премии имени Тараса Шевченко, академик Академии искусств Украины, кавалер орденов: «Ярослава Мудрого», итальянского «Ордена Командора», болгарского «Кирилла и Мефодия» и многих других наград, свидетельствующих о международном признании. Член творческих союзов кинематографистов и писателей, мастер по-прежнему в строю — работает над фильмом, пишет книги, с удовольствием делится своими воспоминаниями, отвечая на вопросы журналистов.

Ирина Зубавина. Так случилось, что у большинства зрителей Ваше имя ассоциируется с фильмом «Как закалялась сталь», с образом Павки Корчагина, который в буденовке скачет на коне — именно так запечатлелся он в коллективной памя-

ти многомиллионной телеаудитории. Учитывая шлейф предыдущих экранизаций и ремейков, может быть, расскажете о роли романа Островского в Вашей судьбе — от первого прочтения до съемок?

Николай Мащенко. Книга «Как закалялась сталь» появилась в нашей школе села Меловатка, когда я учился в первом классе. Появилась в единственном экземпляре. Мы зачитывались этой книгой и даже переписывали ее в свои тетради.

Я приходил на ферму, где моя мама работала

писали сценарий, а Марк Донской (создатель первой экранной версии знаменитой повести о Корчагине) был моим главным консультантом.

В числе многих призов фильм удостоился награды от церкви «за лучшее воплощение веры». Священники сказали: «Мы не разделяем идеалов, в которые верит Корчагин, но это бескорыстное служение волнует нас до слез».

И.Зубавина. Практически во всех работах в той или иной мере Вы затрагиваете вопросы поис-



«Иду к тебе»

свинаркой, и читал вслух работницам отдельные главы — женщины плакали. Они были моей первой благодарной аудиторией. Разве мог я предположить, что, попав на Киевскую киностудию после окончания института, первым съемочным процессом, который придется мне увидеть, будут съемки фильма «Павел Корчагин» режиссерами Аловым и Наумовым, а через 15 лет мне самому предложат снять фильм по произведению Николая Островского для наиболее массовой аудитории — для телевидения. Такое и присниться не могло, а ведь случилось. Причем Алов и Наумов для моего фильма

ка истины, ориентиров веры, не важно, какой именно — веры в коммунистические идеалы или в религиозные догматы, словно пытаетесь найти ответы на проблемы, волнующие Вас лично ...

Н.Мащенко. Это программа. Не случайно моя первая самостоятельная картина называлась «Хочу верить». Основываясь на архивных документах, журналист опрометчиво обвинил в своем очерке бывшую подпольщицу в предательстве, а потом на протяжении всего фильма восстанавливает веру в ее доброе имя, основываясь на свидетельствах очевидцев и участников событий. Помню, как после

войны людей эшелонами отправляли на Колыму и в Норильск с лаконичной формулировкой в приговоре: «за предательство». Но мне хотелось верить в торжество справедливости, вернуть веру в человека, ибо неверие — самый короткий путь к разрушению. Оно множится как цепная реакция.

Вообще-то моей первой самостоятельной полнометражной работой должен был стать фильм «Все побеждает любовь» — история о советском солдате, влюбившемся в венгерскую девушку. Этот рассказ о том, как солдата расстреляли для «острастки» и «показухи», был написан в годы войны, «по горячим следам», и ожидал своего воплощения четверть века. 25 лет пробивали мы с Олегом Гунчаром этот сценарий. Министры менялись, но возглавлявший политическое управление советской армии генерал Епишев оставался на посту и никак не давал разрешения на съемки: то нельзя было показывать, что советский солдат, защищая девушку, убивает венгерского селянина, то наоборот, под запрет попадал факт решения трибунала, приговорившего солдата к смертной казни. Наконец Олесь Гунчар не выдержал и сказал: «Все, сдаемся!» Когда я стал просить: «Давайте еще подождем», Гунчар обреченно ответил: «Ничего не выйдет — генералы вечны».

Уже на грани распада Союза и «соцлагеря», в Венгрии произошло трагическое событие: водитель по фамилии Жуков сбил насмерть влюбленную пару, и его приговорили к высшей мере наказания. Случай был предан огласке, и именно это помогло нам запуститься. Хотя уже совсем с другими актерами.

И.Зубавина. Вы — актерский режиссер, понимающий значение крупного плана, не боитесь прямого взгляда героя в камеру, верите в притягательность и убедительность человеческих глаз, поэтому для Вас важен блеск в очах, демонстрирующий температуру накала страстей, искренность веры (не только героя, но и актера). Именно это оказалось решающим при выборе исполнителя роли Павки (отказ от Николая Бурляева в пользу Владимира Конкина), утверждение 19-летнего студента Харитоновна на роль Овода. Не существует ли сегодня проблемы с харизматичными актерами?

Н.Мащенко. В отличие от западной системы «звезд» в отечественном кино «светил» не создавали, скорее наоборот — уничтожали, расценивая любые признаки проявления популярности как опасную «звездную болезнь», тут же принимались ее «лечить». В годы «застоя» формировался тип героя, который, за редким исключением, можно охарактеризовать как «человек из очереди». Не такой, что выделяется — статный красавец, ловкий и сильный,

а самый «обыкновенный» — маленький и невзрачный. Такая политика советского кинематографа принесла огромный вред. Как только наш зритель увидел героев, созданных суперменами, вроде Сталлоне, Шварценеггера или Шона Коннери, — он сразу к ним потянулся. Другое дело, что со временем поднадоели однотипные сюжеты фильмов, в которых они играют, но тяга к герою у зрителя не пропала.

И.Зубавина. А мне казалось, в отечественном кинематографе эпоха самоотверженных «доблестных» героев и титанов осталась в прошлом. Ни Павка, ни Овод, ни комиссар Федор Лобачев не оставили потомства, истово веруя в бессмертность идей. Сегодня же пафосные слова и идеи девальвированы, трагически-патетический образ не актуален, а герой, пылающий священной верой, с лихорадочным блеском в глазах воспринимается как болезненно неуравновешенный. У молодого поколения выработался своеобразный иммунитет, а лучше сказать, идиосинкразия к тоталитарным манипуляциям ее сознанием.

Н.Мащенко. Жаль, что мы сейчас перестали воспитывать возвышенные чувства в наших детях. Как бы ни ругали фильмы советской эпохи, но они не учили жестокости, насилию, разврату. Сегодня мировоззрение молодежи формируют другие киноленты.

В своих картинах я по-прежнему стараюсь показывать драматические события, накал эмоций, считая, что чувства — самый прямой и простой путь к умам и сердцам. В известном смысле мои фильмы сентиментальны. Но сколько бы нас ни пытались сегодня убедить, что искусство должно в первую очередь развлекать, в своем кинематографе я не делаю ставки на развлекательность. Я сторонник насильственной режиссуры — прав или не прав, но должно быть все только так, как я вижу, в противном случае — этот фильм уже не будет иметь ко мне прямого отношения.

И.Зубавина. Очевидно, Вы очень уверенный в себе человек — последовательно придерживаетесь собственных принципов этики и эстетики. В конце 1960-х отважились противопоставить живописной цветистости, красочности фильмов мифопоэтического направления выразительную графичность лент, где персонажи словно существовали в отвлеченном пространстве (то, что Вы называли «колдовством на фоне пустых белых стен»). Зато уж, живописуя остроту внутренних противоречий своего Героя в 70-е, Вы не жалели самых ярких красок! Украшенный монументальностью эмоций, аскетичностью и стоицизмом, он неизменно был рупором востребованных идей, носителем

привлекательных романтических черт. Именно мироощущение, пропитанное гипертрофированным романтизмом, пожалуй, единственное, что объединяет Вас с адептами поэтического кинематографа, выдает принадлежность к генерации «шестидесятников».

Н.Мащенко. Для художников характерна творческая обособленность: каждый сам по себе. Во все времена режиссеру важно было сохранить самобытность, потому что никому не нужны ни «довженята», ни «парадженята», каждый художник интересен только тем, чем отличается его искусство. И не следует судить художественное произведение по законам, чуждым его автору. Я — романтик. Если же рассматривать мои фильмы как бытовые драмы, сразу найдется множество недостатков. Чаще всего мне делали замечание относительно «непроработанности» быта. Действительно, герои ни разу не сели поесть борща, не занялись делами, без которых, казалось бы, в жизни не обойтись. Но для таких фильмов, как мои «Комиссары», противопоставлено демонстрировать обыденные подробности.

Впрочем, не хочется спорить с критиками — дело это бесполезное.

И.Зубавина. Не любите критиков?

Н.Мащенко. Только тех, кто озабочен не искусством, а собой в искусстве. Их порой так пьянит собственное остроумие, что они забывают о поводе, заставившем взяться за критическую статью. Хотя признаю, в свое время журналисты сыграли положительную роль в судьбе «Комиссаров». На просмотре картины в Москве были Чухрай, Озеров. Восприняли фильм доброжелательно. Григорий Чухрай тут же предложил снимать в его экспериментальном творческом объединении фильм о Курчатове. Меня даже поселил в номере, в котором жил Курчатов. Но я отказался — не мой материал.

И.Зубавина. Перечень Ваших нереализованных планов весьма показателен: в нем — экранизация «Бесов» Достоевского по непостижимой логике уживается с такими проектами, как «Иисус Христос. Суд», «Вера. Крещение»...

Н.Мащенко. Однажды мне довелось прочитать о том, что 1932 году в Англии собрался суд, где самые видные юристы мира воссоздали судебный процесс по делу Иисуса Христа, и пришли к выводу, что, по сути, это первый прецедент, когда судили человека не за поступок, а за идеи. Христос был осужден на казнь за «инакомыслие». Впоследствии авторитарная Система взяла это на вооружение, стало обычным судить человека за его идеи, а это означает, что идея была признана поступком, приравнена к действию.

Однако из всех несостоявшихся картин для меня самая дорогая — «Спартак». Я очень серьезно готовился к созданию фильма, который предполагалось снимать в Болгарии (Спартак был фракийцем, а потому считается болгарским героем) по сценарию, который уступил мне Сергей Бондарчук. Предполагалось, что Корчагин, Овод и Спартак станут «героической» трилогией. Но распад Союза автоматически разрушил все планы.

Тогда и зародился замысел исторического сериала о Богдане Хмельницком. Вначале планировалось снять 21 серию, потом остановились на четырех. Во время съемок второй серии проект надолго застыл — более чем на три года. За это время поменялись министры, сменилась даже власть, и во время томительного ожидания возобновления финансирования проекта пришло понимание, что вряд ли удастся снять более двух серий. Пришлось переписывать сценарий, переосмысливать и перемонтировать уже сложившуюся ткань первой серии.

Я предложил сосредоточиться на двух битвах, одна из них — победа, которой не воспользовался Богдан, другая — поражение, из которого он не сделал выводов. Логично было бы воссоздать на экране эпоху, и в ней показать Богдана. Но у нас другой подход — мы пытаемся через портреты передать и драматизм времени, и состояние человека: Богдан, а за ним, на его плечах — эпоха... Это совсем другая картина — менее масштабная, она не требует грандиозных капиталовложений, но вполне отвечает моему скромному стремлению вылепить, кристаллизовать героя. Я думаю, искусство все равно вернется к герою, несущему положительное начало.

Человечество не случайно веками слагало легенды и песни, сказки и былины о героях. Только примитивные люди думают, что можно жить, дегенерируя собственное время.

Снимая своеобразное «портретное» кино, мы рисуем образ Богдана Хмельницкого — фигуры противоречивой. Говорят, он имел неврастеничный характер: мог по пустяшной причине расплакаться, а мог без особого основания выхватить булаву и разбивать казакам головы. Через этот сложный персонаж нам предстоит многое рассказать о неоднозначных фактах истории, воссоздать суть непростых событий. Не простил народ своему гетману ни поражения под Берестечком, ни Зборовского соглашения, ни Переяславского договора.

И.Зубавина. Вы мыслите свой фильм «Богдан-Зиновий Хмельницкий» как «экспортный» продукт или снимаете для внутреннего пользования?

Н.Мащенко. Если для украинского зрителя фильм будет хорош, то наверняка заинтересует и

тех, кому небезразличны наши чаяния. Стараемся не отходить от исторической правды.

Мой фильм о том, что не может один народ вечно держать в покорности другие народы, и все империи обречены.

Удивительно от украинских критиков все чаще слышать вопрос: «Сколько можно снимать фильмов о Богдане?» Я неизменно отвечаю: «За 400 лет был снят фильм «Богдан Хмельницкий» Игоря Савченко, теперь будет мой. А французы уже создали 300 фильмов о Наполеоне, и не считают проблему исчерпанной. История всегда учит народ разуму».

И.Зубавина. Сегодня, в ситуации вяло протекающего процесса финансирования киноотрасли, Ваша творческая энергия в поисках дополнительных выходов реализуется преимущественно через литературное творчество. Только за последний год Вы выпустили две очень разные по тематике и стилистике книги — сборник рассказов о войне «Последняя атака» и «Василий Земляк в улыбках Николая Машенко».

Известно, что Вашими сочинениями увлекались такие известные писатели, как Иван Драч, Олесь Гончар, Василь Земляк, актер Леонид Быков, с которым Вы учились на одном курсе.

Н.Машенко. Когда-то, прочитав мои рассказы о маме, Леня предложил создать цикл короткометражных фильмов о матерях — чтобы разные режиссеры сняли фильмы о своих мамах. К сожалению, проект так и не состоялся.

И.Зубавина. Все свои творческие победы Вы обычно выводите из детства, неизменно с любовью и нежностью вспоминая о маме. Ей посвятили трогательный рассказ «Заря для мамы», написали сценарий и сняли фильм «Мама, родная, любимая».

Н.Машенко. Для меня начало начал — моя мама, Татьяна Кирилловна. Я вырос в семье, где были дети от трех матерей и двух отцов, но понятия «мачеха» не существовало. Для всех детей она была мамой — любящей, заботливой и нежной. В неполные 16 лет, будучи сиротой, вышла она замуж за вдовца с тремя детьми. Младшему ребенку едва исполнилось полгода. Через год ее муж умер от холеры. Вторым мужем стал мой отец, Павел Андреевич, у которого тоже умерла жена, и он остался с четырьмя малышами на руках. Более сильной и глубокой любви, чем та, что царил в нашей семье, я не встречал даже в литературе. Но жизнь была тяжелой. Мама работала свинаркой, а у свиней, как говаривал председатель колхоза, «нет ни праздников, ни выходных».

Все годы, сколько себя помню, мама просыпалась в четыре утра и тихо будила меня, чтобы я помог ей одеться: прислонялась к печи, где я спал,

просила острыми детскими зубами покусать ей плечи. Без этого она не могла пошевелить рукой из-за жестокого ревматизма. Так и осталась у меня эта привычка на всю жизнь — просыпаться ровно в четыре утра, будто в сознании кто-то навсегда завел будильник.

И до сих пор — с четырех до семи — мое время: все спят, я свободен и пишу. Как я говорю, «бессонница за меня пишет».

Поначалу писал карандашом рассказы, рассылал в газеты — их печатали. Потом написал повесть «Вся краса земли» и послал в журнал. Напечатали. Удивительный читательский успех имел опубликованный в «Правде» рассказ «Матери живут для детей». Когда мама была жива, писал только о маме или для нее — как письма неотправленные писал. Со временем написал иронический детектив о «ведьме-энкаведистке», в которую был влюблен; когда же открылись архивы — о «разведчике века», и тоже не без иронии. Впрочем, я не пишу ежедневно, а только если приходит какая-нибудь история. Иногда работаю параллельно над несколькими сюжетами.

Это хорошо, что я режиссер: когда не пишется, я снимаю кино, а если денег на кино не дают, сажусь за письменный стол.

«Под занавес» беседы Николай Павлович неожиданно попросил задать ему вопрос, о чем из прошлого он сожалеет, и тут же стал отвечать:

— В первую очередь — о тех возможностях творческого общения, какие у нас были прежде. С ностальгией вспоминаю, как приезжали смотреть мои фильмы Глеб Панфилов, Инна Чурикова, а потом звонили, делились впечатлениями, как мы дружили с Роланом Быковым. Я пригласил его приехать в Киев, чтобы создать студию детских фильмов. Прочитав в одном интервью воспоминания Владимира Яковлевича Мотыля о том, как «Машенко и Украина спасли его», я был очень рад, что он помнит время, когда мы запустили в Киеве его проект «Жил-был Шишлов», который ему не позволяли сделать в Москве. В моих фильмах снимались Клара Лучко, Алла Демидова, Елена Соловей....Такие незабываемые встречи.... Вот этого мне по-настоящему жаль: что-то рассыпалось.

Думаю, для деятелей искусства не должно быть границ. Художники призваны все вместе создавать, сооружать, воздвигать один самый большой и возвышенный храм — человеческой души. Без этого храма в душе человека уберечь невозможно.

Киев

XVIII МКФ: участие стран СНГ и Балтии

Нынешний Московский МКФ по многим пунктам оказался переходным. А по некоторым даже кризисным. Потери в команде отборщиков, скандал с Михаэлем Ханеке (который за неделю до начала фестиваля отказался возглавить жюри), переезд в пафосный мультиплекс «Октябрь» не прошли для фестиваля даром.

Основной конкурс примерно на 80 % состоял из картин средних, скучных и лишенных кинематографической оригинальности. Фильмы живых классиков Иштвана Сабо («Родственники») и Рауля Руиса («Клинт»), примеры зрелого мастерства и воплощения авторского начала в кино, не были отмечены ни одним призом жюри под руководством польского режиссера Анджея Жулавского... Гран-при достался шведской картине «О Саре» — социальной драме на актуальную тему «обратная сторона эмансипации».



«Franz+Polina»

Лучше обстояло дело с конкурсом «Перспективы». В нем оказались сразу два российских фильма-дебюта, заслуживающие внимания. «Franz+Polina» — первый фильм успешного молодого клипмейкера Михаила Сегала. В основе картины повесть Алеся

Адамовича о любви солдата-немца и белорусской девушки из оккупированной полесской деревни. Конечно, «Franz+Polina» — режиссерский дебют, поддержанный мощной командой: оператором Максимом Трапо, продюсером Олегом Урушевым, редактором Натальей Адамович (дочерью писателя). Однако все старания этих профессионалов не возымели бы такого действия, если бы не дар режиссера воссоздать на экране время, которое не застал никто из команды. И дело не только во внешних приметах времени и места (которые, кстати, представлены безупречно), но и в создании атмосферы, напряженной внутренней драматургии: злое, предгрозовое сосуществование крестьян с немцами-оккупантами в одночасье сменяется смертями и разрушениями; потом начинается череда мытарств и скитаний лишенных крова белорусов и волею случая примкнувшего к ним немца Франца.

Фильм «Маяк» так же представлял в конкурсе «Перспективы» Россию, хоть он и снят армянской

Советского Союза. Прошлогодние «Прогулка в Карабах», «Тбилиси—Тбилиси» и новый «Маяк» образуют эпический триптих о Кавказе, который свидетельствует о том, что у художников, переживших со своим народом те страшные годы, появились потребность и способность осмыслить недав-



«Источник»

нее прошлое. Главная героиня Марии Саакян — девушка Лена. Она не ввязывается в военные действия, как герой Левана Тутберидзе, не торгует в палатке и не ворует кошельки, как персонажи Левана Закарейшвили. Она всего лишь возвращается в родной городок из Москвы, чтобы забрать из опасной зоны бабушку (Ольга Яковлева) и дедушку (Сос Саркисян). Оказывается, это не так-то просто; жизнь в этом крае, оказавшемся на обочине войны, так изменилась, что привычные схемы больше не работают. Поезда если и ходят, то без всякого расписания, их приходится сутками караулить на станции. Но залезть в них все равно невозможно — переполненные вагоны напоминают теплушки Великой Отечественной. Какая-то мистическая цепь неудачных попыток вырваться приводит героиню к пониманию того, что ей нужно остаться среди близких и принять вместе с ними все, что есть и будет.

Призером конкурса «Перспективы» стал фильм «Чашма» («Источник») узбекского режиссера Елкина Туйчиева. Думается, что членов жюри этого конкурса покорило сочетание внешней

простоты (даже аскетичности) киноповествования и глубины философских раздумий о жизни и о людях.

Сюжет прост. Орзи завтра выходит замуж. За любимого человека, которого она давно знает. Но что-то нагоняет на девушку грусть, она кажется печальной в этот день, полный радостных хлопот. Выполняя предсвадебный обряд, она идет к своей тетке, дабы передать той гостинцы от матери, а на обратном пути ей обязательно надо умыться водой из источника — чтобы смыть все прежние неприятности. По пути она встречает разных людей, знакомых и незнакомых, и каждый немедленно втягивает ее в разрешение своих проблем. Созерцание людского горя, равнодушия друг к другу, непонимания, одиночества усугубляет состояние Орзи, и мы понимаем, что ее озабоченность и замкнутость накануне свадьбы — не просто страх



«Источник»

перед неведомой семейной жизнью, а нечто большее — духовный кризис, ужас от невозможности поймать ускользающую гармонию. В конце пути, у тетки, Орзи прорывает: она плачет и обрушивает на пожилую простую женщину все мучающие ее глобальные вопросы и опасения. Не получив ответа, уходит. Конечный пункт ее паломничества — источник. Там Орзи застаёт звонок (на мобильный) ее жениха. Мужчина, услышав, что невеста

плачет, находит какие-то простые, ласковые слова утешения, и Орзи, похлопав еще немного, успокаивается, даже начинает смеяться. Напряжение и страх оставляют ее — нашлась та точка опоры, которая будет держать ее жизнь, та простая сила, которая оградит ее от разрушающих ветров внешнего мира.

На фильмы из стран СНГ и Балтии была богата программа «Вокруг света». В ней были показаны: «13» Гелы Баблуани (Франция—Грузия), «Чтобы попасть в рай, ты должен умереть» Джамшеда Усмонова (Франция—Таджикистан), «Штольня» Любомира Кобыльчука (Украина), «Лес богов» Альгимантаса Пуйпы (Литва), «Раны Афганистана» Ивара Хайнмаа (Эстония), «Овора» Гуландом Мухаббатовой и Далера Рахматова (Таджикистан).

Дарья Борисова

Гордость Кыргызского кино

Торжественный вечер, посвященный 70-летию народного артиста КР, кинорежиссера Альгимантаса Видугириса прошел в июне в Бишкекском Доме кино.

Теплые слова в этот вечер сказали имениннику писатель, общественный деятель, Посол КР

Альгимантас Видугирис



в странах Бенилюкс Чингиз Айтматов, советник Президента КР Болот Шамшиев, Посол Литовской Республики в Кыргызстане и Казахстане Ромуалдас Высокаявичус, а также отечественные деятели кино.

Поздравления прислали также Премьер-министр КР Феликс Кулов, председатель Конфедерации Союзов кинематографистов Рустам Ибрагимбеков.

В этот вечер Альгимантасу Видугирису были вручены награды: он стал первым обладателем учрежденного Национальным концерном «Кыргызкино» диплома «Гордость кыргызского кино», а также первым лауреатом приза Гильдии независимых кинематографистов «Ловец света».

Завершила мероприятие и трехдневную ретроспективу фильмов Альгимантаса Видугириса самая известная в мире его картина — «Замки на песке».

Альгимантас Видугирис родился 21 июня 1936 года в Литве в семье служащего. В 1955 году поступил на гидротехнический факультет Каунасского политехнического института. В 1957 году становится студентом операторского факультета ВГИКа и заканчивает его в 1962 году. После окончания ВГИКа он приехал в Кыргызстан с твердым желанием трудиться на киностудии «Кыргызфильм». Он снимал документальные эпопеи о возведении Токтогульской ГЭС — «Нарынский дневник» и «Год неспокойного солнца». Он снял и несколько знаменитых, известных во всем мире игровых картин: «Очкарик», «Сказ о человеке, колесе и чинаре», «Мужчины без женщин».

Бишкек

По материалам информационного агентства

Лондон, Москву, Рим, Токио. Он сообщал главам государств о своей Великой Идее.

Альбом, стоящий шестьдесят восемь копеек, становился бесценным произведением примитивистского искусства.

Помню дядю склонившимся под зеленым абажуром, рисующим Папу Римского на фоне Собора Святого Петра. Мимо папы проезжали товарные вагоны, из них выглядывали жерла пушек.

Эшелоны направлялись в Хашури. К оврагу Тартар была подведена железнодорожная ветка. В альбоме, адресованном японскому императору Микадо, дядя нарисовал бомбу «Малыш», ту самую, которая в одну минуту превратила Хиросиму в пепел.

Дядя писал императору, что всем подобным «малышам» надо спеть колыбельную песню и усыпить их навеки на дне оврага Тартар.

Начальник Хашурского почтового отделения — Мария Виссарионовна Ахабадзе была растеряна от количества посылок и бандеролей, адресуемых в необычные пункты назначения — Вашингтон, Белый дом; Лондон, Букингемский дворец; Бонн, канцелярия канцлера и т. д.

Мария Виссарионовна отказалась посылать эти бандероли. Когда дядя отправлял очередную столицу мира свой проект Всемирного Разоружения, она крикнула басом:

— Кончай издеваться над правами моей почты!

Дядя Шалва ответил ей, что любой человек имеет право писать письма: Папе Римскому, Леониду Ильичу Брежневу, Ричарду Никсону и самой Королеве Англии Елизавете.

Ахабадзе кричала: — Нет.

Я помню ее странную фразу (простите за некоторое сквернословие): «Скорее себе на задницу поставлю штемпель, чем на твою бандероль».

С того дня у дяди перестали принимать на хашурской почте посылки и бандероли.

Дядя стал отвозить корреспонденцию то в Тбилиси, то в Батуми.

Мария Виссарионовна Ахабадзе нарушила закон о тайне переписки. Вскрыв одну из бандеролей и ознакомившись с содержанием, она переслала ее в местную газету, выходящую в неделю два раза на грузинском и русском языках под названием «Хашурский путеец».

Газета любила описывать железнодорожные катастрофы, которые случались лишь только на западных железных дорогах:

«Июкогама вновь печально порадовала нас столкновением бензовоза с летним пассажирским поездом. Случилось это недалеко от пляжа. Япон-

ские трудящиеся увидели кошмарное чудо: с рельс прямо на них катились огненные ангелы смерти. В мгновение смешались вагоны, цистерны, люди, купальные костюмы, которые горели, как горят жирафы на полотнах сюрреалиста Сальвадора». Автор заметки ограничился именем испанского художника, не назвав его фамилии.

В редакции «Хашурский путеец» с интересом ознакомились с Великой Идеей проводника поезда Тбилиси—Батуми.

Редактора звали Радамес. Понятно, что это была кличка. Радамес был завсегдатаем всех свадеб, поминок, проходивших в городке Хашури и его окрестностях.

Радамесу принадлежит авторство грандиозной шутки, которую так удачно осуществила редакция «Хашурский путеец» с моим дядей Шалвой.

Внимание! Если до сих пор вы читали рассеянно, отключались от моих строк по вполне уважительным причинам — вкусный ужин, предложенный любимой женой (любовницей), телефонный звонок — звонит друг, вышестоящий чиновник (любовница), поход к стоматологу, в химчистку (любовнице), — то сейчас отложите все свои суетные дела и внимательно следите за развитием повествования.

Редактор газеты «Хашурский путеец» предложил своим коллегам устроить творческий вечер поэта-железнодорожника Шалвы Квирикадзе.

Скучная редакционная жизнь оживилась, посыпались предложения: на голову поэта водрузить лавровый венок. Лавр рос в окрестностях городка, и не представляло труда сплести этот поэтический символ.

Сам Радамес составил телеграммы, которые решили зачитать в конце вечера: телеграммы от королей, королев, президентов, канцлеров, Папы Римского и других.

Шедевром его фантазии было громкое восклицание: «Я буду Ричардом Никсоном!»

Радамеса не поняли. Он полистал подшивку газеты «Хашурский путеец», нашел фотографию Никсона и приставил бледный типографский оттиск к своему лицу. Раздутые скулы, утиный нос Радамеса имели свое повторение на страницах газеты. Казалось, Никсон и Радамес имели одного далекого предка.

— Тогда я — Королева Англии! — крикнула единственная в редакции женщина, малоприметная Мальвина Барсук. Никто не знал, кто она по национальности, но никто, как она, не владел корректорским искусством править грузинские рукописи.

Если бы Мальвина Барсук могла представить, что ей вскоре придется садиться в королевскую карету, стоящую у подъезда Букенгемского дворца, если бы знал Радамес, он же Вано Метревели, что ему вскоре придется плыть на пароходе в Диснейленде, давать интервью в аэропорту Кеннеди в Нью-Йорке, то ни она, Мальвина Барсук, ни он, Вано Метревели, не решились бы на эту безобидную игру с поэтом-железнодорожником Шалвой Квирикадзе.

Мой дядя Шалва, я вижу тебя в резиновых сапогах, в резиновом плаще на дне оврага в хмурый дождливый день, когда над твоей головой сверкает молния, гремит гром, ты идешь по лужам, сапоги хлюпают в грязи, ты обуреваем своей Великой Идеей Всемирного Разоружения!

В руках твоих зажата метровая линейка. Ты еще не знаешь, какую шутку хотят сыграть с тобой работники редакции «Хашурский путеец». Ты думаешь о спасении всего человечества.

Стих гром, ослаб дождь, запахло серой. И ты увидел нечто странное. Из-за склона оврага выплыл огненный шар. Он приближался к тебе с тихим шипением, разбрасывая тихие искры, и был похож на бенгальский огонь, с которым бегают дети вокруг новогодней елки.

Не знаю, испугался ли ты, скорее всего, испугался. Ты понял, что это чудо природы, которое дано видеть не всем смертным. Ты понял, что это шаровая молния! Ты хотел бежать, но ноги твои не слушались тебя. Ты смотрел на приближающуюся смерть, но она была так прекрасна, что ты, замороженный ею, стоял и ждал.

Огненный шар столкнулся с твоим лбом. Да, именно лоб прикоснулся первым к смерти. Но чудо было чудом — не взрыв, не грохот, а тишина. Молния вошла в тебя, растворилась в твоём теле и дала тебе то странное нечто, что потом заставило удивляться и недоумевать многих, в том числе и меня, и Радамеса, и Мальвину Барсук.

Сегодня, работая культмассовиком боржомского санатория «Светлый», я дал читать свою рукопись одному отдыхающему.

Отдыхающий звал меня аккордеонистом, я играл на скучных санаторских вечерах, был организатором глупейших игр типа «бег в мешках», и он чрезвычайно удивился тому, что я, культмассовик Ираклий Квирикадзе, был близко знаком с президентом Соединенных Штатов Америки.

Литератор Катунин, прочтя рукопись, сказал, что шаровая молния — это аттракцион, клоунада моего воображения. Я не стал с ним спорить, так как реальность этого факта мне хорошо известна.

Мама послала меня в тот день на капустное поле за капустой. Не будем уточнять, срезал ли я ее на нашем участке или воровал у соседей, но так или иначе, возвращаясь с капустным шаром в руках, я попал под дождь и видел дядю, на которого налетела, наткнулась (не знаю, как правильней сказать) шаровая молния, я видел эту молнию и был так изумлен увиденным, что капуста выпала из моих рук.

И не для литераторов пишу я историю дяди Шалвы.

Катунин сказал, что у него большое знакомство в мире кино, и он считает, что «феномен Шалвы» так и просится быть экранизированным.

Это его, Катунина, слова: «история Шалвы — фантастическая реальность». Я ходил с Катуниним к Боржомскому источнику, мы пили теплый боржом — и он учил меня, как из написанных мною семисот страниц составить тридцать. «Либретто для кино — опиши все, что произошло, кратко, будто составляешь телеграмму».

Так вот, если кратко. В день, когда в дядю Шалву вошла шаровая молния, произошло несколько странностей.

Шалва встретил на автобусной станции жену, та уезжала в Тбилиси купить сыну школьную форму, приближался сентябрь, младший шел в первый класс. Шалва усадил жену в автобус, пробурчав «могла бы поехать со мной поездом». Автобус отъехал, Шалва пошел домой.

Открывая дверь, он услышал голос жены за дверьми, от неожиданности Шалва стал поворачивать ключ не на открытие, а на закрытие.

Жена с кем-то шепталась, горячо и тревожно. Шалва узнал голос соседа Авессалома, утонувшего в Куре три года назад.

Авессалом был известен как развлекатель одиноких женщин — вдов, брошенных жен, заезжих туристов. Проводник, часто не ночевавший дома, слышал сплетни об Авессаломе и собственной жене. Сейчас утонувший три года назад уговаривал жену лечь в постель, согреть его.

Когда Шалва отворил дверь, он увидел, как утопленник тянулся к губам Луизы. Что было делать Шалве?

От поступил неожиданно для себя, словно не заметил ни Луизы, ни Авессалома, прошел мимо них на кухню. На сковородке лежала холодная курица.

Он стал выламывать курице ногу и слушать, что происходит с теми двумя.

Тишина.

Шалва вернулся в прихожую.

Не было ни жены, ни Авессалома. За год до исчезновения в водах Куры Авессалом зашел к ним в дом, попросил десять рублей, задержался, приняв приглашение Шалвы отведать шпроты. Шалва привез их из Батуми.

Авессалом смеялся: «Времена нелепые — из Батуми везут консервы».

Луиза вынесла им бутылку чачи. Они съели по банке шпрот. Когда Шалва и Луиза провожали Авессалома, то в прихожей случилась нелепица. Шалва шел впереди, за его спиной захлопнулась входная дверь, Шалва оказался на улице, а Авессалом и Луиза — в доме.

Шалва стучал, никто не откликнулся. Шалве показалось, что его выгнали из собственного дома.

С тех пор прошло четыре года.

Каждый раз, когда он из поездок возвращался в дом, открывал ключом дверь, он вспоминал тот случай. А сегодня Авессалом, три года назад утонувший в Куре, соблазняет его жену, которая, как он знал, в эти минуты ехала в автобусе Хашури—Тбилиси.

Вторая странность произошла около кабинета звукозаписи. Я увидел дядю в окне, он шел по базару, где у мясных рядов мальчишки, мои сверстники, дразнили мясника Форе. Было традицией дразнить мясника-гиганта, который выбегал из-за прилавка с огромным окровавленным ножом и гнался за мальчишками. Гиганта никто не боялся. Дядя знал об этом, но каждый раз, когда перед ним пробежал разъяренный человек с огромным ножом, дядя набрасывался на него. Мясник волочил дядю с десятков шагов, потом, устав, останавливался и начинал ругать Шалву. «Что ты лезешь не в свое дело, я все равно рано-поздно выпущу им кишки».

На этот раз дядя не набросился на Форе, он шел грустный, задумчивый. Войдя в звукозапись, спросил:

— У тебя есть пластинка Робертино Лоретти?

— Дядя, он давно уже никому не нужен...

— Мне нужен...

Дядя нервничал, садился, вставал, подходил к фотографиям певцов, голоса которых мы размножали на рентгеновских пленках. Магнитные ленты только-только входили в жизнь, хашурский кабинет звукозаписи мечтал обрести два магнитофона.

— Луиза плачет, когда слушает Робертино. А я сломал пластинку...

И в это время на базаре появился странный молодой человек. Он шел в черном костюме, воло-

сы его были набриолиненны, на шее белый шелковый шарф.

Он подошел к стеклянной витрине кабинета звукозаписи, заглянул в нее. Увидел дядю, поманил его пальцем. Помню золотое кольцо с синим камнем. Дядя вышел, мне почему-то стало неловко выходить, хотя было крайне любопытно. Белые туфли при черном костюме — все это было совсем не по-хашурски.

Я видел, как молодой человек улыбался дяде, что-то говорил ему, потом достал из-за спины пластиночный конверт, вручил Шалве и, попрошавшись, удалился.

— Кто это был? — спросил я дядю, когда тот вернулся в звукозапись.

— Робертино Лоретти. Он мне сказал: «Я вырос, уже не пою, и вы меня помните маленьким, когда я был итальянским чудом, а теперь я не чудо», — и дал мне эту пластинку.

— Дядя, но как Робертино Лоретти оказался на нашем базаре?

— Не знаю.

— И откуда ему знать о твоей разбитой пластинке?

— Не знаю.

Я разглядывал конверт, он был иностранный — буквы латинские.

Литератор Катунин отнял у меня ручку и крайне раздраженно сказал: «Ты сейчас будешь описывать конверт, рисунок на нем: море, парус, рыбаки тянут сети, вулкан Везувий, вдали поет итальянский мальчик, помогая рыбакам вытягивать сеть; останови свой словесный понос — меня интересует проект Всемирного Разоружения Шалвы Квирикадзе, появление в Грузии королевы Елизаветы, Ричарда Никсона, их кругосветные путешествия. Не тани резину, не жуй жвачку, хватай быка за рога».

Назла литератору с его литературными канонами, которым он обучает меня, попивая теплый боржом — экспозиция, кульминация, развязка, я опишу Вам, как во время войны по приказу генерала Баграмяна дядя Шалва нес бутылку с водой. Генерал Баграмян вышел со своими войсками к Азовскому морю. Взял пустую бутылку из-под вина, собственноручно опустил ее в воды Азова, заполнил и велел отослать бутылку в Москву, в Кремль Генералиссимусу Сталину, сообщая этим, что немцы отбиты и воды Азова наши. Иосиф Виссарионович получил бутылку, оценил юмор генерала по достоинству, но велел спрятать бутылку на кухне и «не выливать азовскую воду».

Прошло немного времени. На южных фронтах

произошли перемены не в пользу генерала Баграмяна. Войска, которыми он командовал, были отброшены от берега моря километров на сто.

Узнав об этом, Сталин велел с кухни принести бутылку. Ее принесли. «Отошлите товарищу Баграмяну и передайте, что я требую вылить эту воду назад в Азовское море, немедленно, по прибытии бутылки в его распоряжение».

Баграмян в расстроенных чувствах принял бутылку, позвал Шалву Квирикадзе и велел юному бойцу пробраться через немецкие территории к Азовскому берегу, там раскупорить бутылку и вылить содержимое.

Шалва пошел.

Семь дней и ночей двигался дядя по немецким тылам.

Он рассказывал мне об ужасах и кошмарах, пережитых им: о немецких овчарках, которые хотели выгнать его из болота, куда он спустился на дно и весь день дышал через тростинку, немцы не могли понять, что за зверя облаивали собаки.

Прожорливые пивавки облепили дядино лицо, прокрались под гимнастерку, сапоги и наслаждались дядиной кровью.

Ночью, обескровленный, он продолжил путь к Азовскому морю. К концу седьмого дня подошел к теплому лазурному берегу. Азов цвел. Зеленые водоросли поднялись со дна. В небе пели белые птицы.

Шалва опустился на колени, откупорил бутылку, слил воду в море.

Я спросил дядю: «Зачем ты шел до Азова? Ведь мог бы, уйдя от генерала Баграмяна на сто шагов, вылить эту воду в любом ручье, на неделю залечь в стогу сена, отоспаться и вернуться к генералу с выполненным заданием».

«Ты ничего не понимаешь, мальчик», — сказал дядя.

Если бы я самостоятельно писал этот сценарий и не пользовался советами литератора Катунина, то постоянным рефреном (новое для меня слово) сценария был бы эпизод «Дядя Шалва несет бутылку к Азовскому морю».

Кстати и нестати появлялся бы дядя времен войны в самых неожиданных местах, вот, к примеру, едем мы в Калифорнии по широкой автостраде, и кто-то перебегает нашему «крайслеру» дорогу, тот «кто-то» в грязной военной шинели бежит с бутылкой в руках, за ним овчарки, за овчарками солдаты в касках.

Ричард Никсон повернет голову, скажет: «Кино снимают. Кажется, Рональд Рейган бежит... Остановимся?» «Нет», — отказываемся мы с дядей. Мы-то знаем, что это не Рональд Рейган — звезда

Голливуда, — а Шалва Квирикадзе несет по указанию Иосифа Виссарионовича Сталина бутылку с азовской водой к Азову. Это наше с дядей видение.

Но вернемся к рекомендациям Катунина — «писать о главном».

В редакции «Хашурский путеец» чествуют поэта-проводника Шалву Квирикадзе. Поэт в белом праздничном кителе сидит в кресле.

На кителе блестят медные пуговицы с эмблемой министерства путей сообщения.

Поэту только что водрузили на голову лавровый венок.

В комнате собраны все редакционные стулья. На них разместились редакционный состав. Жена дяди Луиза в платье, которое она не надевала уже лет двадцать.

Радамес читает отрывки из стихотворных посланий Шалвы главам государств. Мне нравятся эти стихи. В Радамесе умер великий актер, голос его красив, торжественен, он наполняет комнату боем набата, неожиданно опускается туманом на поля, белым ангелом парит над Кавказскими горами, раскаленной головешкой в ночи кружится перед глазами слушателей.

Радамес смеется, читая строки, в которых Шалва призывает генерала Макартур скинуть с себя мундир, погоны и вместе с маленькой девочкой ползти на дерево, сорвать там девочке грушу, да и самому съесть грушу, и, сидя на дереве, подумать о том, стоит ли сбрасывать бомбы на этот чудесный мир...

— А какие прекрасные иллюстрации к поэме!

Радамес показывает залу рисунок, где генерал Макартур и девочка сидят на вершине грушевого дерева.

Наступил момент оглашения прибывших со всего мира телеграмм.

Первая от Римского Папы. Текст был длинным, помню только фразу «Дорогой Шалва, как и вы, я мечтаю о земном рае».

Под окном редакции завыл маневровый паровоз. Он выл и пускал черный дым. Радамес вышел ругаться с машинистом. За ним вышла Мальвина Барсук.

«Я хотел бы обладать столь же ясным видением мира, каким обладаете вы, дорогой Шалва, будь моя воля, я отдал бы вам премию мира имени горячо любимого мною господина Нобеля», — писал король Швеции.

В этот момент в комнату вошли королева Англии Елизавета и президент США Ричард Никсон.

Президент чуть задержался в дверях, пропустил королеву.

Я подумал, что это те же Радамес и Мальвина Барсук, чуть видоизмененные, но зам. редактора Аквсентий Мамаладзе назвал их высокими именами, в которые я не поверил, не поверили бы и вы, дорогой читатель, но мой дядя Шалва поверил. Он вскочил с вольтеровского кресла, подошел к королеве, взял ее руки в свои и сказал: «Как я вас жду, мадам». Потом потянулся к президенту и сказал ему: «Господин Никсон, вы очень мне нужны, я должен сейчас же показать вам овраг». Шалва вновь улыбнулся королеве. «И вам, мадам, надо увидеть мой овраг. Я так давно вас жду. Может быть, поедем прямо сейчас...»

Шалва оглядел присутствующих.

Огромные стенные часы «Терек» показывали седьмой час. Шалва громко произнес, обращаясь к служащим редакции:

— Друзья, вечером я всех вас жду у себя дома. Спасибо за высокую оценку моих стихов. Мне они тоже нравятся... Могу прочесть новое... Но я не знаю, как у наших гостей со временем.

— Читайте, Шалва! — сказал Никсон.

Он с удивлением разглядывал авторучку, которую только что достал из внутреннего кармана пиджака. Ручка была богато инкрустированной, с золотым пером...

— Откуда она? — тихо спросил Никсон у королевы.

Неожиданно для себя он заговорил по-английски.

Королева ответила ему также по-английски:

— Почему вы считаете, что я должна знать о содержимом ваших карманов?..

— Извините, мадам. Но у меня никогда не было такой чудесной ручки... А я к ним неравнодушен.

— Поздравляю вас!

— Спасибо, мадам...

Шалва читал:

Я люблю видеть, как на листе бумаги
Буквы сплетаются в орнамент слов.

Дождь кончился.

Бродит луна.

В темном парке двести скамеек,

На каждой сидят по двое.

Сидят и целуются.

А где-то в горячей смазке лежат гранаты и

Атомные бомбы.

Кто-то стирает с них смазку,

Готовит их в дело.

Мне больно думать, что на садовых скамейках

Сидят по парам четыреста мертвецов.

Неужели я не засыплю землей
Все осколки смерти?
А в парке будут сидеть по двое
И целоваться на двухстах скамейках.

Шалве аплодировали.

Президент писал на обложке журнала «Блокнот агитатора» непонятные слова: «Май нэйм из Ричард. Ай эм президент оф Америка».

Он не мог оторваться от чудесной авторучки.

— Поехали! — предложил Шалва.

— На моей машине, — предложила королева.

Редакция, изумленная, смотрела на старомодный, похожий на черного бегемота «Ройлс-Ройс», стоящий у железнодорожного тупика, к которому шли Елизавета Английская, президент Никсон, Шалва, Луиза и я, дядин племянник. Луиза от растерянности надела на голову лавровый венок мужа. Королева сказала шоферу, стоящему у открытых дверей машины:

— Саймон, свези нас к оврагу. Господин Шалва покажет путь.

Саймон держал в руках фуражку с гербом, вышитым золотом. Почему-то не «Роллс-Ройс», а эта фуражка, точнее, золотой герб, смутили меня.

В «Роллс-Ройсе» было просторно для нашей многочисленной компании.

Когда на вокзальной площади машина остановилась у красного светофора, шоферы стоящих рядом машин смотрели на нашу машину с вытаращенными глазами. Удивляла, в основном, фуражка Саймона.

Около дома на улице Серго Орджоникидзе королева попросила остановиться. «Я сейчас, подождите меня минуту», — сказала она и вышла из машины.

Королева чинно поднялась по бетонной лестнице на третий этаж «хрущевской» пятиэтажки, открыла ключом дверь и оказалась в пустой квартире.

Елизавета подошла к зеркальному шкафу и взглянула на себя внимательно, молча, долго. В зеркале был виден низкий потолок, хрустальная люстра, коврик с оленями, швейная машина, холодильник «Харьков», книги. Королева нашла в стопке книг английский учебник для десятого класса, раскрыла его и стала вслух читать с прекрасным английским произношением. Елизавета вновь посмотрела на себя в зеркало.

На газовой плите стояли черные сковородки, закрытые тарелками, королева подняла одну из тарелок, под ней лежали холодные котлеты.

Королева взяла лист бумаги и начала писать.

Вывела имя «Нико» по-грузински, дальше рука стала выводить английские слова. Королева перестала писать, вышла на балкон, позвала:

— Ричард!

Из «Ройлс-Ройса» выглянул президент США.

— Поднимитесь, у меня к вам небольшой разговор!

Когда Ричард Никсон позвонил в квартиру, знакомую ему по редакционным вечеринкам, в дверях он увидел женщину, которая тихим голосом велела ему взять бумагу и писать под диктовку.

«Нико! Я приеду поздно. Согрей котлеты. Твоя Мальвина».

Ричард писал:

«Нико! Я приеду поздно...»

Слова «согрей котлеты» он написал по-английски.

— Пиши по-грузински! — попросила королева. — Мой муж не знает английского!

Но президент забыл грузинский шрифт.

«Согрей котлеты» вновь по-английски вывел он на бумаге.

— Что все это значит, Радамес?

— Я — Ричард, мадам.

— Почему в моей прихожей стоит мужчина в огромной шапке из медвежьего меха, я видела таких на фотографиях в журнале «Огонек» — они охраняют Букенгеймский дворец...

— Букенгеймский, мадам!

— Но почему он стоит в моей прихожей?

— Я не заметил его...

— Посмотри!

Никсон подошел к дверям и выглянул в прихожую, потом оглянулся:

— Стоит... странно.

«Роллс-Ройс» едет по пыльной дороге. Стадо коров возвращается с пастбища. В стаде мелькает фигура в солдатской шинели, усталое небритое лицо, в руках бутылка. Солдат теряется в облаках пыли.

Слаем проносятся овчарки и несколько немецких солдат в касках. Все они исчезают в густой пыльной завесе.

Никсон неожиданно засмеялся.

— Позвольте рассказать одну не совсем личную историю, происшедшую со мной и Генри Киссинджером в 1959 году в зимней Москве, этот тип в шинели напомнил мне о ней. Мы приехали на открытие выставки... Не помню, что это была за выставка, но так или иначе мы с Генри Киссинджером приехали в Москву впервые, я как вице-прези-

дент, Генри просто так, как мой друг. Были мы молодцы. Официальные встречи, приемы, банкеты. Мы утомились. Хотелось на воздух, на улицу Горького, где, как сказали нам друзья, можно было найти романтическое приключение... и мы нашли его. Через час-полтора мы сидели в такси, в руках пакеты с апельсинами, шоколадными конфетами, я помню даже название — «Трюфеля». Одна из наших девушек съела их все, пока мы ехали километров сорок к дачному поселку, там нас ждал пустой дом, где мы должны были разжечь камин и уютно провести вечер.

— Ночь! — поправила королева с укоризненной улыбкой.

— Ночь, — подтвердил Никсон.

— Дача была холодной. Видимо, в ней не жили с лета. Во дворе мы собрали дрова, кем-то распиленные, внесли их в дом. С нами был виски, мы нашли старый приемник и танцевали до одурения, даже под голос диктора, который сообщал о моем прибытии в Москву.

Одна из девушек заявила, что она не любит американцев. Я забыл сказать, что мы назвались аспирантами из Чехословакии, когда познакомились с ними. Пьяный Генри стал уверять девушек, что я вице-президент США, и чем больше он уверял их, тем больше они смеялись.

Я спросил, почему они не любят американцев. Девушки сказали, что американцы ведут «холодную войну», а Никсон «главный поджигатель» и что, если я действительно Никсон, они устроят мне такую «холодную войну», после которой я долго не отогреюсь...

Ричард рассмеялся, вместе с ним захохотал шофер.

— Но самое интересное произошло утром. Утром я просыпаюсь от крика Киссинджера. Открываю глаза и вижу голого Генри.

— Ричард, нас ограбили!

Я вскакиваю, вижу пустой стул, на который вчера аккуратно повесил брюки, пиджак. Под ним нет ботинок, нет пальто, нет меховой шапки, нет даже нижнего белья.

Только голый Генри в пустой комнате. На стене, помню, висела картина: какие-то несчастные тащат на лямках корабль по реке.

— Бурлаки на Волге! — сказала Луиза.

— Репин! — подтвердила королева. — Илья Ефимович! Он родился в селе Чугуево. Мечтаю там побывать, — королева увлекалась Ильей Репиным, хотя всех в машине волновала история похищения одежды у Никсона и Киссинджера.

— Два голых американца в пустом снежном

русском поселке. Ни над одной крышей не видно дыма. Вокруг леса, не знаем, где Москва, налево, направо? На столе записка: «Раз вы действительно вице-президент, то слегка померзните. Пока. Спешим на электричку».

Мы с Генри набросили на себя одеяла и, как вороны, кружили по комнатам. Я нашел летние сандалии, надел их и был, помню, доволен, что я в сандалиях, а Киссинджер ходит босой. Камин затух.

Я выбежал во двор, собрал дрова, заметил на гвозде соломенную шляпу и штаны, схватил их и с дровами по снегу в дом.

Генри, как индейский вождь, сидел на корточках у костра, грыз апельсиновые корки и выжимал из пустой бутылки каплю виски.

— Дым! — крикнул я.

Из трубы дальнего дома шел дым.

— Пойду туда!

С полосатым матрацем на голове я вышел на улицу.

Это был дом сторожа дачного поселка. Сторож долго не понимал из-за лязга моих зубов, что я от него хочу. Добрый человек напоил меня чаем, нашел старую солдатскую шинель, две майки, соломенную шляпу — я обрадовался за Киссинджера — и у него теперь есть своя соломенная шляпа. Добрый человек нашел китайский плащ. Все эти сокровища он отдал мне безвозмездно... «Что вы, товарищ Никсон, о чем речь, мы, русские, народ не жадный, отдаю от души — мир, дружба, товарищ Никсон».

Сторож объяснил, как добраться до электрички.

Видел бы кто в то утро вице-президента США и будущего государственного секретаря на перроне пригородной электрички. На мне солдатская шинель Красной Армии, на голове соломенная шляпа, на ногах сандалии. Генри Киссинджер в китайском плаще. Мы ждем электричку на Москву.

— У меня подозрение, — сказала королева, — откуда вы знаете, что плащ китайский, эти плащи носят только в России, и русские прозвали их китайскими...

— А что подозрительного в этом, мадам?

— То, что история эта, если мне не изменяет память и если у меня еще все в порядке в шкатулке, — королева с улыбкой постучала по голове, — произошла с двумя хашурцами... они так же, как и вы, ехали в набитой людьми электричке, и люди смотрели на них с сожалением: «сумасшедшие сбежали из сумасшедшего дома».

«Роллс-Ройс» подъехал к оврагу.

В лучах заходящего солнца он смотрелся величественно. Зияла глубина, темная и таинственная.

Внимание! Происходит смена повествователя. Внимание!

Зазвонил телефон.

— Здравствуйте, мне нужен Ираклий Квирикадзе.

— Это я.

— Режиссер?

— Да... А кто это говорит?

— Вы меня не знаете, я работаю в Боржоме, санатории «Светлый», культмассовик, мое имя Ираклий, а фамилия Квирикадзе... Смешно?

— Смешно...

— Ты из каких Квирикадзе? Из Хашгурских?

— Нет.

— Значит, дядю Шалву ты не знал.

— Которого?

— Проводника, который улетел на Луну.

— Ты со мной серьезно разговариваешь?

— Да! Он был великий человек. Я пришло тебе сценарий о дяде Шалве.

— Он кто, космонавт?

— Нет.

— Так как же он улетел?

— Я обо всем пишу в сценарии.

— Ну что ж, высылай...

— Договорились, пока.

В телефонной трубке раздался щелчок, прервался голос. Я представил себе Боржомский парк, переговорные автоматы, где стоит человек с моим именем и моей фамилией, дядя которого улетел на Луну. Кто он — тронутый? Графоман?..

Прошло полгода.

Сценарий я не получил. Но случилось так, что мой друг Роман Балаян оказался в Америке в составе киноделегации. Не буду пересказывать калейдоскоп впечатлений, которые он привез с собой. Но один, крайне странный рассказ Балаяна я повторяю.

Находясь на палубе парохода «Марк Твен», чьи огромные колеса медленно крутятся по зеркальной глади в Диснейленде, услышал он мою фамилию, но понял, что речь идет не обо мне.

Капитан корабля Оливер Пинчон — седые усы, белоснежная улыбка, внешность романтического капитана — говорил об удивительном советском армянине Шалве Квирикадзе, который посетил корабль «Марк Твен» лет десять назад вместе с Ричардом Никсоном. Балаян переспросил фамилию, поправил капитана, что Шалва, судя по фамилии, не советский армянин, а советский грузин.

Оливер Пинчон показал фотографию из кол-

лекции почетных гостей корабля, на которой Роман увидел немолодого грузина с глазами чуть нависающими.

— Кто он тебе? — спросил меня Балаян по приезде.

— Никто.

— А я думал, он твой родственник. Фотографию я свистнул...

Полароидный снимок, на котором незнакомый мне Шалва Квирикадзе стоит в белом кителе железнодорожника, в руках — резиновая дутая фигурка Микки-Мауса.

Неожиданно пришла бандероль из Боржома. Содрав сургучную печать, я увидел альбом для рисования, на обложке которого большими буквами выведены слова: «Познав безумие, стал поэтом».

Пролистав цветные рисунки, схемы, диаграммы, инструкции о том, как складывать в овраг Тартар танки, пушки, снаряды и т. д., я наткнулся на рассказ, написанный почерком, не похожим на почерк поэта.

«Дядю Шалву обвинили в том, что он не может мочиться», — так начинался рассказ. Автор, как я понял, был племянник Шалвы, Ираклий Квирикадзе.

В Хашурском железнодорожном депо имени двадцати шести бакинских комиссаров пустили слух, что проводник Шалва Квирикадзе заболел странной болезнью, не может мочиться. Кто пустил этот слух — неизвестно.

Дядя как-то вышел из дому. Встречает соседа, тот спрашивает:

— Ты болен?

— Нет.

— Не скрывай.

— Я не скрываю.

— Говорят, что ты ешь, пьешь, а моча не идет из тебя!

— Глупости, — отмахнулся от соседа Шалва и пошел в депо.

Там он вновь услышал подобный вопрос.

Спрашивал вахтер.

— Копишь в себе мочу?

Шалва ничего не ответил. Пошел к поезду. Едет, смотрит в окно и думает о глупых вопросах. Заходит из соседнего вагона проводник.

— Шалва, как называется твоя болезнь?

Шалва схватил соседа, толкнул его в туалет и продемонстрировал свое здоровье.

На другой день в депо в бухгалтерии женщина-бухгалтер шепнула: «Я знаю врача, он гонит мочу травами, я тоже неделю не могла, и он мне очень помог».

Шалва стал нервным, взвинченным. Прошли две недели. На улице, на работе, дома все участливо расспрашивали о странной болезни, он устал отвечать, что не болен.

Месяц спустя, обезумев окончательно, выпил шесть бутылок пива в пивной. Был четверг, день полочки в депо. Пьяный взобрался на мраморный постамент, на котором до пятидесяти шестого стоял бронзовый памятник, и крикнул:

— Смотрите, неверующие, смотри и ты, кто пустил этот злостный слух, я знаю, ты сейчас смотришь на меня, так вот...

И дядя Шалва стал лить струю.

Даже очередь у зарплатной кассы опустела. Все выбежали на площадь, кассирша, забыв закрыть окошечко кассы, тоже выбежала успеть посмотреть на необычное, не каждый день происходящее в депо событие.

Дяде сделали выговор. Шесть месяцев не ездил он на поезде. Потом в связи с нехваткой проводников его восстановили на работе.

Но все оценили поступок Шалвы по достоинству, только однажды остановил на улице человек и сказал: «Как ты здорово придумал, заполнил клизму пивом, клизму спрятал под рубашкой и так ловко обманул всех...»

В Хашури любят разыгрывать наивных, чистосердечных, вроде моего дяди Шалвы...

На этом рассказ обрывался. Страничка с текстом племянника лежала в альбоме, где я увидел рисунок оврага Тартар: до краев наполненный оружием, он засыпан землей.

Рядом с альбомом я обнаружил печатные страницы сценария «Радуга в глазах хромой собаки», стал читать, дошел до места, где «Роллс-Ройс» с королевой, президентом Никсоном, Шалвой подъехал к оврагу. На этом рассказ прервался. Я заметил пластинку с рентгеновским снимком чьих-то ребер. Стал разглядывать, потом сообразил, что надо снимок положить на проигрыватель. Я услышал голос:

— 15 апреля 1986 года исполнится год, как дядя Шалва улетел на Луну, улетел, обиженный на человечество, которое не смогло внять его призывам, которое не приняло всерьез его Великую Идею Разоружения. Улетел он в ночь своего шестидесятилетия, оставив записку: «Все, что было обещано, не сбылось».

В записке зачеркнуто несколько строк. Последняя фраза: «Третьей мировой войны не будет. Я обещаю Вам! Я буду охранять вас...»

15 апреля, в годовщину полета дяди, улечу я,

его племянник, единственный, кто верил ему и в кого верил он.

Я готовлюсь к полету, но мне хочется, чтобы ты знал обо всем.

Приезжай, но не позже названного дня. Ираклий Квирикадзе.

После недолгой паузы вновь голос:

— Литератор Катунин исчез с моими записями о Шалве.

Странно было слышать собственное имя, фамилию. Но еще более странным был смысл того, что я услышал.

Первая реакция: «Сумасшедшие — дядя и племянник. Наследственный шиз». Но фотография, привезенная Романом Балаяном, где Шалва снят рядом с Никсоном? А за спиной Шалвы, в толпе американцев, похожий на него юноша. Видимо, племянник. Как они оказались на палубе «Марк Твена»? А Никсон, кто это? Радамес, редактор «Хашурийского путейца», как можно догадаться по той части «Радуги в глазах хромой собаки», что мне удалось прочесть, или же действительно Никсон, президент США?

Чушь собачья?! Нет, не чушь. Полароидная фотография, вот она, у меня в руках. Вопросов множество. История такая необычная, что даже друзьям не расскажешь. Засмеют. Надо ехать в Боржом.

Голос с пластинки сообщил адрес: Боржом. Санаторий «Светлый», общежитие для обслуживающего персонала. Комната №14. От Тбилиси три часа езды на электричке.

Утро. Боржомское ущелье в дымке. Цветут вишни. Я подхожу к санаторию. Зайти в дирекцию спросить, что за человек их культмассовик? Нет. Встречусь с ним, послушаю, разберусь...

Двухэтажное общежитие. Комната №14 на втором этаже. Вынесены и стоят в коридоре у стены шкаф, разбитое зеркало, фикус, кипа журналов. Я стучу. Никто не отвечает. Открываю незапертую дверь. Попадаю в пустую комнату, натянута бельевая веревка, на которой висят носки, майки. Фотографии маршала Буденного и маршала Баграмяна из «Огонька» — кнопками к синей стене.

Стол, на нем бутылка из-под боржома, в бутылке не вода, а лед. Замечаю, что в комнате очень холодно.

На улице апрельское тепло, а здесь изо рта пар...

Оглядываюсь. Вижу вторую дверь. Толкаю ее, заперто. Из-за двери слышен гул. Словно там работает морозильная установка.

— Эй!

— Кто там?

— Это я — Ираклий.

— Хорошо, что приехал...

Дверь не открывается.

Замечаю щель. Заглядываю в нее.

Вижу кровать и чьи-то ноги, лежащие на кровати. Кровать чуть висит в воздухе, примерно сантиметров двадцать-двадцать пять над полом. Слышу голос.

— Я не могу выйти... Извини меня...

— Но я приехал встретиться с тобой.

— Приехал бы вчера, мы походили бы по парку. Я на «плато» заказал столик в ресторане, но сегодня не могу... Поговорим через дверь. Ты меня хорошо слышишь?

— Здесь очень холодно!

— В коридоре шкаф, открой его, возьми пальто, еще что-нибудь надень... будет тепло.

Я повернулся к выходу, задел плечом майку, висающую на веревке, она была фанерная от холода. В коридоре, в шкафу, висело чье-то старое пальто. Когда я взглянул на себя в разбитое зеркало, вспомнил историю Никсона и Киссинджера на зимней даче, она мне показалась менее фантастичной, чем та, в которой я в апрельское утро стою в пустом коридоре санаторского общежития. Вместе с пальто я взял из шкафа лисью чернубурку, обмотал ее вокруг шеи вместо шарфа. Вернулся в комнату.

Сел на стул у запертых дверей.

— Послушай, — сказал я. — Но это как-то не по-человечески.

— Извини еще раз, но я уже в процессе...

— Что это значит?

— Не могу тебе объяснить, но будет еще холоднее, учти...

— Скажи, кто были Никсон и королева Елизавета?

— Он был президент, а она...

— Я не об этом. Он был настоящий президент?

— Вначале мне казалось, что это Ваню Метревели, Радамес, но потом он все больше и больше становился президентом, то есть из него выходил Радамес и входил Ричард. Дядя Шалва если что-то себе воображал, это что-то становилось реальностью...

— Но когда президент в «Роллс-Ройсе» рассказывал, как две девицы раздели его догола, рассказывал Никсон или Ваню Метревели или это реальность воображения дяди Шалвы?

— Ираклий, не задавай вопросов и не сомневайся... Ты слушай меня и представляй это в картинках.

В комнате стало холоднее. В боржомской бутылке лед посинел. Я взялся за пальто и плотнее прижал его к телу. Почувствовал во внутреннем кармане что-то бумажное. Заложил туда руку, вынул сверток — это была рукопись «Радуга в глазах хромой собаки» — толстенная рукопись, страниц семьсот — как я не почувствовал ее тяжесть, когда облачался в пальто.

— Ираклий, я нашел!

— Что?

— Рукопись «Радуги», все семьсот страниц!

Я глядел в шелку, ожидая реакции. Ноги на кровати не шелохнулись.

— Где она была?

— В пальто, что висело в шкафу!

— А я ругал Катунину... Ираклий, холод здесь опустится до межзвездных градусов, тебе не выдержать, иди в парк, там сейчас тепло... Прочти. Литератор я никакой, но жизнь Шалвы, автора «Евангелия Красоты», я думаю, тебе покажется интересной.

— Но почему ты замораживаешь себя?

— Иди и читай. Захочешь что спросить, возвращайся, только не наводи обо мне справки в дирекции санатория, там меня не любят и не понимают. В декабре они отдали на мясокомбинат лошадь, которой было бы сегодня семьдесят лет. На ней мчался в атаку сам Семен Михайлович Буденный, когда он еще не был маршалом, а был лишь лихим красным кавалеристом. Я молил их не отдавать ее под нож мясника, найти ей место в Боржомском музее и назвать «последняя лошадь гражданской войны». Я уверял их, что она доживет до 2017 года, и ею, этой лошадию, можно будет открыть парад столетия революции... А они отдали ее в мясокомбинат... Чем она им мешала — возила в столовую с кухни солянку, борщ, котлеты в кастрюлях... Не ходи к ним, Ираклий...

Я заметил другую щель. Прильнул к ней. Увидел человека, лежащего на постели. Лицо его утопало в огромной подушке. Воротник пальто скрывал подбородок, но я узнал того повзрослевшего юношу с фотографии начала семидесятых годов, которую кинорежиссер Роман Балаян «свистнул» у капитана парохода «Марк Твен».

Широкое лицо, курчавые волосы, пышные усы — типичный провинциальный Дон-Жуан, один из тех, кто стоит у ворот Боржомской турбазы в ожидании автобусов с туристками.

Акордеонист Ираклий Квирикадзе глядел на потолок ясным чистым взглядом — он видел кого-то, кого не видел я, так дети разглядывают ангелов,

нарисованных на церковных куполах, — неотрывно, улыбочиво, блаженно.

Я встал, задержался на секунду около маршалов Баграмяна и Буденного — типографская печать делала их похожими друг на друга, хотя один был абсолютно лысый, другой знаменито усатый. В голове мелькнула мысль: «Им не холодно», — и я вышел из комнаты.

В коридоре звучит хриплый магнитофонный голос «Миллион алых роз».

Кто-то выплеснул мыльную воду на булыжник двора, я чуть не попал под мыльный поток, шел медленно, сосредоточенно, сжимая в руках рукопись. Пальто и чернобурый лисий воротник я оставил в шкафу.

Может, не стоило бросать аккордеониста при температуре, которая понижалась до черты «межзвездного холода». Я оказался перед зарослями цветущих вишен, нырнул в них и неожиданно увидел яму, над которой повис, и, потеряв равновесие, стал падать. Я сильно ударился, подвернул ногу, было смешно и обидно ехать три часа из Тбилиси в Боржом, чтобы упасть в яму и скулить от беспомощности.

Я огляделся. Яма старая, заросшая мхом, рядом со мной валялся чугунный утюг, пустой пузырек из-под йода и множество рассыпанных страниц.

Я поднял страницу 83, начиналась она со слов: «Дом четырехэтажный розового армянского туфа, стоял на вокзальной площади. По праздникам на стену дома вешали огромный портрет Леонида Ильича Брежнева, который дня на 3—4 закрывал окна нашей квартиры. В праздничные дни я просыпался от криков рабочих, они стояли на крыше и спускали на веревках портрет. В окне появлялся китель, ордена, подбородок, нос, левый глаз. Правый глаз можно было видеть в окне соседней квартиры, там жила девочка Нателла, с которой мы придумали развлечение: я и она садились на подоконник и прокалывали в глазах портрета дырки. Смотрели сквозь них на демонстрантов.

Однажды пришел человек и спросил у моих родителей: «Кто дырявит глаза у портрета?» Подозрение, естественно, пало на меня и на Нателлу. Мне досталось за левый глаз Брежнева, Нателле — за правый...

Мама сказала мне: «Ираклий, в следующие праздники...»

На этом кончался листок, я взялся за другой. Лучшего места для чтения я не разыщу: тихо, уединенно. Собака заглядывала в яму, оса жужжала под ухом, вот и все помехи.

«Второе посещение Ричардом Никсоном Хашу-

ри» — прочел я и не сразу сообразил, что это глава о том, как Никсон вторично оказался в Грузии и вторично прибыл в полюбившийся ему городок Хашури. А где первое посещение?

Где королева?

Где овраг?

Не нахожу. Читаю сто семнадцатую страницу: «... Шалва сидел на дне оврага, что-то записывал в свою тетрадь. Смеркалось. Он услышал шаги, поднял голову. К нему приближался человек.

— Здравствуй, Шалва.

— Здравствуйте.

— Не узнаешь?

— А-а-а...

— Да, я, Ричард, но, увы, уже не президент Соединенных Штатов.

— Как так?

— Уоттергейт! Читал, наверное?

— Читал. И что?

— Сняли с президентства!... Не успел послать к твоему оврагу эшелоны с оружием, как мы в прошлый раз договорились. Я даже с господином Брежневым созванивался по этому поводу. У меня был прямой телефон. Поднимешь трубку. Юлос: — Алло, Брежнев слушает... я ему все о тебе рассказывал... где овраг, кто ты, он интересовался, на каком фронте ты воевал, защищал ли Малую Землю?

— Нет...

— Жаль. Брежнев пишет книгу о Малой Земле. Мне говорили, что он способный литератор, многогранный человек, про таких у нас в Гарварде профессор Воннегут говорил: «человек Ренессанса».

— Это как?

— Как Леонардо — поэт, архитектор, художник, государственный деятель... Леонардо придумал самые необычные вещи, например, деревянные крылья. Ими машешь-машешь и взлетаешь. У него летали даже лошади...

— Лошади?

— Я видел рисунок Леонардо — над верхушками деревьев летят табуны лошадей.

— Куда летят?

— На юг или на север.

— ... А Брежнев?

— Что Брежнев?

— Он тоже придумал деревянные крылья?

— Не знаю, у него много способностей, много титулов. Однажды мы летом в Ялте сидели долго одни, ждали завтрака, пришла официантка, здоровается с нами, мне говорит: «Доброе утро, господин президент», а Брежневу: «Доброе утро, Генеральный секретарь Коммунистической партии Союза Советских Социалистических Республик, председатель Президиума Верховного Совета, главный Маршал Вооруженных Сил, трижды Герой Советского Союза, выдающийся борец за мир, дорогой товарищ Леонид Ильич Брежнев...» Смотрю, официантка держит в руках меню, тянусь к нему, она грозно взглянула на меня и пока не перечислила все титулы, звания, многих из них я не помню сейчас, до тех пор не дала... Я спросил Брежнева: «Она каждое утро так здороваются?» Он ответил: «Утром перед завтраком, днем перед обедом, вечером — перед ужином».

И действительно, в тот день мы ужинали вместе, пришла та же женщина: «Приятного аппетита, Генеральный секретарь» и все остальное без сокращений. Утомительно долго, но для слуха приятно... А я вот, растяпа, потерял единственный титул, но такой дорогой — президент Соединенных Штатов Америки. Я теперь бывший президент. Я типичный американский безработный.

Наступила неловкая пауза.

Никсон разглядывал овраг.

— Помню, обещал свозить тебя в Америку, показать наш Гранд-Каньон...

— Ничего, Ричард... не унывай, мой дед Ясон Квирикадзе говорил: «Солнце, что взойдет завтра, взойдет для нас». Ты — безработный, пойдем в депо, устрою тебя проводником!

И стали они ездить в паре на поезде Батуми—Тбилиси.

И длилось это несколько месяцев. Они служили проводниками — дядя Шалва и Ричард, разносили пассажирам чай, белье...

Окончание следует

SUMMARY

EDITOR'S COLUMN

Konstantin Scherbakov reflection of the problems of national consciousness in the cinematography of the CIS countries, and especially Russia.

ACTUALITIES COLUMN

What unites and what divides cinematographers of the post-Soviet era?

The director **Khadzhakuli Narliyev** and the critics **Sergei Trimbach** and **Andrei Shemyakin** dedicate their texts to this timely theme.

«KF» PREMIERE FILMS

Heightened interest in the X Forum was evoked by the Lithuanian film «Ghetto» and the Tadjik film «The Calendar of Expectation». The Estonian critic **Nikolai Khrustaliyov** tells and the Russian critic **Alexander Shpagin** tell about the first film, and Tadjik film expert **Sadullo Rakhimov** and Byelorussian critic **Alla Bobkova** reflect on the second film.

FILM, FILM, FILM...

A collection of reviews of documentary films: **Alexander Rudenko-Desnyak** writes on the Armenian film «The Return of the Poet»; **Guzel Agisheva** on the film «36 warriors» (co-production); **Andrei Shemyakin** on the Byelorussian film «Zavedionka», **Sadullo Rakhimov** on the Tadjik film «New

Penelope»; **Sergei Trimbach** on the Latvian film «Worm».

Conceptions. Hypotheses. Findings

Overview of the final discussion at the X Forum of National Cinematography and fragments from the meeting of the discussion club of the X Forum, which were prepared for publication by **Elena Stishova** and **Darya Borisova**.

AUTHOR'S COLUMN

Lev Anninsky and **Irakli Kvirikadze** continue their individual columns.

PERSONA

Ukrainian critics **Sergei Trimbach** and **Irina Zubavina** reflect on the personality and creativity of the distinguished Ukrainian director **Nikolai Mashenko**.

INFO-COLUMN

Darya Borisova recounts the films of the CIS and the Baltics at the XXVIII Moscow International Film Festival.

Outstanding documentary filmmaker **Algimantas Vidygiris'** jubilee celebration in Bishkek: information from the «KF» correspondent **Gulbara Tolomusheva**.

SCREENPLAYS

Irakli Kvirikadze. «A rainbow through the eyes of a lame dog».



1. Сергей Тримбач и Владимир Дмитриев
2. Михаил Швыдкой
3. Сабит Курманбеков
4. Участники Форума

