

4
2006

Читайте в номере:

**УХОД НЕИ ЗОРКОЙ — ТРАГЕДИЯ
ОТЕЧЕСТВЕННОГО КИНО**

**БАКИНСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ «ВОСТОК-ЗАПАД» —
В ВОСЬМОЙ РАЗ**

**ИССЛЕДОВАНИЯ ВАЛЕРИЯ ФОМИНА:
КАК СОВЕТСКИЙ КИНЕМАТОГРАФ ГОТОВИЛИ
К 37-МУ ГОДУ**

кино**форум**

Кинематограф ближнего зарубежья: фильмы, люди, драмы



1. Галина Пешкова и Олег Сафаралиев
2. Александр Новиков
3. Аянат Есмагамбетова и Фолькер Шлендорф
4. Марлен Хуциев
5. Константин Щербаков
Подробно о III МКФ «Евразия» читайте в следующем номере



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: Нейя Зоркая.
На 4-й полосе — рисунок Рустама
Хамдамова

Отдел распространения:

Тел. (095) 255 9325

Адрес редакции:

123242, Москва,
ул. Дружинниковская, д. 15, оф. 709
Тел. (095) 255 9325
Факс (095) 255 9325
Email: kinoforum@kinocenter.ru
Internet: www.kinoforum.ru
ISSN 16848047

Издание «Кинофорум»
зарегистрировано Комитетом
Российской Федерации по печати.
Свидетельство о регистрации
ПИ № 777968 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 № 124

Содержание

КИНОФОРУМ 2006 (№ 4)

КОЛОНКА РЕДАКТОРА

2 Елена Стишова. ЧТО-ТО НАЧАЛОСЬ...

АКТУАЛЬНАЯ РУБРИКА

4 Гульнара Абикеева. ДВЕ ЭПОХИ И ДЕСЯТЬ ФИЛЬМОВ
12 Рахман Бадалов. УХОДЯЩАЯ НАТУРА
18 Лаури Кярк. ЧУДО С БЮДЖЕТОМ И БЕЗ

ПРЕМЬЕРА «КФ»

20 Сергей Кудрявцев. AD PROFUNDUM
24 Валентин Черных. ПЕДАЛИ ВАЛЕРИЯ РУБИНЧИКА
26 Николай Хрусталева. БЛИЖНЕЕ РЕТРО
29 Константин Щербаков. ПУСТЬ БУДЕТ ЗАГАДКА

ФИЛЬМ, ФИЛЬМ, ФИЛЬМ...

31 Гульнара Абикеева. ДВЕНАДЦАТЬ ДОСТОИНСТВ КАРТИНЫ
«ТРИНАДЦАТЬ»
34 Гульбара Толумушова. ЛЕГКО ЛИ ТВОРИТЬ СВОЙ
СОБСТВЕННЫЙ МИР?
36 Нигора Каримбаева: «КАК И ПУШКИНСКАЯ ТАТЬЯНА,
Я ВСЕГДА ДЕЛАЮ ПЕРВЫЙ ШАГ»
40 Сергей Анашкин. ДЕРЖИ ДЫХАНИЕ!
Дебют
42 Светлана Хохрякова. НАСТРОЙЩИК

КОНЦЕПЦИИ. ГИПОТЕЗЫ. РАЗЫСКАНИЯ

45 Евгений Гусятинский. ОЧЕВИДНОЕ ПРОТИВ НЕВЕРОЯТНОГО
50 Валерий Фомин. КАК ЗАКАЛЯЛАСЬ СТАЛЬ

АВТОРСКАЯ РУБРИКА

Заметки отвязного кинозрителя

74 Лев Аннинский. ЛИЦОМ К ЛИЦУ?
Несерьезности
79 Ираклий Квирикадзе. РОЖДЕСТВЕНСКИЕ МИСТЕРИИ

ПЕРСОНА

81 Людмила Лемешева. НАКАТИЛА СУТЬ...
88 Александр Липков. ОН ОСТАНЕТСЯ В ИСКУССТВЕ И В ПАМЯТИ

ИНФО-РУБРИКА

IN MEMORIAM

СЦЕНАРИЙ

103 Ираклий Квирикадзе. РАДУГА В ГЛАЗАХ ХРОМОЙ СОБАКИ

SUMMARY

КИНОФОРУМ

№4-2006

ЕЛЕНА СТИШОВА

ЧТО-ТО НАЧАЛОСЬ...



Елена Стишова,
ответственный редактор
журнала «Кинофорум»

Сценарий московского собрания кинематографистов не предполагал, прямо скажем, революционного поворота событий. Начиналось все непривычно спокойно и организованно, несмотря на то, что в тот октябрьский вечер в Белом зале Союза кинематографистов случился переаншлаг — без малого 600 членов Союза зарегистрировались до начала собрания. Судьба Дома кино и здания Союза кинематографистов, — вопросы, объявленные в повестке дня, пробудили давно утраченный энтузиазм. «Дальше отступать некуда!» — прокомментировал активность кинематографистов Марлен Хуциев.

Грядет пленум Союза, а затем и очередной съезд, где будут приниматься окончательные решения о сносе зданий на Васильевской с последующим строительством нового билдинга неким инвестором, каковой должен возвести многоэтажное сооружение с мультиплексом, отдать пару этажей кинематографистам, а остальными площадями распорядиться по своему усмотрению. Сей проект руководства Союза, озвученный несколько лет назад и превратившийся в рефрен типа «Карфаген должен быть разрушен», с самого начала вызывал недоверие у многих. Мотивация: мол, Дом кино дышит на ладан, не сегодня-завтра жди пожара или обрушения — так и не была подтверждена документами, так что сомнения в необходимости такого радикального шага, как снос комплекса зданий, требовали решитель-

ных действий. Пока Дом кино еще стоит, Президенты гильдий взяли на себя самостоятельное расследование на предмет его аварийного состояния.

Результаты были озвучены на собрании, и мы убедились в том, что нашего брата дурят совершенно беззастенчиво. Режиссер Александр Митта, сообщивший коллегам о техническом состоянии комплекса зданий, предварительно обошел вместе с пожарными все закулисы Дома кино и здания СК от подвала до крыши. Согласно вердикту пожарных, никакой необходимости немедленного сноса зданий нет. Но! Давно пора произвести плановый ремонт, на котором пожарные настаивают уже много лет. Руководство Союза никак не реагирует на эти требования, ни одно из них не было выполнено за последние семь лет.

Из зала посыпались вопросы, сколько может стоить такой ремонт и в состоянии ли Союз его оплатить — ведь кинематографистов приучили к мысли, что некогда богатый Союз обнищал донельзя по вине нерадивых и экономически безграмотных предшественников нынешнего руководства, не сумевших сохранить недвижимость, принадлежащую СК СССР, а потом — СК России. Режиссер Андрей Разумовский, председатель имущественной комиссии, развеял миф о нашем пауперизме. «При разумном отношении к тому, что у нас осталось, — сказал он, — мы можем нормально жить. — При сдаче помещений на

улице Черняховского по реальным московским ценам мы можем иметь 1200 000 \$ ежегодно». Разумовский уточнил, что сегодня 900 м² бывшего Кинофонда сдаются за смешные деньги — 150 «зеленых» за квадрат в год !!! К тому же договор заключен на годы вперед...

Ответчики за эти художества на собрании отсутствовали, и слава Богу. Как пить дать, возникла бы склока с переходом на личности, деловой настрой собрания в два счета был бы развеян специалистами по ловле рыбки в мутной воде. В кои веки атмосфера в зале сложилась интеллигентная и демократичная — кинематографисты хотели по максимуму получить информацию от коллег, уполномоченных советом президентов гильдий таковую предоставить. Слушали очень внимательно, никто не лез к микрофону и не пытался митинговать. Поддержали режиссера Владимира Двинского, выступившего с предложением создать благотворительный фонд по спасению Дома кино. Сама идея фонда — знак абсолютного недоверия руководству Союза.

Сюжет о недоверии вышел на первый план. Чем дальше, тем очевиднее становилось, что москвичи, собравшиеся спасти свой последний оплот — Дом кино, — это сформировавшаяся наконец-то идейная оппозиция руководству. Когда президент гильдии критиков и киноведов Виктор Матизен сформулировал и огласил тезис о недоверии руководству Союза, стало ясно, что собрание уже можно считать историческим. «Эта ситуация, — подытожил Павел Финн, председатель Московского союза кинематографистов, — только следствие процесса, начавшегося 8 лет назад. Система руководства Союзом за эти годы зарекомендовала себя как порочная. Пора менять президентскую власть на парламентскую. Мы должны прийти к новой форме управления — к союзу президентов гильдий.»

Аккурат после выступления П. Финна сценарий собрания резко поменял ритм благодаря непредусмотренному спецэффекту — на сцену поднялся Никита Михалков, загорелый, похудевший. И печальный. Печальный оттого, что люди в зале ну никак не хотят понять, что снос комплекса зданий на Васильевской и строительство нового Дома кино — суровая необходимость. «Лучше ужасный конец, чем ужас без конца».

Шутку его не приняли. В зале пробежала волна ропота. И тогда Михалков пошел с козырной карты: «Если вы пустите деньги пенсионного фонда на ре-

монт — вы совершите преступление против стариков». Удар ниже пояса не состоялся. Пенсионный фонд еще не создан — это раз. А идея руководства — добавлять к пенсиям по 600 рублей тем, кто дожил до 75-ти, просто смешотворна, — это два. К тому же Разумовский доказал: если с умом распорядиться тем малым, что осталось в собственности Союза, будет чем поддержать пенсионеров.

Михалкову ничего не оставалось, как использовать коронный прием демагогов: бросить в массы «образ врага» — Конфедерации Союзов кинематографистов и пустить дискуссию по этому руслу. Мол, вся история с продажей акций Киноцентра на совесть КСК, мол, конфедераты нас ограбили, по миру пустили etc. Прием не сработал — аудитория оказалась не та. И Михалкову стало скучно. На вопросы о финансовом положении Союза он отвечать не стал, мотивируя тем, что он не финансист, не экономист, не менеджер — у него другая специальность. И удалился.

Собрание вернулось к повестке дня и приняло пакет радикальных решений, которые будут доведены до сведения Правления СК. За недоверие Н.Михалкову, М.Пореченкову, К.Лаврентьеву проголосовали единогласно. Собрание потребовало аудиторской проверки финансовой деятельности руководства — ревизии не проводилось уже семь лет. И есть сведения, что руководители умудряются вести дела без утвержденного бюджета.

Итак, непобедимый Михалков потерпел поражение. Его харизма прилюдно дала трещину. И это не случайное стечение обстоятельств, а симптом кризиса власти, достигший, как говорится, «апофигея». Однако пока это еще первый раунд. Победа — промежуточная. Следующий этап — пленум российского Союза, куда съедутся представители регионов. Разумеется, опытные кукловоды из руководства попробуют разыграть эндшпиль по модели последних выборов, когда оппозиция покинула зал, а оставшиеся верноподданные, проголосовавшие, как надо, были представлены как большинство. Нелегитимность тех выборов была очевидна, однако судебное разбирательство спустило на тормозах. Плетью обуха не перешибешь.

А сегодня, похоже, что-то началось. Не хотят отдавать москвичи Дом кино на снос только на том основании, что это идефикс Никиты Сергеевича.

... Про нас говорено: медленно запрягают, да быстро едут. Может, это и есть тот случай?

Е. Стишова

ГУЛЬНАРА АБИКЕЕВА



ДВЕ ЭПОХИ И ДЕСЯТЬ ФИЛЬМОВ



DVD-коллекция фильмов Центральной Азии включает в себя 10 игровых полнометражных фильмов из Казахстана, Кыргызстана, Узбекистана, Таджикистана и Туркмении, снятых как в советский период, так и в эпоху независимости. Конечно, это лишь маленькая толика того кинематографического наследия, которым обладает кинематограф Центральной Азии. В коллекцию вошли всего по две картины от каждой страны — поколения 60-х и 90-х. Все эти фильмы объединяет не только высокое художественное качество, но и желание авторов наиболее полно репрезентировать миру национальную сущность своего народа. В советское время это было возможно сделать только в короткий период «оттепели». В эпоху независимости такого рода фильмы появляются из года в год, но мы отобрали те ленты, которые име-

ли ключевое значение для развития национальных кинематографий.

Если советский период представлен фильмами основоположников национальных кинематографий — «Земля отцов» Шакена Айманова (Казахстан), «Белые горы» Мелиса Убукеева (Кыргызстан), «Ты — не сирота» Шухрата Аббасова (Узбекистан), «Хасан-арбакеш» Бориса Кимгарова (Таджикистан) и «Невестка» Ходжакули Нарлиева (Туркменистан), то выбор современных фильмов был гораздо сложнее — еще нет временной отстраненности и объективного взгляда на процесс нациостроительства наших дней. Здесь основным критерием было мнение кинокритиков о концептуальной значимости лент и награды на международных кинофестивалях. Так, современный Казахстан представлен фильмом «Аксуат» Серика Апрымова, Кыргызстан — картиной «Бешкемпир» Актана Абдыкалыкова, Узбекистан — «Оратором» Юсупа Разыкова, Таджикистан — лентой «Кош ба кош» Бахтияра Худойназарова, Туркменистан — работой «Ангелочек, сделай радость» Усмана Сапарова.

Коллекция открывает широкие возможности для сравнительного анализа общественно-го развития стран региона в культурологическом, социально-политическом плане и в исторической перспективе.

Идея создания коллекции принадлежит Правлению программы «Культура и искусство» Института Открытого Общества (Будапешт), при финансовой же поддержке данной программы стало возможно ее появление.

Цель данной DVD-коллекции — сделать доступным просмотр лучших фильмов Центральной Азии для зрителей нашего региона, увидеть фильмы, созданные в соседних республиках, и ощутить не только культурную самобытность той или иной нации, но и общность центрально-азиатских народов.

Проект реализован Общественным фондом «Центр Центрально-азиатской кинематографии», но для его осуществления понадобилась поддержка как государственных, так и частных кинокомпаний. Поэтому хотелось бы выразить огромную благодарность всем тем, кто нам помогал в предоставлении копий и прав на фильмы для включения их в коллекцию: киностудиям «Казахфильм», «Кыргызфильм», «Узбекфильм», «Таджикфильм», студиям «Бешкемпир», «Ввысь», «Чистые пруды», Госфильмфонду РФ. А также всем тем киноведам и профессионалам кино, кто помог нам в отборе фильмов.

Проект является некоммерческим. Данная DVD-коллекция вышла тиражом всего 1000 экземпляров или 10 000 дисков. И распространяется она бесплатно сре-

ди киноархивов, библиотек, киноцентров и университетов мира.

Казахстан

Проблема началась с выбора картин советского периода, потому что фильмов — много и все они — замечательные, а выбрать надо было только одну картину от страны. От чисто исторических фильмов, таких, как «Кыз-Жибек» режиссера Султана Ходжикова, безусловного народного фаворита, пришлось отказаться с самого начала, потому что одним из критериев отбора был поиск картин, противостоящих советской идеологии. Можно было остановиться на нескольких картинах, таких, как «Тревожное утро» или «Меня зовут Кожа» Абдуллы Карсакбаева, «Шок и Шер» Канно Касымбекова или «Песнь о Маншук» Мажита Бегалина и т.д. Но тут возник уже другой вопрос — личностного вклада. Создавая коллекцию, мы не могли обойтись без фигур отцов-основателей национальных кинематографий. Что касается Казахстана, то личностный и художественный вклад Шакена Кенжетгаевича Айманова в национальную кинематографию трудно переоценить.

«Земля отцов» Шакена Айманова (казахское название фильма — «Атамекен») — один из лучших фильмов и этого режиссера, и всей эпохи. Картина была снята в 1966 году — в период «оттепели», в тот короткий исторический период, когда появилась возможность показать истинно национальные характеры и снять эпизоды, противоречащие идеологическим установкам советской системы. Из одиннадцати фильмов, снятых Аймановым с 1954 по 1970 год, эта картина стоит особняком, — в ней пронзительно выражена боль художника за судьбы своей земли и народа. Именно в этом фильме он достиг высочайшего кинематографического мастерства. В работе над этим фильмом состоялось творческое содружество режиссера и молодого сценариста, поэта Олжаса Сулейменова, культовой фигуры поколения 60-х.

Фильм начинается с кадра, где крупным планом показано надгробие с надписью на арабском языке. Для того времени это была очень смелая заявка, как и показ мазара — мусульманского захоронения и молитвы старика. Первые эпизоды — это картина традиционного мира казахов: степь, река, звучит домбра, и мы видим, что старик с внуком заканчивают строительство мазара, чтобы потом отправиться в дальний уголок России за прахом сына и отца. В этом небольшом эпизоде заявлены этнические коды и мощная концептуальная

завязка фильма: есть могила, но нет праха. А для казаха нет ничего страшнее, чем не быть похороненным на родной земле.

Но главное даже не в этом, а в том, что в фильме отображен распад гармоничной семьи: есть дед, есть внук, а отца — нет. Это типичный момент практически для всех центрально-азиатских фильмов советской эпохи. В те годы героями могли быть только революционеры-одиночки, борющиеся за установление советской власти («Первый учитель», «Чрезвычайный комиссар», «Седьмая пуля»), дети или подростки, чьи отцы погибли на войне, или историко-эпические герои-батыры («Кыз-Жибек», «Рустам и Сухраб»). Других героев не могло быть по определению. Как часто в наших советских фильмах мы видели портреты отцов, висящие на стенах жилищ. Кто-то погиб во время гражданской, кто-то в годы Великой Отечественной войны. Всех реальных отцов заменила Коммунистическая партия. Она «думала» и «заботилась» о «своих» детях.

В этом контексте фильм «Земля отцов» прочитывается как фильм-реквием по отсутствующим национальным героям. Остается только уповать на стариков и подростков. Неслучайно по ходу действия в какой-то момент дед и внук теряют друг друга, разминувшись на одной из станций. А когда внук находит деда, то понимает, что нет ему ближе человека на свете и пока тот жив, он — не сирота на этой земле.

В 1968 году фильм «Земля отцов» был удостоен Государственной премии Казахской ССР, а также ряда международных призов — специального приза жюри за лучшее режиссерское решение на кинофестивале во Франкфурте-на-Майне (1966), главного приза «Горный хрусталь» на смотре фильмов республик Средней Азии и Казахстана в Душанбе (1967) и др. Однако, несмотря на официальное признание, картина незаслуженно забыта и редко упоминается в исследованиях по истории советского кино и различных киносправочниках, хотя, безусловно, является одним из выдающихся произведений кинематографа Центральной Азии советского периода.

Из картин новой эпохи выбрать одну-единственную было еще сложнее. Этапными в становлении независимости были и «Игла» Рашида Нугманова, и «Конечная остановка» Серика Апрымова, и «Разлучница» Амира Каракулова, и многие другие ленты, но в них, скорее, речь идет о переходной эпохе.

Картина «Аксуат» Серика Апрымова была выбрана потому, что она является переломной для все-

го казахского кинематографа эпохи независимости. До нее национальное кино отражало постсоветские рефлексии и изживало постколониальный синдром. Начиная с фильма «Аксуат» (1998), наблюдается поворот от критического взгляда на действительность к созидательному нациостроительству. Кажется парадоксальным, что режиссер, который первым в Казахстане начал критиковать образ жизни в казахском ауле в фильме «Конечная остановка» (1989), в следующей своей работе «Аксуат» (1998), напротив, поворачивается лицом к традиционным ценностям аула. К тому же в «Аксуате» есть выражение того необъяснимого и острого чувства любви к своей земле, к своему народу, какого нет, наверное, ни в одной казахской картине 90-х годов.

Серик Апрымов как бы раздвоил своего героя из «Конечной...», представив два варианта развития хода событий: одного отправил в город (Канат), другого оставил в ауле (Аман), — а потом столкнул двух братьев в непримиримом конфликте. Городской превратился в обанкротившегося «нового казаха». Забыв язык и традиции, он приезжает в аул за помощью к брату, да еще с женой, которая должна вот-вот родить. Тот, что остался, — остепенился, построил себе большой дом, стал уважаемым человеком, да вот только еще не женился. После приезда брата у Амана начинается все рушиться. И виной всему — Жанна, жена Каната. Такая же «разлучница» двух братьев, как в фильме Амира Каракулова. Только здесь она никому не нужна — муж не рвется ее увидеть, свидание с ней и ребенком он воспринимает как шанс побега из-под охраны, а Аман, ломая себя и свое отношение к Жанне, отправляет ее в город, к ее родителям.

Фактически фильм о том, что даже сильный, положительный герой, каковым является Аман, не может противостоять власти имущих. В ауле всем заправляет Старик, местный мафиози, делающий бизнес на овечьих шкурах. В его руках все — и деньги, и законодательная власть (в лице участкового милиционера), и судьбы людей. Это мир, где чужих и непослушных не любят. Но Аман из аула не уезжает, как герой «Конечной остановки», а остается вопреки всем обстоятельствам. И в финале фильма звучит непонятная, душераздирающая музыка композитора Казбека Спанова на фоне пустынного, почти лунного зимнего пейзажа. И все это о том, что какая бы странная и абсурдная, тяжелая и несправедливая ни была жизнь в этом ауле, ты понимаешь, что «это мой дом, мои спички», как говорит в фильме Аман.

Кыргызстан

С выбором кыргызских картин было еще сложнее, потому что феномен «кыргызского чуда» 60-х годов — явление известное и обширное. «Небо нашего детства», «Уркуя», «Лютый» Толомуша Океева, «Выстрел на перевале Караш», «Алые маки Иссык-Куля», «Белый пароход» Болотбека Шамшиева, «Материнское поле» Геннадия Базарова — любой из этих фильмов мог бы достойно представить эпоху в данной DVD-коллекции. Но есть фильм, который сами кыргызские кинематографисты считают точкой отсчета национального кинематографа.

Это картина «Трудная переправа» Мелиса Убукеева (в прокате «Белые горы», 1964).

XX век застал кыргызов в составе России, нарастает поток переселенцев, кыргызы оттесняются в пески, в безжизненное высокогорье. Отчаявшийся народ восстал и в 1916 году с дубинками и копьями пошел против пушек и пулеметов. Около половины всех кыргызов были истреблены карателями, остальные рассеялись по горам, бежали в Китай. Судьба хранила кыргызов — Октябрьская революция 1917 года остановила геноцид. Из соображений «интернационализма» на восстание 1916 года было наложено табу, разрешалось освещать эту тему только с позиций осуждения восставших как националистов. В такой общественной ситуации появляется «Трудная переправа» — горькое размышление о судьбе народа.

«Одна из главных героинь фильма — слепая женщина. Поражает ее стоицизм, чувство достоинства в горе и нищете, среди пепелищ. Она проходит через весь фильм в органичном сплетении бытового и возвышенного, скульптурность жестов соседствует с достоверностью обыденных действий, она — реальный персонаж фильма, и она — символ. Символ Умай-эне — прародительницы, врачевательницы, покровительницы и хранительницы домашнего очага. Культ матери Умай-эне — основополагающий в народном сознании.

Примечателен финал фильма: табун оседланных коней без всадников, коней исключительно белой масти. На белых конях, согласно народным представлениям, ездили ханы, пророки, герои, одним словом, — элита. С поля боя войны приводили оседланных коней погибших товарищей — это древний ритуал. Белые кони, уходящие к горизонту, — знак того, что в новую жизнь народ вступал без элиты. Народная пословица гласит: лес без соловья — не лес, стадо без вожака — не стадо, народ без пророков — не народ. Вот какой очень простой вопрос поднимал режиссер еще в то

время, когда сомнение в действующих пророках приравнивалось к безумию», — размышляет о фильме кыргызский кинодраматург Талип Ибраимов.

Мелис Убукеев первым в национальном кинематографе показал кыргызов как народ со своим менталитетом, со своим образным миром. Картина для своего времени была очень смелой по замыслу и мастерской по исполнению. А поскольку картина практически не известна за пределами Кыргызстана, ее присутствие в DVD-коллекции работает на идею ее уникальности.

Фильм «Бешкемпир» Актана Абдыкалыкова появился как знак возрождения национального кинематографа независимого Кыргызстана. В нем так точно и тонко переданы национальные характеры, фактуры, пластика, ритм жизни в ауле, обряды, традиции, мировоззрение кыргызов, что просто поразительно!

Долгий, насыщенный цветом план текемета (кыргызского ковра) сменяется снятым сверху планом сидящих во дворе пятерых старух (бешкемпир). Из рук в руки они передают младенца. По ходу фильма станет ясно, что это усыновленный мальчик, и старухи творили обряд адаптации, принимая его не только в конкретную семью, но и в свое сообщество. Короткий первый эпизод «положения в колыбель» кольцует в финале с эпизодом смерти бабушки Бешкемпир, и уже он будет стоять у последней «колыбели» своей приемной мамы и отвечать перед Аллахом и людьми за ее долги и последние поручения. Таков обычай, таков круговорот жизни. А между двумя этими эпизодами течет Богом сотворенная жизнь. В интерпретации Актана Абдыкалыкова она полна энергии и солнца, чувств и запахов, открытий и удивления.

Цветом, словно ударом кисти, режиссер выделяет в фильме все то, что связано с образом бабушки: тумар (оберег), повешенный на детскую шею; цветной платочек, из которого она достает украдкой деньги Бешкемпир на кино; и, наконец, в финале фильма, после ее смерти, вещи, завязанные в узелок, — цветные нити, украшения, кольца. Все те знаки тепла и любви, которые он пронесет через свою жизнь.

И все же этот фильм — не просто ностальгическая лента о беззаботном детстве. Эта картина о том, как мы в один миг взрослеем и прощаемся с ним навсегда. Это фильм о том, что, когда умирает близкий для тебя человек, земля уходит из-под наших ног, солнце перестает светить, мир переворачивается. Вот здесь-то и собираются мужчины, много мужчин, знакомые и незнакомые, весь аул,

потому что, по исламской традиции, хоронить идут только они. И один человек — чаще всего это близкий родственник — должен сказать слова о том, что если покойный должен кому-то, то он готов отдать долги, а если ему кто-то был должен, то долги эти прощаются. Перед смертью бабушка попросила, чтобы таким человеком на ее похоронах стал Бешкемпир, ее приемный внук. Сказав эти простые слова, Бешкемпир, вероятно, понял, что детство его закончилось, и уже не имеет значения — приемный он или нет, потому что впереди — взрослая жизнь.

Эта история обретения Матери и прощания с ней. Это история понимания того, что после ее ухода в иной мир остается только Родина, абстрактная мать, которой ты еще можешь отдать долги. За то, что появился на свет именно на этой земле.

Узбекистан

Узбекский кинематограф советского периода — россыпь блистательных картин. Это прежде всего ленты Шухрата Аббасова, Али Хамраева и Ильера Ишмухамедова — фильмы, изменившие наше представление о советском Востоке, или, точнее, сформировавшие это представление.

Картина «Ты — не сирота» Шухрата Аббасова, одного из основоположников узбекского национального кинематографа, раскрывает несколько тем, типичных для кино советской эпохи: жизнь в тылу во время Великой Отечественной войны, военное сиротство и интернационализм. Однако автору удалось, оставаясь в рамках советской идеологии, повернуть каждую из заявленных тем в новом для того времени ракурсе. Если в советских фильмах всех защищал, учил, брал под свою опеку русский «старший брат», то в фильме «Ты — не сирота» эту функцию берут на себя узбеки — семья, приютившая в своем доме 14 детей разных национальностей. Возможно, по этой причине картина не имела широкого общесоюзного проката, хотя была очень популярна и высоко оценена в Узбекистане — в 1964 году она была удостоена Государственной премии им. Хамзы.

Главной, стержневой идеей фильма является то, как дети разных национальностей учатся жить одной семьей. Фактически картина провозглашает «узбекские» моральные ценности: преимущество большой семьи и умение жить в небольшом коммюнити — махалле. Поэтому так важны сцены установления законов совместной жизни детей, принадлежащих к разным этносам, под крышей одного дома. Сюжет фильма на том и строится, что дети

сами задаются вопросом: а правильно ли делают их приемные родители, что берут в дом все новых и новых детей? «И так прокормиться нечем, а тут еще новые рты». Но дети, каждый сам для себя, отвечают на этот вопрос: да, вместе жить и выживать легче. Все, кто уходит, спустя некоторое время возвращаются. Пусть еды не хватает, но когда семья большая, зато есть кому заступиться. В этой ситуации социальный капитал важнее бытовых трудностей. К тому же приемные отец и мать дарят детям свое тепло и любовь, чего уж точно в детском доме не получишь.

Тема сиротства вообще чрезвычайно актуальна для фильмов советской эпохи. Сироты, голодранцы и шпана — «герои революции» и одновременно с этим ее жертвы. Эти дети — показатель безвременья, семейного неблагополучия и оторванности от корней. Даже в тех пяти фильмах советской эпохи, которые мы отобрали для DVD-коллекции, мы видим, что эта тема — одна из центральных. Стал сиротой Мукаш — главный герой кыргызского фильма «Белые горы», потерял отца на войне Баян — молодой герой казахского фильма «Земля отцов», собирает по городу сирот Хасан из таджикской ленты «Хасан-арбакеш», одинока и не может иметь детей героиня туркменского фильма «Невестка». В этом контексте декларативно название фильма «Ты — не сирота» Шухрата Аббасова, появившегося в 60-е годы. В эпоху, когда дети оставались без родителей, а всех реальных отцов заменял виртуальный образ «отца народов» и «лучшего друга детей», показ узбекской семьи, приютившей детей разных национальностей, не был пропагандистским трюком. Кульминационная сцена фильма — эпизод на вокзале, когда детей хотят забрать в милицию, и они говорят, что все они: татарин Ренат из Бахчисарая, молдаванка Ляна, Коля из Смоленска, Дзидра из Прибалтики, казах Сарсенбай, еврей Абрам, Ваня и Марина из России — одна семья по фамилии Махкамовы.

Шухрат Аббасов — режиссер, как никто другой, выявивший в кинематографе специфическую социально-пространственную модель жизни узбекского общества — сообщества соседей, так называемой махалли. Его фильм «Об этом говорит вся махалля» (1960) по сей день в Узбекистане считается самым любимым народным фильмом. Поэтому неудивительно, что и в картине «Ты — не сирота» он воспроизводит социальную модель махалли.

Фильм «Оратор» Юсупа Разыкова — блестящий пример того, как старый сюжет приобретает новое звучание. Режиссер иронизирует над имевшими в свое время широкое распространение фильмами

«героико-революционного» жанра, рассказывающими о становлении советской власти в Центральной Азии. Несмотря на то, что в основе фабулы фильма лежат кровавые события так называемого движения «Худжум» — насильственного отказа от ношения узбекскими женщинами чадры, режиссер подает свой рассказ как восточную сказку о бедном арбакеше, у которого по стечению обстоятельств оказались сначала три, а затем и четыре жены. Чтобы как-то защитить своих жен от новой власти и прокормить их, он, знаток русского языка и талантливый оратор, становится штатным агитатором — «голосом» советской власти. Авторская интонация этой истории про установление советской власти в Узбекистане легка и иронична в противовес традиционно серьезному жанру «революционного кино». Мифологические стереотипы советской эпохи в этой картине меняются на другие, соответствующие этике и мировоззрению традиционной культуры. Знак плюс меняется на минус.

Фильм заканчивается размышлениями о том, что происходит, когда на смену одной исторической парадигме приходит другая. И о том, что становится с адептами новой гибридной культуры. После возвращения общества в лоно аутентичной культуры такие отщепенцы попросту отлучаются от Родины. Этот неожиданный поворот сюжета в финале повествования придает фильму вкус настоящей трагедии.

Таджикистан

Но сложнее всего было в Таджикистане. Две недели я провела в Душанбе и параллельно с работой в жюри на I Международном кинофестивале «Дидор» отсматривала таджикские фильмы советской эпохи. Замечательный фильм Тахира Сабирова «Смерть ростовщика» повествовал о досоветской эпохе, трилогия Бориса Кимягарова — «Знамя кузнеца», «Сказание о Рустаме» и «Рустам и Сухраб» — построены на эпическом материале, фильм «Дети Памира» Владимира Мотыля — в традициях советской идеологии и т.д.

И вдруг киновед Садулло Рахимов предложил мне посмотреть малоизвестный фильм «Хасан-арбакеш» Бориса Кимягарова — одного из основателей таджикского национального кинематографа. Фильм оказался настоящей жемчужиной! В нем есть все: колорит, герои, атмосфера эпохи и главное — в метафорической форме присутствует протест против установления советской власти в Таджикистане.

Так, герои картины, счастливые вначале, становятся несчастными в конце. Это касается преж-

де всего главных персонажей — красавца и жизнелюба Хасана и его возлюбленной — Саодат. Главной темой картины является столкновение двух культур, двух миров — традиционной таджикской культуры и новой, «советской культуры». В отличие от множества так называемых «революционных фильмов», где показывались басмачество, кровопролитные схватки между старой и новой властью, в картине Б. Кимягарова показан процесс «мирной» советизации.

Главный герой — не просто бедняк-арбакеш. Хасан — настоящий батыр, народный герой. Роль Хасана-арбакеша великолепно исполнил актер Бимболат Ватаев. Это была его первая роль в кино, но сколько в ней энергии, мужественности, обаяния. Немаловажная деталь: имя скакуна Хасана — Ракш, так звали знаменитого скакуна Рустама из эпоса «Шахнаме». Если скакун — Ракш, то и сам Хасан — герой в легендарном, эпическом смысле. Все, что с ним происходит, соотносится с хронотопом мифического героя. Хасан влюбляется в красавицу Саодат и во имя нее отправляется в дальнее путешествие.

Повествование в фильме строится по традиционной мифологической схеме: герой Хасан преодолевает препятствия (дальние странствия, подвиги во имя любви и справедливости), возвращается домой победителем, покупает невесте подарки, но вместо счастливого финала — цепь недоразумений. Потому что Саодат ждала его, ждала, но, не дождавшись, вступила в комсомол и уехала в далекий кишлак. Теперь она, образно говоря, невеста партии. В эпическом повествовании время недвижно и герои, независимо от того, сколько прошло лет с момента их расставания, не стареют. Здесь же главные герои картины состарились — эпический хронотоп разрушен. Когда, наконец, Хасан приезжает к Саодат и просит одну из школьниц позвать ее, выходит совсем юная девушка, тезка его невесты, годящаяся Хасану в дочери.

И очередной подвиг, который смог бы совершить Хасан, домчавшись за короткий срок до своей возлюбленной, потеряв по дороге своего единственного друга — Ракша, и тот лишен смысла, потому что мир, увы, изменился. Герой попадает в другой, незнакомый ему мир, в котором больше не будет веселой песни Хасана, богатырского коня Ракша, красавицы Саодат, счастливых лиц жителей кишлака, традиционных свадеб с песнями и танцами, а будут только массы «пролетариев», «колхозных крестьян», пионеры с горнами и барабанами, бесконечные колонны машин, занятых на «сталинских стройках коммунизма».

Совершенно другую историю любви — романтическую и счастливую, вопреки обстоятельствам и обрушившейся на Таджикистан гражданской войне, — рассказывает в своем фильме «Кош ба кош» Бахтияр Худойназаров.

Образ главной героини Миры — образ прекрасной возлюбленной. Одновременно с этим она — камертон нормальной жизни. Если она благополучна, окружающий мир еще может выжить, если ее обижают (проигрывают в кости, бьют, обманывают и т. д.), мир начинает «раскачиваться» и погружаться в безумие. В конце концов она теряет отца, его образ прочитывается как уходящее советское прошлое. Это логичный финал истории, имеющей место во время гражданской войны, но жизнеутверждающим началом картины является то, что Мира нашла Далера — свою любовь и, возможно, человека, с которым она в будущем построит семью.

Огромная заслуга режиссера Бахтияра Худойназарова в конечном счете в том, что он смог придумать и рассказать историю жизни в окружении смерти. Чем заняты мужчины и женщины во время войны? Мужчины играют в кости, дерутся, стреляют из автоматов и воюют. Женщины готовят еду, стирают белье и оплакивают умерших. Но нет, они еще любят и верят в любовь.

Картина «Кош ба кош», наверное, самая признанная лента центрально-азиатского кинематографа эпохи независимости, она получила «Серебряного льва» в Венеции в 1993 году и открыла миру таджикский кинематограф.

Туркменистан

Есть фильмы, которые можно рассматривать как визитную карточку нации. Вот такой энциклопедией жизни туркмен является картина «Невестка» Ходжакули Нарлиева (1972). В фильме показана обычная жизнь чабанов — старика и невестки, живущих в пустыне, но их образ жизни в традиционной среде передан с таким проникновением и глубиной, в таком завораживающем ритме, что невозможно оторваться от экрана. А минимализм диалогов и действия создают ощущение документальной правды.

В фильме есть все атрибуты традиционного уклада жизни туркмен. Вот сцена, как старик и невестка поят из колодца стадо овец; эпизод ужаживания за только что народившимися ягнятами. Далее мы наблюдаем за их нехитрыми домашними делами: они сушат на зиму дыни и арбузы, чинят одежду, заготавливают сено и т.д. Казалось бы, этногра-

фия, да и только. На самом деле картина значительно шире — в ней представлены основные этнокультурные коды нации и передан традиционный уклад жизни туркмен: начиная от неразрывной связи с природой и умением выживать в пустыне, заканчивая типом взаимоотношений в семье.

Кажется, что в фильме всего два главных героя — старик Анна-ага и его невестка Огулькеик. На самом же деле героев четверо. Почти все время в воспоминаниях или в видениях Огулькеик присутствует ее муж Мурад: в чашку чая попала длинная чаинка — значит, ожидается гость изда-дека, и она тут же бежит на холм посмотреть — не видно ли машины, направляющейся в сторону их юрты. Слышен гул самолета, она с надеждой смотрит в небо — не летит ли ее Мурад домой?

У Огулькеик сильно развито материнское чувство: она и ягнят выращивала, как детей, и за сыном родственницы присматривала, как за родным. Но что ей не дано — так это стать матерью. Мужа отняла война. И мечта эта — спеть песню у колыбели младенца — вынесена в кульминацию фильма. Четвертый герой фильма — всегда ожидаемый ребенок — так и не появится.

Почти во всех ключевых, значимых фильмах Центральной Азии 60—70-х годов присутствует тема неполной/неполноценной семьи. В казахских фильмах «Меня зовут Кожа» (1964) Абдуллы Карсакбаева, «Земля отцов» (1965) Шакена Айманова отцы умирают на войне: Кожу воспитывают мать и бабушка, в «Земле отцов» дед с внуком едут в Ленинград, чтобы найти могилу сына. В кыргызском фильме «Небо нашего детства» (1967) Толомуша Океева формально семья полная, но дети разлучены с родителями: старики живут в горах, дети учатся и работают в городе. В туркменском фильме «Невестка» (1972) Ходжакули Нарлиева сын уехал на войну, а отец и невестка проводят время в бесконечном ожидании его возвращения.

Не потому ли в кино Центральной Азии в советское время так хорошо был развит жанр детского кино? Сильные герои-мужчины могли быть только носителями советской идеологии, места национальным характерам не оставалось. Лучшие из них погибли на поле брани, как правило, во время Великой Отечественной войны, и «героями» становились дети и подростки. Взрослые герои-мужчины могли появляться сугубо в историко-эпических фильмах, таких, как «Кыз-Жибек», «Сказание о Рустаме», «Рустам и Сухраб».

Не потому ли основная нагрузка легла на об-

разы матерей, которые стали воплощением образа Родины? Майя-Позель Аймедова, выдающаяся актриса туркменского кино, сыграла целую плеяду материнских образов: начиная от «Невестки», где она мечтает стать матерью, заканчивая ролью матери матерей в фильме «Манкурт» (1991). И везде прочитывается драматизм ситуации: не может стать матерью из-за того, что любимого унесла война или не может быть матерью из-за того, что враги превратили сына в манкурта и он ее не узнает. В целом же все это — признаки неблагополучного, несовершенного общества советской эпохи.

Фильм «Невестка» появился в последний год «оттепели» в Центральной Азии — 1972-й, когда уже положен был на полку фильм «Кулагер» Б. Мансурова. К этому времени уже фактически закончилось «кыргызское чудо», были сняты лучшие узбекские фильмы «оттепели», завершил свою эпическую дилогию Б. Кимягаров в Таджикистане. И Ходжакули Нарлиев фильмом «Невестка» внес свой значительный вклад в кино Центральной Азии периода «оттепели», открыв миру удивительный мир туркменской культуры. Ведь международное признание туркменского кино началось именно с «Невестки». Фильм был показан на многих международных кинофестивалях и удостоен многочисленных призов, в том числе в Локарно, Тбилиси, Сорренто, Венеции.

Последний, десятый фильм DVD-коллекции — пронзительная картина «Ангелочек, сделай радость» Усмана Сапарова. В отличие от всех картин коллекции она не сфокусирована на проблемах национального самоопределения или выявления национальной самоидентификации. В ней рассказывается история выживания мальчика-немца в туркменском поселке, чьи родители были депортированы из Туркмении в Сибирь во время Великой Отечественной войны. Картина «Ангелочек, сделай радость» — мощное обвинение советской системе, системе, в которой проводились масштабные депортации и геноцид народов.

Фильм показывает, что происходит в обществе, где нарушен нормальный порядок вещей: дети лишены заботы родителей; сыновья предают отцов; бездомных не берут в детские приюты, потому что они «не той национальности»; ребятишки радуются похоронам, потому что на поминках можно поесть; и, наконец, дети хоронят взрослых. Поистине, мир, перевернувшийся с ног на голову.

И название картины звучит как мольба о спасении: «Ангелочек, сделай радость»!

В картине Усмана Сапарова пограничная линия проводится не по этническим признакам, а по

человеческим качествам. Однако пространство фильма разделено рекой как бы на два полюса: по одну сторону живут немногословные туркмены, по другую — немецкий поселок, который после депортации его жителей заняли немногочисленные русские. Маленький Георг в момент тяжких испытаний обращается либо к своим, либо к туркменам. Свои — это старуха «мама Берта», которая много лет уже не может ходить из-за болезни ног, тетя Лиза с девятилетней дочерью Амалией и грудным ребенком и несколько ребятишек, которым удалось уберечься от облавы. Среди туркмен он чаще других общается со своим ровесником Оразкой и дедом Непес-ага. Георгу еще не ведомо понятие смерти, поэтому он радуется поминкам, время от времени происходящим в туркменском ауле, и бежит туда, чтобы поесть.

Фильм «Ангелочек, сделай радость» — практически перевертыш, где советские люди ведут себя хуже фашистов. В том, что дети брошены, как собаки, умирать, есть невероятная иррациональная жестокость. Насмешкой над системой является и эпизод, когда дети собирают по поселку красные знамена и агитационные плакаты, потому что они верят, что красная ткань поможет больному Яшке избавиться от язвочек на теле — так кого-то из детей лечили от краснухи.

Тетя Лиза — единственный оставшийся взрослый человек в поселке, она в буквальном смысле слова кормит своим молоком трех ребятишек — своих двоих и Георга. Больше есть нечего. Но когда умирает и она, дети, завернув ее тело в простыню, пытаются тащить ее в сторону кладбища. Старик-почтальон, увидев это зрелище, в ужасе разворачивает свой велосипед и бежит, словно от чумы. И тогда встает и идет им на помощь обезноженная «мама Берта», но и ей это не под силу. Тогда мужчины-туркмены под страхом ареста за связь «с врагами народа» отгоняют детей и сами идут хоронить тетю Лизу.

Полиэтническая Центральная Азия во все времена была «котлом народов», в котором исчезали старые этносы и появлялись новые. Разные племена, народности и народы веками жили рядом, взаимно обогащая друг друга. Картина Сапарова Усманова показывает пример контакта представителей двух глубоко различных этносов, двух культур, двух мировоззрений как абсолютно взаимоприемлемых. И только политика разделяет людей.

Кинематограф, как важная составляющая современной культуры, играет особенную роль в формировании национального самосознания того или иного народа. Кино не только отражает общественно-политические и экономические процессы в стране, но и формирует зримые образы национальной самобытности, воспитывает чувство патриотизма и влияет на умы людей в таких важных вопросах, как отношение к себе как к частичке нации.

По выражению философа Бенедикта Андерсена: «Нация — это не то, что нам даровано в виде социально обусловленной и исторически обустроенной идеи сообщества. Идеальная концепция нации — это единство разделяемых взглядов среди представителей этой нации, которое можно противопоставить иерархиям различных структур монархий, империй и религий».

Кино всегда и занималось формированием этого «единства разделяемых взглядов». К примеру, в фильмах советского периода выдающиеся актеры своего времени — Елюбай Умирзаков, Амина Умирзакова, Бакен Кадыеева, Люфти Сарымсакова, Бимболат Ватаев, Майя-Позель Аймедова создали незабываемые образы матерей и отцов — сильных духом, мудрых и благородных людей. Степень обобщения в фильмах столь высока, что в образе матери прочитывается образ Родины, а отцы — это «столпы нации».

Кинематограф 90-х, в свою очередь, создал целую плеяду образов молодых людей — красивых, полных сил, открытых и деятельных юношей, пришедших в мир строить новую жизнь в независимом государстве. Не сразу, а спустя десятилетие после установления независимости в кино Центральной Азии начали появляться фильмы, в которых эти молодые герои начинают строить свои дома и создавать семьи. А семья — это и есть основная ячейка любого общества, значит, и основа здоровой нации. После формирования полноценной семьи начинаются размышления о судьбах нации и народа.

И все же процесс самоидентификации нации и восстановления целостного национального образа мира начинается с реконструкции устойчивых положительных образов. К счастью, такие образы начали появляться в нашем центрально-азиатском кинематографе. Хочется думать, что деструктивный переходный период подходит к завершению, а впереди — стабильное созидательное будущее, в котором есть место для полноценной гармоничной жизни.

Алматы

РАХМАН БАДАЛОВ



УХОДЯЩАЯ НАТУРА



Принцип ограничения — один из самых трудных как в самой жизни, так и в познании. Только так можно минимизировать разрозненную сумятицу мыслей. Только так можно добиться той или иной степени внятности. Только так можно высвободить продуктивное молчание.

Нетрудно предположить, что, когда Гульнара Абикеева задумала свой проект — DVD-коллекцию фильмов Центральной Азии, ей пришлось столкнуться с множеством вопросов: сколько должно быть фильмов? Десять? Двадцать? Какой период следует предпочесть — советский, постсоветский? Как распределить фильмы между странами — бывшими советскими республиками, ведь не всегда принцип формального равенства самый справедливый. Наконец, самый сложный вопрос: какие фильмы включить в коллекцию, какими критериями при этом руковод-

ствоваться? Говоря иначе, ей пришлось найти свой «принцип ограничения».

Г. Абикеева предпочла симметричную конструкцию: всего десять фильмов, по два фильма от каждой из пяти стран Центральной Азии, один из которых относится к эпохе 1960-х годов, а второй — к эпохе 1990-х. При этом у коллекции есть теоретический фокус, который содержится в названии проекта: «ДВЕ ЭПОХИ национального самоопределения в кино Центральной Азии: 60-е и 90-е годы» (конечно, напрашивалось добавить «...годы XX века», раз уж проект датирован 2006 годом, но, в конце концов, это не столь принципиально).

Можно спорить с выбранным принципом ограничения, можно вспомнить другие достойные фильмы (для меня лично такими являются «Состязание», «Выстрел на перевале Караш», «Лютый», «Потомок Белого Барса» и др.), можно признать выбранный подход условным, можно списать все на модную сегодня политкорректность, но в конце концов, коллекция — дело индивидуальное (даже если допустить консультации с критиками других стран). Нам остается принять правила игры и не бояться этого слова — игра, интеллектуальная игра. Тогда простая симметричная конструкция окажется не просто коллекцией фильмов, а сложным сопряжением времен,

из которого рождается бесчисленное количество возможных смысловых контекстов. Предложу только один, хотя и напрашивающийся. Две эпохи, рассматриваемые как знаковые: короткий период «оттепели» и эпоха независимости, в которую, казалось, сбылось то, что только предчувствовалось в «оттепель». Фильмы этих двух эпох как бы облучают, просвечивают, допытывают друг друга. Далее, мы, живущие в продолжающемся времени, но отделенные от «оттепели» и «независимости» почти магической границей века и тысячелетия. Далее, предположим, что какие-то фильмы 1960-х мы видели, а другие нет (некоторые из нас просто могли родиться позже), но, просмотрев ранее увиденные фильмы, вдруг обнаружили, что это те же фильмы, но уже другие, они тоже изменились во времени. Можно продолжить, но я остановлюсь. Во всех случаях, когда перед нами 10 фильмов (10 книг, 10 картин), разделенных во времени, мы реконструируем свое время, включая время наблюдателя, со всеми вытекающими отсюда смысловыми обертонами. Подобные интеллектуальные игры формируют время культуры, которое и позволяет нам ориентироваться в реальном мире, сохранить в нем свою человеческую суть.

Если принять предложенную интеллектуальную игру с

сопряжением времен как матрицу, то внутри этой матрицы остановлюсь только на том — принцип ограничения, — что Г. Абикеева нередко определяет как «этнокод» или «этнокультурный код».

Мне всегда казалось — сегодня я менее уверен в этом — что кинематограф Центральной Азии (подобный обобщенный «кинематограф» — слишком большое упрощение, но избежать его не удастся) возник с намерением реконструировать прошлое. Это его миссия, его нерв, его страсть и, забегая несколько вперед, скажу, — его боль. Конечно, кому, как не кино, реконструировать это «утраченное время» во всей его зримости и телесности? Но дело не только в том, дело в этом «прошлом», которое не поддается определению. Мифологическое прошлое? Да. Национальное прошлое? Да. Историческое прошлое? Как ни парадоксально, тоже да. Прошлое, которое осталось далеко позади? Да. Прошлое, которое не остается позади? Также да.

Не пытаюсь распутать этот сложный клубок, я просто переключу разговор на образы стариков, которые столь притягательны для кинематографа Центральной Азии и являются пластически «грубыми и зримыми» носителями этого «прошлого». В их облике, в лепке головы, в разрезе глаз, в манере двигаться, говорить, одеваться содержится некий значимый (аутентичный, репрезентативный, концептуальный) код всей национальной культуры (не моя это догадка, но какое это имеет значение). Возможно, именно эти старики являются подлинными носителями «этнокода», унаследованного от предков, причем такими носителями, для которых «этнокод» не может подвергаться эрозии времени, истории, обстоятельств, а следовательно, исключает рефлекссию, сомнения и пр.

В фильме «Земля отцов» Шакена Айманова старый археолог наблюдает за поведением и мыслями своего случайного попутчика, старого казаха, удивляется его «поразительной поглощенности единственным» и пытается разъяснить старому казаху, что существуют и другие культуры (другие культурные коды). Автор сценария, молодой в те годы Олжас Сулейменов, скорее интуитивно предчувствовал те проблемы, которые в будущем мире будут формулироваться и как «диалог цивилизаций», и как «столкновение цивилизаций», в разрешении которых он сам, в той или иной степени, будет в будущем участвовать.

Другой старик, из фильма «Невестка» Ходжакули Нарлиева, и все та же «поглощенность един-

ственным». Причем в этом фильме старик помещен, скажем так, в «естественную среду обитания», он настолько органичен в ней, что размеренная жизнь с ее повседневными заботами воспринимается не просто как формальный ритуал (может существовать и такой, формальный, выхолощенный ритуал), но прежде всего как сакральное действие. Быт становится бытием, в котором растворены все смыслы и сверхсмыслы. Признаюсь, завораживающая монотонность фильма «Невестка» действовала на меня почти медитативно, а новый просмотр (сколько лет прошло?) только подтвердил старые впечатления. Вновь столь же медитативно действовала на меня пластика Ходжана Овезгеленова в роли старика (в те годы мне рассказывали, что старый актер был когда-то рядовым милиционером, и сейчас, как и тогда, не знаю, что это — характеристика индивидуального человека или характеристика типа культуры, где старики естественно возвращаются к типическому, а не судорожно цепляются за государственные знаки отличия).

Но... на мой взгляд, смысл и чувство фильма «Невестка» прежде всего в самой невестке, которую играет Майя Аймедова. В ней почти все как у старика: тот же минимализм слов и жестов, та же органичность в этой «среде обитания», то же священнодействие в мелочах повседневной жизни, но — почти. В чем-то очень существенном невестка уже не совпадает с этой жизнью, уже не тождественна ей. Возможно, сама об этом не подозревая.

Мне трудно определить жанр «Невестки», но, несомненно, это не романтическая, не психологическая и тем более не психоаналитическая драма. Невестку все время подталкивают к тому, чтобы она уехала, вновь вышла замуж, родила детей, сам старик ее к этому принуждает, а невестка все не соглашается. В чем здесь дело, в чем причина? Нарлиев не углубляется в сознание и подсознание своих героев, его не интересует психологическая мотивация поступков невестки. Тогда что? Невестка не хочет оставлять своего тестя? Да, пожалуй, но дело не только в верности долгу. Невестка очень любит своего мужа и предпочитает оставаться верной ему? Да, но это опять, скорее, следствие, чем причина, скорее, вершина айсберга, чем его основание. И то, что она прячется в воображении, компенсирует воображением все несбывшееся, неслучившееся, еще ничего не означает. Что же еще? Возможно, ситуация для невестки не разрешима прежде всего потому, что глубина ее неразрешенных чувств уже не вмещается в заданные

границы, про нее уже не скажешь, что она поглощена единственно возможной жизнью. Именно поэтому она не может уехать, не может преодолеть постылость привычных норм и правил. Оставаясь же, обрекает себя на медленное увядание. Такая вот трагическая коллизия.

Конечно, искусство, поэзия в чем-то выше или глубже любых умствований, по словам Пушкина, поэзия «совсем другое дело», хотя, по словам все того же Пушкина, поэзия «глуповата», ей не по плечу додумывать теоретические вопросы. Но возьму на себя смелость утверждать, что именно из-за почти музыкально настроенной асимметрии образов, которые создали Х. Овезгеленов и М. Аймедова, фильм Х. Нарлиева выходит за рамки апологетики национальных традиций. «Этнокод» оказывается зыбким, как мираж в пустыне.

Признаюсь, не знал раньше имени киргизского режиссера Мелиса Убукеева, не видел его фильмов, естественно, не мог знать, что фильм Мелиса Убукеева «Трудная переправа» («Белые горы») «первый фильм, в котором кыргызы признали самих себя» (мнение кыргызского драматурга и критика Талипа Ибраимова). Мало что знал и о восстании 1916 года в Киргизии, которое и составляет исторический контекст фильма. По этой и по другим причинам мой взгляд на кыргызский фильм может оказаться ошибочным, навязанным извне, но тем не менее. Мне всегда казалось, что киргизское кино, в отличие, скажем, от казахского, более орнаментально или более этнографично (возможно, сказало острое впечатление от «Бешкемпира», хотя повторный просмотр фильма убеждает, что и здесь все не так просто). Фильм «Трудная переправа» если не разрушил, то во многом поколебал эти убеждения.

Все, что выше говорилось о «стариках», в фильме «Трудная переправа» воплощено в образе старой слепой женщины. Здесь уже не просто верность заветам предков, не просто «поглощенность единственным», а некий символ национальной культуры (по словам Т. Ибраимова, образ этот восходит к образу Умай-эне — «прародительницы, врачевательницы, покровительницы и хранительницы домашнего очага». Добавлю, что культурная аура Бакен Кыдыкеевой, которая играет старую женщину, позволяет воспринимать ее как символическую Умай-эне национальной культуры).

По сюжету старая женщина, потерявшая своих близких и домашний очаг, оказывается перед сложным выбором: с одной стороны, «свой — чужие», а с другой стороны, «чужие — чужие»

(в фильме определения-эвфемизмы: «каратели» и «волостной»). И здесь тот «выбор», который в сказках формулируется как «направо пойдешь, в горах разобьешься», «налево пойдешь, в реке утонешь». Правда, в соответствии с идеологическими императивами того времени в фильме существует спасительный «третий путь»: революция, большевики, но поскольку практически их в фильме нет, они воспринимаются как некий зыбкий горизонт, как некий мираж (даже если в реальном историческом контексте это не так).

Мы не разрушим художественную правду (возможно, и историческую правду), если обратим внимание на то, что старая женщина не может доверить свою дочь прежде всего «своим» как носителям традиционного типа жизни и традиционной морали (трудно восторгаться этнографией, игнорируя ее социологическую составляющую, в том числе характеризующую положение женщин в обществе). И в этом смысле ситуация, когда старая женщина отсылает дочь со случайным попутчиком (пусть пальцы слепой разгадали благородство этого мужчины), трагична. Дело не только в том, что она может ошибиться в этом мужчине (по правилам жанра фильм через это не переступает), — она, по существу, нарушает один из главных кодов традиционных культур, для которых ритуал свадьбы наряду с рождением и смертью является основополагающим. Нарушить его — означает переступить порог из своего мира в мир чужеродный и враждебный.

Легче всего сегодня сказать, что «Хасан-арбакеш» Бориса Кимягарова — метафорическая форма протеста против установления советской власти в Таджикистане. Конечно, всего этого в советском (не только центрально-азиатском) кинематографе 1960-х годов было предостаточно. Был и эзопов язык, и скрытый (а порой и явный) протест против жестких идеологических императивов, было и стремление к возрождению поруганного национального чувства. Скажу более категорично: советский кинематограф 1960-х годов в лучших своих образах уже не был «советским», но именно по этой причине следует остановиться на этом барьере и осознать, что за ним оппозиция «советский — не-советский» (или «антисоветский») перестает быть информативной. Попробуйте вставить в прокрустово ложе этой оппозиции двух гениев советской музыки С. Прокофьева и Д. Шостаковича. Аналогичная ситуация с классиками советского кино, скажем, с А. Тарковским и О. Иоселиани.

«Хасан-арбакеш» может рассматриваться как предтеча будущих монументальных эпических

фильмов Б. Кимягарова. Герой — типичный богатырь, поступки его сродни легендарно-эпическим, имя его лошади заимствовано из национального эпоса. Все так. Но вместе с тем фильм этот сам по себе (подобно «кошке, гуляющей сама по себе») — тот самый случай, когда пушкинское «глуповат» — высшая оценка фильма.

Да, Хасан-арбакеш не вписывается в свое время, да, он не просто горяч и необуздан, он внутренне независим, да, несомненно, что новая власть жестко пресекала и будет еще жестче пресекать подобную независимость. Да, он не просто физически силен, благороден во всех своих поступках, он при этом еще танцует и поет, как и положено народному богатырю. Можно добавить еще озорство и лукавство Хасана-арбакеша, что также в традициях народного плутовского эпоса. Но все равно Хасан-арбакеш не вмещается во все эти определения, он — «совсем другое дело».

Во-первых, Хасан-арбакеш не просто независим, он внутренне свободен, свободен настолько, что способен получать удовольствие от жизни, даже несмотря на то, что беден, что приходится собирать на калым и, следовательно, в чем-то себя ограничивать. Бимболат Ватаев играет Хасана-арбакеша с такой непосредственностью, с таким «кайфом», что его «театр представления» становится «театром переживания».

Во-вторых — и это, на мой взгляд, самое главное — Хасан-арбакеш герой уже не героической эпохи, поэтому его удаль упирается и даже развенчивается по существу комическими (в чем-то издевательскими по отношению к народному богатырю) коллизиями. Чего стоит соревнование с грузовиком: грузовик почти фанерный, вот-вот развалится, дорогу дорогой назвать нельзя, по ней только на лошади скакать. И вот такой грузовик, на такой дороге, обгоняет легендарного Рахша Хасана-арбакеша. Или история с любовью и сватовством. Собирает, собирал Хасан-арбакеш на калым, девушка все ждала и ждала его, осталось сделать последнее усилие, но девушка стала комсомолкой, уехала учительствовать в дальний кишлак. Хасан-арбакеш бросается в догонку, гонит своего Рахша, гонит, но тот погибает, не выдерживая и этой погони и этой жизни, приходится Хасану-арбакешу остановиться на полпути, чтобы похоронить любимого коня Рахша. И смешно, и грустно, и хочется посочувствовать, и хочется рассмеяться над столь сильным и столь же нелепым женихом.

В азербайджанском эпосе «Кероглы» есть такой заключительный эпизод. Старый Кероглы, со-

вершивший за свою жизнь много героических подвигов, встречает человека с ружьем. Он долго допытывается, как пользоваться ружьем, и когда узнает, с грустью констатирует, что все кончилось, потому что кончилось «мужчинство». Теперь мы знаем: кончилось не тогда, кончилось много позже, но старый Кероглы был, в сущности, прав. Жизнь таджикского кишлака могла кончиться до прихода советской власти, могла кончиться много позже, но сохранить ее в нетленности уже невозможно. Что до Хасана-арбакеша, он вырывается из своего времени, он свободен на все времена, он человек на все времена. И веселый трагизм Хасана-арбакеша поверх исторического контекста есть «веселый» (и в смысле «глуповатости», и в смысле «Веселой науки» Ницше) итог фильма Бориса Кимягарова.

Четырем фильмам 1960-х, которых я коснулся выше («Земля отцов», «Невестка», «Трудная переправа», «Хасан-арбакеш») мне хотелось бы противопоставить два фильма 1990-х (можно и больше, но достаточно этих двух): «Аксуат» и «Оратор». Противопоставить для смыслового диалога.

На мой взгляд, и «Аксуат» Серика Апрымова, и «Оратор» Юсупа Разыкова не просто художественные открытия, а некие рубежи центрально-азиатского кинематографа. В этих фильмах «запечатленное время», где все меньше риторики, ложного пафоса, националистических (если хотите, просто национальных) иллюзий и куда больше иронии, скепсиса, просто пародирования и самопародирования.

«Аксуат» — картина жесткая, суровая, горькая, ироничная и даже саркастическая. В отличие от Г. Абикеевой я не думаю, что в казахском кино, начиная с фильма «Аксуат» (1998), «наблюдается поворот от критического взгляда к созидательному националстроительству». Вряд ли можно представить Серика Апрымова в этой роли. Но в чем-то я с ней согласен. В «Аксуате» при всей его горечи есть созидательное начало, по крайней мере, в нем нет самоуничтожения («критический взгляд» для подлинно современных обществ — норма жизни, но в самоуничтожении как раз нет подлинной «критики»). Это созидательное начало очень хрупкое, оно только-только начинает формироваться. Приезжая в Аксуат, нужно быть готовым к тому, что Аксуата там уже нет (сужу не столько по фильму, сколько со слов самого С. Апрымова), но там живут «аксуатцы» (поэтому все равно следует туда приезжать и привозить туда своих детей), живут, сохраняя свое человеческое достоинство, хотя бы потому, что это «мой дом, мои спички» (очень тонко Г. Абикеева

выделяет эту ключевую фразу из фильма «Аксуат»).

О фильме «Оратор» Г. Абикиева написала столь точно и при этом столь изящно, что можно было бы ничего не добавлять. Открытие фильма, прежде всего, в его эстетике. Это вывернутый наизнанку социалистический лубок: комично-серьезная «освобожденная женщина Востока» в лице пламенной революционерки «Марьям Фазыловны» (вот вам новая, божественная по сути, социалистическая по содержанию Мария), три случайные жены «оратора», которые составляют не столько гарем, сколько коммунальную квартиру — все они органичны в общей стилистике картины. На мой взгляд, основное достоинство фильма Ю. Разыкова в том, что он по духу уже не колониальный и не постколониальный, он свободен и от этих проблем, и от этого контекста. Он не менее (более) «веселый», чем фильм Б. Кимягарова. Если вдуматься, это очень многого стоит в наш век. Когда за «смертью бога» последовала смерть многих оснований человеческого бытия, трудно придумать что-нибудь более созидательное.

Подведем итоги.

В 1960-е годы клише «возвращение к истокам», «обращение к корням» было общепринятым и само собой разумеющимся. Все, что высвободилось после размытия «общесоветского», должно было заполниться «национальным самоопределением», апелляцией к национальному культурному опыту, возрождением потерянной национальной идентичности и пр.

Какова же ситуация сегодня, когда международные соглашения в глобальном мире оказываются не способными разрешить региональные конфликты, а уязвленное национальное чувство (постколониальный синдром?) остается болезненно обостренным и легко провоцируемым? Что с этим шлейфом можно увидеть в центрально-азиатских фильмах 1960-х годов?

Старики в фильмах 1960-х сегодня по-прежнему воспринимаются как абсолютно аутентичные носители национального духовного опыта. Отсюда их пластическая монументальность и величественность. Но способны ли наши аутентичные старики как-то реагировать на изменение мира вокруг, и не только далекого мира за тридевять земель, а на изменение мира внутри своего кишлака, своего аула, своей юрты? Может быть, не следует задавать нашим старикам подобных вопросов, некорректно, да и правила жанра не позволяют. Растоптанное национальное прошлое требует прежде всего веры, время собирать камни

должно предшествовать времени задавать трудные вопросы.

Но сама «коллекция» провоцирует на подобные вопросы. Олжас Сулейменов задавал себе и нам эти вопросы уже тогда, в романтических 1960-х. Старик-археолог в фильме «Земля отцов» признается, что завидует «поглощенности единственным» старого казаха, завидует тому, что старый казах «неуязвим по мелочам», но неожиданно добавляет, что это его «покоряет и пугает». Почему «пугает»? Вопрос этот выходит за границы художественной логики фильма и всей программы 1960-х. Но он был задан и не потерял своей актуальности и сегодня, когда прошло без малого 50 лет (?!).

Ответ на этот вопрос прост и сложен одновременно. То, что сложен, не требует особых разъяснений хотя бы потому, что по-прежнему стучит в висок, по-прежнему будоражит и волнует.

А то, что просто, связано, на мой взгляд, с тем, что искусство не отвечает на подобные вопросы, прячется от глубокомысленности «содержания» в форму. Именно поэтому существует лукавство поэзии, придумавшей «эпос» и «трагедию», правила которых попросту исключают подобные вопросы.

Эпос практически весь в прошлом, когда большое-большое пространство и почти бесконечное время, когда герой и мир вокруг него равны друг другу, когда герою есть где развернуться и совершить поступок. Какой эпос в тесноте мира и в нервных синкопах давно остановившегося времени постистории и постмодернизма!

Другое дело трагедия. Кажется, возвращающийся и самый современный жанр. В нем, как и в эпосе, есть приятие мира, но он способен смотреть на мир, не отводя глаз от его вздыбленности и разрушительности.

Старики наши прекрасны, всегда будут прекрасны для тех, у кого есть художественное и нравственное чувство. Они особенно прекрасны, когда вокруг них мир распадается и тлена, мир абсурда, извращенное удовольствие которого заключается в выворачивании наизнанку всего, когда-то сакрального.

Старики наши прекрасны, подобно древнегреческим титанам, уходящей натуре древнегреческого олимпийского пантеона. О самом великом из них как об уходящей натуре поведал великий Эсхил, открывший миру трагедийное как наиболее мужественную реакцию человека на Силу. Возможно, именно Прометей обрек людей на трагическое самостояние, обрек на то, что Симона Вейль

определила как способность противостоять силе, ощущать трагизм этого противостояния. Но не сомневаться в своем выборе, поскольку нет другого способа не быть раздавленным временем, обстоятельствами, судьбой.

Именно в этом смысле старики наши прекрасны и трагичны в одно и то же время. Именно поэтому никакое время не в состоянии их отменить или развенчать.

А мир вокруг стариков будет развиваться по своим законам. Другая «невестка» вырвется из плена воображения и не побоится, что вулкан ее необузданных чувств сожжет ее дотла. Дочь старой, слепой женщины поблагодарит свою мать за жизнь, которую она ей подарила, за те потрясения и откровения новой жизни, о которых невозможно было даже мечтать в старом ритуализированном мире. А новая «Марьям Фазыловна» не будет стыдиться своей чувственности, да и других своих страстей, которые выталкивают подобных женщин в переломные моменты истории, обрекая если не на гибель, то на одиночество.

А «Аксуат» и «Оратор» (список этот несомненно можно продолжить) станут свидетельством того, что не бывает такого мира, в котором человеку невозможно оставаться человеком. В котором невозможно самостояние.

Хватило бы выдержки и веры в свое человеческое предназначение.

P.S. Где-то прочел признание Бунюэля, что Лорка познакомил его с испанской поэзией и с испанским фольклором. Не хочется разгадывать, прибавилось ли в Бунюэле от этого «испанскости» или не прибавилось. Но Испания остается Испанией, невзирая ни на что мощно резонирует в сознании каждого из нас, даже не очень знакомого с испанской культурой. С такой иммунной культурной системой никакой глобальный мир не страшен. Может быть, не последнюю роль сыграло то, что Испания и испанцы смогли преодолеть свои комплексы — исторические, мифологические, прочие. И именно поэтому чем больше ищешь испанского в Бунюэле, тем меньше обнаруживаешь. И наоборот.

Баку

ЛАУРИ КЯРК

ЧУДО С БЮДЖЕТОМ И БЕЗ



Поговорим о деньгах, как принято в наше время. И о кино тоже.

Кино на бумаге...

Центральной институцией, через которую государство заботится о развитии национальной кинематографии, является Фонд эстонской кинематографии. Хотя деньги для Фонда эстонской кинематографии на текущий год, сравнивая с предыдущим, в госбюджете не увеличились, можно все же говорить о значительном их росте за последние годы. Так, в 2005 году наш кинематограф финансировался за счет государственных средств в целом в сумме 4 455 587 \$ (почти 70 миллионов эстонских крон). За последние пять лет деньги на кино увеличились практически вдвое! Что, естественно, сказывается на продукции последнего времени. Условия для кинопроизводства

стали более стабильными, попросту более нормальными. Количество фильмов увеличилось, притом важно, что именно игровых фильмов. Если считать и фильмы, сделанные на телевидении, то у нас в прошлом году состоялись премьеры семи игровых фильмов.

Вложения из госбюджета важны, они основа национального (некоммерческого) кинопроизводства, однако они не единственный источник. Сейчас, уже в составе Европейского союза, настало время рассматривать проблематику финансирования и с точки зрения того, сколько удастся получить дополнительных средств национальному кинопроизводству из специальных еврофондов и благодаря совместному производству. Так, скажем, в Исландии, которая по численности населения меньше Эстонии, были годы, когда государственная поддержка составляла в бюджете игрового фильма лишь 1/5 и почти 60% денег, вкладываемых в исландское кинопроизводство, были неисландского происхождения.

Вопрос тут не только в том, чтобы денег было еще больше. А в том, что привлечение других источников финансирования свидетельствует о большей результативности работы наших кинематографических институций.

Однако говорят, что не в деньгах счастье. В прошлом году

вышел сборник сценариев Валентина Куйка под названием «Радости среднего возраста». Само собой, радостный факт для автора. И не только для него: сценарии ведь не так часто публикуются, предыдущая книга сценариев вышла у нас примерно 20 лет назад. Но если учесть, что из шести опубликованных сценариев в настоящее время фильмами стали именно два самых слабых и заурядных, а более серьезные и значительные тексты, скорее всего, так и останутся нереализованными, то книга сценариста и режиссера Валентина Куйка приобретает особое значение. Она заставляет задуматься, сколь компетентны и профессиональны решения о субсидировании того или иного проекта. Другими словами: вопрос не только в количестве денег, а также в разумности их использования.

... и не только на бумаге

Хотелось бы обратить внимание и на другое. А именно на то, что рядом с фильмами, профинансированными Фондом эстонской кинематографии, появились в прошлом году и игровые фильмы, сделанные на Эстонском телевидении (пользуясь тоже финансовой помощью Фонда эстонской кинематографии, но эта помощь значительно меньше). Значимость появления, впервые за

долгие годы, игровых фильмов на ТВ трудно переоценить.

Так появился фильм «Встреча с неизвестным» (режиссер Яак Кильми), повествующий о легендарных временах Эстонского ТВ. А также «Август 1991» (режиссер Ильмар Раат) и «Проклятие оборотня» (режиссер Райнер Сарнет), отображающие то некоторые эпизоды августовского путча 1991 года, то туманнозагадочные страницы истории нашего театра.

Это в дополнение к четырем кинофильмам 2005 года: детский фильм «Мартин разбойничьего валуна» (режиссер Рене Вильбре), современная драма с элементами комедии «Мастерская мечты» (режиссер Пеэтер Урбла); малобюджетная историческая пародия на освободительную борьбу древних наших предков «Дружина» (режиссер Каарен Казр) и картина Пеэтера Симма «Достало!», обещающая стать зрительским фильмом.

Начало 2006 года принесло премьеры еще двух кинофильмов. Еще один детский фильм, на этот раз «Рууди» (режиссер Катрин Лаур). И работа Юрия Силларта под названием «Золотистый берег».

Однако «бум» эстонского кино этим еще не ограничивается. В нашем кинопроизводстве опять более активно участвует частный капитал. Так, при поддержке крупного банка Ханса появился «Визит старой дамы» (режиссер Роман Баскин) по пьесе Фридриха Дюрренматта, сделанный к юбилею нашей любимой актрисы Иты Эвер.

Это с одной стороны. А с другой — можно говорить не только о постоянном росте среднего бюджета игрового фильма (сейчас примерно 10 миллионов эстонских крон или уже и выше), но и о появлении «небюджетных» фильмов. Повод для этого дает «Неуловимое чудо», премьера которого состоялась в феврале нынешнего года. Если наши телевизионные фильмы можно считать малобюджетными (к примеру, «Встреча с неизвестным» стоила 700 000 эстонских крон), то стоимость одной экранной минуты «Неуловимого чуда», по словам его продюсера Пеэтера Ялакаса, составила только 2 500 эстонских крон. Это в три с лишним раза меньше, нежели у малобюджетной «Встречи».

Это странное «еще что-то»

Пожалуй, «Неуловимое чудо» привлекает внимание не только своей «небюджетностью». Скорее всего, это исключение, счастливый случай, чудо, если хотите. Урок «Неуловимого чуда» не в том, что давайте, дескать, делать дешевые фильмы. Урок на самом деле банален, и суть его в том, что кроме больших или малых денег для фильма необходимо еще что-то. Именно это «что-то» делает «Неуловимое чудо» событием нашей кинематографической жизни, и, скорее всего, не только текущего года.

Фильм основывается на пьесе Эдуарда Вильде «Неуловимое чудо», написанной в 1912 году. Пьеса — о пианисте, обретшем заморскую славу и посетившем родной дом. О художнике, который легко поменял истинные ценности и истинную любовь на сусальное золото. С одной стороны, тут очередная вариация на тему «голового короля». С другой стороны, эта история о закулисных механизмах обретения славы при помощи манипуляции со СМИ. Что ведь очень современно, так что можно удивляться, почему никто раньше не обратился к пьесе Вильде.

Фильм состоит из шести новелл. Шестеро молодых режиссеров: Яак Кильми, Марианне Кырвер, Андрес Маймик, Марко Раат, Райнер Сарнет и Арбо Таммиксаар — каждый по своему варьируют текст Вильде.

Подходы разные, интерпретации вольные, однако молодые авторы фокусируют свое внимание прежде всего на жизни около искусства, на том, какими средствами можно добиться признания.

Можно говорить о жгучем сарказме и о сатирическом гротеске большинства новелл «Неуловимого чуда». Было ли целью молодых режиссеров эпатажить зрителя? Скорее всего, нет, заслуга авторов «Неуловимого чуда» в том, что они заставляют нас просто посмотреть на самих себя. Не зеркало виновато в том, что мы видим на экране. Перед нами фильм, не только стремящийся по-новому читать школьную классику, а серьезное, заставляющее думать произведение.

Таллинн

СЕРГЕЙ КУДРЯВЦЕВ



AD PROFUNDUM



«Нанкинский пейзаж»

Новый фильм Валерия Рубинчика «Нанкинский пейзаж» может показаться и странным, и непонятным, а объяснение его на языке пришедших на ум ассоциаций способно еще сильнее запутать доверчивого и простодушного читателя-зрителя, которому все это действительно напомнит «китайскую грамоту». Впрочем, и ряд критиков, посмотревших картину, были почему-то поставлены в тупик, не разобравшись даже в сюжетной структуре произведения и явно перепутав времена, когда происходило действие. Хотя «размытость эпохи» впору считать как раз за подсказку, что подобным конкретным историям, увы, свойственно повторяться вновь и вновь в большой истории человечества, особенно в его новейшую фазу.

Лента Рубинчика обладает какой-то необычной формой воздействия, покоряя ближе к финалу и уже не отпуская в последствии, заставляя все больше и сосредоточеннее думать о ней. И чем дальше отстраняешься от времени просмотра, тем упорнее пытаешься постичь своеобразную гексаграмму из «Книги перемен», стремишься без прежней опаски заглянуть в выпавшую героям Кань — то есть Бездну, которая на роду написана всем тем, кому суждено жить в пору тоталитарных режимов.

Фильм снят по созданному 15 лет назад сценарию модного в интеллектуальных кругах писателя

Андрея Бычкова (в основе «Нанкинского пейзажа» лежит его давний рассказ «В следующий раз острее, ребята»), и часть действия происходит в Китае. Или же в той воображаемой стране, что вполне могла пригрезиться героям, которые никогда не покидали пределов Москвы и лицемерили нанкинский пейзаж на скромном коврик, висащем в комнате над кроватью. Вот почему изложение сюжета или хотя бы его канвы является затруднительным.

Не по причине усложненности фабулы и даже не из-за неясности отношений между персонажами, кого следовало бы считать участниками двух любовных треугольников (интеллигент Александр, парикмахерша Надя и вышедший из тюрьмы Лысый — это в московской жизни, и тот же Александр, англичанин Джон и юная китайка Чжэньцин — в китайских ретроспекциях).

Казалось бы, авантюрно-трагикомическо-мелодраматический сюжет, придуманный писателем ради изощренного опровержения уже поднадоевших постмодернистских дискурсов, должен был бы свидетельствовать о «крахе концепций» и «кризисе контекстов» в искусстве. Тогда бы он легче читался, однако не оставлял бы ощущения ускользающей тайны, «убегающего смысла». Что, кстати, представилось в виде почти анекдотичной обманки некоторым невнимательным кинорецензентам, кто наивно подумал, что эта «китайская шкатулка» так уж просто раскрывается, якобы обнаруживая внутри одну лишь пустоту (а между прочим, пустота или небытие — среди многочисленных определений основополагающего для китайской философии понятия «дао»).

Но довольно локальная и частная история, хоть и прихотливо отражающаяся, как в системе зеркал, увидена режиссером в неожиданном историческом ракурсе. Согласно последней трактовке автора сценария, не раз менявшего в разных вариантах текста привязку ко времени действия, он все-таки имел в виду 1968 год, когда советские танки утюжили пражские мостовые, студенты Сорбонны устраивали революцию в Париже, а китайские хунвейбины иступленно претворяли в жизнь идеи Мао. Однако Валерий Рубинчик, который успел в детстве застать еще эру Сталина, намеренно опрокинул любовно-криминальный городской романс в глубь не столь уж далекой Истории (ведь прошло чуть более полувека с момента кончины «вождя народов»).

Тут надо бы вспомнить о том, что Рубинчик, всегда отличавшийся приверженностью к стилистическим поискам и умением рассказывать истории прежде всего при помощи кинематографической

пластики, имеет несомненную тягу к теме двойничества, в частности, а если в целом — то вообще к амбивалентности действительности. Подобные мотивы настойчиво отыгрывались в мистико-фантастическом регистре в «Дикой охоте короля Стаха» и «Отступнике». Да и в не воспаряющих над реальностью фильмах «Венок сонетов», «Культипоход в театр», «Нелюбовь» и «Кино про кино» наличествуют, помимо лирико-поэтических моментов, какие-то «остраняющие» детали



«Нанкинский пейзаж»

или же особые средства киновыразительности. Это и позволяет воспринимать поведенное в чуть смещенном по оптике (не обязательно в буквальном смысле) виде, а точнее — словно в зеркальном отражении.

В «Нанкинском пейзаже» куда существеннее и значимее то, что постановщик снабдил рассказ о «двоящихся судьбах» и «перемежающихся мирах», где все оказывается возможным и одновременно выглядит ирреальным, будто во сне, дополнитель-

Обратившись к вдумчивому искусствоведческому исследованию «Молния в сердце» Владимира Малявина, российского специалиста по живописи Китая, можно убедиться в следующем: «...подлинная картина (или, если угодно, подлинное в картине) — вне картины. Истинный же секрет живописи заключается не в утаенности предмета живописного изображения, а именно в неразличимости внутренней реальности жизни и ее внешнего образа, неразличимости глубины и поверхности на-



«Нанкинский пейзаж»

ными кадрами — вроде бы документальными по способу съемки, но гипнотическими по впечатлению. Где-то в азиатской пустыне обнаруживают исполинскую статую Будды, а позже на тягачах, в сопровождении конных милиционеров, одетых в белую форму, доставляют на набережную Москвы-реки, видимо, намереваясь поставить акkurat напротив Кремля. Каждый волен по-своему прочитывать возникающие ассоциации или вообще не чувствовать никаких аллюзий, воспринимая даже с недоумением поведенную «притчу об амбивалентности всего сущего» (если воспользоваться одним из определений Валерия Рубинчика, который, впрочем, слегка лукавит, как это и положено творцу китайских миниатюр, к стилизации которых данная кинолента, несомненно, стремится).

Еще одного опыта. Если картина — это маска реальности, то маска тем утонченнее, чем менее заметна она со стороны. И например, нанкинский живописец Гун Сянь «прославился своими необычными версиями модного в то время «пейзажа сновидений» — пейзажей вечного, вечнопреемственного одиночества. Отдельные части картин Гун Сяня логически не связаны между собой: подземные пустоты и пропасти, водопады и отвесные скалы обращены только к зрителю, к взору «того, кто бодрствует», к некоей недостижимой перспективе созерцания... Фантастика Гун Сяня проистекает не просто из самоуклонения, эксцентризма творческого воображения, а из того факта, что на картине как раз вполне наглядно изображен «вечно отсутствующий», символический мир. Картина Гун Сяня... зна-

менует переворот в системе изобразительных ценностей: в отличие от прежних «пейзажей сновидений» она выражает не фантастичность реального, а реальность фантастического».

Фильм «Нанкинский пейзаж», наследуя традициям живописи Китая (любопытно, что слово «пейзаж» в китайском языке обозначается «шай-шуй», то есть в качестве антонимии «горы-воды», понимаемой исследователями как Небо и Земля, мужское «янь» и женское «инь»), доводит отраженность художественной манеры до логического завершения. Здесь впору говорить, напротив, о полной незавершенности дробящегося на множество зеркальных образов абсолютно непознаваемого мира. И вероятно, рассказ о загубленной любви, случившейся сразу в двух плоскостях где-то пересекающегося пространства, так и остался бы своего рода «вещью в себе», если бы Валерий Рубинчик не нашел верный контекст, в который именно и стоило поместить происходящее.

Андрей Бычков в своих комментариях по поводу готовой ленты, признавая искусную работу оператора и актеров, тем не менее упрекал режиссера в том, что он «утянул все куда-то в глухой сталинизм». Однако и в сценарии его персонаж Александр цитировал Наде фразу из мудрой книги: «Свобода — это когда не имеешь личной истории, стараешься стереть то, что было». И в попытках героев избавиться от собственного прошлого, даже если оно выдуманно ими и выдано за очередную захватывающую байку из жизни, на самом-то деле скрыт подсознательный страх, что так и не доведется узнать истинную свободу бытия.

Но будь действие фильма включено в «иной исторический пейзаж», вовсе не свойственный тоталитарной эпохе, то и не производила бы та-

кое впечатление вставная документально-мифологическая линия с громадной статуей Будды. Конечно, это можно принять за навязчивый сон героя, хотя трудно отделаться от ощущения, что здесь мы имеем дело с типичным юнговским архетипом, относящимся к коллективному бессознательному. И нам всем никак не удастся до сих пор преодолеть в себе этот повторяющийся «кошмар небытия», упорно преследующее чувство, что все это не только было, но и вообще никуда не исчезло. Из исторической памяти трудно стереть то, что делает нас по-прежнему несвободными.

«Нанкинский пейзаж» Рубинчика как раз и цепляет, уже не позволяя вырваться из этого плена, неким припоминанием спросонок виденного сна, настойчивым ощущением дежа вю не столько в личном плане, сколько в общественно-историческом. И вовсе не китайский пейзаж на ковре и не запросто (однако — тонко и деликатно) воссозданный Китай в наших российских условиях, а словно канувшая в небытие тоталитарная эпоха вновь возвращается ad profundum, буквально — выкапывается из песков, как гигантский истукан, и оказывается в «самом сердце Москвы».

«НАНКИНСКИЙ ПЕЙЗАЖ»

Режиссер Валерий Рубинчик

Сценарист Андрей Бычков

Оператор Виктор Шестоперов

Художник Ирина Алексеева

Композитор Бенджамин Баршай

В гл. ролях: Дарья Мороз, Константин

Лавроненко, Егор Баринов

Россия, 2006

ВАЛЕНТИН ЧЕРНЫХ



ПЕДАЛИ ВАЛЕРИЯ РУБИНЧИКА



«Нанкинский пейзаж»

Режиссер мне, наверное, напоминает потенциального жениха дочери. Если он женится и дочь будет счастлива с ним, смирюсь, хотя и ждал более интересного и богатого. И даже буду ходить в гости и принимать у себя. Но все равно буду думать, что другим повезло больше: их дочери устроились лучше и комфортнее.

За небольшим исключением я не дружу с режиссерами, потому что каждый режиссер — это персонаж только на год моей жизни. Еще работая с тобой, они уже уходят к другим сценаристам, и

мы, впрочем, тоже не отличаемся большой верностью. В выборе очередного режиссера всегда больше расчета, чем любви.

Валерий Рубинчик снял по моему сценарию прекрасный фильм «Культопоход в театр» и стал снимать сценарии других драматургов, я писал для других режиссеров. Но мне всегда хотелось еще поработать с Рубинчиком, я предлагал ему написанные сценарии, он хвалил, восхищался. Я уже научился его понимать. Если хвалит, значит, ставить не будет.

И когда Анатолий Гребнев пришел на студию «Слово» со своим сценарием «Кино про кино» и Валерием Рубинчиком, я обрадовался, понимая при этом вместе с сопродюсером Сергеем Мелькумовым, во что мы ввязываемся: будут проблемы на съемках, будут бесконечные монтажные варианты, Рубинчик будет бороться за каждый вырезанный план. И всегда у него — получается или не получается задуманное — при любом раскладе вариантов все равно будет интересно.

К счастью, это понимали и понимают М.Швыдкой и А.Голутва. Они поддерживали государственными деньгами и «Кино про кино», и «Нанкинский пейзаж», зная, что фильмы Валерия Рубинчика не принесут больших доходов, но это будет замечательное кино, штучное, когда получаешь эстетическое удовольствие от каждого кадра. К счастью, и М.Швыдкой, и А.Голутва давно в кино и знают реальную ценность каждого режиссера и каждого сценариста, их уже невозможно ни очаровать, ни обмануть надутыми щеками.

Мне не довелось посмотреть «Нанкинский пейзаж» в кинотеатре. Поздно вечером я прошелся по пятнадцати телевизионным каналам. Шли американские фильмы, разоблачительные документальные передачи о 30-х годах, сериал «Зона»... Я вставил в видеомагнитофон диск с «Нанкинским пейзажем» и очень скоро понял, что не будет ни напряженного сюжета, ни поражающих своей игрой великих актеров, и даже закадровый текст читает сам Рубинчик — то ли подражая М.Ромму, то ли из-за отсутствия денег на дорогого артиста.

Я смотрел и радовался каждому выверенному кадру, как профессионал, понимая, каких трудов стоило найти эти дома, улицы в Москве, так не похожие на современную Москву.

Вначале, правда, было некоторое раздраже-

ние. Я не мог понять, в каком времени происходит действие. Если не всматриваться в подробности, можно было отнести действие к двадцатому столетию, где плюс или минус 10—20 лет не имели принципиального значения.

Я посмотрел весь фильм до конца, переключился на один из TV-каналов, где гангстеры из Юго-Восточной Азии расстреливали сотни патронов из автоматического оружия и убивали десятки своих противников.

После «Нанкинского пейзажа» все эти «экшн» показались мне безобразно картонными, и я еще раз порадовался, что есть Рубинчик — ни на кого не похожий.

И утром у меня было хорошее настроение от вчерашнего полученного удовольствия. Но вдруг я понял, что не могу пересказать содержания фильма. Сюжет вымылся из памяти. Я знал, что сценарист А.Бычков получил когда-то премию, но сценарий я не успел прочитать, а Рубинчик так увлек меня режиссерскими подробностями, что я забыл о сюжете, о рассказанной киноистории. Мне это было не так уж и важно, я люблю все, что делает Рубинчик, но не все любят Рубинчика. Некоторые по-прежнему хотят четкости сюжета, ясности характеров, экономного темпоритма, чтобы за полтора часа потраченного времени и потраченных на билет денег получить все, что они привыкли получать от кино. Наверное, «Нанкинский пейзаж» не для таких зрителей, а для киноманов из кино клубов, для продвинутых зрителей, которые любят искусство кино, для профессионалов кино, которые купаются в киноподробностях.

В фильме «Нанкинский пейзаж» главный герой говорит героине-велосипедистке:

— Мне нравится, как вы крутите педали.

Мне нравится, как уже много лет Валерий Рубинчик крутит свои педали.

НИКОЛАЙ ХРУСТАЛЕВ

БЛИЖНЕЕ РЕТРО



«Прощай, южный город»

Когда приезжаешь сегодня в Баку, то сразу, понятно, попадаешь в абсолютно современный, рвущийся вверх бетоном и стеклом мегаполис, многоликий, теплый, с невероятной голубизны мелким у берега морем. С другой стороны, хотите этого или нет, но вы погружаетесь в пространство, налитое вечностью, потому что сколько под своим солнцем прожил на земле Баку, две ли с половиной тысячи лет, а может, и все три, — этого достоверно не знает никто, остается лишь предполагать, доверяясь интуиции знатоков.

Впрочем, наверное, нет ничего странного в том, что «Прощай, южный город» сценариста Рустама Ибрагимбекова и режиссера Олега Сафаралиева

представляет нам за обобщающим именем «южный город» именно Баку, чрезвычайно узнаваемый и любовно снятый камерой оператора Мурата Алиева. Нам рассказали про город, что так дорог авторам, потому что родной им, про бакинцев, объединенных гордостью, что они — бакинцы, про заморский джаз, ставший когда-то своего рода окошком в мир и частью бакинской жизни, про бакинскую любовь, наконец, которой не суждено было стать вечной, раз кто-то навсегда уезжал, а кто-то оставался.

Конечно, в фильме Ибрагимбекова и Сафаралиева мы увидели не тот Баку, где, по свидетельству газеты «Каспий» за 1 августа 1898 года, в театре-цирке

В.В. Васильева-Витского фотограф А. Миншон, «снимающий коллекцию оживленных фотографий» Средней Азии и Кавказа для представления на Всемирной выставке в Париже, демонстрировал — и только один раз — усовершенствованный кинематограф с показом пожара на нефтяном фонтане Биби-Эйбате и джигитовки конных городских болиханов-собучинского полицейского управления». Разумеется, речь о другом, о современном Баку, но почему — прощай? Да потому, что «Прощай, южный город» — это тот редкий фильм, когда речь идет о взаимоотношениях не с прошлым, а с будущим. Фишка как раз здесь легла. Нет смысла в том, чтобы идеализировать прошлое, каким бы прекрасным оно ни казалось. Но выясняется, что и торопиться в будущее иногда, извините за тавтологию, стоит тоже не торопясь. Персонифицируя ситуацию, авторы «Южного города», на мой взгляд, откровенно берут сторону прошлого, не скрывая, что не приемлют нынешнюю. Они не цепляются за старое, но защищают вечные ценности, которые нередко до лампочки тому будущему, что вламывается в минувшую и, повторим, отнюдь не идеальную жизнь.

Увы, как это нередко случается, конфликтующие стороны пребывают в абсолютно разных весовых категориях, оружие одних — газовая зажигалка в виде пистолета, других — настоящие пистолеты или просто нож, который, не задумываясь, пускается в ход. И то, что Алик, сыгранный таганковцем Тимуром Бадалбейли, обречен изначально — тут и провидцем быть не надо. И что любви его не быть счастливой.

На сломе эпох и отношения, и противоречия концентрируются до невероятного замеса и обостряются до такого предела, что вывод лежит вроде на самой поверхности: когда все вокруг вдруг в одночасье превращается в нечто зыбкое и уходит из-под ног, а завтра — непредсказуемо, то становится ясно, что день наступающий никогда не будет похож на нынешний, не говоря уже о вчерашнем.

Но может, в «Южном городе» все не так, и перед вами одни лишь домыслы автора этих строк, «человека со стороны», а зрители «Южного города» стали свидетелями очередной вечной истории о нашествии варваров, под напором которых, превращаясь в ничто, гибнут тонкость и красота? Истории о жизни и смерти, верности, предательстве и горечи любви, о том, наконец, что, как писал так любивший Баку Сергей Есенин, «все на свете повторимо»? Сразу же соглашусь, потому что одно не исключает другого, потому что продолжается пос-

тоянная переключка времен, эпох, радостей, страхов, чего угодно.

Как и всякая искренняя, неравнодушно рассказанная и цепляющая история, и эта, по сути, предельно проста. Есть большой двор с переплетением внутренних деревянных галерей, какие во множестве можно встретить только в южном городе. Есть люди, что связаны родством этого двора, а среди них, как и положено, наличествуют и умники, и балбесы, но нет не своих, лишних. Так бы и жить умникам и балбесам, не мудрствуя лукаво, пока лишними их не начинает делать победоносно наступающая другая жизнь, пока в доме с галереями не поселяется не просто новый жилец из приезжих, но иной человек, знаменующий своим появлением ту самую чужую новизну, с которой, как к ней ни относись, придется смириться. Но кому-то смириться невозможно, а раз невозможно, то это уже и ваша личная беда, и ваш личный выбор — лишиться жизни от руки собственного друга или жить в атмосфере, где нет кислорода, один только углекислый газ.

Снимая фильм, Сафаралиев вложил в него все собственное знание знакомой с детства бакинской жизни, размышления о ней и событиях, что происходили здесь на его глазах на рубеже 80—90-х. Но все ли теперь осталось позади, вот в чем вопрос, на который, как выяснилось, не найти ответа ни сейчас, ни в обозримом будущем. Потому и может показаться, что «Южный город» — фильм о несбывшемся, о разочаровании, о несостоявшейся, так и не набравшей силы любви, тоже горькой, обреченной, какой-то осенней и неуместной. Чудесной актрисе и очень популярной у себя на родине певице Мехрибан Зеки в этой картине выпал шанс, которого она не упустила.

Так на чем же настаивает фильм «Прощай, южный город»? Если вдуматься, то разговор в нем в конечном счете о несоответствии нормальных представлений о жизни и тех правил, по которым нам предлагают сегодня в ней жить. Но разве возможно изменить однажды установленный порядок вещей и можно ли ожидать, садясь за шахматы, что конь будет ходить, как ферзь, а ферзь, как конь? Алики решил, что будет, дав по физиономии человеку, дискутировать с которым подобным образом наверняка не имело смысла и было, как минимум, опасно. Такие ничего не забывают...

Итак, надо ли принимать правила новой игры или проще вообще не садиться за шахматную доску? Думая о заданных картиной вопросах, никак не отрешиться от соблазна увидеть в главном герое этой истории современного мятущегося Гамлета с

его не дающим покоя «быть или не быть». Впрочем, с принцем датским мы вроде все же погорячились, скорее, — что для героя будет не менее лестным — его можно сравнить с рыцарем Печального Образа. Причем то, что перед нами именно Дон Кихот, выясняется только к середине сеанса, когда окажется, что пистолет у Алика и не пистолет вовсе, а только газовая зажигалка. Но сколько шороха Алик уже успеет навести в виду некоторых и, мягко говоря, нелюбязных его сердцу окружающих!



«Прощай, южный город»

Зато потом и срок придется мотать, чтобы вернуться в совсем другой, незнакомый Баку, в Баку, утраченный, кажется, навсегда.

Обычно мы не стесняемся идеализировать любимый город. Он, как и любимая женщина, обладает свойством прятать свои недостатки от любящих глаз. Потому Ибрагимбеков с Сафаралиевым говорят о Баку, как о городе собственной молодости, первой любви, обнадеживающих молодых успехов. Еще в 72-м Сафаралиев снял шестиминутную документальную миниатюру о родном городе, зарисовку с Приморского бульвара, заполненного влюбленными, мечтающими о будущем, и стариками, итожащими жизнь. Таким был и город Алика, и город тех, кто сочинил его судьбу, и их друзей, и

всех тех, для кого Баку не был просто местом жительства — целой вселенной.

Если Алик — тот человек, которого южный город лишился, то заказавший его Фариз — из приезжих. Не вдаваясь в подробности его появления, стоит лишь уточнить, что он явился со своим представлением о том, как надобно жить. Тут-то и начинается нестыковка, потому что она на уровне взаимоотношений профессора Преображенского и небезызвестного гражданина Шарикова. В переломные моменты истории последнее слово, увы, остается как раз за шариковыми. Вот куда в конечном счете неожиданно вырывается рассказанная в «Южном городе» история. Это потом все утрясется и устаканится, кто-то навсегда уедет из южного города, чтобы осесть в Майами, Израиле или Москве, кто-то, оставшись, согласится, что существует естественный ход вещей, коему невозможно противостоять. Но с тем «южным городом» мы, кажется, уже простились навсегда. И кто теперь знает, хорошо это или плохо?

Но когда эпоха полураспада и ближнего ретро, каким видится авторам время действия их картины, останется позади, все начнет возвращаться на круги своя. Хотя бы потому, что остались те самые музыканты, коих в фильме сыграли джазмены из знаменитого некогда квартета «Гая». Потому что дети тех остепеневшихся нынче людей, что занимались еще недавно переделом жизни, теперь окончат гарварды и принстоны, чтобы, вернувшись домой, наполнить старые мехи новым вином. Так что все образуется, наладится и обновится. В другом качестве, но обновится, и в этом надежда.

Прощай, южный город, и дай на прощание обещание...

Таллинн

«ПРОЩАЙ, ЮЖНЫЙ ГОРОД»

Сценарий Рустам Ибрагимбеков

Режиссер Олег Сафаралиев

Оператор Мурат Алиев

Художники Маис Агабеков, Азиз Мамедов

Музыка Сиявуш Керими

В ролях: Эльмира Шабанова, Фуад Поладов, Фахрадин Манафов, Тимур Бадалбейли, Тофик Мирзоев, Гаджи Исмаило, Мехрибан Зеки.

Азербайджан—Россия, 2006

КОНСТАНТИН ЩЕРБАКОВ

ПУСТЬ БУДЕТ ЗАГАДКА

Бывает все. Бывает даже смерть.
Но надо жить. И надо смеяться.

Эдмон Ростан.

«Сирано де Бержерак».

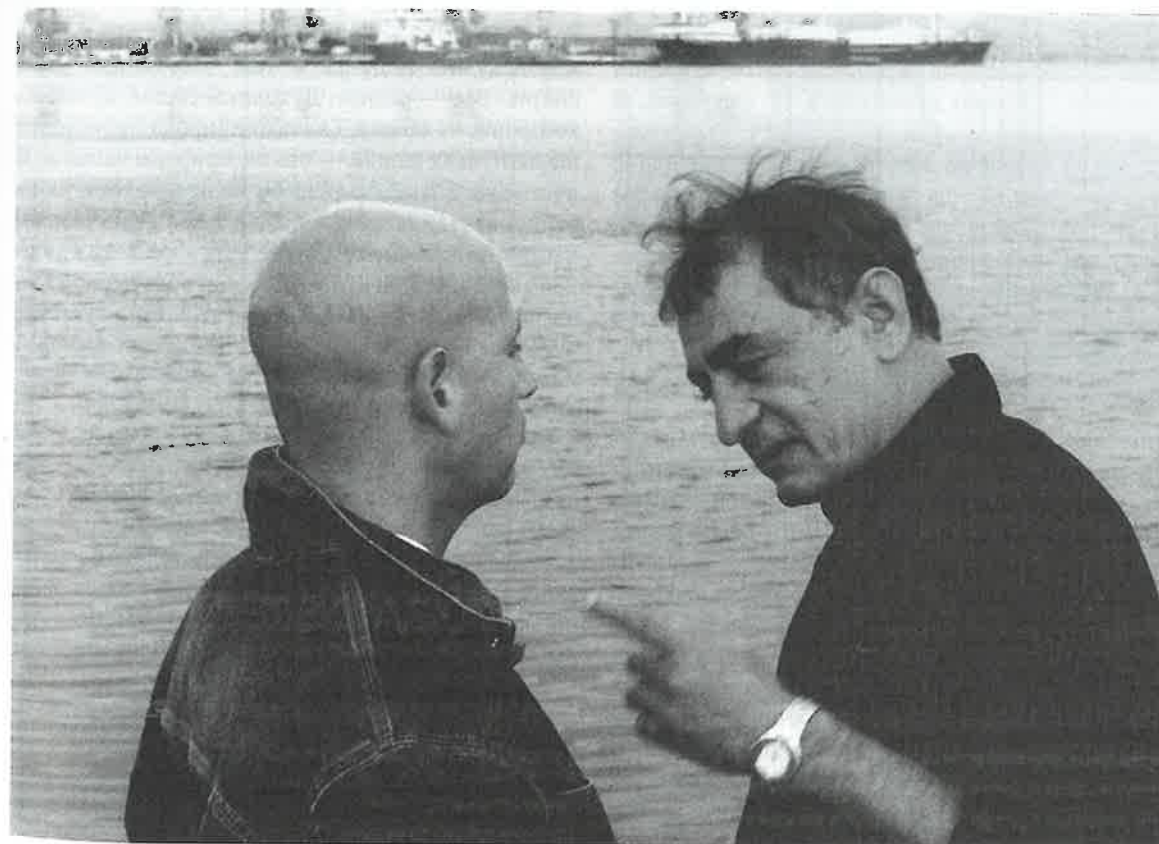
Перевод Владимира Соловьева

Станным образом именно эти строки вспомнились после просмотра фильма Олега Сафаралиева и Рустама Ибрагимбекова «Прощай, южный город». А может, и не таким уж странным. Чем дольше живешь, тем отчетливей понимаешь: при всех ошеломительных переворотах, и нынешних, да и бывших,

мало что в глубине этой жизни переворачивается. Отсюда — и в кинематографе, и в театре — постоянные пересечения с классикой, если, конечно, художник что-то хочет сказать всерьез.

Конец 80-х, Баку. Смута, беженцы из Карабаха, полунищее существование. А люди хотят жизни, ну, хоть бы не хуже той, что была — очень нелегкой, скудной, но привычной, своей и хоть сколько-нибудь предсказуемой и стабильной. Цепляются за эту жизнь, а она ускользает, уходит сквозь пальцы, и двор, в котором ты вырос, уже не тот двор... А люди — те же. Нормальные люди на фо-

«Прощай, южный город»



не крутого социального слома — вот атмосфера ленты, ее воздух, ее стиль. И их ли вина, что уходят они в свои маленькие заботы (а почему, собственно, маленькие, жизнь из таких маленьких забот и состоит), а к державным преобразовательным катаклизмам относятся по вполне естественному принципу: играйте вы в свои игры, если без них не можете, только нас не трогайте, не раздавайте хотя бы, а уж мы — что делать — к вам как-нибудь приспособимся. И если появляется во дворе негодяй, за которым стоит новая сила, где переплетаются власть с криминалом, — ну, так обойдем его стороной, ну, не связываться же, себе дороже...

Так было, так есть и так будет, и уходящий в небытие, в воспоминания бакинский двор, воспроизведенный в фильме с любовью, с печалью, — это частица нашего мира, в котором мы пытаемся выжить, как бы означенный мир ни коржило ввиду светлого будущего или по каким-то иным обстоятельствам, от нас не зависящим.

Только вот что пока еще существует: понятие личного достоинства и безотказного ощущения той грани, подойдя к которой, человек (ох, не всякий, а точнее, редкий) говорит себе: до сих пор мог терпеть, а дальше нет, не могу — и дает негодю пощечину, последствия не просчитывая. А последствия такие: лишение свободы, а потом и жизни. «Бывает все. Бывает даже смерть. Но надо жить. И надо сметь».

Такого нерасчетливого человека в фильме «Прощай, южный город» сыграл актер с Таганки Тимур Бадалбейли, органично вписавшись в команду лучших бакинских актеров, которые сегодня самоотверженно держат уровень азербайджанского кино, трудно живущего и редко дающего о себе знать.

А герой, которому что-то надо, когда другим ничего не надо, лишь бы в покое оставили, — герой этот уже не одно десятилетие тревожит Рустама Ибрагимбекова, — вспомним хотя бы «В одном южном городе», «Женщину за зеленой дверью» или бомбой в свое время разорвавшийся «Допрос». Тревожит — и драматург упорно, из фильма в фильм выводит его на экран то вместе с Расимом Оджаговым — светлая ему память, — а теперь вот вместе с Олегом Сафаралиевым.

И думаешь о давно уж случившемся смещении понятий и ценностей. О том, что дело не в хитроумных интригах политиков и не в многоходовых комбинациях дипломатов, — во всяком случае, далеко не только в них. И не в социализме с капитализмом дело, и даже — извините, конечно, — не в тоталитаризме или демократии, суверенной ли, управляемой, иной ли какой. А в том — прихожу к убеждению — дело, сколько природа произведет на свет таких людей, как Сирано де Бержерак, который на вопрос благожелательно настроенного вельможи: «Хотите быть при мне?» — с учтивой легкостью бросает: «Нет, сударь, ни при ком». Или как Андрей Сахаров, который без натуги, естественно и свободно сказал все, что думает, орущему и топающему ногами съезду народных депутатов. Или как герой фильма «Прощай, южный город», который посмел дать по морде влиятельному мерзавцу, не подумав о том, что бывает даже смерть. Все — разное. Духовный состав, духовная кондиция — общие. Сколько природа производит на свет таких людей — это ее природы загадка. И пусть будет загадка, лишь бы не прервалось. Лишь бы производила, хоть изредка, даже если человечество по-прежнему станет вести себя не слишком достойно. Иначе прахом пойдут все дипломатические и политические потуги, все экономические реформы и антиреформы — и мы вместе с ними.

ГУЛЬНАРА АБИКЕЕВА

ДВЕНАДЦАТЬ ДОСТОИНСТВ КАРТИНЫ «ТРИНАДЦАТЬ»

Совершенно неожиданно на небосклоне мирового кино появилось новое имя — Гела Баблуани, молодой грузинский режиссер, снявший во Франции фильм «13. Тзамети». Кто бы этот фильм ни посмотрел, будь то в Европе, Азии или Америке, на всех картина производит неизгладимое впечатление. В фильме такой нерв, такое напряжение, что, когда его смотришь, не в состоянии ни на секунду оторваться от экрана. Только что фильм «13. Тзамети» был номинирован на приз Европейской киноакадемии в категории «Европейское открытие» для молодых режиссеров, снявших свой первый полнометражный фильм. Номинантов — четверо, и станет ли Гела Баблуани лауреатом этого почетного звания, будет известно в декабре на церемонии присуждения призов Европейской академии в Варшаве. А пока поговорим о достоинствах этого фильма.

1. Эстетика изображения

Фильм «13. Тзамети» снят на черно-белой пленке в эстетике «французской новой волны» 60-х годов. Зная, что картину снимал 26-летний дебютант, думаешь, что экзамен на знание мирового кино и на профессиональное мастерство режиссер Гела Баблуани сдал на пять с плюсом. Выстроены очень точные композиции, выверены по деталям мизансцены. При этом классическое черно-белое изображение абсолютно адаптировано к современности, поэтому временами эстетика фильма близка к клиповой при сохранении кинематографического ритма. Происходит это благодаря точно переданным деталям, хорошей работе с фактурами, выразительным портретам, запоминающимся пейзажам. Через изображение авторы фильма очень хорошо работают с пространством. В фильме три типа пространства: пляж, побережье — знак пространства свободы, надежды; второй тип пространства — строго очерченная рамками передвижения дорога, когда герой отправляется на поезде в неизвестное путешествие, и третье — замкнутый лес, закрытый дом, из которого нет выхода — символ смерти, конца пути. Изменение пространства сопряжено с изменениями драматургической канвы фильма.

2. Драматургия фильма

Что касается драматургии, то она здесь «железная» — все выстроено по законам настоящего сас-



пенса. Молодой человек по имени Себастьян чинит крышу дома стареющему морфинисту Гудону. Выполняя свою работу, он является невольным свидетелем того, что происходит в доме: недовольство молодой супруги из-за отсутствия денег, визиты просящих чего-то людей и т.д. Однажды кто-то приносит в дом конверт с билетом на поезд и броней на номер в отеле, но Гудону не суждено воспользоваться этими документами: он умирает от передозировки наркотиками. Жена владельца дома не намерена дальше ремонтировать дом и сообщает Себастьяну, что у нее нет средств, чтобы с ним рассчитаться. Расстроенный таким поворотом

дел, он забирает с собой конверт с билетом, надеясь, что, сдав их в кассу, сможет вернуть хоть какие-то деньги. Потом передумывает, потому что вспоминает, что благодаря именно этой поездке Гудон собирался заработать. Когда же по этому билету он добирается до места назначения, выясняется, что волей-неволей теперь он должен будет участвовать в смертельной игре. Тринадцать участников встают в круг и нацеливают пистолеты в голову каждого впереди стоящего. После каждого выстрела в пистолеты добавляется еще по одной пуле и так до тех пор, пока в живых не останется один-единственный счастливчик. Конечно же, выигрывает эту ужасную схватку с судьбой Себастьян — участник под номером 13. Но после этой безумной ночи у него тоже не останется шансов выжить.

3. Исполнитель главной роли

Роль Себастьяна играет в фильме родной брат Гелы Баблуани — Георгий Баблуани. И делает он это просто блестяще! В нем есть абсолютная естественность и органичность. Сложность рисунка роли в том, что у исполнителя почти нет реплик, а те слова, что он произносит, совершенно не имеют значения. Важна природная сущность человека: как он спокоен и даже инфантилен в первой половине картины и как он борется за жизнь — во второй. В отличие от всех других игроков он попадает сюда случайно. Он — единственный, кто не знал, что его ожидает. Но раз он попал сюда, то, естественно, его уже не выпускают, потому что он — изначальная жертва, фишка, фигурка, «боец», на котором другие будут зарабатывать деньги. Он — единственный, кто мужественно держится до конца, хотя стоит ему это колоссальных усилий. Трудно сказать, что главное в актере — красота, обаяние, мужественность? Пожалуй, ни то, ни другое, ни третье. Он отнюдь не супергерой. Но зато есть ощущение, что ты, наверное, себя чувствовал бы на его месте так же. И полная идентификация зрителя с героем и есть, наверное, главное достоинство актерской работы Георгия Баблуани.

4. Актеры второго плана

Как говорится, «короля играет свита». Если главный герой по рисунку образа достаточно нейтрален, то все его окружение представляет собой разнообразнейшую галерею человеческих типов, которое можно сравнить с животным миром. Те безумцы, кто делают ставки на человеческие жизни, скорее, похожи на львов, тигров, волков, медведей

или шакалов. Их жертвы — те, кто становится в адский круг — похожи на загнанных зверей. И только один персонаж — тот, кто руководит игрой и выкрикивает игрокам команды: крутить барабаны, остановиться, стрелять — подобен безумцу, потому что он — первый, кто рискует быть застреленным, если у кого-то сдадут нервы. В фильме удивительно запоминающиеся лица, и каждый персонаж типологичен и узнаваем, будь то полицейский, мафиози, наркоман или охранник.

5. Работа с деталями

Режиссер тщательно прорабатывает не только портреты персонажей, но и точно обыгрывает детали. Часто так бывает, что смотришь фильм и не совсем понимаешь, откуда что берется. В фильме «13» все точно акцентировано, и каждая деталь на месте, начиная от оброненного конверта с железнодорожными билетами и заканчивая высвеченным в темноте номером автомобиля. Благодаря этим деталям иногда складывается впечатление, что ты не фильм смотришь, а играешь в интерактивную компьютерную игру. К примеру, в доме наркомана герой как бы проходит все уровни и этапы хорошо известной игры, сделанной в 3D анимации под названием «Shooter».

6. Универсальность

В продолжение разговора о компьютерных играх хочется отметить, что фильм абсолютно универсален и понятен для людей разных культур и континентов. Его действие может происходить как во Франции, так и в Грузии, Америке, России, на Филиппинах и т.д. Поэтому не удивительно, что после показа фильма на кинофестивале в Сандансе, где он завоевал Гран-при, Гела Баблуани получил предложения снимать свой следующий фильм от 250 американских кинокомпаний. В пятидесяти из этих предложений речь шла о создании американского ремейка фильма «13».

7. Кросскультурность

И все же «13. Тзамети» не глобалистский продукт, а результат кросскультурного подхода. Судите сами: грузинский режиссер снимает фильм во Франции с грузинскими и французскими актерами. В языке кино он использует кинематографические коды как французского, так и советского кино 60-х годов, а в результате получается абсолютно голливудский триллер на европейском материале.

8. Атмосфера

Что еще отличает фильм от продукта глобализации — это особый ритм картины, особая эстетика изображения и особая атмосфера. Атмосфера картины возникает на стыке реальности и сна. При этом в картине практически нет выходов в реальность — условный мир настолько прочен и логичен, что «реальность» присутствует в нем только знаками — домами, деревьями, людьми, которые законами игры превращаются в странные орнаменты.

9. Необычные ходы

В фильме есть та неожиданность, которая заставляет смотреть его очень внимательно. Каждый раз с напряжением ждешь, какой очередной крутой поворот совершит рассказываемая с экрана история. К примеру, встреча с полицейским, отправка денег по почте, возвращение домой. Но авторы не сворачивают на возможные боковые тропы, а двигаются согласно своей драматургической логике.

10. Монтаж

И все же главное достоинство картины в том, как она собрана. Ритм у картины просто блестящий, кадр длится ровно столько, сколько ему нужно, никаких длинот, никаких спешных проговорок. Во время пресс-конференции после показа фильма на кинофестивале «Евразия» Гела Баблуани рассказал, что картина делалась почти два года. Сначала денег не было, а потом, когда появилась первоначальная сборка фильма и он был показан потенциальным инвесторам, с его завершением проблем уже не было. Искусство монтажа — главное достоинство хорошего режиссера.

11. Финал

По логике компьютерных игр герой, который выдержал тяжелое испытание, выиграл деньги, смог убежать от преступников и обманул полицейских, должен стать победителем. Но в жизни не бывает призовой игры после убийств. Раз он стал на эту тропу, пусть даже не по своей воле, он должен умереть. И авторы следуют этой единственно верной

логике правды жизни. Финал впечатляет. Не захватывающими гонками или дракой, а будничностью и беззащитностью человека перед смертью.

12. Идея фильма

В конце фильма становится понятным, что это — притча. В последней трети возникает музыкальная тема — ее наигрывает один из участников будущего состязания смертников. Она неожиданно режет слух и вызывает недоумение: это же мелодия старой песенки из советского фильма про разведчиков — «что подарить тебе сегодня перед боем?». Первая мысль — песенка совершенно неуместна в контексте рассказываемой истории, но когда она снова повторяется в финале, вспоминаются другие слова — «давай с тобой поменяемся судьбою...». И эта мелодия становится подсказкой: идея фильма в том, что нельзя насильно изменить судьбу, а если ты ее меняешь, то можно дорого за это заплатить.

13. Чего не хватает для шедевра?

Двенадцать достоинств картины названы. Но чего же не хватает, чтобы она стала шедевром? Увы, фильм не выходит за рамки кинематографической игры. Ей не хватает глубины смыслов, а может, просто жизненного опыта режиссера. Картина «13. Тзамети» — блестящий экзерсис, отлично сданный экзамен по режиссуре, но не более того. Что будет дальше — уход в коммерческое кино или поиск своей авторской индивидуальности, зависит только от воли режиссера. Но будет жаль, если такой яркий талант окажется растрачен не по существу.

Алматы

«ТРИНАДЦАТЬ»

Сценарий, режиссер Гела Баблуани

Оператор Тариель Мелиава

Монтаж Нозми Моро

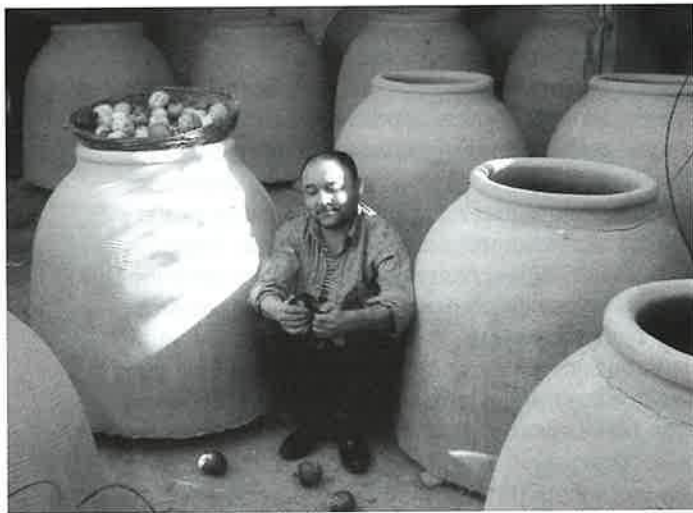
В ролях: Джордж Баблуани, Паскаль Бонгар, Августин Легран и др.

Грузия—Франция, 2005

ГУЛЬБАРА ТОЛОМУШОВА

ЛЕГКО ЛИ ТВОРИТЬ СВОЙ СОБСТВЕННЫЙ МИР?

Авторитетное жюри центрально-азиатского конкурса МКФ «Евразия», в состав которого входил кыргызский классик Болот Шамшиев, особо отметило работу узбекского режиссера Камары Камаловой «Дорога под небесами», присудив приз за лучшую режиссуру. Но проигнорировало ленту ее молодого коллеги и земляка Елкина Туйчиева «Чашма» («Источник»). Мне казалось, что организаторам фестиваля надо было развести эти две картины: одну включить в основной



конкурс, в котором соревновались фильмы из Европы и Азии, а вторую — оставить в региональном.

«Чашма» очень понравилась зарубежным критикам, отборщикам разных фестивалей. И неслучайно картина стала победителем конкурса «Перспектива» XXVIII Московского международного кинофестиваля.

Но прежде чем высказаться по поводу «Чашмы», хочу несколько строк посвятить новому фильму Джамшеда Усмонова «Чтобы попасть в рай, надо умереть». Ибо обе ленты пытаются предугадать будущее, в которое вступает поколение next. В отличие от жесткого, колючего Джам-

шеда, Елкин работает деликатно, ненавязчиво, мягко.

В фильме Джамшеда Усмонова представлены два героя — наивный юноша Камаль и сорокалетний рецидивист, сильно смахивающий на Хамро из предыдущей ленты Усмонова «Ангел справа». Поэтому будем называть его Хамро. Только в «Ангеле справа» Хамро был победителем, а теперь его время прошло. Чистый и невинный двадцатилетний Камаль вступает во взрослую жизнь, пусть пока еще и не имеет опыта. Время Хамро, повторяю, прошло, но он все еще тешит себя надеждой, что, идя по трупам нуворишей, сможет долго держаться на плаву. Скорее всего, жюри не понравился жестокий реализм Усмонова (его картина не получила призов на МКФ «Евразия»), ибо Камаль вынужден совершить преступление, чтобы не погибнуть самому.

В кулуарах «Евразии» критики говорили о попытках молодых режиссеров Центральной Азии сотворить собственный мир. Говорили об удачном использовании молодыми приемами уже признанных мастеров. Кто-то точно заметил, что казах Рустем Абдрашев — это «сын» кыргыза Актана Абдыкалыкова, ибо в «Острове Возрождения» Рустем точнее вводил цветные вкрапления в общую канву своего фильма, чем это делал сам Актан в «Бешкемпире». Частичное использование цвета в этой ленте сначала казалось бессмысленным. Коврик, желтый тумар, маленькая птичка, демонстрируемый под открытым небом индийский фильм — все это вдруг, словно вспышка возникает в цвете. Режиссер Абдыкалыков убежден: «Некоторые ситуации, вызывающие страдания или радость, остаются в нашей памяти в цветном изображении». Согласно этим «пятнышкам эмоций», он окрашивал свой «Бешкемпир» в яркие цвета.

Елкин Туйчиев тоже творит собственный мир. В прологе «Чашмы» звучит старая притча. Я записала ее по памяти.

Приходит один дервиш к мудрецу и спрашивает, в чем смысл жизни. Тот бьет его по лицу.

— Вот дорога, иди, — и закрывает дверь.

В конце жизни дервиш приходит к праведнику и спрашивает:

— Почему всякий раз, когда я спрашивал о смысле жизни, меня били по лицу и указывали на дорогу?

Праведник сначала отвесил дервишу звонкую пощечину, а затем сказал:

— Вот дорога, иди! — и закрыл за ним дверь...

В беседе Елкин признался, что эту историю придумал сам. И замолчал, оставляя за мной право интерпретации, хотя, может быть, посчитал, что смысл легенды очевиден. Я ерзала на стуле. Очень трудно с ним общаться. Фактически его невозможно разговорить. Но вдруг Елкин оживился и начал анализировать просмотренный в тот евразийский день фильм «Школьные доски» Самиры Махмальбаф. Он высоко оценил мастерство Самиры как постановщика, но не принял ее позицию автора: «Самира рассказывает о трагедии курдов с точки зрения западного человека, поэтому понятно, почему земляки в Иране не принимают ее позицию».

Потом мы вернулись к «Чашме». Я спросила, кто эта чистая невинная девушка Орзибиби, героиня фильма. Ждала, что режиссер признается, будто образ ее навеян призрачным обликом некоей незнакомки, в которую тайно был влюблен в отрочестве и которая не обращала на него внимания. В картине есть несколько сцен, когда влюбленный подросток пытается доказать Орзибиби свою преданность.

Но скрытный Елкин односложно ответил, что влюбленный подросток не есть его alter ego. Скорее, в образе Орзибиби нужно искать источники его мировосприятия, его характер в целом.

Сюжет «Чашмы» прост. Перед нами проходит один день из жизни Орзибиби, которой скоро предстоит выйти замуж. Девушка недавно закончила учебу за рубежом. Она должна отнести своей тете праздничные угощения, заодно выполнить свадебный обряд: умыться в горном источнике. По дороге к дому тети девушка встречается с односельчанами и обнаруживает скрытые семейные проблемы, любовные драмы, ложь и счастье, словом, переполненную страстями жизнь...

И самое первое, что бросается в глаза, — это

светлые нежные тона одежды Орзибиби, девушки с заграничным дипломом. Мне кажется, так Елкин мягко и ненавязчиво отстаивает свою гражданскую позицию: новая узбекская героиня должна быть образованной, а замуж выйти она всегда успеет. Актриса Нигора Каримбаева удивительным образом сочетает в себе зрелость и наивность. Режиссер сказал, что Нигора — единственная из актрис подходила на роль Орзибиби, ибо именно в ней он увидел сочетание этих, казалось бы, несовместимых качеств.

Зрелость Орзибиби мотивирует ее поступки, когда, забыв о себе, она торопится оказать помощь первым встречным. Доброта девушки не позволяет ей проходить мимо страдающих, она останавливается и выслушивает их, пытается понять. Эти люди, по сути, глубоко несчастны, жалки и убоги. Они доверяют Орзибиби и делятся своими тайнами. Ее невинность и чистота привлекают грешников, ее мудрость — развязывает им языки, ее немногословность — обещает неразглашение их открытий.

Но Орзибиби еще и душевно щедра. Придя к источнику, она не только оmyвает собственное лицо, — она оставляет сувениры, полученные от каждого исповедовавшегося, в чистой воде, дабы очистить их черствые души.

И только теперь я «догоняю» смысл послания Елкина: в своих неудачах люди зачастую виноваты сами — ведь они эгоистичны, скупы, злопамятны, завистливы. Людям не хватает широты, доброты, отзывчивости. Это на их счастье Орзибиби, закончив учебу за рубежом, возвращается в родной кишлак и, собираясь выйти замуж, совершает прогулку к источнику. По пути она успевает спасти нескольких человек, вернуть им веру, надежду, любовь...

Алматы — Бишкек

«ИСТОЧНИК» («ЧАШМА»)

Автор сценария и режиссер Елкин Туйчиев

Оператор Абдувахид Ганиев

Художник Акмаль Саидов

В главных ролях: Нигора Каримбаева, Фархад Абдуллаев, Рустам Мурадов, Хайрулла Согдиев, Эргаш Муминов, Шодия Токтаева и др.

Узбекистан, 2006



НИГОРА КАРИМБАЕВА:

«КАК И ПУШКИНСКАЯ ТАТЬЯНА, Я ВСЕГДА ДЕЛАЮ ПЕРВЫЙ ШАГ»

У себя на родине, в Узбекистане, Нигора Каримбаева — популярная личность. Актриса театра и кино, звезда телесериалов, диктор и радиоведущая. И во всех своих ипостасях Нигора — на передовой сегодняшней культурной жизни Узбекистана. Судите сами: главные роли в спектаклях Марка Вайля — культового режиссера, руководителя знаменитого ташкентского театра «Ильхом», работа с «зубрами» современного узбекского кино Зулфикаром Мусаковым и Юсупом Разыковым, наконец, главная роль в фильме — призере XXVIII МКФ «Источник» Елкина Туйчиева.

Думаю, пора и нам познакомиться с Нигорой поближе. Такую возможность нам предоставил XV «Киношок», где Нигора Каримбаева представляла фильм «Источник», болела за «Родину» Зулфикара Мусакова (где тоже поучаствовала в небольшом эпизоде), внимательно смотрела кино и исправно посещала вечерние кинокритические сходы.

Дарья Борисова. Нигора, как вы пришли в театр, а потом в кино?

Нигора Каримбаева. В 1995 году я поступила в Ташкентский государственный театральный институт имени Маннона Уйгура на курс Баходдыра Юлдашева — известного режиссера, руководителя театра имени Абнора Хидоятова. При поступлении я уже знала, что учиться у него — огромная честь, так как он — один из выдающихся режиссеров Узбекистана и очень редко набирает курсы. Уроки мастерства проходили не только в институте, но и в театре. Первые два года мы учились, как все: эскизы, этюды, а на третий год наш курс остался без руководителя, нас взял другой педагог, потом третий... Четыре года такого разнообразия! В итоге мы получили от всех этих педагогов самое лучшее и отличались от тех курсов, которые учились у одного мастера. Мы были подготовлены к работе в театре — ведь там встречаются очень разные режиссеры, и мы это уже понимали, потому что пережили разные подходы и стили работы. А свой первый спектакль я сыграла именно на сцене театра имени Абнора Хидоятова.

С 3-го курса я уже начала работать в двух лучших театрах Узбекистана: Национальном драматическом (который раньше назывался театром имени Хамзы) и в театре «Ильхом». Это абсолютно разные школы, разные мировоззрения. Марк Вайль — он вообще иной. Я совершенно серьезно считаю этого человека гением. Повторюсь: мне безумно

повезло, что я попала в этот театр. А пригласил меня туда Елкин Туйчиев. Мы с ним вместе учились (он на режиссерском отделении, а я на актерском), он меня заметил в «Короле Лире», где я играла Корделию, и пригласил меня в спектакль «Белый-белый черный аист» — инсценировку рассказов Кадыри, великого узбекского писателя, которую он сам написал. Сам материал был для меня экзаменом. Шекспир, Кадыри — такие классики одновременно! Так получилось, что я начала в театре сразу с больших ролей.

«Белый-белый черный аист» — это дневник самого Кадыри, история юноши, который был очарован другим юношей. Родители 16-летнего мальчика в шоке. Еще бы — на Востоке, и такое... Они решают женить его. Я и играю ту девочку Махичехру, на которой женят героя. А у нее была своя жизнь, свой мирок, свои надежды, другая любовь.

Д.Борисова. Елкин Туйчиев уже выходит из «юношеской секции» и становится все более интересным и самобытным режиссером. Между тем он довольно закрытый, не слишком разговорчивый человек. Может быть, вы расскажете о нем?

Н.Каримбаева. Елкин очень важен для меня. Именно он привел меня в театр «Ильхом», у него я сыграла крупные роли. Он очень отличается от тех людей, с которыми я общаюсь. У него свой мир. Кроме того что он талантливый и профессиональный, он еще и очень образованный человек. Я общаюсь с ним с огромным удовольствием. Хотя

очень часто на мои вопросы в работе он отвечает: «Поймешь сама».

Д.Борисова. Он больше ваш сверстник, друг или гуру-режиссер?

Н.Каримбаева. И то, и другое. Иногда я просто пью с ним чай, болтаю о своих житейских проблемах, о личной жизни, спрашиваю, что мне делать в какой-то ситуации. Например, когда мне тяжело, я пишу ему sms-ку: «У меня депрессия», и мы встречаемся, он дает мне какие-то ценные советы. Мне всегда спокойно и уютно в его компании. А в работе он всегда может очень доходчиво объяснить, красиво дать задание. Он предлагает задачу легко, метафорически. В моем случае он может привести пример из моей же жизни — ведь он со мной давно и много общается. Мы легко понимаем друг друга на площадке. Только вот фильм «Источник» стал неким исключением. Здесь мы с ним столкнулись.

Елкин дал мне почитать сценарий и спросил, кого бы я хотела там сыграть. Мне очень захотелось сыграть жену милиционера — загадочную женщину, которая любит другого мужчину и не скрывает этого. Но Елкин сказал «нет».

Д.Борисова. А главная героиня, Орзи, Вам не понравилась?

Н.Каримбаева. На первый взгляд мне показалось, что героиня в этой истории выступает как автор, как бесстрастный рассказчик. А мне так хотелось хотя бы маленького, но эмоционального кусочка! Но потом в процессе работы я поняла, что это не так, что у нее тоже есть те же эмоции, свой взгляд на происходящее.

Через какое-то время Елкин пригласил меня на главную роль. Без проб. Я задала единственный вопрос: «Ты в этом уверен?» И он ответил: «Да, уверен». Потом с моим утверждением возникли проблемы, и Елкин боролся за меня. Что, конечно же, как актрисе мне очень льстило.

В процессе работы мы много спорили об этом образе, об эмоциональном решении. Именно эмоциональный ряд фильма меня очень смущал, казалось, что героине не хватает человеческих эмоциональных всплесков. Но Елкин объяснил это своим художественным решением.

Я не буду говорить о том, что у меня получилось, скажу только, что я очень полюбила этот фильм. Он получился добрым, наивным, воздушным.

Д.Борисова. Как Вы восприняли реакцию на картину зрителей, критиков на этом фестивале?

Н.Каримбаева. Я впервые на «Киношоке», но, естественно, много слышала об этом фестивале и о том, что критики здесь принимают далеко не каж-

дую картину. Честно говоря, я заранее испугалась. Но надо было защищать фильм. Хотелось, чтобы картина понравилась. Перед пресс-конференцией я сказала, что мне совершенно неважно, что скажут люди. Но на самом деле я очень переживала. Надеюсь на позитивные отклики. И сейчас продолжаю надеяться, потому что у каждого фильма есть свой зритель.

Д.Борисова. Кого, кстати, Вы видите зрителем этого фильма?



Нигора Каримбаева

Н.Каримбаева. Есть два выражения: «он снял фестивальное кино» и «он снял кассовое кино». К которому из этих понятий отнести «Источник»? Повторю, у Туйчиева особый мир и особое кино. Снимая кино в Узбекистане, надо очень тонко улав-

ливать моменты национального менталитета, улавливать границу между кино и зрителем. Например, мне кажется, что даже в трагической истории должен присутствовать юмор, как это бывает в фильмах Мусакова — это очень притягивает зрителя. Кино Туйчиева несколько другое. Я целиком его принимаю и думаю, найдется определенное число зрителей, которые оценят картину. Первым был мой пятилетний сын, который после просмотра фильма сказал: «Мама! Ты там такая красивая!»

Фильм не пройдет зря, если хоть сколько-нибудь людей, посмотрев его, поймут его суть: в человеческих отношениях все так непросто, но тем не менее можно решить любую проблему своими добрыми намерениями, поделиться радостями и горестями. Когда человек общается, он освобождается от своих эмоций — и ему становится легче. В каком-то смысле общение — это смысл жизни.

Очень показательно, что конкурс, в котором Туйчиев получил Гран-при на Московском кинофестивале, называется «Перспективы». Этот фильм — именно перспектива, а не результат. Через несколько лет Туйчиев будет совсем другой! «Подросток», «Источник» — это ступени на пути к другому кино, к другому — своему — зрителю.

Д.Борисова. Каковы ваши впечатления от работы с Зульфикаром Мусаковым?

Н.Каримбаева. Зульфикар — прелестный человек... Мы работали вместе над сериалом «Женский род» в течение пяти лет. В отличие от других, он гораздо более эмоционален. Он общительный, темпераментный. Много может объяснить посредством юмора. Мусаков, снимая кино, очень хорошо знает, что нужно зрителю. Он может снять «фестивальный» фильм, который будет иметь кассовый успех. Это большая редкость!

А недавно я снималась у Тимура Мусакова. Он, по-моему, очень успешно начинает свою карьеру. Когда я ехала к нему на площадку, думала: ну, мальчик молодой, с ним можно поспорить. Нет! Он очень хорошо, профессионально «держит» команду.

Вообще Мусаковы для меня — пример счастливой семьи, и это передается в их творчестве. Это люди, лишённые предрассудков, комплексов, они притягивают к себе, с ними легко работать.

Д.Борисова. Картину Мусакова «Родина» воспринимают очень полярно. Как вы, будучи узбечкой и актрисой, принимавшей участие в работе над фильмом, воспринимаете его?

Н.Каримбаева. И «Источник», и «Родину» я посмотрела первый раз здесь, в Анапе. «Родина» мне понравилась. Конечно, понятны упреки насчет

некоторых сцен — но это случилось потому, что для такой большой постановки бюджет был мал. Если бы позволили средства, Мусаков мог бы идеально снять любой исторический период! Станные предложения звучали на обсуждении картины — вообще обойти в фильме войну. Войну же невозможно обозначить чем-то, кроме как самой войной. Что, дать титр во весь экран: «Война»?!

Это фильм не о войне, а о том, что один человек своей завистью, жестокостью разбил жизнь другого, заставил покинуть родину. Ну и мотив мести — это не последний у нас в Азии мотив.

Д.Борисова. А вы мстительны?

Н.Каримбаева. Я — нет. Я не мстительна и не злопамятна — из-за этого у меня очень много проблем в жизни. Я наступаю на одни и те же грабли и три, и четыре раза. Я со временем забываю причиненное мне зло и повторяю ошибки.

Д.Борисова. Вы сказали, что общение — это смысл жизни. Вы сами, однако, не производите впечатление очень общительного человека.

Н.Каримбаева. Это зависит от настроения. Иногда я могу подружиться с человеком с первого раза. Бывают же моменты, когда мои проблемы не дают мне раскрыться и я, как черепашка, залезаю в свой панцирь. Совсем без общения я в своей профессии жить не могу.

Д.Борисова. Ваша актерская мастерская скрывается внутри вас или вы бегаєте за режиссером, просите конкретных указаний?

Н.Каримбаева. За Туйчиевым бегаю, спрашиваю, достаю вопросами. Иногда могу разбудить его утром, постучав в номер, и спросить: почему это мы сделали так, а не вот эдак? Он говорит: «Ну, мы же уже это отсняли!». Я говорю: «А мне интересно!» Так как мы вместе учились, мне легче с ним общаться, и я его трясую по-всякому.

Д.Борисова. Нигора, какие роли в театре вы сейчас играете?

Н.Каримбаева. В «Ильхоме» я играю жену героя в «Кровавой свадьбе» по пьесе Лорки, девочку в «Белом-белом черном аисте», Смеральдину в «Счастливых нищих» по Гюцци, Татьяну в «Евгении Онегине».

Д.Борисова. Татьяну?! Интересно...

Н.Каримбаева. Наш спектакль назван «свободным романом». В нем у Вайля четыре Татьяны и четыре Онегина. Я очень боялась входить в этот спектакль, потому что все остальные Татьяны — русскоязычные актрисы. Я боялась из-за своего пусть легкого, но акцента. Но меня очень тепло приняли. Что самое удивительное, сказали, что впервые в этом спектакле появилась Женщина.

После всех ролей девочек, девушек, я сыграла Татьяну в период ее замужества и второй встречи с Онегиным и представила ее Женщиной.

Д.Борисова. Но все-таки принято считать, что Татьяна — воплощение русского национального женского характера. Как вы его изучали?

Н.Каримбаева. Наш спектакль — прежде всего история двух людей. В нем нет исторических костюмов и декораций. Но характер Татьяны остался таким, каким его описал Пушкин. Хотя меня одобрили в роли взрослой Татьяны, мне лично ближе Татьяна юная. Я, Нигора, как и юная Татьяна, всегда делаю первый шаг. Я спокойно могу первая сказать: «Я тебя люблю». Но моя взрослая Татьяна тоже молодец — она имеет такую силу воли, чтобы сказать любимому ею человеку «нет»! Чувствовать ответственность, не бежать, бросив все, а сказать «нет» — не потому, что не любит его, а потому что «другому отдана». Мне бы тоже хотелось уметь вот так говорить «нет», но это всего лишь роль...

Д.Борисова. Что сейчас для вас важнее: кино или театр?

Н.Каримбаева. Я люблю все, чем я занимаюсь. Например, я работаю на телевидении диктором. И очень люблю эту работу.

Д.Борисова. А почему вы, при вашей нынешней востребованности, там работаете?

Н.Каримбаева. У меня с детства была мечта стать диктором на телевидении. Потом я поступила в театральный и стала актрисой. Я рада, что осуществилась моя детская мечта. Я веду новостной блок на телеканале «Спорт».

Д.Борисова. Видимо, вы очень популярны и узнаваемы в своей стране.

Н.Каримбаева. Трудно судить. Но самую большую популярность у нас в Узбекистане получают люди, снимающиеся в телесериалах и теленовеллах. У меня и их достаточное количество. Например, у нас очень популярен сериал на военную тему «Сардор», где мы снимались с Бобуром Юлдашевым и после которого «проснулись знаменитыми».

Д.Борисова. Теперь вы можете выбирать роли? И даже отказываться?

Н.Каримбаева. В принципе, да, но у нас не снимается такого количества фильмов, чтобы актер часто мог говорить «нет». Да и не досрела я еще до того, чтобы отказываться от ролей.

Д.Борисова. Вы бы хотели поработать в другой стране, вне привычных условий?

Н.Каримбаева. Конечно! Для начала я бы хотела поработать в Казахстане. Там я не окажусь далеко от дома и смогу найти близкую тематику. К

тому же мне нравится то, что сейчас происходит в кино Казахстана.

Д.Борисова. «Киношок» как-то помог вам «сориентироваться в пространстве»?

Н.Каримбаева. Да, безусловно! Я много смотрела, сравнивала, размышляла, каким должно быть кино, куда идти нашему кино, к чему стремиться. Глядя на наши картины на фоне других, я очень нервничала: очевидна разница в звуке, в «картинке» — в технической стороне дела. Мне бы хотелось, чтобы у нас в стране при нынешнем большом интересе к кино поднимался технический уровень. Ведь я слежу за тем, что происходит в киноиндустрии Узбекистана — и горжусь уже просто тем, что кино снято.

Этот фестиваль важен для меня тем, что я могу посмотреть разное кино, понять, что творится у соседей: в Казахстане, в Таджикистане и дальше — в Прибалтике и т.д. Сравнить, учиться.

Д.Борисова. Вы каждый вечер посещали вечерние обсуждения. Вы ощущаете некий критический вакуум на родине? Нужна ли вам как актрисе критика, аналитика?

Н.Каримбаева. Сама по себе я очень болезненно воспринимаю критику. Я отношусь к тем людям, которых критика подавляет. Меня надо хвалить, меня надо подталкивать и говорить, что у меня получится.

Д.Борисова. Почему же вы туда ходите каждый вечер?

Н.Каримбаева. Потому что я хочу исправляться, воспринимать, учиться.

Но меня удивляют некоторые критики, которые говорят про совершенно разные фильмы одно и то же. В первый вечер я подумала: «Господи! Какие умные люди, как они разбираются в кино и замечают каждую мелочь!» Под конец фестиваля я поняла, что это просто работа. Что людям просто надо что-то сказать, задать вопрос (подчас идиотский!), отметить.

Д.Борисова. Мы говорим практически в финале фестиваля. Что стало главным впечатлением для вас? Фильмы, люди, критика?

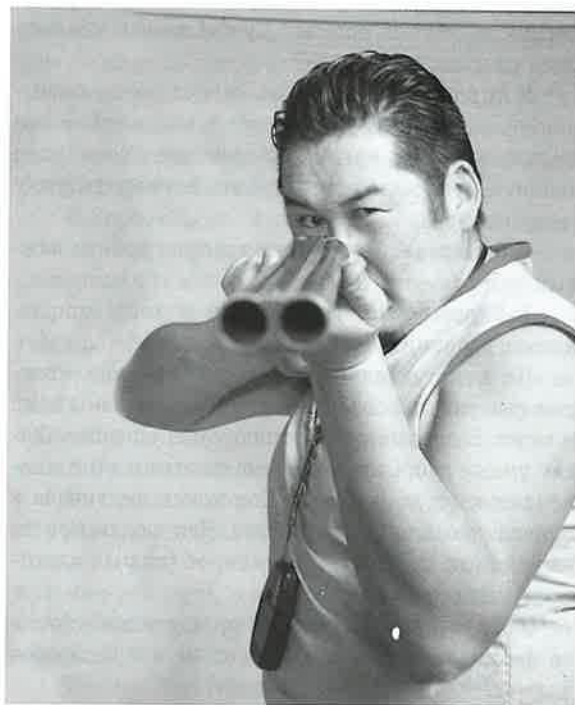
Н.Каримбаева. Все понемножку. Какие-то картины меня «зацепили», заставили много думать. Главное ощущение: я смогла почувствовать себя просто зрителем, получить ответы на какие-то вопросы, сравнить, как снимают кино у нас и у соседей. Так что «Киношок» пошел мне только на пользу!

Анапа—Москва

СЕРГЕЙ АНАШКИН

ДЕРЖИ ДЫХАНИЕ!

«Ну что, похоже на казахское кино?» — произнес Сергей Потапов, лукаво щуря азиатский глаз. Дело было в Якутске. Режиссер (в казенном компьютере) показывал мне примерную сборку картины «Тыын!». Неужели, подумал я, напроорочил? Припомнилась политесная фраза из собственной недавней статьи: «От якутского кинематографа стоит ожидать новых сюрпризов, есть надежда на качественный скачок» («Искусство кино», № 2, 2006).



Забавно, когда я набивал тот текст, фильм находился в работе.

Как и все картины, создаваемые в Якутии, «Тыын!» — кино без пленки. Такая статья расходов даже не включается в бюджет. Якутские киношники почему-то убеждены: их фильмы не могут быть востребованы за пределами республики. К тому же в «целевых» залах (в самом Якутске и в центрах улусов) кино проще показывать с DVD. С ком-

пактными дисками меньше мороки, чем с тяжелыми кофрами. «Тыын!» — независимый проект. Сергей Потапов назвал мне сумму, потраченную на съемки, — 500 тысяч рублей. Переведите в доллары сами (по текущему курсу) — и степень «малобюджетности» фильма станет очевидной. Напомню, что речь идет об игровом полнометражном кино.

Сергей Потапов известен своими театральными работами. Ученик Марка Захарова умудрился получить «Золотую маску» за дипломный спектакль — «Макбет» по Эжену Ионеско. Дерзкий, дерзновенный, парадоксальный. Трагигротеск в обманной личине балаганного фарса. Потапову сейчас — немного за тридцать. Он пробует силы в различных театральных форматах, умудряется управлять с несходным материалом. То срежиссирует массовое шоу — торжественное открытие национальных спортивных игр, то возьмется за монотрагедию по мотивам «Анны Карениной». То, отыскав в Интернете прозу молодого неформала, затеет эпатажную постановку о жизни современной Якутии (в духе модного нынче «Театра. Док»). Этот его спектакль — «Дети бога Солнца» — вызвал в республике всплеск нешуточной полемики. Кто-то порицал его за очернительство, за то, что режиссер «вынес сор из избы». Кто-то восхищался мастерством постановщика, указывая на изысканную игру подтекстами (укорененными в мифопоэтической традиции и героическом эпосе народа саха).

«Тыын!» в переводе с якутского означает «Дыши!». Мотив дыхания, действительно, — один из рефренных в картине. Но об этом — в свой срок. Действие фильма укладывается в один день — день из жизни великовозрастного неудачника. Нюргуну под сорок. Сидит без работы. Дома — шаром покати. Детишки мал-мала меньше. Жена на последнем сроке беременности. За душой — только долги. Житейская философия «опоры» семейства — подростковая вера в авось. На видавшем виды авто колесит Нюргун по

Якутску в тщетной надежде разжиться шальными деньгами. Вот вам и роуд-муви. «В последнее время появился у нас новый мужской контингент — парни средних лет, не вписавшиеся в житейские повороты. Не работают, перемещаются по городу без видимой цели, зависают в залах игровых автоматов (которые появились в Якутске позднее, чем в Европейской России)» — так примерно прокомментировал режиссер социальный статус центрального персонажа. Инфантильный и простодушный увалень то и дело влипает в нелепые ситуации. То его облапошит проныра-любовница, прикарманив последнюю ценность, массивный нательный крест (в счет оплаты мифического аборта). То напорется он невзначай на бугая-отморозка, пришедшего вышибать просроченный долг. Сынишка Нюргуна, девятилетний Алмаз, наблюдает со стороны. Он стыдится своего непутового папаша...

Основной фабульной теме вторит побочная: история городского сумасшедшего. Мужичок нюргуновых лет бродит по улицам Якутска. Встреченным на пути малышам раздает гостинцы, припасенные заранее леденцы «чупа-чупс». Похоже, бедолага повредился в рассудке после семейной трагедии — смерти жены и новорожденного младенца. Безумец походя задирает «крутых», в самоубийственном кураже приближая момент собственного финала. После жестокой стычки, погружаясь в небытие, умирающий слышит последнюю в жизни фразу. Голос человека в белом халате настойчиво, как заклинание, твердит якутски: «Тыын! (Дыши!)».

«Тыын! (Дыши!)» — повторяет Нюргун жене. Приходится мужику принимать роды без посторонней помощи. Самолично. «Тыын! (Дыши!)» — умоляет он новорожденную дочь, появившуюся на свет бездыханной. Слабый младенческий крик — финальная точка картины. Фабульную развязку — выход из житейского тупика — автор заместил эмоциональным всплеском. Таков один из рецептов «открытых финалов». Обстоятельства не поменялись (денег как не было, так и нет, долгов не убавилось). Но близость беды перекроила героя. Его отношение к ситуации, в которой завяз. К себе самому, к стремлениям и поступкам.

Сергей Потапов не отрицает наличия в своем кино автобиографических подпорок. Он обожает свою младшую дочь. «С сыном у нас, скорее, товарищеские отношения. Рос сам по себе, пока я учился в столице». Автор делал комедию ситуаций. Но с минорными нотами. С сентиментальным

подтекстом. С внятным посылом. С осязаемым элементом дидактики. Императив продолжения рода — не частная преференция режиссера. Якуты — чадолюбивый народ. «Род», «родичи», «родные» — ключевые понятия в традиционной ментальности народа саха. Этноса, не столь уж многочисленного, замечу. История, рассказанная в «Тыине!», демонстрирует явный кризис патриархальной модели якутской семьи. И вместе с тем оставляет шанс на «реабилитацию» мужского начала. Сынишка примиряется с отцом. «Вечный подросток» осознает, наконец, что он обязан остепениться.

«Тыын!» — не первый полнометражный фильм, снятый в Якутии. Не первый опыт Сергея Потапова по приручению «движущихся картин». Но будем честны: те работы удачными не назовешь, слишком кустарны и старомодны. Местные режиссеры адекватнее проявляли себя в малой форме, в короткометражном кино. Дебютом Потапова был фильм «Любовь моя» — попытка внедрения черной комедии в якутский культурный контекст. Картина не лишена режиссерского куража, но избыточна, нарочита, театральна. Новый опус — «Тыын!» — стал для автора несомненным прорывом.. Внятная фабула, лихой монтаж. И ни следа сценических пережимов. Сергей Потапов смог уловить «кондиции» синхронного ему времени (не позавчера, а именно нынче). Запечатлеть «гений» места (это точно не Пермь, а столица республики, город Якутск). Ему удалось отыскать разумную меру условности: роуд-муви превращается в парад узнаваемых типов, в «поперечный срез» якутского общества, в потешный «социальный карнавал». Маски точны, но не гиперреалистичны: пьянчуга, бомж, проститутка, азартный игрок, «крутой», громила, профессиональный безработный...

Для верного восприятия фильма, да и якутского кинематографа вообще, стоит держать в голове простую (но не для каждого очевидную) аксиому: «Не все, что снято в большой России, является «русским» кино»¹. Якутские фильмы — отражение

¹ Фильм снят на якутском языке с вкраплением экспрессивных славянских словечек. Один из моих знакомых — фестиваль-ный отборщик — посмотрев «Тыын!», пришел в недоумение (перераставшее в негодование): «Зачем субтитры? Разве якуты не в России живут, что им трудно было разговаривать в кадре по-русски?» Нужно заметить, что «языковой барьер» не стал помехой для восприятия фильма обычным, не ангажированным зрителем. На премьерном показе, состоявшемся на Владивостокском МКФ «Меридианы Тихого», это кино прошло на «ура».

иной этнической ментальности, азиатской по своей сути. По системе базовых ценностей. В канадском кинематографе сходную нишу занимает экранированное творчество эскимосов-инуитов, коренных обитателей арктических тундр. Не стоит, однако, переоценивать степень «изоляции» якутских авторов. Так, в фабуле «Тыын!» можно отыскать явные параллели с «Кикуджиро» Такеси Китано. Когда постановщик картины полушутя задавал мне вопрос: «Похоже на фильмы казахской «волны»?», я слышал в его интонации не только само-

иронию. Намек на систему координат: приоритеты и ориентиры.

«ДЫШИ!» («ТЫЫН!»)

Режиссер Сергей Потапов

Сценарий Сергей Потапов, Татьяна Егорова

Оператор, монтаж Александр Лукин

В гл. ролях: Иннокентий Дакаяров,

Петя Корнилов, Роман Атласов

Россия (Якутия), 2006, DVD.

Дебют

СВЕТЛАНА ХОХРЯКОВА

НАСТРОЙЩИК



Дебютная игровая картина Жанабека Жетируова «Записки путевого обходчика» на III Международном кинофестивале «Евразия» в Алматы получила Гран-при в Центральном-Азиатском конкурсе. Принимая награду, режиссер говорил о том, как легко снималась картина, что люди работали бесплатно и вот надо же — сразу приз взяли, и это стимул дальнейшей творческой жизни.

Жанабек Жетируов снял уже более тридцати

документальных картин. Одна из них рассказывала о пожилом путеобходчике. Сам режиссер, будучи потомственным железнодорожником (его деды и прадеды трудились на железной дороге), когда-то работал монтером на Западно-Казахстанской железной дороге. Как и его герой, ходил и стучал по рельсам. А «Записки путевого обходчика» — дань памяти всем тем, кто создавал железную дорогу. Недаром возникают ретроспекции, когда старик вспоминает былые дни с неизменным паровозом, допотопным по нынешним нашим представлениям. Эдакое утро человечества. Документальную картину Жетируова о путеобходчике в свое время обвинили в том, что она излишне постановочная. Жанабек рассказывал, что сделал на экране своего героя слепым, хотя в реальности он таковым не был. Отсюда и вышеприведенные претензии.

Теперь те идеи легли в основу игровой картины по собственному же сценарию режиссера (и это тоже дебют в игровом кино). Более точное название этой картины в ее русском переводе, по мнению ее автора, — «Если б я увидел свет». Но картину назвали иначе, и, как мне кажется, правильно сделали. Что-то есть в этих простых словах — «Записки путевого обходчика», как если

бы это были «Повести Белкина». Простое название, за которым открываются позднее совсем непростые смыслы.

«Записки путевого обходчика» — своеобразный вариант так называемого производственного жанра, хотя, конечно, не производственный конфликт тут является определяющим. Такое кино можно было бы создать по заказу Министерства путей сообщения. Говорю об этом без иронии, и это был бы отличный вариант выполнения такой задачи. Главный герой фильма — слепой старик, живущий вдали от большой жизни, на заброшенном полустанке. У него, несомненно, дар. Он чем-то напоминает настройщика фортепьяно, который безошибочно угадывает по звучанию струн любой сбой и настраивает инструмент. Талантливый настройщик — на вес золота. Их никогда не бывает много. Это штучные люди. Вот и старик слышит музыку рельс. Он безошибочно определяет состояние железнодорожных путей, помогает сыну, ответственному за этот участок пути. Старик идет, приплясывая по шпалам, словно притаптывает их, и любой перекося, любое отклонение от нормы, вплоть до четырехмиллиметрового, опознает безошибочно. А оно, это отклонение, чревато крушением поезда и гибелью людей.

Люди из города приезжают на этот участок ежемесячно, чтобы при помощи современной техники измерять и проверять состояние путей. Не всегда оценки специалистов и слепого старика совпадают. И сын его должен сделать выбор: кому доверять — приборам или интуиции отца. Отец, конечно же, окажется прав, и специалистам только и остается, что удивляться этому дару.

Несмотря на слепоту, старик вполне самостоятелен. Косит траву для скота, что называется, вслепую, в буквальном смысле слова. Всегда найдет кто-то, кто украдет у него кошенное, сделанное, ведь старик фактически беззащитен, и если скопить еще может, то уберечь плоды своих трудов от случайных прохожих, озорных мальчишек не в состоянии.

Изображение на экране стилизовано под старые фотографии коричневого цвета, выполненные в фотоателье. И если бы картина была сделана в современном цветовом варианте, наверняка бы многое проиграло, лишилась некоего укрупнения образа главного героя прежде всего.

«Записки путевого обходчика» по тому, как они рождались, напомнили историю, связанную с фильмом Роджера Дональдсона «Самый быстрый Indian» с Энтони Хопкинсом в главной роли. Всю жизнь его Берт Манро (между прочим, реальный

человек, житель новозеландского городка Инверкаргилла) занимался усовершенствованием мотоцикла «Индиан» 1920 года выпуска и в конце концов отправился из Новой Зеландии в Америку, чтобы установить там рекорд скорости. И сделал это. Сходство историй в том, что когда-то Роджер Дональдсон снял документальный фильм «Жертвоприношение богу скорости» об этом самом человеке. А спустя десятилетия пригласил в свой игровой фильм о нем Энтони Хопкинса. Реальный Берт Манро ушел из жизни в 1978 году, успев осуществить мечту в преклонном возрасте. Свои реальные впечатления об этом человеке режиссер буквально перенес в свой игровой фильм, зафиксировав мельчайшие детали подлинной жизни. Рассматриваемый нами случай примерно таков же. Сняв документальный фильм о пожилом путеобходчике, Жанабек Жетируов только спустя восемь лет взялся за игровой фильм об этом человеке. Столько времени понадобилось на то, чтобы иметь такую возможность, найти деньги на ее осуществление.

Герой Хопкинса — олицетворение некоего универсального типа отца. Играет при этом он обычного пожилого человека, у которого, кажется, и детей-то нет. Разве что заходит к нему соседский мальчишка, и они ведут долгие беседы. В казахском фильме главную роль сыграл прекрасный актер Нуржуман Ихтымбаев. Сегодня он уже классик казахского кино, за плечами которого такие фильмы, как «Песнь о Маншук», «Конец атамана», «Вкус хлеба», «Лютый». Он неустанно повторял в нашей беседе похвальные слова в адрес советской актерской школы. Нуржуман Ихтымбаев востребован, много снимается теперь уже не только у себя на родине, но и в Голливуде. Совсем недавно летал туда только на один съемочный день. Отыграл на площадке сцены прощания с сыном и заработал аплодисменты американских своих коллег, поразившихся актерскому классу неизвестного им казахстанского коллеги. Кстати, тогда пребывание на съемках продлили. Американские продюсеры увидели его в роли хранителя мела Зоара в фильме Тимура Бекмамбетова «Дневной дозор» и позвали в свой проект. Лицо у Ихтымбаева очень выразительное, с поразительным рисунком накопленных за годы линий. Вот уникальный случай, когда морщины к лицу. Нуржуман, кстати, удивительно поет казахские и даже киргизские песни, аккомпанируя себе на домбре. Занимается чеканкой, изготавливает ремни из кожи с орнаментами из серебра. Настоящий мастер. Эта основа-

тельность и ощущается на экране. Судьба читается. А его герои — это уж никак не асфальтные казахи, как любят говорить в Казахстане о людях, не помнящих своего родства и не знающих ни истории своего рода, ни истории своей земли.

И в сущности, все остальное в картине Жетируова не столь важно и даже мелковато в сравнении с этим исполином. Сын Аскар ездит все время в город, встречается там с городской девушкой, попадает в милицию из-за случайного инцидента, выясняет отношения с женой, уставшей от его невнимания. Подрастает внук, присутствие которого слепой старик безошибочно определяет на расстоянии. Все это, по большому счету, не самая сильная и определяющая часть картины. Это всего лишь фон. Но есть и иное видение темы и фильма. Тема отца в последние годы неожиданно вышла на первый план. Достаточно вспомнить картины «Отец и сын» Сокурова, «Возвращение» Звягинцева, «Коктебель» Хлебникова и Погребского, да и в мировом кино немало примеров. Для казахского кино это тоже важная тема, и ее модификацию попыталась проследить арт-директор «Евразии» Гульнара Абикеева, презентовавшая в Алматы свою книгу «Нациостроитель-

ство в Казахстане и других странах Центральной Азии». Она детально рассмотрела движение от отчима к отцу, сильному отцу, которое наметилось в казахском кино в последние годы. И «Записки путевого обходчика» как раз и относятся к такого рода попыткам. Значим здесь и образ дороги, важный казахский архетип. С точки зрения автора книги, образ полной семьи, где есть дед, отец и внук — одно из существенных явлений в новом казахском кино, означающее некую преемственность поколений, как и то, что жизнь постепенно налаживается, становится стабильной. Но это уже вопрос для иного рода полемических заметок.

«ЗАПИСКИ ПУТЕВОГО ОБХОДЧИКА»

Автор сценария и режиссер Жанабек Жетируов

Оператор Борис Трошев

Звукорежиссер Алия Мырзашева

Композитор Куат Шильдебаев

Монтаж Светлана Ниязова

В ролях: Нуржуман Ихтымбаев, Алдаш Шалбаев, Назгул Карабалина, Шынар Жанысбекова
Казахстан, 2006

ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ



ОЧЕВИДНОЕ ПРОТИВ НЕВЕРОЯТНОГО

ВЕНЕЦИЯ-2006

Говорят, с приходом Марко Мюллера на пост директора Венецианской Мостры этот старейший в мире фестиваль утратил былые достоинства и не приобрел новых. Очевидно, что Мюллер — мастер путать карты. Третий год подряд он дирижировал Венецией, и на этот раз — по словам опытных очевидцев — его присутствие было как никогда ощутимым. Амбициозный конкурс 63-й Мостры (сентябрь нынешнего года) включил в себя 21 картину, плюс фильм-сюрприз. Но без трети из них можно было бы обойтись.

Не понятно, к примеру, что там делал «Мастер жуков» — детская сказка, словно снятая японским Александром Роу? Зачем туда включили «Черную орхидею» Брайана де Пальмы, если эта выморочная и бессмысленная картина лишена какого-либо соревновательного драйва? И почему понадобился «Фонтан» «золотого мальчика» Даррена Аранофски — этот дорогостоящий трэш и образец режиссерского недержания, которые заставляют усомниться в таланте, вменяемости, пригодности молодого автора и компрометируют модный жанр философского фэнтези?

Игра на количестве лишь искусственно раздувала масштаб и притязания фестиваля. Мюллер явно хотел угодить всем — и азиатам, которым он лично предан, и американцам, с которыми дипломатично дружит, и русским, но при этом возжелал выдать эту бытовую стратегию за интеллектуальный жест. Осмысленную концепцию и твердый фундамент подменило радикальное разнообразие фильмов. Сперва оно вызвало головокружение, а потом породило ощущение диффузии, смуты, бесконечного фантома.

Первые дни проходили под знаком Голливуда. Очевидно, Мюллер решил повторить голливудский успех прошлого года, когда победителями Венеции стали будущие оскаровские фавориты — «Горбатая гора» Энга Ли и «Спокойной ночи и удачи» Джорджа Клуни. На этот раз американские фильмы были подобраны по принципу синефильской «игры в бисер».

Брайан де Пальма изготовил стерильную стилизацию фильма-нуар, замешанную на убийстве голливудской старлетки и первых шагах порнобизнеса. Ален Коултер снял ретро-детектив «Голливудленд» — о загадочной гибели Джорджа Ривза, исполнителя телевизионного Супермена. Его фильм представляет собой попытку реконструировать драматургию «Гражданина Кейна», когда предъявляется несколько версий случившейся трагедии, а портрет погибшего рождается из описаний, сделанных его друзьями и знакомцами. Неудачник-артист Ривз не сумел выйти из депрессии, вызванной профессиональным простоем после короткого периода славы. Он то ли покончил с собой, то ли стал жертвой бытового преступления. Причины его смерти до сих пор неизвестны. Сыгравший Ривза Бен Аффлек получил кубок Вольпи за лучшую мужскую роль. Это решение вызвало негодование среди критиков, ведь за Аффлеком давно закрепилась репутация актера, не способного на серьезные роли. Но если немножко отпустить фантазию, то можно увидеть, что в «Голливудленде» Аффлек концептуально изобразил самого себя — актера без харизмы, статиста из массовки, который случайно попал на первый план, а потом оказался на задворках не только киноиндустрии, но и собственной судьбы. Как и «Гражданин Кейн», фильм развенчивает миф об американской мечте.

Вслед за «Голливудлендом» на фестивале показали «Печально известного» Дугласа Макграта. Это уже второй за год портрет Трумена Капоте — история о том, как рождался его знаменитый роман «Хладнокровное убийство». Американские сценаристы вновь соблазнились эффектной историей о двусмысленной дружбе между высокомерным нью-йоркским интеллектуалом и плебеем-заклученным из Канзаса, который вместе со своим напарником вторгся в соседский дом и устроил там кровавую бойню. Такой сюжет — прекрасная основа для серьезной и амбивалентной психологической драмы, и наверняка в Голливуде к нему еще вернутся. Но в «Печально известном» превалирует

не драматическая, а скорее, комедийная интонация. Добрая половина фильма сделана в духе городских комедий Вуди Аллена. Тут та же среда — нью-йоркская богемная тусовка. Капоте предстает острым на язык эстетом, изысканно плевавшим на пуританские стереотипы и создавшим образ маленького мешковатого денди. Внешний эгоцентризм и надменность соседствуют у него с прозор-

«Голливудленд»



«Дитя человеческое»

ливостью и едкостью колкого ума. Эта грань Капоте блистательно сыграна малоизвестным актером Тоби Джонсом. Но фильм начинает буксовать в самый ответственный момент: когда у писателя завязываются доверительные отношения с убийцей (Дэниэл Крейг). Капоте то ли хладнокровно использует его как подопытного кролика и выгод-

ную модель для своей книги, то ли действительно проникается к нему симпатией и сочувствием.

Лучшим, на мой взгляд, американским фильмом в конкурсе был «Бобби» Эмилио Эстевеза. Он имеет подзаголовок «Work in progress», т. е. речь идет о незаконченной работе. Тем не менее с композицией и структурой все в порядке. Это многофигурная — в духе Роберта Олтмена — панорама одного дня из жизни отеля «Амбассадор», чей персонал готовится к визиту сенатора Роберта Кеннеди. Тот день — 4 июня 1968 года — вошел в историю как эпизод американской трагедии. В толпе восторженных избирателей раздались выстрелы — сенатор был убит. Пули достались и очевидцам покушения. В лобби отеля образовалось кровавое месиво.

По ходу сюжета ничто не предвещает смертоносной развязки. Напротив, действие может напомнить «производственное» кино о гостиничных работниках. Всего в ленте более 20 героев, все они главные — от менеджера отеля до повара, от охранника до разношерстных постояльцев. У каждого из них — своя сюжетная линия и социальная нагрузка. Кто-то сталкивается с проявлением расизма, кто-то не знает, что выбрать — армейскую муштру или комфортный брак с «богатой невестой», кто-то забавляется травкой и хиппует где попало... Их сыграли только суперзвезды. Концентрация известных имен на квадратный сантиметр экрана достигает предельной отметки, и это коллективное парад-алле отличается изяществом, благородством и шиком, какие свойственны старому Голливуду. На перечисление всех знаменитостей, сыгравших в мастерской и зрелищной картине Эстевеза, не хватит места. Мартин Шин (отец режиссера), Энтони Хопкинс, Лоуренс Фишберн, Кристиан Слэйтер, Хитер Грэм, Хелен Хант, Линдсей Лохан, Элайджа Вуд... Специальным аттракционом может служить сцена, в которой Шерон Стоун (в роли сердобольной парикмахерши) делает прическу и маникюр Дэми Мур (она играет спившуюся эстрадную певицу). Эпизод рискует войти в историю как первая встреча на экране, в одном кадре главных голливудских див 90-х... Возможно, именно из-за чрезмерной звездности жюри проигнорировало эту заметную картину. Хотя приз за актерский ансамбль пришелся бы ей очень кстати.

Сам же Роберт Кеннеди появляется в образе... реального Роберта Кеннеди: режиссер использовал хронику, запечатлевшую сенатора на выборах, и идеально подогнал ее под игровые эпизоды. Вышел концептуальный монтаж — плавный и эстетически убедительный. В финале звучит голос сенатора, ра-

тующего за расширение американской демократии. Его пламенная речь сопровождает круговую панораму по жертвам перестрелки. Но главное в «Бобби» — течение повседневности, которая состоит из мелочей и мелких коллизий, но вдруг — на ровном месте — оборачивается хаосом и смертью.

Одним их фаворитов Венеции стала другая американская картина — антиутопия «Дитя человеческое» испанца Альфонсо Куарона. Она получила справедливый приз за техническое мастерство. 2027 год: терроризм стал обыденностью, на него не обращают внимания, нелегальных эмигрантов держат в клетках прямо на улице, а демографический рост отсутствует. Основная интрига в том, что на Земле перестали рождаться дети: человечество на грани вымирания. Единственная надежда — чудом забеременевшая чернокожая женщина. Ее спасает обыкновенный человек с улицы, разочарованный герой наподобие классических пораженцев из фильмов нуар (в его роли — харизматичный Клайв Оуэн). Особо впечатленные зрители расценили фильм как пророческий. Но апокалиптический сюжет с евангельскими аллюзиями не принципиален. Куарону важнее воссоздать достоверную и осязаемую атмосферу близкого будущего. Он снимает его в онлайн-режиме, как прямой репортаж с места событий, будто это будущее уже наступило. Картинка пугает и завораживает. Стиль городского нуара синтезируется с эстетикой кибер-панка (при желании можно отыскать и другие компоненты). Все вместе тянет на футуристический реализм. Получилось высококлассное дизайнерское кино, чей декор — учитывая его сложность и нелинейность — можно назвать архитектурным.

Венеция вновь подтвердила, что конкурс как эпицентр больших фестивалей стремительно обесмысливается. Тем более тогда, когда его хотят сделать как можно более нелинейным и противоречивым. Тем более когда по-настоящему выдающееся кино проходит мимо. Так случилось с новым фильмом Цай Минь-ляня «Я не хочу спать один» (или «Я не хочу спать одна», эти слова можно приписать и героям, и героиням Цая). Его лента — пример неочевидного шедевра.

«Я не хочу спать один» — радикальный поворот в искусстве самого Цая. В «Капризном облаке» он уже вывернул наизнанку собственную мифологию, когда его привычные музыкальные и танцевальные номера оборачивались выхолощенными ритуалами, не компенсируя, а дублируя высушен-

ную (в прямом и переносном смысле) и механистичную реальность — идеальную натуру для порнофильмов. В «Облаке» наркотическое остранение трагедии мюзиклом, песней, лицедейством — единственное спасение отчаявшихся героев — не приносило облегчения, не давало разрядки. Но разрушив эту иллюзию, Цай нашел выход внутри и на дне непреодолимых обстоятельств.

«Новый мир»



«Бобби»

В фатальной бесчувственности он нащупал новую витальность — пульс жизни, возможность любви, тем самым сняв экзистенциальное противоречие между некоммуникабельностью и коммуникацией, отчуждением и близостью. Обезвредив технику остранения в «Капризном облаке», в новой картине он от нее отсекся. Провел ревизию

собственных приемов, отказавшись от аттракционности и внешнего, наглядного концептуализма. «Я не хочу спать один» — пик аскетизма режиссера, практически немое кино с «отключенной» картинкой, отстраненным ритмом, неэффективное и сверхнапряженное. Долгие статичные планы сняты со строгостью и нейтральностью документа. Непринципиальные метафоры напрямую проистекают из реальных фактов. Фильм снят в Малайзии, на родине Цая. Место действия — заброшенный, недост-



«Королева»

роенный небоскреб в Куала-Лумпуре, затопленный водой, с бассейном вместо фундамента. С одной стороны, эта реальная постройка наглядно символизирует кризис, постигший малайзийское «экономическое чудо». С другой, визионеру Цаю она напомнила площадку постмодернистского оперного театра. Сюда, в этот оазис одиночества, в эти заброшенные джунгли он приводит главных героев. Бездомного Сяо Канга, которого приютил и полюбил нелегал Раванг. Молодую официантку из соседней забегаловки, которая вынуждена ухаживать за парализованным сыном своей хозяйки. Обе они тоже питают страсть к бродяге Сяо Кангу, а он не знает, как сделать выбор, разрываясь между тем, кто любит его, и той, которую любит он... Неразрешимый четырехугольник близится к страшной развязке, но заканчивается обманчивым хэппи-эндом под музыку из «Огней большого города» Чаплина. В фантазийном финале, когда персонажи объединяются и плывут на спальном матрасе,

сквозит куда больший трагизм, чем в неслучившейся драме. Невидимое тут действует сильнее видимого, непоказанное — предъявленного... Хотя то, что мы видим, само по себе минималистично до предела.

Пожалуй, впервые пристальный и суперсосредоточенный взгляд Цая становится испытанием для зрительских органов чувств, проверяя нашу способность переживать, сочувствовать, сострадать в отсутствие кинематографических и арт-условностей — без дешевой (как в мейнстриме) или прихотливой (как в «авторском кино») помощи искусства! Так и герои Цая находят силы полюбить, найти друг друга в разрушенном и безвыходном пространстве, в отравленной и зараженной атмосфере, несмотря на физическую немощь, парализованные эмоции и парализующую обстановку. И вопреки тому, что они навсегда отказались мечтать!

После этой картины в пору говорить о новой, неклассической теории катарсиса...

Такое неброское искусство все сложнее распознать и оценить посреди фестивального мейнстрима и конвейерного арта, мистифицирующего различия между подлинным и поддельным. А раз его не распознают и не ценят или (что еще хуже) распознают и ценят, но игнорируют из-за соображений фестивальной моды, то итоговое распределение призов принципиального значения уже не имеет. Периферийная, но совсем не маргинальная картина Минь-ляна невольно превратила разнообразие остальных конкурсных фильмов в одноцветную гамму, в единую массу. Разумеется, это не отменяет того, что между собой его «конкуренты» тоже делились на очень хороших и просто хороших, плохих и очень плохих.

«Золотой лев» за лучший фильм неожиданно для всех достался фильму-сюрпризу Джиа Джанке «Натюрморт». В параллельной программе «Горизонты» демонстрировалась другая работа Джанке — документальная лента «Донг» о китайском городке, который вот-вот будет снесен и затоплен из-за строительства дамбы. Действие «Натюрморта» происходит там же. Стремительная индустриализация страны осмысливается здесь как экзистенциальная драма, а это противоречит представлениям китайских властей о прекрасном: они бы предпочли соцреализм про тружеников капиталистического прогресса. Оттого многие критики объявили картину диссидентской и антиофициозной, а в присуждении ей главного приза увидели политическую подоплеку — желание поддержать право китайского художника на свободу слова и выбор темы. Тем не менее «Натюрморт» не луч-

ший, но далеко не худший фильм конкурса. Политическая педаль ослаблена в нем благодаря интимной истории о неизбывном одиночестве, с которым ничего не поделаешь — можно только смириться, о невосполнимых утратах и разорванных связях (человеческих и временных), о невозможности не только наверстать, но и забыть упущенное... Внешне это скромное, даже интровертное кино, лишенное как эффектов, так и, к сожалению, всякой харизмы. Для легкого сдвига в восприятии документальный неореализм и примитивистский натюрморт Джанке оттеняется-оживляется посторонней деталью — появлением над разрушенным городом летающей тарелки.

«Серебряным львом» за режиссуру наградили ветерана Алена Рене. Но лучше расценить этот приз как уважительную дань французскому классическому. Его «Приватные страхи в публичных местах» — неловкий образец того, во что выродилось интеллектуальное кино 60-х с его условностью и театрализованным отчуждением. Печальная история о том, как авангард становится ностальгическим китчем.

«Серебряный лев» в номинации «открытие» отошел к «Новому миру» (другое название — «Золотая дверь») итальянца Эммануэле Криалезе. Эта барочная фантазия о том, как семья неграмотных, но гордых — «с честью и достоинством» — сицилийцев отправляется на корабле в мифическую Америку. На дворе начало двадцатого века. По наивности Новый свет представляется персонажам плодородной «страной изобилия», где текут молочные реки, а урожай столь богат, что приносит овощи размером в человеческий рост. На корабле главный герой знакомится с утонченной англичанкой (Шарлотта Гейнсбур), которая в финальный момент — когда принимающая сторона негостеприимно отвергнет переселенцев — возьмет его в мужья и тем самым поможет открыть «золотую дверь».

Фильм Криалезе — фестивальное кино в лучшем смысле этого слова. Очень условная картина, построенная на вымышленных, театральных ритуалах общения между Старым и Новым светом. Непошлый гламур с изысканным декором и костюмными складками, музыкальными паузами и церемониальным ритмом снижается благодаря юмору, иронии и тонкому воображению автора, которое не претендует на «открытие Америки». Не чета «Эйфории» Ивана Вырыпаева, тоже участвовавшей в конкурсе и получившей приз студенческого жюри, унижительный для такого амбициозного и кричащего проекта. В этом награждении есть своя логика — студенты фактически поддержали своих,

выбрав самую ученическую работу в конкурсе, чья бесхитростная агрессивность и нарочитость, противоречащие эстетике «античной трагедии» (ее активно вменяют фильму) выдают в авторе неуверенного человека и незрелого, инфантильного художника. Этот приз справедлив — он указал Вырыпаеву его место.

Кубок Вольпи за лучшую женскую роль заслуженно получила Хелен Миррен. Она блестяще сыграла здравствующую Елизавету Вторую в «Королеве» Стефена Фрирса. Его замечательная картина также удостоилась приза за лучший сценарий. «Королева» — образец истинно британского стиля, в котором высокий традиционализм, витальный классицизм непротиворечиво сочетаются с острым современным материалом и критической, неортодоксальной позицией автора. Сам факт появления сатирической комедии о букингемских буднях может показаться сенсацией. Он прекрасно свидетельствует о свободе, независимости, но и ответственности «либерального художника». Фрирс никого не обличает и не восхваляет. Елизавета Вторая застигнута в нелегкий период своего правления, связанный с приходом нового министра Блэра и — главное — с гибелью принцессы Дианы, которая, как известно, не была фаворитом в королевском доме, зато являлась любимицей народа.

Это актуальное социальное кино, которому не чужды ни самодостаточная артистичность, ни королевское — режиссерское — своеволие. Миррен сыграла с царственной осанкой. Такое идеальное, точечное попадание в образ столь невероятно, что становится бесконечно двусмысленным по отношению к прототипу героини. Будто парадный портрет написан в непарадных условиях. Повседневные ритуалы и изысканные мелочи королевской жизни захватывают зрительское восприятие не менее сильно, чем история о том, как монархия наступила на собственные принципы и по настоянию чуткого министра Блэра согласилась на публичные похороны Дианы. Тем самым королева спасла себя от негодования и недоверия народа, преданного погибшей принцессе.

Конкуренток у Хелен Миррен не было. Все согласились: ее работа — лучшая роль фестиваля, вершина актерского мастерства. Это — из области очевидного. Отличить очевидные победы от очевидных поражений жюри под председательством Катрин Денев более-менее сумело. Сумело оно и не заметить явную обманку и фальшь вроде «Эйфории». Но разобратся в искусстве менее броском... увы, не разобралось: невероятное осталось там неочевидным.

Венеция

ВАЛЕРИЙ ФОМИН

КАК ЗАКАЛЯЛАСЬ СТАЛЬ

СОВЕТСКОЕ МНОГОНАЦИОНАЛЬНОЕ, 30-е

1930-й : ГОД ВЕЛИКОГО ПЕРЕЛОМА

Новый — 1930-й — киногод начался для советской кинематографии вполне счастливо и даже многообещающе.

Первые рапорты и сообщения советской прессы с кинематографического фронта были полны ликующих сообщений о вводе в строй новых кинотеатров и кинопроизводств, выходе на экран новых советских фильмов и работе над еще более замечательными проектами. Пресса тех лет уже вполне настроилась на победно-наступательную тональность и научилась извлекать мажор даже из не самых вроде бы подходящих к тому «информационных поводов».

Вот ярчайший образчик этого волшебного метода в заметке от 1 января 1930 года в газете «Кино и жизнь».

В красочном репортаже «Где Екатерина слушала литургию» с упоением рассказано о том, как знаменитый Никольский собор в Севастополе переоборудован в храм «важнейшего из искусств»: «Своды, под которыми Екатерина слушала литургию, и стены, видевшие весь церемониал, которым было обставлено пребывание царицы, стали свидетелями полного переустройства собора. На амвоне, некогда блиставшем мишурной церковной утварью, утвердился белоснежный экран, в противоположной амвону стене рабочие пробили три крошечных окошка, а затем в строгом порядке расставили новые скамьи, и получился неплохой зрительный зал почти на пятьсот мест.

Пусть стены здания по сей день напоминают мраморными досками о севастопольской обороне, но над входом в бывший собор появилась скромная вывеска «Кинотеатр севастопольского ДКФА имени Шмидта».

И каждый вечер полторы тысячи красноармейцев совершенно бесплатно смотрят здесь, где недавно гнусавили попы, лучшие фильмы, которыми армия и флот снабжаются в первую очередь... Поповскую трескотню в старом соборе сменило

монотонное потрескивание киноаппарата, заглушаемое музыкой.

Таковы шаги революции».

Подобные же чудесные «преображения» свершались по всей стране...

Впрочем, поводов к тому, чтобы порадоваться настоящему, было предостаточно. На Украине запустили новую киностудию. Полным ходом шли работы по строительству новых киностудий в Тбилиси. Строились фабрики киноплёнки. Александр Довженко закончил работу над великим фильмом «Земля». Вышел на экран чувашский фильм «Апайка». Произошло и немало других отрадных и вполне обнадеживающих событий. Казалось, что жизнь советской кинематографии постепенно продолжает налаживаться и набирать обороты.

Однако тут колесо фортуны вдруг сделало крутой поворот, и год, суливший дальнейшее победное наступление, оказался на самом деле годом крутого и драматичнейшего перелома...

Чтобы ощутить степень этой крутизны, нам поневоле придется чуть-чуть отступить в прошлое.

«ДО ОСНОВАНИЯ...» А ЗАТЕМ?

Взявшись рулить отечественной киномузой и с ходу провозгласив кинематограф «важнейшим из искусств», большевики оказались верны главному постулату своего партийного гимна, как известно, бодро призывавшего развалить все «до основания, а затем...».

Удивительно быстро и плодотворно развивавшуюся дореволюционную российскую кинематографию разрушили весьма проворно и действительно — «до основания». А вот с «затем» вышла неувязка. Как строить, как развивать, как руководить, в какие степи вести на голом пустыре рождавшуюся советскую киномузу, никто не знал, не ведал.

На бездарные и безумные опыты по этой части впустую было утроблено по крайней мере лет 6—7. Лишь только к середине 20-х с созданием в РСФСР первого большого киноколхоза под названием «Совкино», стресшего под себя почти все существовавшие на тот момент российские киноорганизации, дело потихоньку стало сдвигаться с места.

Вполне возможно, что и эта очередная перестроечная затея новых властей могла бы так же бесславно провалиться, как все предшествующие, но в данном случае предусмотрительно подстелили соломки: «Совкино» наделили практически безраздельной монополией проката на бескрайних российских просторах. Причем «право первой брачной ночи» на прокат у «Совкино» распространялось не только на изделия киностудий советских, но и на все зарубежные фильмы.

Получив от государства столь щедрый подарок и без особой стыдливости закупая убойные западные кинобоевики, «Совкино» стало быстренько наживать жирок. Но к счастью, заработанные на прокате идейно чуждой западной кинопродукции капиталы не были промотаны впустую, а пущены в дело. Были подновлены, хотя бы малость реконструированы допотопнейшие, построенные еще до революции и доведенные впоследствии до ручки кинофабрики. Стал быстро наращиваться объем собственно советского кинопроизводства. Начала расти и обновляться кинотеатральная сеть.

С середины 20-х наметился, наконец, просвет и в творческих исканиях советской киномузы — поначалу бессмысленных и безнадежных. Первое, еще до поры до времени непоротое и потому совершенно отвязное поколение советского кино призыва первых послереволюционных лет вдруг стало выдавать на-гора действительно новое, абсолютно небывалое кино. Да еще такого уровня, что онемело от восторга все мировое киносообщество.

Казалось бы: ну и дуйте дальше по той же дорожке, наращивайте успех там, где он уже столь явственно обозначился.

Но не тут-то было! Очередной острейший приступ перестроечной чесотки опять помутит разум рулевых из Агитпропа ЦК ВКП(б).

В ходе реорганизации Отдела агитации и пропаганды (Агитпроп, АПО) ЦК ВКП(б) был создан Отдел культуры и пропаганды (Культпроп). «Согласно постановлению в нем сосредотачивалось руководство культурным строительством страны, народным просвещением, печатью, пропагандой и воспитанием членов партии, а также подбор и распределение кадров по линии народного просвещения, культурных учреждений, печати, кому-

ниверситетов и т.п.». Культпроп являлся и главным центром идеологического контроля над «важнейшим из искусств».

С первых же шагов своего существования Культпроп в ряду прочих параллельных организаций, призванных контролировать и направлять работу кинематографа (Главискусство, Главлит, Главрепертком, «Союзкино» и пр.) открыто претендовал на абсолютное лидерство и преимущественное право «рулить» «важнейшим из искусств». Эта беспардонная «работа локтями», навязчивое стремление подменить собою государственные структуры контроля и управления постоянно приводили к ревнивому соперничеству, разрушительному столкновению интересов, бесконечным конфликтам и распрям. В судьбе отечественной киномузы Культпроп ЦК и более поздние его модификации оставили самый роковой след.

С января 1930 по май 1935 года Культпроп возглавлял А.И. Стецкий.

«НА СТОЛЕ ЛЕЖИТ ПОКОЙНИК, ТУСКЛО СВЕЧИ ГОРЯТ...»

Уже на исходе 20-х у рулевых Агитпропа сложилось твердое убеждение, что дела с «важнейшим из искусств» идут не в гору, а под гору:

1. Советское кино все еще недостаточно советское.
2. Отстает от задач партийной пропаганды.
3. Страшно засорено идейно чуждыми кадрами.
4. И самое ужасное: не совсем управляемо.

Все эти обвинения были истинной правдой.

На одной из яростных дискуссий в АРРКе автор сценария «Красных дьяволят», позднее ставший заместителем председателя Главреперткома П.А.Бляхин, к примеру, выразился следующим образом: «Большая часть кинохозяйственников склонна думать, что основной причиной производственного кризиса советской кинематографии является недостаток оборотных средств, слабость технической базы и т.д.

Это неверно. В основе переживаемых трудностей лежит не техника и финансы, а главным образом недостаток художественных кадров (особенно сценаристов) и негодное, отсталое руководство, которое до самого последнего времени вело работу кустарными методами и не смогло объединить вокруг себя лучшие силы киноработников, литературы и рабочей общественности».

Ничуть не слаще оказался и нарисованный

докладчиком коллективный портрет самой советской кинообщественности: «Огромное большинство киноработников все еще страшно отстало политически и беспомощно барахтается в тех противоречиях, которыми полна переходная эпоха».

«Классификация выпущенных за сезон фильм дает весьма безрадостную картину. За прошлый год из 111 художественных фильм пропущено: по первой категории (наиболее совершенные фильмы) — 5, по второй (выше среднего уровня) — 2, по третьей (полезный середняк) — 26, по четвертой (серый стандарт) — 35 и по пятой (явно малограмотная кинопродукция, стоящая на грани запрещения) — 36 фильм. Запрещено 7 фильм. Фильмы ниже среднего качества (вместе с запрещенными) составляют 70 проц. общей массы кинопродукции»¹.

Между тем стенания и вопли о растущем отставании киноотрасли от общих темпов победного строительства социализма становились все громче и громче. При этом помимо выявленных слабостей по части идеологии и управляемости у советской кинематографии открывались все новые и все более плачевные изъяны. Среди таковых: отсутствие плановости в работе, техническая, производственная отсталость.

Так, газета «Кино», следуя за официальными решениями, объявила параметры первой пятилетки перестраховочными и намеренно заниженными и взялась агитировать за радикальный пересмотр заданий пятилетки в сторону их интенсификации.

Ударную подборку материалов на эту тему открывала статья некоего златоуста А.Голдмана «Почему мы отстаем?». В ней приводились такие объяснения: «Стихийно растущий спрос на кино, а отсюда еще полностью не учтенные возможности развития киносети в городе и деревне столкнулись с жесткими лимитами сырья технического (пленка) и художественного (сценарии), а стало быть, и размеров самого производства фильм».

Советская кинематография не обеспечена кинопленкой и съемочной аппаратурой, которые не производятся в СССР. Промышленность, вырабатывающая проекционную аппаратуру и запасные части к ней, не справляется с удовлетворением запросов киносети.

Киноорганизации, вследствие недостаточности кредитования, не обеспечены материальными средствами: кассовые дефициты по их балансу внешне выражают это состояние.

¹ «Кино», 1930, 20 мая.

За последние годы были произведены значительные капиталовложения в кинопроизводство: построены или заканчиваются строительством новые фабрики Совкино (в Москве), ВУФКУ (в Киеве), Госкинопрома Грузии (в Тифлисе), Белгоскино (в Ленинграде), Азгоскино (в Баку) и др.

По приблизительным подсчетам стоимость этих новых фабрик вместе с оборудованием превысит сумму в 20 миллионов рублей.

Эти капиталовложения не дали необходимого экономического эффекта и потому, что само строительство велось беспланово, а задержки в финансировании удорожили стоимость его, и потому, что загрузить фабрики полностью не представилось возможным: не хватило ни подготовленных режиссеров, ни сценариев.

Сценарное дело до сих пор поставлено кустарно: кинематография не может выбраться из становящегося перманентным сценарного кризиса, несмотря на то, что происходящие в стране громадные социальные сдвиги сами выталкивают темы, ждущие своего кинематографического оформления.

Совершенно неблагоприятно обстоит дело с кадрами. Расчет потребностей в кадрах не произведен; план их покрытия не разработан. Количественное и качественное состояние существующих кадров находится в явном несоответствии с потребностями кинопромышленности.

Таким образом, проблема кадров наряду с сырьевой проблемой являются наиболее узкими местами в деле выполнения пятилетнего плана по кино. <...>

Себестоимость фильм продолжает увеличиваться. Вместо запроектированной средней стоимости полнометражной художественной фильмы в 60 000 руб., намеченной Госпланом РСФСР, вместо 75 000 руб., принятых Совкино, стоимость фильмы по фабрикам Совкино за первый квартал текущего года достигла 103 000 руб.

Показатели Главреперткома, отражающие художественно-идеологическое лицо советского кинопроизводства, подтверждают характеристику этого неблагополучия. Темпы производства фильм на современной тематике, как правило, отстают от темпов социалистического строительства.

Пятилетние планы развития кинодела по союзным республикам оказались нереальными <...>.

Кинопятителки в масштабе СССР не существует, кроме разработанных союзным планом проектов развития киносети, хотя и более высоких, чем варианты Госпланов республик, но оказавшихся так же недостаточными. Эти планы (как правильно отметило в своей резолюции общее собрание АРРКа) разрабатывались без участия широкой

общественности и не были, прибавим от себя, доведены до «кинематографической» низовки.

Все это со всей категоричностью ставит вопрос о необходимости срочной и радикальной перестройки кинопятителок по союзным республикам, от пятителки каждого предприятия к единому пятителетному плану развития кино в союзном масштабе»².

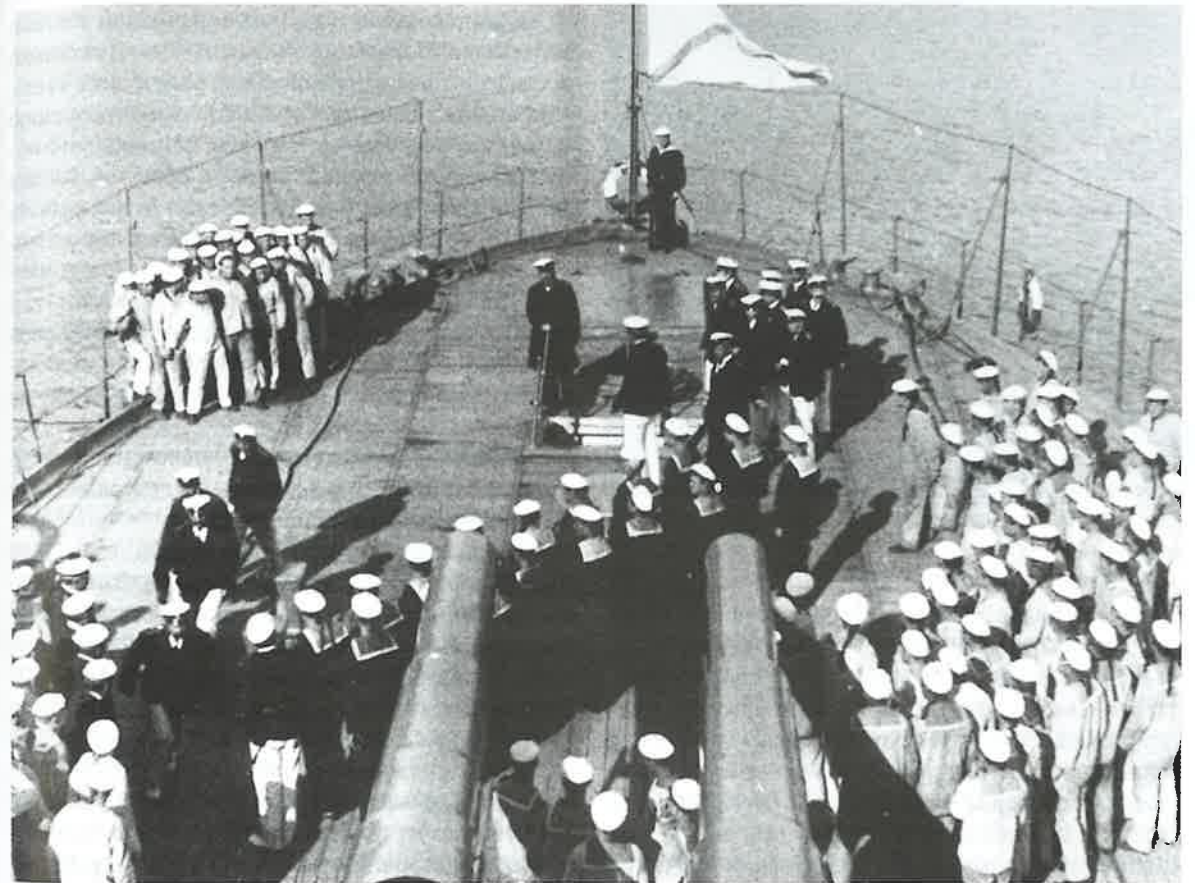
Недовольным подобным состоянием советской кинематографии было ясно, что ее надо немедленно

Как ее, треклятую, повысить?

Тут у стратегов Агитпропа уже имелись практические наработки...

ДАЕШЬ ЦЕНТРАЛИЗАЦИЮ!

Испробовав в ходе послереволюционных ураганов самые разные способы руководства юной советской киномузой, кремлевские кукловоды к исходу



«Броненосец «Потемкин»

но спасать. Путь же к избавлению от скверны и успешному решению главных проблем — еще глубже и основательнее окоммуниздить репертуар советских фильмов, обучить его искусству более эффективной промывки мозгов и вколачиванию лозунговых гвоздей в сознание советских масс — виделся прежде всего в сфере повышения управляемости «важнейшим из искусств».

² «Кино», 1930, 10 марта.

20-х вполне уяснили путь к установлению стопроцентного контроля над нею. Путь этот представлялся прежде всего как абсолютная централизация всей киносистемы.

Собственно, первые важные шаги в создании подобной системы уже были сделаны. Сначала — на территории РСФСР. Создание «Совкино», с ходу подмявшего под себя практически все самостоятельные российские киноорганизации кроме «Межрабпомфильма» и «Востоккино», показало,

что управлять объединенным киноколхозом из одного центра гораздо сподручнее и эффективнее, нежели дирижировать нестройным хором многочисленных разрозненных, разнокалиберных и к тому же достаточно самостоятельных организаций. На судьбоносном Всесоюзном партийном совещании 1928 года была дана отмашка осуществить дело централизации уже во всесоюзном масштабе. По примеру учреждения «Совкино» те-



«Новый Вавилон»

перь следовало загнать в единый киноколхоз все республиканские кинематографии.

До сей поры и уже вполне состоявшиеся — украинская и грузинская — кинематографии, и другие еще только-только обретающие себя национальные кинематографии жили и работали достаточно свободно и независимо от Москвы. Да, все они в равной степени были обязаны ретиво исповедовать коммунистическое вероучение, проповедовать с экрана непримиримую классовую борьбу и диктатуру пролетариев. Но в решении этих великих и ответственных задач они до поры до времени были все-таки свободны. Республиканские киностудии и прочие киноорганизации ни в каком виде (прежде всего — организационном) не подчинялись Москве. Их финансировали и ими распоряжались исключительно республиканские власти. Что снимать, как снимать, как прокатывать свои фильмы — все эти ключевые вопросы были полностью в компетенции республик.

Более того, до поры до времени право отбора, покупки и проката зарубежных фильмов также на-

ходило в руках национальных киноорганизаций. На этой почве у них не раз возникали серьезные расхождения и даже острейшие конфликты с московскими властями.

Достаточно вспомнить, например, яростную баталию Главреперткома с Госкинопромом Грузии и ВУФКУ, которые, не считаясь с запретом на покупку фильмов, сделанных русскими киноэмигрантами, спокойно закупают и прокатывали у себя и даже в самой России эту «белогвардейщину». (Об этом я уже рассказывал на страницах «Кинофорума».)

Доходило дело и до более серьезной сшибки интересов. Наделенные правом самостоятельно вести дело прокатной политики, республики часто, что называется, «в гробу видали» кинопродукцию «братских республик»: Украина, например, не покупала многие фильмы, снятые в братской России (ВУФКУ долго не хотел приобретать и показывать даже суперреволюционный блокбастер «Броненосец «Потемкин»!!!).

Российские киноорганизации платили той же монетой, не желая подчас прокатывать у себя украинские фильмы, или выдвигали такие условия, от которых украинские товарищи лезли на стенку.

С подобными шалостями решено было покончить раз и навсегда, доведя дело централизации кинодела в СССР до полного упора.

Инициаторы этой самой крутой советской киноперестройки, надо заметить, не были какими-то особыми экспериментаторами-первопроходцами. На рубеже двух десятилетий вал централизации накрыл все народное хозяйство СССР. Сталин решительно и умело прибирал страну к своим рукам, создавая принципиально новую модель управления ее политикой, экономикой, культурой. Кино, возведенное в ранг «важнейшего из искусств», тем более не могло быть оставлено в стороне от этого общего магистрального пути.

1930 году суждено было стать в этом отношении годом поистине великого перелома.

АТАКА СО ВСЕХ СТОРОН

Как водится, застрельщиком новой глобальной перестройки рядов советской кинематографии выступил Агитпроп ЦК ВКП(б)

Заместитель заведующего этого заведения П.М.Керженцев представил в Секретариат ЦК докладную записку, в которой дал поистине убийственную характеристику деятельности советской

кинематографии и ее главной организации — «Совкино».

По мнению Керженцева, разрыв между потребностями страны и состоянием киноотрасли, отмеченный еще партийным совещанием 1928 года, не только не сократился, но и «значительно возрос».

«1. Совкино в своем докладе в АППО прежде всего само признало «печальный» факт значительного недовыполнения плана по производству художественных фильмов, сравнительно с прошлым годом, а именно вместо намеченных по плану 60 полнометражных картин окончено производством в 1928—29 году только 39. <...>

Такое снижение производства должно сказаться и на прокате, где образовавшаяся брешь должна быть заполнена фильмой буржуазного происхождения, т. е. увеличенной тратой драгоценной валюты, как на сырье (пленка) или оборудование, в чем имеется огромный недостаток. <...>

2. Важнейшим из дефектов является — производство картин вне плана и неудачное составление самого плана и затем отставание тематики, особенно художественных фильмов от актуальных политических проблем. Несмотря на то, что современность в качестве материала для фильмов занимает место в большинстве картин (76 % общего числа), почти все фильмы, выпущенные Совкино, проходят мимо острейших вопросов нашей действительности или касаются их, снижая эту остроту».

В вину «Совкино» поставлено снижение числа фильмов, посвященных деревне, «пренебрежительное отношение к культурфильму», «коммерциализация прокатной политики», вялость работы по продвижению советских фильмов за рубеж, ввоз низкосортной зарубежной продукции, отрыв от общественных организаций, безынициативность в техническом переоснащении и освоении звука, в частности.

Выводы начальник Агитпропа делал самые неутешительные:

«Все сказанное вынуждает признать, что в своей работе Совкино не только не осуществило того поворота, необходимость которого была указана партийным совещанием по кино, но что по основным линиям работы оно даже не осознало необходимости коренных изменений, без которых возросшие требования к кино нельзя удовлетворить».

Безоговорочность и беспощадность негативных формулировок этой записки говорили о том, что Агитпроп готовит руководство партии к самым

крутым мерам в отношении «важнейшего из искусств».

В подготовленном Стецким проекте постановления ЦК ВКП(б) выдвинутые против кино обвинения звучали еще жестче:

«Совкино, несмотря на некоторые достижения в своей работе, не сумело превратить кино в действительное орудие коммунистического просвещения, в средство агитации, пропаганды и организации масс вокруг основных задач реконструктивного периода.

Основными недостатками работы Совкино, характеризующими отставание темпов его работы, являются:

а) отсутствие фильмов на основные политические темы и пренебрежение к культурфильму и учебной фильме;

б) невыполнение производственных планов и недопустимое отставание как в деле технического переустройства кино (в частности, в связи с звуковым кино), так и в вопросе о реорганизации проката и экспорта;

в) продолжающийся разрыв с общественными, профсоюзными, писательскими организациями и пр.

Недостатки и ошибки Совкино пагубно отзываются и на всем киноделе СССР».

Перечень прегрешений советской кинематографии завершался категорическим выводом о необходимости радикальной перестройки всей организационной структуры советской кинематографии.

Вслед за запевалами Агитпропа песнь о перестройке тут же подхватили и другие инстанции. В докладе комиссии Рабоче-крестьянской инспекции были отмечены уже не только идеологические, но и жутчайшие хозяйственные изъяды в работе советской кинематографии.

Состояние отрасли, похоже, поразило даже выдавших виды инспекторов. В докладе, преданном громкой огласке, говорилось: «Мы обследовали 16 объектов киноорганизаций, находящихся на территории РСФСР, и обследование установило, что органа, который объединял бы все кинодело в республике, не существует и благодаря этому каждая кинематографическая организация живет совершенно обособленно, как будто находясь на необитаемом острове, не зная, что делается где-то в стороне.

Благодаря этой обособленности пятилетний план составлен — я даже не знаю, как определить, но пока можно сказать — на скорую руку. Пятилетним планом совершенно не предусмотрено горящее кино. Точно так же не предусмотрено

производство киноаппаратуры и киноплёнки. Пятилетним планом совершенно не предусмотрено наличие кадров».

Однако помимо провалов в планировании перспектив отрасли инспекторы Рабоче-крестьянской инспекции сразили наповал жуткие реалии текущей кинопрактики. Обнаружив десятикратное превышение расходов по плёнке, инспекторы выявили, что никаких твердо установленных норм расходования плёнки в принципе нет. «Мне гово-



«Земля»

рили, — изумлялся докладчик, — будто бы 1 : 4, а здесь выходит 1 : 20 и даже глазом не моргнут».

К тому же «стоимость картин из года в год растёт и доходит до 600 тысяч за картину, когда все хорошо знают, что картина сверх 200 тысяч себя не оправдывает. Я могу привести ряд примеров. «Старое и новое» дало 7,2% (от своей) стоимости, а стоит она 302 тысячи. <...> «Новый Вавилон» — стоимость 318 тысяч, дал 17%. Я мог бы еще целый ряд картин назвать, и все они, примерно, с таким результатом. <...>

На рекламу невероятно высокий размер расходов. В некоторых случаях доходит до 43% стоимости самой картины. <...>

Вообще киносеть строится не в соответствии нашей классовой установке. Киносеть к рабочим совершенно не приближена. <...>

Срок службы кинокартин невероятно низкий. Установлено 150 дней, тогда как в дореволюционное время установлено <было> 250 дней <...> заграницей установлено 300 дней. <...>

Снабжение кинофильмами тоже плохо. Совер-

шенно нет той системы, которая обеспечивала бы непрерывную работу. <...>

Доходы от кино тратятся совершенно не на кино, что противоречит директиве партии, гласящей, что все доходы от кино — на кино. Т.к. 40% сети находится у (различных) организаций, вплоть до пожарных, то, конечно, эти результаты от кинодела идут на все, что угодно, но не на кино.

Оборачиваемость кинофильма с каждым годом падает. Если в 1926/27 г. кино-фильма работала 75 дней, то в 1928/29 г. — 64 дня. <...> Если будет присутствовать эта система, то возможно, что и неделю в год будет работать. <...>

Никто не задался целью о создании новых кадров. Должен сказать, что Московский кинотехникум находится в несказанно варварских условиях. Комнаты, где занимаются студенты, хуже, чем в Петропавловской крепости казематы. <...>

Общий вывод из этого печального перечисления бед и проблем был безоговорочен: «Коллегия РКИ считает, что директивы, которые исходят от партии и правительства (при существующих условиях) не могут быть выполнены»³.

Стало быть, позарез необходима коренная перестройка всего кинодела в стране.

Надо ли говорить, что после таких пламенных высказываний ведущих партийных и государственных учреждений советская пресса всем своим могучим хором натруженных голосов так же дружно и слаженно подхватила заказанную ей мелодию.

За коренную и немедленную перестройку всего кинодела в стране высказалась и АРРК — главная общественная организация кинематографистов той поры.

Главный пункт новой перестроечной забавы — идею дальнейшего слияния всех киноорганизаций и создания Всесоюзного кинообъединения — поддержал и председатель правления критикуемого «Совкино» Шведчиков: «Плановая работа в кинематографии возможна лишь при условии объединения киноорганизаций. Организационные вопросы кинематографии ставятся уже не в первый раз. Они ставились и в 1924 году, и в 1926 году. До тех пор, пока все дело не будет находиться в ведении ВСНХ, мы организационные вопросы не разрешим.

Нужно ли Всесоюзное или РСФСРовское общество? Точка зрения Совкино — нужно всесоюзное общество, которое будет находиться в ведении ВСНХ. Киноорганизации союзных республик

³ РГАЛИ, ф. 2494, оп. №, д. 302, л. 1 — 37.

Впрочем, инициаторы «осоюзнивания» национальных кинематографий на убеждение потенциальных оппонентов в правомерности своих начинаний времени особенно не тратили.

От слов быстро перешли к делу.

ОТ «СОВКИНО» К «СОЮЗКИНО»

28 января 1930 года ВСНХ СССР в целях углублен-



«Мать»

должны быть не акционерами ВАКО, а его филиалами. Если нельзя будет создать Всесоюзное общество, то надо создать хотя бы общество республиканского значения, которое будет находиться в ведении ВСНХ РСФСР»⁴.

Эту точку зрения прародитель «Совкино», вполне ощутивший в своей практической деятельности плюсы первоначальной рэсэфсэзэровской централизации, последовательно защищал и далее. Он полагал, что национальные кинематографии, объединенные в один колхоз, не только не проиграют, но и самым существенным образом выиграют. Особенно убойным в аргументации рэсэфсэзэровского киноначальника был довод, касавшийся кинопроката:

«С полной уверенностью можно заявить, что создаваемое общесоюзное кинообъединение в сравнительно короткий срок легко справится с техническими вопросами, стоящими перед ним: выработка киноаппаратуры, киноплёнки и т. п.

Значительно труднее будет разрешить вопрос производства кинокартин, проката и эксплуатации их на территории всего Союза. Объединяя производство кинокартин на территории всего Союза, общесоюзное кинообъединение по кино- и фотопромышленности и всесоюзное объединение по производству кинокартин обязаны будут в своей производственной деятельности учесть и обеспечить интересы населения союзных национальных республик, а также и других национальностей на территории РСФСР. До сих пор хотя и существовали киноорганизации союзных национальных республик, интересы национальностей в этих республиках не были удовлетворены в достаточной мере. Дело в том, что ни одна союзная киноорганизация не может существовать без территории РСФСР, прокатом кинокартин на которой выручались главные суммы, необходимые для покрытия затрат на постановку кинокартин. Это явление побуждало киноорганизации союзных республик приспособляться к рынку РСФСР, забывая свою основную задачу: ставить кинокартины в первую очередь на такие темы, которые бы удовлетворяли запросы населения своих республик. В будущей кинопроизводственной практике всесоюзное объединение по производству кинокартин должно будет увязаться с наркомпросами союзных республик и общественностью в такой мере, чтобы была обеспечена как тематика, так и содержание кинокартин из жизни той или другой национальности».

⁴ «Кино», 1930, 11 января.

ной работы по планированию и общему регулированию производства фотокинопродукции принял постановление об организации при Президиуме ВСНХ СССР Всесоюзного фотокинокомитета и Совета по делам кинопромышленности⁵.

Далее в целях «ускорения» перестройки события развивались по нарастающей

8 февраля на заседании Президиума новообразованного Кинокомитета при СНК СССР слушался вопрос «Об объединении кинопромышленности». Президиум постановил:

«1) Признать необходимым создание общесоюзного объединения по кинофотопромышленности в системе ВСНХ СССР с сосредоточением в нем всего дела по производству всей кино- и фотоаппаратуры (съёмочной, проекционной, осветительной и пр.), принадлежностей, материалов (плёнки, пластинок, бумаги, фотохимикалий и пр.) и всех организаций по производству кинокартин, их прокату и эксплуатации.

⁵ См. Сборник приказов ВСНХ, 1930, № 12, с. 34.

2) Поручить ВСНХ СССР представить в Совет труда и обороны в двухдекадный срок подробный перечень всех предприятий и организаций, которые должны войти в состав объединения по кино- и фотопромышленности.

3) Констатируя, что фотокинопромышленность может развиваться только при условии выпуска в кратчайший срок собственной киноплёнки, киноаппаратуры и фотоаппаратуры, обязать ВСНХ в месячный срок представить конкретный календарный план развертывания производства как киноплёнки, так съёмочной и проекционной кино- и фотоаппаратуры.

4) Поручить ВСНХ СССР представить в Совет труда и обороны в срок не более двух декад основные положения устава создаваемого объединения с заключением президиума Кинокомитета.

5) Считать необходимым ассигновать теперь же средства, достаточные для укрепления финансовой базы создаваемого объединения, поручив Президиуму ВСНХ СССР представить в декадный срок подробный расчет расходования ассигнуемых сумм.

Вместе с тем поручить ВСНХ СССР в месячный срок проработать план финансирования всей кинопромышленности и капитальных вложений как на текущий, так и на будущий год.

6) Передать в кинофотообъединение Научно-исследовательский институт по фото- и кинопромышленности, Московский государственный техникум кинематографии и Ленинградский фотокинотехникум, тесно связав работу с объединением специальных кафедр высших учебных заведений»⁶.

В тот же день совещание председателя и заместителей СНК СССР утвердило это решение.

13 февраля 1930 года Совнарком СССР принял постановление об организации при ВСНХ СССР общесоюзного объединения по кинофотопромышленности — «Союзкино» и о передаче в его ведение всех кинопредприятий, научно-исследовательских и учебных заведений.

В статье «Совнарком постановил объединить кинофотодело» газета «Кино» обнародовала основные положения этого постановления:

«Совет Народных Комиссаров СССР признал необходимым создать общесоюзное объединение по кинофотопромышленности в системе ВСНХ СССР со сосредоточением в нем всего дела по производству кино- и фотоаппаратуры, принадлежностей, материалов и всех организаций по

производству кинокартин, их прокату и эксплуатации.

СНК считает целесообразным организовать при объединении совет с участием национальных республик, профсоюзов и других государственных и общественных организаций. СНК обязал ВСНХ разработать вопрос о составе совета и о целесообразности дальнейшего существования кинокомитета при условии организации совета.

ВСНХ поручено представить в СТО в двухнедельный срок подробный перечень всех предприятий и организаций, которые должны войти в состав объединения.

Констатируя, что фотокинопромышленность может развиваться только при условии выпуска в кратчайший срок собственной киноплёнки, кино- и фотоаппаратуры, Совнарком обязал ВСНХ в месячный срок представить в СТО конкретный календарный план развертывания производства как киноплёнки, так и съёмочной и проекционной кино- и фотоаппаратуры.

ВСНХ СССР поручено представить в СТО в срок не более двух декад с заключением президиума Кинокомитета основные положения устава создаваемого объединения, в котором должно быть предусмотрено обеспечение культурно-национальных интересов национальных республик, входящих в состав союза.

Совнарком считает необходимым ассигновать теперь же средства, достаточные для укрепления финансовой базы создаваемого объединения. Президиум ВСНХ должен в декадный срок представить в СТО подробный план расходования ассигнуемых сумм.

Вместе с тем Совнарком поручил ВСНХ СССР проработать в месячный срок план финансирования всей кинопромышленности и капитальных вложений как на текущий, так и на будущий год.

Объединению передаются Научно-исследовательский институт по фото- и кинопромышленности, московский и ленинградские техникумы кинематографии. Работа объединения должна быть тесно связана с работой специальных кафедр высших учебных заведений.

Под председательством тов. Мокеева (НКРКИ РСФСР) создана комиссия для проработки вопроса о методах работы проката и управления киносетью на периферии»⁷.

И далее тайфун перестроечного энтузиазма не терял уже своей ураганной скорости...

⁶ РГАЛИ, ф. 2497, оп. 2, д. 3, л. 1—10б.

⁷ «Кино», 1930, 20 февраля.

«ИДЕТ БОРЬБА ЗА КОМАНДНЫЕ ВЫСОТЫ...»

В ходе начавшейся реформы, возможно, удалось бы меньше наломать дров и больше извлечь здравого смысла, не проводись она с невероятной поспешностью и какой-то поистине медвежьей ретивостью. Но у тогдашней власти, как известно, стиль был один — лобовая атака. Потому и новая инициатива преподносилась общественности в терминах сугубо военного дела.

В статье «Политические уроки» журнал «Кино и жизнь» провозгласил лозунг «обострения классовой борьбы в кинематографии»: «В чем основная особенность обстановки, переживаемой на идеологическом фронте кино? В том, что здесь в смертельной схватке сцепились различные миро-

созерцания, друг друга взаимоисключающие. Компромисса здесь быть не может. Буржуазное существо классовых противников революционно-пролетарской кинематографии должно быть во что бы то ни стало разоблачено. Подлинно революционные силы советского кино должны положить своего классового противника на обе лопатки и заставить его капитулировать.

От всех болеющих душой за советскую кинематографию людей требуется величайшая стойкость, выдержка, чтобы идейно и организационно сломить противника. Никаких шатаний, никакой идейной дряблости — вот лозунг дня.

Какова же сущность борьбы на идеологическом фронте кино?

Она в общих чертах может быть выражена так.

«Красные дьяволята»



Борьба идет за командные художественно-идеологические высоты в кинематографии, за художественное руководство, за овладение людскими кадрами и за политическое их воспитание»⁸.

Фраза «Борьба идет за командные высоты» мелькнула в цитируемой статье отнюдь не случайно. Казалось бы, было логично доверить дело сколачивания всесоюзного киноколхоза руководителю «Совкино» К.М. Шведчикову, вполне успешно справившемуся с задачами централизации кинодела в масштабах РСФСР. Однако Сталин явно не доверял старым кадрам прежнего «Совкино», выдвинувшимся и хорошо показавшим себя в годы НЭПа. Поэтому новый начальник советской киномузы был выбран не из среды тех, кому удалось вывести совкинематографию из постреволюционной комы, а назначен со стороны. 5 марта 1930 года им стал профессиональный партийный функционер М.Н. Рютин.

Мартемьян Никитич Рютин родился в 1890 году в Сибири. Был сельским учителем, с 1910 года принимал участие в революционном движении, в 1914 году вступил в РСДРП. В годы гражданской войны — на военной, а позднее — на партийной работе. Был секретарем Дагестанского обкома ВКП(б). С 1925 года возглавлял одну из крупнейших парторганизаций Москвы (Краснопресненский райком ВКП(б)). На XV съезде партии избирается кандидатом в члены ЦК ВКП(б). В октябре 1928 года переводится на советскую работу и назначается заместителем главного редактора газеты «Красная звезда». Работает в составе Кинокомиссии ЦК ВКП(б), что, по всей вероятности, и предопределило его назначение на пост руководителя советской кинематографии, на котором ему довелось поработать всего несколько месяцев.

Сталин, назначая Рютина на должность руководителя советской кинематографии в момент ее радикального реформирования, поначалу, видимо, полностью полагался на своего выдвиженца: в много решавшей схватке с партийной оппозицией тот показал себя стойким и решительным «ленинцем». Однако даже будучи выдающимся «людодом», суперспецом по кадровым назначениям, Сталин в случае с Рютиным все же дал маху и не сразу разглядел всех его деловых и человеческих качеств.

Не проработав на посту начальника советской киномузы и полугода, Рютин уже в октябре 1930

года был неожиданно исключен из партии, арестован как враг народа, а впоследствии был расстрелян по обвинению в терроризме.

По-видимому, столь неожиданный и крутой поворот в судьбе сталинского выдвиженца не был прямо связан с его работой на кинематографическом поприще, а был продиктован событиями общеполитического характера. Как отмечают историки, трагическая судьба М.Н.Рютина была предопределена тем, что, будучи выдвиженцем Сталина, он затем выступил против его диктатуры.

Однако, как бы то ни было, весь этот внезапный зигзаг в биографии новоназначенного начальника кинематографии, ясное дело, ударил и по кинематографу. И уж, конечно, никак не облегчил его переход в уготованное ему новое измерение.

...И ПРЯНИК

Нельзя сказать, что программа реформирования кинематографии, выношенная в партийных кабинетах и Кремле, была уж совсем бесприсмысленна и тупа. К жесткому управленческому кнуту — прямому и неизбежному следствию централизации кинодела, власти прилагали и обольстительный пряник. Ведь в планы намеченной глобальной реформы входила не только радикальная перестройка организационной структуры советской кинематографии, но и достаточно внушительное развитие всей ее материально-производственной базы, техническое переоснащение киностудий и кинотеатральной сети, строительство собственных фабрик киноплёнки (до той поры советская кинематография работала только на плёнке, закупаемой за границей, что было и весьма накладно и делало слишком зависимой от проклятых капризов).

В конце февраля 1930 года состоялось Всесоюзное совещание по пересмотру культурной пятилетки, на котором было вынесено решение о пересоставлении ранее принятого пятилетнего плана развития кинопромышленности.

В статье «Как надо строить пятилетку» главные параметры нового плана формулировались самым завлекательным образом: «Должна быть организована техническая база для развертывания советской кинематографии с таким расчетом, чтобы к концу пятилетки освободиться от иностранной зависимости в сырье и аппаратуре.

ВСНХ СССР должен форсировать строительство завода плёнки с годовой производительностью в 200 млн. метров. Также должно быть организовано производство киносъёмочной и фото-

аппаратуры. При этом должна быть учтена необходимость развития не только фото-, но и кинолюбительства.

Значительно должно быть увеличено производство осветительной, проекционной аппаратуры и частей к ней.

Кинопятилетка должна обеспечить увеличение размеров продукции до уровня полного снабжения киноустановок фильмами советского производства. При этом должна быть достигнута большая типизация производства фильм для отдельных категорий зрителя.

Политпросветфильма должна стать фильмой, помогающей массам в переделке их экономики и быта. Размеры производства этих категорий фильм должны сильно увеличиться.<...>

Наряду с этим должно быть значительно увеличено производство детских и школьных фильм. Учебные фильмы должны войти в практику преподавания во всех учебных заведениях — от школ I ступени до вузов.

Хроника должна стать непрерывной кинематографической газетой, отражающей социалистическую стройку. В связи с этим должна быть развернута широкая сеть рабочих кинокорреспондентов, снабженных съёмочной аппаратурой и плёнкой.

Срок производства художественной фильмы должен в среднем не превышать 6 месяцев в 1930—31 году — с сокращением его до 5 мес. в 1931—32 г.

Себестоимость художественной фильмы в среднем не должна превышать 75 тыс. руб. на 1930—31 год.

Тематические планы кинопроизводства наряду с отражением изложенных выше установок должны быть составлены в национальном разрезе. (!!! Выделено мной. — В.Ф.).

Запроектированные темпы кинофикации деревни необходимо пересмотреть.<...>

Для подведения технической базы под кинопромышленность, для организации производства аппаратуры и новых отраслей (напр., звуковое кино) должны быть отпущены необходимые средства по госбюджету. Производство советских фильм должно стать рентабельным уже в 1930—31 году.

Нужно учесть медленность оборачиваемости капиталов в кинопроизводстве. Поэтому нужно усилить оборотные средства кинопроизводства.

Нужно всячески стремиться к тому, чтобы в плане было обеспечено широкое привлечение средств местных организаций и учреждений к капитальному строительству сети.

Так как киносеть будет в ближайшие годы бурно развиваться, целесообразно до конца пятилетки освободить кинодело от внесения прибылей в доход казны.

Звуковое кино должно занять специальный раздел кинопятилетки. Тресту слабых токов и ТОМ-Пу предстоит организовать производство звуковой аппаратуры с таким расчетом, чтобы начиная с 1930-31 года можно было бы снабжать киноустановки советскими звуковыми аппаратами»⁹.

Какие светлые перспективы!!!

В кои-то веки власть вознамерилась взвалить на себя немалую обузу по серьезному развитию сырьевой, технической и производственной базы советской кинематографии, щедро сулило выделить из своего кармана большущие деньги.

Да кто устоит против таких посулов, против такого пряника?

Покупка киносоеобщества намечалась основательно и, казалось бы, беспротестно.

Причем из рога изобилия щедро сыпались не только одни сладкоголосые посулы на расписное будущее. Начиная с официального объявления планов реформы кинодела, киноорганизациям союзных республик стало уделяться повышенное внимание, а в качестве поощрительных авансов раздавались те или иные дарения. Так, например, чтобы задобрить украинских «самостийщиков», правление новосозданного «Союзкино» решило вопрос «о перераспределении средств на строительство с учетом необходимости большего удовлетворения нужд периферии». При этом почти все средства, запланированные ранее на строительство киногогганта на Потылихе (будущего «Мосфильма»), были перенаправлены на братскую Украину.

Точно так же в виде поощрения было разрешено при Киевском институте открыть одногодичные курсы сценаристов Киевской кинофабрики¹⁰.

На заседании правления «Союзкино» был положительно рассмотрен вопрос о кинотеатрах Юс-кинопрома Грузии в Москве. В столице Белоруссии Минске «вне очереди» открыли звуковой кинотеатр¹¹.

Не были обойдены знаками внимания и восточные советские республики.Правление «Союзкино» приняло решение о строительстве кинофабрики в

⁹ «Кино», 1930, 15 марта.

¹⁰ Технич. бюл. 1930, № 2.:РГАЛИ, ф. 2497, оп. 1, д. 2, л. 22.

¹¹ КФ, 1930, № 49.

⁸ «Кино и жизнь», 1930, 21 февраля, № 6.

Средней Азии. При этом было подтверждено прежнее решение о необходимости проектирования киностудии, которая бы сразу могла обслуживать интересы всех среднеазиатских советских республик¹².

Тем не менее несмотря на все эти поощрительные меры и знаки внимания, нашлись силы, которым даже самые щедрые посулы и реальные дарения не закружили головы...

СОПРОТИВЛЕНИЕ «НЕЗАЛЕЖНЫХ»

Разработанные и санкционированные Москвой планы централизации кинодела в стране не устроили прежде всего республиканские киноорганизации. Им не захотелось расставаться со своей независимостью даже в обмен на щедрые обещания решить все вопросы с развитием их производственной базы.

20 марта 1930 года заместитель председателя СНК РСФСР Т.Р.Рыскулов направил председателю ВСНХ СССР В.В.Куйбышеву письмо с резкой критикой плана упразднения существующих национальных кинопроизводственных организаций.

«Признавая целесообразность создания общесоюзного объединения по кинофотопромышленности в системе ВСНХ СССР, одновременно считаю неправильным предлагаемый руководителями этого объединения проект о полном упразднении существующих национальных кинопроизводственных организаций. Развитие кинофотопромышленности само по себе представляет огромную и нелегкую задачу. Одновременно эта промышленность должна обслуживать и военные потребности. Если новое объединение сумеет справиться с задачей развития этой отрасли, то это будет означать уже большое достижение, но, одновременно, упразднять существующие национальные кинопроизводственные организации, брать на себя задачу непосредственного выполнения производства кинокартин с отражением национальной тематики, централизовать управление киносетью и подготовку соответствующих национальных культурных сил без инициативы и помощи со стороны местных организаций — это означало бы, во-первых, отвлекать внимание от основной важнейшей задачи развития фотокинопромышленности, являющейся самым слабым местом всего кинодела,

во-вторых, ослабить внимание и развивающуюся инициативу местных партийных и иных общественных организаций в отношении развития кинодела и, в-третьих, отвлекать те средства, которые вкладывались до сего времени в развитие кинодела со стороны местного бюджета и населения. При централизации всего дела, безусловно, приток этих средств уменьшится.

Кроме того, учесть нужно, что в составе имеющихся кадров кинороботников (режиссеры, операторы и пр.), особенно среди беспартийных, преобладают элементы, которые не только не понимают линии национальной политики нашей партии, но и вообще мало склонны проводить линию партии в киноискусстве и среди которых немало всяких авантюристических и рваческих элементов. Этим объясняется то невнимание к развитию кинодела в отсталых национальных районах, имевшее место до сего времени.

Для примера можно привести опыт работы Акц[ионерного] общ[ества] Востоккино, объединяющего в своей работе национальные республики и области РСФСР. Эта организация работает уже года полтора и возникла при сопротивлении со стороны Совкино. Правительство РСФСР пошло на организацию Акц[ионерного] общ[ества] Востоккино потому, что Совкино совершенно не охватывало своей работой интересы отсталых национальных республик и областей, игнорировало развитие кинодела в них, отдельные попытки производства некоторых картин из национальной жизни Совкино оказались неудачными. Несмотря на прямые и неоднократные поручения Совнаркома РСФСР оказывать содействие в работе Востоккино со стороны Совкино, последнее, наоборот, стремилось тормозить работу Востоккино. <...>

Несмотря на это Востоккино развивало свою работу. Весь собственный паевой капитал Востоккино исчисляется в 639 тысяч рублей, из коих пайвзносы национальных республик составляют — 75% и долгосрочная ссуда — 500 тысяч рублей. Паевой капитал предполагается увеличить в текущем году до одного миллиона рублей. За истекшие 1928—1929 годы выпущено из производства художественных картин и культурфильм — 4. В 1929—1930 гг. намечено к выпуску 36 картин, из них: художественных — 16 и культурфильм — 20; все картины исключительно из национальной жизни. Общий оборот Востоккино на будущий год намечается в размере до 2 миллионов рублей.

Акционерное общ[ество] Востоккино открыло свои отделения в Казахской, Крымской, Татарской и Дагестанской АССР и предполагает открыть так-

же отделения в других автономных республиках. Одновременно при этих отделениях организовано производство хроники. Проведены мероприятия по налаживанию киносети и улучшению финансового положения последней в этих республиках. Вовлекаются в кинодело национальные кадры и активизируется внимание местной общественности к этому делу. При таком успешном развитии работы Востоккино упразднить эту организацию было бы неправильно.

Если при упразднении существующих национальных киноорганизаций в союзных республиках все же предполагается сохранить существующие кинофабрики (хотя некоторые из этих фабрик, наверное, тоже закроются в связи с постройкой новой фабрики в Москве), то таких специальных фабрик для обслуживания национальных республик и областей РСФСР не будет. Наркомпросы этих республик, безусловно, будут устранены от всякого участия в киноделе. Считать обеспеченными интересы национальных республик участием их лишь в совете при всесоюзном кинообъединении совершенно не приходится.

Всесоюзное кинообъединение, сосредоточивая в своем ведении всю кинофотопромышленность, все финансовые средства, монополию проката, подготовку кадров, импорт и экспорт картин, может осуществлять свое руководство (в форме синдикатских или иных отношений) существующими кинопроизводственными организациями и вовсе не упраздняя их. Было бы правильнее сохранить эти организации в форме акционерных обществ, но, при необходимости, можно реорганизовать их в республиканские тресты, но сохранить их необходимо.

Поэтому при окончательном разрешении спорных вопросов, возникших в связи с оформлением указанного всесоюзного кинообъединения, прошу учесть эти обстоятельства: вопрос этот довольно сложный и тонкий и не так просто разрешается, как предполагают руководители кинодела. В этом же духе одновременно мною написано письмо т. Сталину¹³.

Раздались и другие протестующие голоса. Как и следовало ожидать, особенно резко они прозвучали из уст представителей Украины и Белоруссии, которые выступили с категорическими возражениями против тотальной централизации кинодела даже на заседании Политбюро ЦК ВКП(б). Тем не менее все споры и возражения по проекту соз-

дания Всесоюзного кинообъединения были решительно пресечены специальным решением, утвержденным на высшем партийном уровне: Политбюро ЦК ВКП(б) приняло постановление «Об уставе Всесоюзного кинофотообъединения и составе входящих в него предприятий и организаций».

Постановление гласило:

«1. Для обеспечения инициативы и самостоятельности союзных национальных республик в деле кинофикации страны, организации киносети, проката кинокартин и эксплуатации киноустановок признать необходимым организовать на Украине, в Белоруссии, Закавказье и Средней Азии кинотресты союзного значения, входящие в состав кинообъединения. В отношении РСФСР указанные задачи возложить непосредственно на кинообъединения.

2. Для обеспечения культурно-национальных интересов национальных республик обязать кинообъединение в соответствии с решением ПБ от 15.02.1930 г. создать совет из представителей союзных и автономных республик, поставив задачей совета разработку и утверждение планов производства кинокартин национальной тематики, содействие в подготовке национальных кадров для кино и установление тесной связи кинообъединения с национальными культурными организациями.

3. Все кинофабрики подчинить непосредственно кинообъединению за исключением Украины, где кинотресту союзного значения, кроме функций по прокату и эксплуатации кинофильм, подчинить и киевскую кинофабрику. При кинофабриках в национальных республиках организовать художественно-политические советы, осуществляющие художественно-идеологическое руководство производством картин. Состав советов определяется кинообъединением совместно с наркомпросами соответствующих республик. <...>

5. Востоккино включить в состав фотокинообъединения на правах треста.

В беседе, опубликованной газетой «Кино», Председатель создаваемого Всесоюзного кинофотообъединения М.Н. Рютин рассказал о конкретных деталях реорганизации кинодела в стране: «Теперь можно считать установленными следующие формы руководства киноорганизациями на местах: все кинофабрики, за исключением украинских, будут подчинены непосредственно кинообъединению. На местах, в союзных республиках киноорганизации будут превращены в тресты союзного значения по прокату и эксплуатации.

¹² РГАЛИ, ф. 2497, оп. 1, д. 2, л. 8.

¹³ РГАЛИ, ф. 2497, оп. 2, д. 3, л. 3—4.

На Украине, в трест ВУФКУ, в виде исключения будут входить и фабрики по производству фильм. Оптико-механический трест также входит в кинообъединение.

<...>

Важнейшей задачей является в настоящее время преодоление затруднений с киноплёнкой.

Окончательно сформировано правление фотокинообъединения. В него вошли тт. Рютин (предправления), Шведчиков (зам. предправления), Су-тырин, Гринфельд, Алмазов, Козак и Воробьев.

Всесоюзная автономная контора по фотокиноэкспорту и импорту «Инторгкино» функционирует с 1 апреля на монопольных началах.

В пределах СССР все киноорганизации осуществляют экспорт и импорт сырья и оборудования только через Инторгкино.

Союзный Наркомторг передал Инторгкино лицензионные права и право регулирования в области фото- и киноэкспорта и импорта. В пределах этой номенклатуры Инторгкино присвоено право действовать от имени союзного Наркомторга¹⁴.

Как видно из приведенных документов, единственными республиканскими киноорганизациями, которым Политбюро пошло на уступку и позволило сохранить относительно самостоятельный статус, оказались российское «Востоккино» и ВУФКУ.

Сделанные исключения, скорее всего, оказались серьезной тактической ошибкой партийного руководства, потому что дали повод другим республикам задать центральной власти резонный вопрос «А чем мы хуже?» и на всю катушку заблажить о равноправии.

Вот почему даже и после решения о полной централизации, вынесенного самой высокой партийной инстанцией, республики не вытянулись в струнку по стойке «смирно», а сопротивление «самостийщиков» планам централизации приняло еще более ожесточенный характер.

Самым же неожиданным в ходе разгоревшейся баталии оказалось то, что на стороне «сопротивленцев» в какой-то степени оказался и сам... Рютин.

ГЕНЕРАЛЬНОЕ СРАЖЕНИЕ

Самый горячий всплеск «протестных настроений» пришелся на конец мая того же 1930 года, когда в Москве состоялось расширенное заседание правления новосозданного «Союзкино» с участием

¹⁴ Кино, 1930, 1 мая.

главных представителей всех республиканских киноорганизаций. Накануне этого поистине исторического совещания Рютин провел своего рода его генеральную репетицию в виде собрания партийной группы «Союзкино». На эту «тайную вечерю» были приглашены и партийцы из республиканских киноорганизаций.

Из сохранившейся стенограммы этого собрания хорошо видно, что Рютин к тому моменту вполне врубился в ситуацию и успел осознать, какой глубины конфликты придется расхлебывать, исполняя порученную ему миссию, по сути дела, силового объединения республиканских киноорганизаций. Поэтому, скорее всего, он решил «не гнать волну» и не ломать ситуацию через колено. Более того, в своем выступлении дал понять участникам собрания, что решение Политбюро — не самое разумное, хотя его, следуя партийной дисциплине, все равно придется так или иначе выполнять.

«Надо прямо сказать, что никто из нас, членов правления, не считает эту структуру идеальной (буду здесь говорить начистоту), практика работы в дальнейшем, вероятно, внесет в эту структуру, которая сейчас определяется в общих чертах решением партийных и советских органов, значительные изменения. Но значит ли отсюда — если мы сейчас признаем, что эта структура не идеальна, — значит ли это, что сейчас необходимо ставить вопрос относительно внесения изменений?»

Я считаю, что это было бы неправильно. Наша задача сейчас заключается в том, чтобы в рамках партийных и советских решений построить свою работу, постараться добросовестным образом — не за страх, а за совесть — провести партийную директиву, а потом через год или больше — срок сейчас трудно определить, ибо сама практика будет его определять, — когда мы накопим значительный опыт, можно будет этот вопрос поставить.<...>

Можно заранее сказать, что мы не построим идеального аппарата и наш аппарат, вероятно, в значительной мере будет бюрократическим, а в бюрократическом аппарате могут проявляться и элементы великодержавного шовинизма.

Эту опасность правление с самого начала видит, и я считаю, что в самом аппарате мы должны создать (по этому вопросу на одном из заседаний мы обменивались довольно оживленными мнениями) такие организационные гарантии, которые бы дали нам возможность действительно обеспечить национальные интересы. В частности, довольно оживленный спор был по вопросу относительно создания нечто вроде национального сектора. Не-

которые товарищи высказались против этого, я лично высказался за этот сектор.

Я не предпрещаю точных организационных форм («Союзкино»), но мне мыслится, что должен быть какой-то специальный орган, который бы чрезвычайно внимательно следил именно по этой линии (имеется в виду связь центра с республиканскими киноорганизациями).

Как мы работаем.

Если вы не создадите такого органа, то инерция работы вас захватит, унесет и можно забыть, упустить эти самые задачи. Поэтому должен быть постоянный орган, который постоянно должен держать в поле зрения эту задачу. Как он должен быть поставлен — это другой вопрос, подробно мы его не обсуждали. Этот вопрос подлежит специальному рассмотрению.<...>

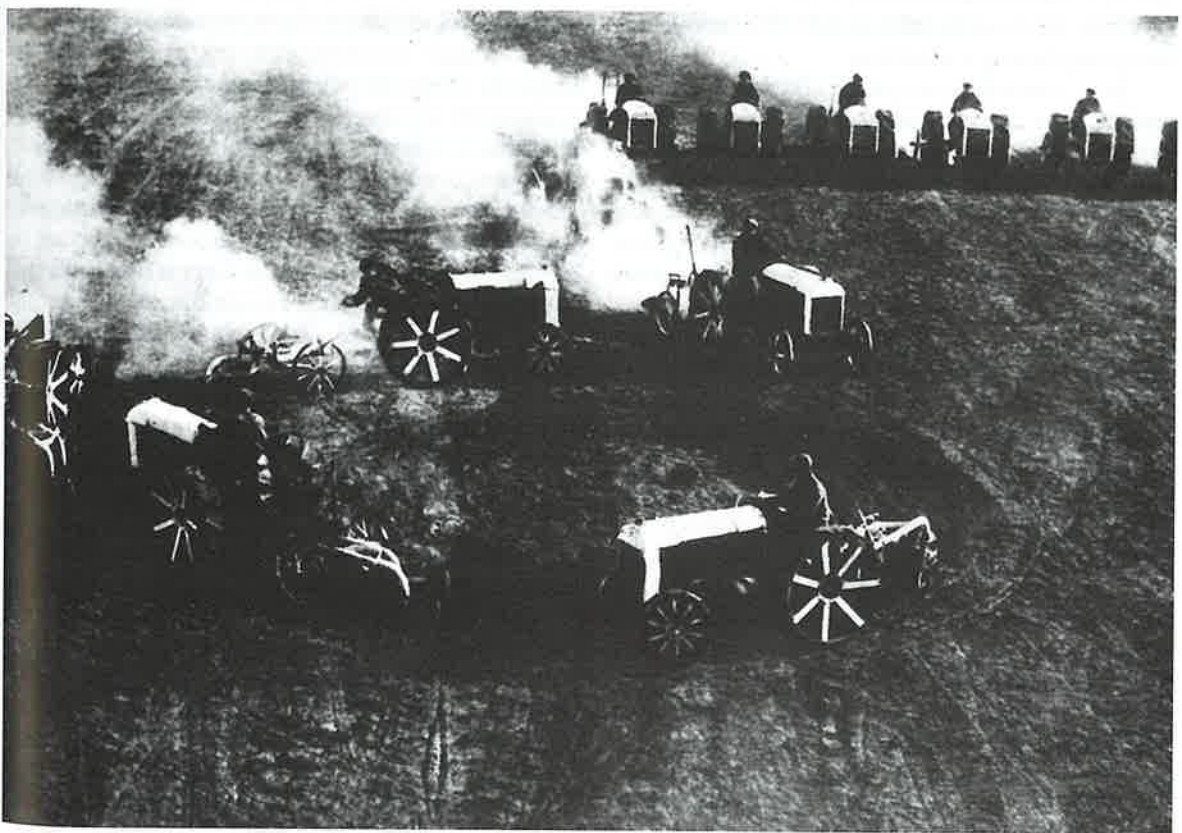
Я думаю, что решение партийных органов налагает определенную обязанность на места, на те новые организации, которые будут созданы, т.е. тресты союзного значения (имеются в виду республиканские киноорганизации. — В.Ф.). Эта обязанность заключается в том, чтобы систематически, неуклонно, не на словах, а на деле проводить

директивы партии и выполнять директивы кинообъединения. Тут надо прямо сказать (я в частной беседе товарищам говорил), что мы здесь будем требовать точнейшего выполнения наших директив, при этом, понятно, учитывая необходимость и поощряя всемерно проявление инициативы на местах.<...>

Сейчас перехожу к вопросу, который естественно вызовет наиболее оживленный обмен мнениями — это вопрос о том, как должен быть организован прокат — самая существенная сторона работы треста. Общие рамки здесь определяются уставом, но в этих рамках надо определить практику.

Мы считаем, что здесь должно быть обеспечено руководство правления кинообъединения, а с другой стороны — должна быть создана заинтересованность на местах. В частном порядке мы обменивались мнениями по этому вопросу и у нас выработалась следующая предварительная черновая набросок: ясно, что у нас (всей кинематографии) имеется единый хозяйственный план, который мы должны выполнять. Если бы у нас не было единого хозяйственного плана, если бы не было единого

«Старое и новое»



финансового плана, то смешно было бы говорить о самом Кинообъединении, тогда бы и создание самого объединения было бы бесцельно. Значит, должен быть единый хозяйственный и финансовый планы.

Как построить работу в течение года? Мы представляли себе, что надо поставить работу так, чтобы за каждую картину в течение года были отчислены определенные проценты непосредственно в кассу Кинообъединения. В конце года те прибыли, которые получают трестом, перераспределяются Кинообъединением, исходя из общегосударственных и национальных интересов, из строительства национальной культуры.

В то же время надо добиться, чтобы у каждого треста (т.е. киноорганизации) был интерес лучше работать. Поэтому у нас возникла мысль, чтобы из тех прибылей, которые будут создаваться к концу года, у треста оставался определенный процент (я этого процента установить не могу — этот вопрос будет тщательно проработан в комиссии). К примеру, после отчисления за каждую картину к концу года у треста остается прибыль в миллион рублей. Из этого миллиона 10—20% должно оставаться у самого треста, чтобы создавались таким образом заинтересованность в развертывании операции (т.е. кинопроизводства). <...>

Относительно постройки фабрик в национальных республиках и областях.

Если подходить с узкохозяйственной точки зрения, то в подавляющем числе случаев вопрос становится очевидным — такая постройка нецелесообразна. Но здесь нельзя проявлять узкохозяйственный подход. У нас были по этому вопросу оживленные дебаты, и мы пришли к заключению, что должен быть подход не только хозяйственный, но и политический.

Я в беседах и спорах с товарищами, например, выдвигал такие аргументы. Скажем, в отношении Белгоскино. Если рассматривать с хозяйственной стороны, то *крупное капитальное строительство, которое развертывается в Белоруссии — едва ли целесообразно, ибо оно ведется на границе с врагом и при войне все, что мы строим, подвергнется разрушению* (!!! Выделено мной. — В.Ф.). Однако мы строим. Почему? Потому что есть здесь политический момент: здесь выдвигается задача строительства национальной культуры. Нельзя осуществить равенство не формальное, а фактическое равенство задач, которые поставлены в нашей национальной политике, без того, чтобы не строить на местах своей индустрии, без того, чтобы не развертывать социалистическое

строительство и поднимать культурный уровень.

Вот почему мы говорим, что здесь хозяйственно-политический, вернее политико-хозяйственный, подход должен быть. Но мы говорим, что нужно будет подходить и разрешить вопрос здесь в каждом отдельном случае.

Надо сообразоваться с общими планами нашего социалистического строительства, с общими нашими ресурсами. Надо сказать, что аппетит у товарищей разгорается, и сейчас есть первые сведения, которые говорят о том, что некоторые товарищи размахиваются так, что это превосходит наше капитальное строительство в десятки раз. Тут надо прямо сказать, что это дело не выйдет. Надо сообразоваться с нашими ресурсами, с собственными ресурсами — с тем, что нам могут дать для этого дела. <...>

Фабрики остаются самостоятельными. Но надо прямо сказать, что при такой самостоятельности они должны будут поддерживать теснейшую связь с трестом по прокату. Почему? Потому что прокат в значительной мере будет состоять из продукции местных фабрик. Предоставление фабрикам большей самостоятельности потребует усиления этих фабрик высококвалифицированными кадрами руководителей. Это, конечно, ни в коей мере не лишает нас возможности оперативного вмешательства, но надо при этом добиться, чтобы здесь (со стороны руководства) была проявлена заинтересованность в развитии самостоятельности и инициативы фабрик.

В связи с этим возникает вопрос относительно сценариев: где утверждать сценарии? Мы думаем, что сценарии нужно утверждать на местах — на фабриках. Если здесь (в центре) их утверждать, таскать сюда, то это было бы архибюрократической штукой. Глупостей и ошибок было бы при этом не меньше, а больше. Однако мы должны обеспечить контроль работы, оперативное вмешательство, создать группу инспекторов, которые бы проверяли, давали бы соответствующие указания. Вносили бы изменения, если это необходимо.

Цензура. Цензура должна быть тоже на местах. Это касается не только фабрик, находящихся в национальных республиках, но и фабрик Москвы и Ленинграда. Мы думаем, что представители Главреперткома должны сидеть на каждой фабрике. Это будет наиболее гибкая штука. Сейчас у нас даже здесь, в Москве, когда дело касается производства московских фабрик, столько бюрократизма, ненужных переговоров, разговоров, тасканий сце-

нариев из одного угла в другой, что дело от этого архисерьезно страдает. <... >

На заседании партийной фракции присутствовали представители республиканских киноорганизаций, которые не скрывали своего недоумения по поводу подчинения их «Союзкино». Рютину после вступительного доклада пришлось услышать массу пламенных возражений и недоуменных вопросов.

« — Чем вызвано отделение проката от производства? »

— Это не столько моя точка зрения, сколько мнение руководящих партийных органов. Вызвано это тем, чтобы обеспечить конкретное и полное руководство кино.

— Если из этого исходили, то почему кинофабрики Украины остались непосредственно самостоятельными? Из какой информации видно, что в автономных республиках... остается трест «Востоккино», который будет заниматься производством картин? »

— Здесь, я считаю, надо искать политическое объяснение. Надо прямо сказать, что ликвидация «Востоккино» на данном этапе была бы неправильна. Я лично очень осторожно к этому подходил. На мой взгляд, наша работа должна строиться таким образом (я вчера с членами правления об этом говорил), чтобы работники на местах поняли необходимость самого объединения и увидели бы на практике пользу этого, тогда наша работа в кино облегчится. Сейчас мы должны считаться с этим фактом с некоторой осторожностью: а как будут работать товарищи (на местах), как отразится это (объединение кино) на работе национальных республик, покажет время. <... >

В отношении Украины есть постановление Политбюро, которое исходило из того, что, во-первых, — эта организация в хозяйственном отношении наиболее прочно сложилась, и, во-вторых, — производство на фабриках там поставлено несравненно лучше, чем в других местах.

— Каким аппаратом прорабатывался материал, который лег в основу этого ответственного решения о строгой централизации кинопроизводства? »

— Проработка эта была до меня. Эти вопросы прорабатывались в течение последнего полугодия. Проработка сначала шла в советском порядке — существовал Кинокомитет, который прорабатывал эти вопросы довольно продолжительное время и довольно основательно. Затем эти вопросы прорабатывались в партийном порядке на неоднократных совещаниях. Дело обострялось таким образом: сначала ВСНХ решил, что создаются тресты союз-

ного (т.е. республиканского) значения и в каждый из этих трестов входят и фабрики. Но ЦК (партии) не удовлетворился этим решением. Снова этот вопрос был поставлен на Оргбюро (ЦК), где была принята в основном другая точка зрения — та, которая теперь осуществляется. Выделена была комиссия в составе Смирнова, Стецкого и Рютина. Эти предложения были внесены на Политбюро, и Политбюро внесло изменения в отношении Украины. Вот история этого вопроса.

— Привлечены ли были местные силы для проработки этого вопроса? »

— Когда этот вопрос обсуждался в ЦК, там присутствовал представитель Украины. Когда этот вопрос обсуждался на Политбюро и был по этому вопросу протест Украины и Белоруссии, там также присутствовал представитель Украины.

— В докладе мало сказано о киносети.

— В отношении сети кинодело обстоит так: то, что имеется у национальных организаций в отношении сети, — должно у них остаться. В отношении эксплуатации кинотеатров. Мы думаем и здесь мы должны будем немножко взять в свои руки. Забрать все театры, на мой взгляд, не нужно. Мы берем (в объединение) то, что есть (у «Совкино») и то, что мы не думаем отдавать из наших рук.

— Как вы сами смотрите на такую систему управления кинопроизводством? »

— Я сказал, что я лично не считаю это идеальной системой. Я думаю, что правильная политика обеспечит порядок и успешную работу, а практика, опыт должны будут показать, каким образом, в каком направлении дальше будем вносить изменения для улучшения дела.

— Конкретно, какие взаимоотношения будут между прокатом и теми кинофабриками, которые остаются (самостоятельными)? »

— Их картины (возьмем, например, прокат Грузии) будут в первую очередь прокатывать, использовать свою продукцию на все 100 процентов. Во-вторых, — прокатная организация знает, какую оценку дают той или иной картине. Совершенно естественно, что по этой линии должна быть систематическая информация. Я считаю, что и совещания должны проводиться, иначе фабрики будут оторваны от оценки картин массами.

— Известно ли вам постановление закавказских партийных органов об объединении закавказских киноорганизаций в единый трест? Как вы на это смотрите? »

— Я этого не знал. Я могу высказать свое личное мнение — мне думается, что это будет целесообразно. <... >

— Как мыслится положение кинематографических организаций на сегодняшний день при организации трестов?

— Я думаю, что это уже практический вопрос. В отношении

таких вопросов сами товарищи должны будут выработать и представить нам на утверждение структуру. В этом отношении мы можем предоставить большую инициативу местам».

Ответы председателя «Союзкино» ничуть не сбавили напряжения. В последующих выступлениях «товарищей с мест» полетели искры.

«Мы, — заявил Галкин из Белоруссии, — не понимаем, что означает этот документ. Трудно объяснить, почему кино — самый нерв национальной культуры переходит в Москву, когда за Украиной и «Востоккино» остается право самостоятельности».

«Это дело, — заметил Амирагов (Закавказье), — было организовано наспех, без привлечения общественности, без проявления инициативы на местах, в результате чего получилось то, что мы сейчас имеем структуру, которую сам тов. Рютин называет неидеальной». Амирагов попытался убедить, что право самостоятельности кинопроизводства, которое получили Украина и «Востоккино», должно быть распространено на все другие национальные республики.

Воробьев с Украины заявил, что республиканские кинотресты должны заниматься и кинопроизводством и прокатом на территории своей республики. «Тресты должны находиться, исходя из общей политики партии в вопросе самоокупаемости и хозрасчета, на абсолютно самостоятельном положении».

(Рютин: Что это значит?)

— Это значит, что трест распоряжается всеми ценностями, которыми располагает трест, что дает тресту все возможности для маневрирования. А за Объединением (надо) оставить вопросы планирования и общего руководства».

Воробьеву возразил заведующий планово-экономически-техническим отделом «Союзкино» Ардагов: «Воробьев говорит, что прибыли распределять будем мы — они наши. А чем мы будем финансировать (небольшие фабрики)? А за счет чего будет развиваться (кино) Таджикистана? Мы русского мужичка снимаем, а национальным республикам даем значительные дотации. А Таджикистан, Арменкино и другие откуда будут иметь доход, как не от мощных братских (кино) организаций? Тут и РСФСР и Украина должны будут свои средства выделять».

Ардагов был категоричен в своих выводах: «Поэтому наша дальнейшая работа должна идти не по пути децентрализации, а по пути централизации, т. е. единые финансы и единые коммерческие планы и никаких исключений никаким республикам не делать».

Большинство представителей республик настаивало на самостоятельности кинофабрик и сохранении проката и кинопроизводства у республиканских киноорганизаций. Многие считали, что необходимо пересмотреть партийное и правительственное решение о Кинообъединении.

Рютин вынужден был возразить им: «Это не выйдет, потому что ЦК решил этот вопрос неслучайно, он долго прорабатывался. Правда, недостаточно были привлечены националы. Этот вопрос дважды стоял на Политбюро, были прения по этому вопросу. Поэтому Политбюро не будет возвращаться к этому вопросу без новых данных, а новых данных у Политбюро нет. Значит, с этим вопросом надо покончить».

Национальная культура и изъятие кинофабрик. «Принципиальная дисгармония». Никакой «принципиальной дисгармонии» нет. Можно в рамках изъятия кинофабрик у трестов умело осуществлять национальную политику и наоборот — можно передать фабрики трестам и все-таки наголовотяпствовать в смысле правильного проведения национальной политики. Если бы здесь был вопрос принципиальной национальной политики, Политбюро так не решило бы. Политбюро проводит ленинскую политику». <...>

Итог состоявшегося совещания оказался совсем не таким, каким его хотели бы видеть инициаторы «осоюзнивания» кинодела. Национальные киноорганизации, подключив руководство своих республик, встали на дыбы и сделали потом все возможное, чтобы тем или иным способом уклониться от уготованной им участи.

Вот как, по свидетельству К.М. Шведчикова, получившего должность первого зама председателя «Союзкино», развивались дальнейшие события:

«В начале было постановление (правительства) о том, чтобы производством кинокартин ведало непосредственно правление «Союзкино» в Москве, а киноорганизации союзных республик ведали бы только прокатом картин и эксплуатацией киносети. <...> Против этого тотчас же последовал протест союзных республик, и это постановление пришлось пересмотреть. На Украине ВУФКУ было превращено в республиканский трест по производству кинокартин, изъятые из ведения «Со-

юзкино». <...> Спустя месяц северо-кавказской организации «Арменкино», «Грузкино» удалось добиться (самостоятельности в вопросах) производства, эксплуатации и проката. Через два месяца это положение было распространено на средне-азиатские киноорганизации и «Белгоскино».

Таким образом, «Союзкино» ведал производством кинокартин только на фабриках в Москве и Ленинграде, а все остальные кинотресты ведают и производством, и прокатом, и эксплуатацией киносети.

Этот спор продолжался почти пять месяцев, не давая возможности правлению «Союзкино» приступить к налаживанию всего кинодела во всесоюзном масштабе...»

Красноречивое признание!

Пять месяцев болтания — ни туда, ни сюда. Становится очевидным, что решение Политбюро не выполняется. Остаться без последствий подобная история просто не могла...

«КИНОРАБОТНИКИ ДОЛЖНЫ БЫТЬ НАЧЕКУ!»

В сентябре Сталин пригласил председателя «Союзкино» М.Н.Рютина к себе на дачу в Сочи для совместного отдыха. Со стороны картина выглядела идиллично: вождь и новоназначенный начальник советской киномузы отдыхают на берегу Черного моря. Они вместе гуляли, беседовали, фотографировались на память. Однако последствия этого совместного «отдыха» оказались для сталинского гостя поистине роковыми. Уже в октябре последовало внезапное исключение из партии, освобождение от должности руководителя «Союзкино» и неизбежный арест по обвинению во вредительстве и прочих смертных грехах.

6 октября состоялось открытое собрание парторганизации «Союзкино», посвященное исключению из партии М.Н.Рютина. На этом собрании бывший председатель Правления «Союзкино» получил титул «двурушника», но до требования смертной казни дело пока не дошло.

10 октября о свержении главного киноначальника узнают уже все. По горячим стопам «дела двурушника Рютина» газета «Кино» опубликовала статью «Киноработники должны быть начеку!»

«Рютин разоблачен, — писала газета, — но в кинематографии осталось еще немало чуждых элементов, иногда прикрывающихся маской ударничества и соцсоревнования, а на деле продолжаю-

щих делать фильмы, чуждые эпохе бурной социалистической стройки. Перед партийными, профсоюзными и общественными организациями на кинопроизводстве во всей остроте продолжает стоять вопрос о беспощадной, решительной борьбе со всеми проявлениями правого оппортунизма, с левыми загибами и примиренческим отношением к ним.

Только борясь за ленинское единство партии, разоблачая в зародыше всякие проявления отхода от ее генеральной линии, можно создать действительно пролетарскую советскую кинематографию. Киноработники должны быть начеку!»¹⁵.

Публичное запугивание «двурушника Рютина» сослуживцами на открытом партийном собрании «Союзкино» оказалось лишь увертюрой к последующей кампании. В газете «Правда» появилось открытое письмо рабочих московского «Электрозавода», требующих «немедленно послать рабочую бригаду электрозаводцев для выявления оппортунистического руководства Рютина». Кинематографисты не без энтузиазма подхватили пролетарский почин: спустя три дня после публикации в «Правде» сотрудники 3—1 кинофабрики «Союзкино» А.Шехватов, Е.Ерофеев и П.Сукиасов отправили в Краснопресненский райком Москвы заявление, в котором красочно описали, как Рютин разваливал киноорганизации. Документалисты-доносили потребовали у райкома немедленно провести всестороннее расследование и чистку всей системы «Союзкино».

Призыв был услышан. В ноябре в кабинеты «Союзкино» в Малом Гнездиновском переулке нагрянули представители сразу нескольких проверяющих комиссий¹⁶.

Внезапное, как гром среди ясного неба, «разоблачение» и арест Рютина на какое-то время заставили позабыть о и без того забуксовавшей реформе кинодела. Формально колесо ее продолжало крутиться. Так, 9 ноября Президиум ВСНХ СССР утвердил новые уставы «Востоккино», «Украинфильма», «Белгоскино», «Азеркино», «Госкинопрома Грузии», «Арменкино», «Узбеккино», «Туркменкино» и «Таджиккино». По сути же дела советская кинематография продолжала оставаться все в том раскоряченном виде: прежнее ее устройство было разрушено, в новое свое измерение она не перешла...

¹⁵ «Кино», 1930, 10 октября.

¹⁶ РГАЛИ, ф. 2497, оп. 1, д. 42.

Агитпропу, затеявшему киноперестройку, осенью 1930 года тоже стало не до кино: в стране начался новый политический сезон. Во всеуслышание было объявлено об обострении классово-борьбы по всем направлениям...

Генеральная установка была на состоявшемся еще летом XVI съезде ВКП(б), провозгласившем курс на ликвидацию «правой оппозиции» и кулачества как класса. Тогда же было объявлено о раскрытии органами ОГПУ Трудовой крестьянской партии.

К осени подоспело дело о раскрытии вредительской и шпионской организации в сфере снабжения населения продуктами.

В конце ноября начался судебный процесс Промпартии.

С поста председателя Совнаркома СССР смещен А.И. Рыков. Правительство утверждает Положение об исправительно-трудовых лагерях и создает Управление лагерей ОГПУ. Санкционировано использование 120 тысяч заключенных на строительстве Беломорско-Балтийского канала...

Бурно вздымавшаяся волна политической истории и массовых политических репрессий накрыла всю страну. Не обошла она стороной и «важнейшее из искусств».

РЕПЕТИЦИЯ 1937-го

12 ноября в Москве в Малом театре состоялся общемосковский митинг работников искусств, посвященный сообщению о раскрытии ОГПУ контрреволюционного центра Промпартии. На митинге с пламенными обвинительными речами выступили В. Пудовкин, А. Довженко и др. Кинематографистам, впрочем, было с кого брать пример. Главный авторитет советской культуры Максим Горький к тому моменту успел выступить в «Правде» с установочной статьей «Если враг не сдается, его уничтожают», в которой он благословил расправу над крестьянством.

Аналогичный митинг был организован АРПК. В заключение собрание членов АРПК утвердило приветствие ОГПУ, «проведшему героическую работу по раскрытию контрреволюционной шпионской организации», и потребовало от пролетарского суда «высшей меры наказания гнусным наймитам буржуазии»¹⁷.

17 ноября опубликовано сообщение о том, что организована и приступила к работе комиссия Рабо-

че-крестьянской инспекции по чистке аппарата «Союзкино», «Межрабпомфильма» и других киноорганизаций: «Прорывы, наличие огромного количества брака кинопродукции и всякого рода организационные неувязки, наблюдающиеся в кино, в значительной мере объясняются тем, что аппараты киноорганизаций (в особенности «Союзкино») не справляются с поставленными перед ними задачами, засорены чуждыми элементами, имеют слабую партийную и рабочую прослойку и оторваны от общественности. Вскрыть и исправить все эти недостатки; очистить аппараты от чуждого элемента, поднять работу на высшую ступень и является задачей комиссии». Заметка завершалась страстным призывом к общественности помочь работе комиссии, присылая в ее адрес «характеризующие» материалы¹⁸.

20 ноября в клубе киноработников состоялось общее собрание сотрудников «Союзкино», посвященное чистке этой организации. К.М. Шведчиков, выступивший от имени Правления «Союзкино» с отчетом о работе этой организации за те полгода, что прошли с момента ее создания, признал, что план по кинопроизводству не выполняется: «Программа была намечена в 140 единиц, произведено 117, т.е. 83%». <...>

Качество картин требует значительного улучшения. Есть достижения в технике, постановке картин, но особого достижения в качестве картин в смысле идеологического содержания — нет. Даже наоборот, есть ухудшение сравнительно с 1928/29 г., особенно качество незавидное по политпросветфильмам. <...>

Таким образом, можно с уверенностью сказать, что задачи, поставленные XV партсъездом, чтобы кино сделалось могучим оружием в руках партии коммунистического просвещения, агитации и пропаганды, эти задачи не выполнены».

В своем отчетном докладе на ряде конкретных и убедительных примеров Шведчиков попытался показать, что программа централизации контроля, санкционированная ЦК ВКП(б), в процессе реализации упирается в реальные и объективные сложности перехода от одной организационно-экономической модели к принципиально иной. Он напомнил, что республики не подчинились первоначальному решению ЦК о подчинении московскому центру и одна за другой вслед за Украиной отвоевали право на самостоятельное ведение своей кинодеятельности, даже вынудили ЦК отступить в этом пункте от первоначальных планов реформи-

рования отрасли. И это и многие другие объективные обстоятельства не могли способствовать успешной работе «Союзкино».

Однако у собраний по чистке были свои задачи и своя особая эстетика. Тут важно было не разобратся в реальных сложностях и противоречиях, а поскорее найти виновников и свалить на них всю вину за «прорывы». Поэтому собрание дружно пришло к выводу, что главная причина всех бед киноотрасли — «оппортунистическая линия руководства и несомненные элементы вредительства»¹⁹.

2 декабря газета «Кино» в заметке «Чистка началась» сообщала: «Началась чистка аппарата кинопредприятий. Центром, ядром, руководящим всей чисткой, является центральная комиссия по чистке всех киноорганизаций. <...>

По крупнейшим отделам Союзкино и по отдельным кинопредприятиям всю обследовательскую работу проводят местные комиссии по чистке, непосредственно связанные с центральной комиссией»²⁰.

Под заголовком «Содрать ржавчину с кино!» газета «Кино» опубликовала статью, призывающую к чистке руководящего состава «Союзкино»: «Нет более косного, более бюрократического, более чуждого по духу, более далекого от интересов и темпов социалистического строительства и запросов масс, более засоренного чуждыми социалистическому строительству элементами аппарата, чем аппарат наших киноорганизаций».

Какие основные отличительные черты аппарата киноорганизаций от всего нашего советского аппарата вообще? Громокость, неповоротливость, анархичность, необычайно большая засоренность личного состава мелкобуржуазными прослойками, чрезвычайно низкий процент рабочих и почти полное отсутствие рабочих-выдвиженцев (например, в «Союзкино», насчитывающем около 700 работников, нет и 20 выдвиженцев-рабочих!).

В результате этого налицо: бюрократизм, рабочие темпы; жизнь и работа под своеобразным, но откровенным правооппортунистическим на практике лозунгом: «пятидневку — в четыре года».

Что сделал аппарат «Союзкино»? Ничего! Чего не сделал этот аппарат? Самого главного: не организован, не стал руководящим центром своих предприятий (фабрик, трестов), не дал им твердых и четких планов (ни тематических, ни производ-

ственных), не сумел добиться организованного управления производством, не приступил к реконструкции своей производственной базы, не изучил своих кадров и т.п.

Этот аппарат не смог составить контрольных цифр на новый хозяйственный год. Президиум ВСНХ вынужден был отказаться от рассмотрения ввиду их полной непригодности. И только после огромных усилий, при помощи общественности, с огромным опозданием контрольные цифры были составлены в более или менее приемлемом виде.

Запоздание аппарата Союзкино с контрольными цифрами и тематическими планами обеспечило срыв промплана предприятий в особом квартале и ставит под угрозу новый хозяйственный год»²¹.

30 декабря вышел первый номер бюллетеня, специально посвященный ходу чистки киноорганизаций. Под заголовком «Выкорчевать корни оппортунизма» в этом выпуске опубликовано постановление бюро Краснопресненского райкома ВКП(б) г.Москвы, героем которого стала парторганизация «Союзкино». В документе говорилось:

«1. Парторганизация «Союзкино» своевременно не сумела вскрыть правооппортунистическую деятельность Рютина — бывшего председателя правления «Союзкино», проявлявшего полное бездействие в деле выполнения промфинплана «Союзкино», а наоборот, партийная организация отнеслась примиренчески к двурушничеству деятельности Рютина, взяв его под свою защиту тем, что при обсуждении его дела в своей резолюции указала, что Рютин не вел в «Союзкино» открытой правооппортунистической работы, переключив все внимание на оценку деятельности бывшего «Совкино», тем самым парторганизация замазала, ослабила и взяла под защиту оппортуниста и двурушника Рютина. <...>

3. Благодаря слабости партруководства, недостаточной бдительности всей организации не был также вскрыт своевременно ряд нездоровых явлений внутри руководящей головки «Союзкино». Члены правления тт.Сутырин, Козак, Алмазов отнеслись примиренчески к правооппортунистическому руководству Рютина. Переключили внимание на деятельность Шведчикова и правление бывшего Совкино. Этим допустили политическую ошибку. Тов. Сутырин и др. вовлекли в склоку, имеющую место среди правления, всю парторганизацию».

¹⁷ «Кино», 1930, № 64, 17 ноября.

¹⁸ «Кино», 1930, 17 ноября.

¹⁹ РГАЛИ, ф. 2497, оп.1, д. 5: «Кино», 1930, № 64.

²⁰ «Кино», 1930, 2 декабря, 7 декабря.

²¹ «Кино», 1930, 2 декабря.

цию, этим самым отвлекли внимание как свое, так и всей организации от вопросов промфинплана, борьбы с прорывом и т.д. <...>

5. Наличие такого ряда нездоровых явлений и ошибок в деятельности руководства и всей организации, в работе «Союзкино» имеются крупные хозяйственные прорывы. Основные из них заключаются в следующем:

а) годовой план новых кино постановок выпол-



Борис Шумяцкий

нен лишь на 50%, по кинофильмам на 73% при полном израсходовании 100% денежных средств.

б) наличие большого количества забракованных фильмов.

в) слабое внимание и задержка звукового кино.

г) бесхозяйственное отношение к импортируемой пленке и чрезмерная медленность с постройкой фабрики пленки в СССР.

д) отсутствие надлежащего руководства фабриками, предприятиями и строительством <...>.

В соответствии со столь суровыми выводами предлагались и надлежащие оргмеры по исправлению: бюро парторганизации следовало распустить, материал о Сутырине, Козаке, Доброчаеве, Мурове передать в РКК. Просить ЦК ВКП(б) пересмотреть весь состав правления «Союзкино». Просить НК РКИ установить виновных в производстве негодной продукции и привлечь их к ответственности²².

²² РГАЛИ. Ф. 2497. Оп. 1. Д. 43.

ЭПИЛОГ: ВОЦАРЕНИЕ БОРИСА ШУМЯЦКОГО

Надо заметить, что после скоропалительного свержения М.Н. Рютина «важнейшее из искусств» месяц оставалось без начальственного присмотра. Но далее продлевать это положение было уже нельзя, и 21 ноября в Кремле определились с кандидатурой нового начальника советского кино: Президиум ВСНХ СССР назначил председателем Правления «Союзкино» Б.З. Шумяцкого.

Борис Захарович Шумяцкий родился в 1886 году в г.Верхнеудинске Забайкальской области. С 1904 года активно участвует в революционной деятельности, становится профессиональным революционером-подпольщиком. В 1912—1913 гг. работает в «Правде», а с начала Февральской революции занимается организацией в Сибири большевистских изданий. В 1918 году принимает активное участие в создании Красной Армии. В 1921 году избирается членом ЦК ВКП(б) и работает в качестве одного из секретарей Рабоче-крестьянской инспекции. В 1922 году по поручению ЦК руководит обследованием всех зарубежных представительств СССР.

Находился на дипломатической работе в Персии в качестве полпреда и торгпреда СССР. С 1928 года до конца 1929 года — член и зав. Агитпропом Средазбюро ЦК ВКП(б). С 1930 года — директор Плехановского института.

Новый предводитель советской киномузы блестяще показал себя уже в первых двух бумагах, подготовленных им на новом для себя поприще.

На имя Председателя СНК СССР В.М.Молотова была направлена секретная докладная записка с оценкой состояния дел во вверенной Шумяцкому сфере деятельности. Главная цель записки состояла в том, чтобы объяснить председателю советского правительства, какое кошмарное наследство досталось новому руководящему органу советской кинематографии, какие чудовищные ошибки и вывихи допустили их предшественники и в каких трудных условиях приходится начинать работу: «Против образования «Союзкино» были сильные возражения со стороны киноорганизаций союзных республик, а также со стороны военного ведомства по линии Шосткинского завода по выработке пленки и завода ГОЗ в Ленинграде по выработке демонстрационной киноаппаратуры.

Как киноорганизации союзных республик, так и военное ведомство неоднократно возбуждали вопрос о пересмотре решений о вхождении их в

ведение кинофотообъединения. Окончательно этот вопрос был решен только в начале августа 1930 г. Эта борьба со стороны указанных организаций крайне затормозила как организационную, так и практическую работу кинофотообъединения. Более нормально правление кинофотообъединения приступило к работе только со второй половины августа.

Какого-либо руководства со стороны правления кинофотообъединения киноорганизациями союзных республик до сего времени, а также и в настоящее время нет. Эти киноорганизации входят в кинофотообъединение только номинально, всю свою работу ведут самостоятельно без руководства со стороны кинофотообъединения.

В начале декабря 1930 г. состоялось решение директивных органов об изъятии из ведения Союзкино треста ВТОМП, вырабатывающего демонстрационную киноаппаратуру. Таким образом, в настоящее время в кинофотообъединение входят следующие организации: всесоюзные тресты по производству и прокату кинокартин и эксплуатации кинотеатров (Украинфильм, Грузкино, Азеркино, Арменкино, Белгоскино, Узбеккино, Туркменкино, Таджиккино, Востоккино) и ф-ки по производству кинофильм, непосредственно подчиненные правлению «Союзкино» (1-я московская, 3-я московская и Ф-ка звуковых фильм в Москве, Ленинградская кинофабрика), а также Всесоюзный трест ФОКХТ по выработке кинопленки, фотопластинок и фотобумаги.

Организация Межрабпомфильм в сферу влияния Союзкино не входит, а существует самостоятельно, как концессионное предприятие, оно не входит также и в систему ВСНХ СССР.

Двурушническое поведение бывшего председателя «Союзкино» Рютина крайне отрицательно сказалось на состоянии всего аппарата «Союзкино», дискредитировав всю работу «Союзкино» как в глазах пролетарской общественности, так и перед профсоюзными и хозяйственными организациями, что до сих пор крайне отрицательно отражается на всей текущей работе. <...>

После красочного описания «вредительской деятельности» своего предшественника Рютина Б.З.Шумяцкий (его авторство несомненно. — В.Ф.) уведомлял руководителя советского правительства о том, что явно ту же вредительскую политику намерен проводить бывший руководитель «Совкино», а ныне его первый заместитель Швед-

чиков, который не разделяет провозглашенный Сталиным тезис об обострении классовой борьбы и сомневается в целесообразности провозглашенного опять же Сталиным курса на создание отечественной материально-технической базы страны.

Главным же ударным моментом в докладной телеге главе правительства стало упоминание о том, что «раскрытие органами ОГПУ вредительской организации, более пяти лет работавшей внутри основных киноорганизаций РСФСР («Союзкино», «Межрабпомфильм») и распространившей свое влияние на развитие всей советской кинематографии, проливает яркий свет на глубокий смысл приведенного выше указания ЦК ВКП(б). Следственные материалы с поразительной полнотой подтверждают, что именно там, где это видел ЦК ВКП(б), и была «зарыта собака».

<...> Сравнительно небольшая группа специалистов — большинство которых, кстати сказать, были лжеспециалистами, утвердившись на руководящих местах, сумели приобрести силу, от которой в очень значительной мере зависел исход развития советской кинематографии. <...>

Второе сочинение, принадлежавшее перу нового советского киноначальника, было поименовано «О классовой борьбе на фронте советской кинематографии». В отличие от первого оно адресовалось уже не руководству страны, а общественности. Но смысл его мало отличался от первого. Разница заключалась лишь в том, что первый документ был исполнен в жанре тайного доноса, а второй стал открытым политическим обвинением негодных Шумяцкому и еще не отстраненных от дел ведущих сотрудников «Союзкино».

Стратегия нового киноначальника проявилась в первых его документах с предельной наглядностью: не брезгуя никакими средствами, быстро расчистить кадровую площадку и всюду расставить только своих людей.

По одному только этому почерку можно было догадаться, что этот очередной сталинский протезе маху уже не даст. Под его предводительством единый советский многонациональный киноколхоз будет сколочен быстро и решительно...²³

²³ РГАЛИ, ф. 2497, оп. 1, д. 6, л. 1—13.

ЛЕВ АННИНСКИЙ

ЛИЦОМ К ЛИЦУ?

Кинофестиваль «Восток—Запад». Баку-2006.

Тему Востока-Запада принято начинать с Киплинга. Начну и я:

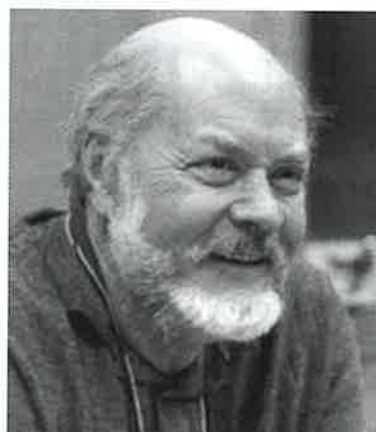
«Да, Запад есть Запад, Восток есть Восток, и с места они не сойдут...»

Не сойдут?

Посмотрим на экран.

Дело тонкое

Киргиз Талгат Асыранкулов и казах Газиз Насыров (оба выпускники московского ВГИКа) сняли фильм «Райские птицы» для обычного (неширокого) экрана. Это не значит, что их стилистика архаична. Напротив, в четкости их киновении чувствуется какое-то новейшее щегольство. Кадр — не просто выразительная картинка, кадр — оптическая улика. Девушка-студентка, приехавшая в пограничный поселок сделать трехминутный учебный репортаж, попадает в элизиум, где реальные фигуры и воображаемые тени все время меняются местами, лова и уличая друг друга и вновь теряя. Если стреляют, то не обязательно убивают, не исключено, что имитируют. Если свадьба — пышная, громкая, в масках, — то это инсценировка: надо отвлечь внимание пограничников: перегнать контрабандой через границу старую машину. Что в багажнике, того не знают и сами перегонщики, как не знает страус, спрятавший голову в песок, где он — в укрытии или в реальной опасности.



Впрочем, страусы в такой символике не задействованы, они просто гуляют в загоне, обеспечивая героев-жуликов яйцами, которые можно украсть, а авторов фильма — возможностью имитировать «райскую жизнь», которой нет.

А что есть? Есть — в прошлом — советский совхоз с зоофермой. Есть — в настоящем — погранучасток на этом самом месте. Есть зона. Погранцы в камуфляже. Наркокурьеры в зарослях. Какой-то негр в рыжей шевелюре...

Где условность, где реальность, не угадаешь. Все кругом демонстративно-дружелюбное и втайне опасное. Граница между двумя восточными государствами, недавно обретшими независимость, эфемерна, но гибельна. Перемены ситуации мгновенны. Братство спасает в бызыходности. Обман уравнивается

обманом. Узкие глаза, загадочные улыбки, фальшивые патроны в автоматах, тонкие ножи за пазухой...

Восток в квадрате?

Я имею в виду квадрат на пограничной карте и квадратуру круга в окуляре кинокамеры.

Дело толстое

И по теме, и по сюжету все становится на свои места, когда ближе к финалу милицейский дознаватель, впад в истерику и швыряя предметы, материт нынешнее невменяемое молодое поколение России.

До этого невменяемость передается через киноязык, и если вы знаете круг интересов сценаристов братьев Пресняковых и хватку режиссера Кирилла Серебренникова, то можете представить себе, каков экранный эффект и какова фактура: голые задницы, интимные места, затрепанные, гримасы, лукавая тупость...

Фильм называется «Изображая жертву» и под прицелом держит наше русское упоение страданием. Все это сопровождается взглядами, бросаемыми на Восток и на Запад. Не опасно ли есть лаваш? Стер ли Чингисхан границы между Европой и Азией? Сколько бастардов наплодили немецкие оккупанты в захваченных русских областях? Эти рассуждения могут по ны-

нешним временам показаться рискованными, но степень риска в этом фильме вообще поднята до предела.

Самое интересное: хаос жизни здесь пытаются остановить, расчленив и воспроизвести в ходе следственных экспериментов. Кадр — оптическая улика. Убийца подробно рассказывает и многократно показывает, как он пырнул ножиком возлюбленную, когда та испражнялась. Меня от подобных экспериментов слегка подташнивает, но с точки зрения восточно-западного диалога этот подход дает побольше, чем швыряние предметов в японском ресторане, что тоже продемонстрировано в фильме.

Восток, как известно, это тонкая, иногда коварная и всегда трудноуловимая нюансировка поведения. А Запад, стало быть, это такое препарирование реальности, когда ее прикалывают к делу на прочно, да еще расчлениют на «показания», да еще ловят на очных ставках.

В фильме эта методика доведена до черной непроходимости.

Выход из тупика — через нервный смех. Ничего страшного: невменяемость молодого поколения — ответ на невменяемость «стариков». Отсюда — ерничество на грани издевки и нравоучение на грани истерики. Все очень весело.

Нет проблем?

Все очень серьезно.

Лето. Зима. (Фильм называется «Времена».) Север. Восток. (То есть все по теме.) Россия. Дубай. (В Россию — командировка, из Дубай — контрбанда.)

Место действия — Турция.

Действующие лица — интеллектуалы.

Сюжет: мужчина, две женщины. Определяющие реплики: «Я тебя люблю», «Я не буду с тобой счастлива». Ритуальные реплики: «Есть проблемы?», «Нет проблем».

Между репликами — статичные планы. Почти стоп-кадры. Невероятной длины паузы. Паузы заполняют всю сотню минут экранного времени. Так что кажется, что режиссеру (он же сценарист) Нури Бильге Джейлану помогли сделать фильм не французы (живость которых давно вошла в легенды), а англичане (чье молчание между суждениями тоже вошло в анекдоты).

Отчасти эту анемию компенсирует эротическая сцена, которая, с одной стороны, может быть истолкована как бешеное насилие мужчины над

женщиной, а с другой — как интуитивная хитрость женщины, которая, сопротивляясь, распялет в мужчине зверя. Сцена длится так долго, что возникает мысль не об экранном, а о реальном времени.

Рискну сформулировать смысл увиденного. Человек — горячее животное, опущенное в ледяной разум. Время от времени жар вырывается. Авторы фильма надеются: человек может с собой совладать. Во все времена.

Добавлю словами поэта Бродского: «На всех широтах».

А в каком качестве человек овладевает своей природой, прочтите у поэта Пушкина, которого поэт Бродский комментирует.

Лестница меж временами

Перед просмотром Рустам Ибрагимбеков, сценарист и продюсер фильма «Прощай, южный город», с молчаливого согласия режиссера-постановщика Олега Сафаралиева извиняется перед публикой за то, что по недостатку средств на бакинской киностудии им пришлось снять фильм технически традиционно, с монозаписью звука.

По ходу просмотра я подумал: а хорошо, что у них не нашлось средств и не соблазнились они на роскошество современного широкого формата, не размахнули красоту южного города на подкупающие коммерческие пейзажи, не промаковали опасности города в блокбастерском экстазе.

Пришлось втиснуть бакинский двор в рамки узкого экрана. Пришлось вживаться: в показное благодушие соседей, в шизотемию оградок и перегородок, в апоплексическую коммуналоку. Прошу прощения за эйзенштейновскую метафору: мне показалось, что знаменитая кинолестница раскололась на сто кусочков, и ее склеивают запредельным давлением.

Откуда теснота?!

— А у нас беженцы.

Обдаст жаром и холодом 1986 года. Карабах уже взорвался. Из Москвы доносятся по радио бесильные призывы к спокойствию. Местная милиция прибирает власть к рукам. Новые собственники готовы снести и лесенки, и жильцов. Главный герой запасается пистолетом.

Потом, в разгар эротической сцены, он вынет пистолет и, едва не положив партнершу в обморок, спокойно прикурит. Публика, понявшая, что пистолет — всего лишь зажигалка, охнет в облегчении.

Нет мне облегчения. Мучает вопрос: то ли авторы фильма действительно прощаются с тоталитарным советским прошлым и с облегчением венчают картину прелестным видом Баку 2000 года, то ли они понимают, что по исчезновении лесенок и воцарении новой независимой реальности остается в душах людей все то же неистребимое (природное?) остервенение? И тогда — с чем прощаюсь?

Мафия захватывает площади: в подвале, где в советское время собирались джазисты и отводили душу в полузапретных шлягерах, теперь будет ресторан; новые владельцы не станут рассуждать о музыке, они просто вышибут дух из тех, кто вздувает сопротивляться.

Не знаю, Восток это или Запад. Адрес, указанный в фильме, — Юг.

Вышка

Это не та вышка, которую жители южного города привыкли видеть на нефтяном горизонте. То есть не та, которая красовалась некогда на первой странице их газеты.

Но и не та, которую военный трибунал мог впаять за саботаж или за пособничество оккупантам, а то и за сочувствие пленным немцам в военное время.

Тут вышка другая. В разгар войны ее строят для радиомаяка, чтобы обеспечить авиapolеты держав Запада в сражающийся Союз. Строят в глухой северной тайге пленные немцы, пригнанные сюда под конвоем.

Когда вышка почти готова, выясняется, что она уже не нужна. Немцев, которых нечем кормить и не на чем вывезти на Большую землю, особицы пускают в расход, т. е. расстреливают в ближайшем овраге на глазах местных жителей.

Фильм называется «Полумгла». Честно сказать, я с трудом могу определить, где моя душа на этом пути из тьмы ненависти к свету примирения.

Может, в финале, когда немцы пляшут на празднике вместе с нашими вдовами — за считанные часы до расстрела?

Может, в середине пути, когда голодный и промерзший немец, приковывавший к избе, просит пустить его в дом, и наша солдатка, недавно получившая похоронку, дает ему поесть, а потом сквозь зубы цедит: «Теперь пошел вон».

Может, в начале, когда немцы сквозь тайгу тащат волокушу со своим скарбом и начинают тонуть в болоте.

Грешным делом, я подумал: а вы знали, куда шли? Наша тайга — это вам не Запад! Это вам не «хайль» кричать на чистеньком норнбергском стадионе, не полет валькирий приветствовать в венской опере, не гусиным шагом мерить Елисейские поля! Нашей земли хотели? А если бы завоевали нашу землю? Корячились бы в тайге, тонули бы в болотах, надрывались бы, как надрываются все живущие здесь от века?

А что? И надрывались бы. Немец — он работник! «Если бы не воевал, а сразу сдавался в плен, цены б немцу не было», — резюмирует какой-то наш дед.

Говорят, фильм чуть не положили на полку. Это в наше-то бесполочное время! То ли госбезопасность за своих обиделась, то ли дипломаты побоялись, что нынешние обидятся немцы. Не знаю. Не хочу знать.

Другое знаю. Фильм сделал Артем Антонов, из поколения не внуков уже, а правнуков тех наших обессиленных солдат, которых немцы 1941 года достреливали под звуки губной гармоники.

Правнук ищет примирения. Я его понимаю. Я — на его стороне.

Пусть знает, какой болью душевной оплачивается такое примирение.

Из полумглы можно угодить обратно во мглу. Можно и на свет. Но только бы не ослепнуть памятью.

Лицом к лицу с палачом

Аудриус Юзенас родился в пору, когда Стэнли Кремер снимал «Нюрнбергский процесс», он едва вышел из ясельного возраста, когда Ромм снимал «Обыкновенный фашизм», а когда Спилберг снимал «Список Шиндлера», Юзенас, уже имея дипломы физика и музыканта, учился на кинопродюсера и сценариста.

Теперь к нему попали архивные и мемориальные материалы Вильнюсского гетто, уничтоженного гитлеровцами. Еще в его распоряжении была киногоения предшественников. Кучи тряпья, снятого с трупов. Автоматные очереди — звуковым фоном. Похоть карателя-немца, соображающего, не стоит ли взять в наложницы узницу-еврейку, если ее отмыть...

Узники — на краю. Нельзя ли спастись, устроив какое-нибудь «производство», например, стирать и чинить немецкое солдатское обмундирование? Нельзя ли отвлечься от ожидания гибели, если устроить в гетто что-то вроде театра? Это уже как бы не тупое убийство, а что-то вроде диалога сторон...

Возникает интерес к пограничным ситуациям. А что, если убийца-немец тоже не чужд музыкальности? А что чувствуют евреи юденрата, когда им спускают контрольные цифры на ликвидацию? А что должен чувствовать литовец, оказавшийся между немцами и евреями?

Все сдвигается к тонкости. Немец не стреляет сразу — сначала он предлагает еврею побеседовать о смысле бытия. Еврей не погибает сразу — сначала он должен перед немцем спеть и сплясать. А немец, отложив автомат, подыграет еврею на саксофоне.

Задумав фильм, режиссер-литовец денег на постановку фильма в Литве не нашел. Деньги дал — немец.

По ходу съемок инвестор вмешивался в дело. Он не мог понять юмора, с каким евреи в фильме относятся к собственной гибели. Немец полагал, что в этом нет ничего смешного.

В результате такого сотрудничества фильм «Гетто» вышел несколько более грубым, чем был задуман.

В контексте диалога Восток—Запад литовский кинорежиссер, как он полагает, взял сторону Востока.

А реальность взяла свое.

Выбраться живьем?

Фильм Валерия Рубинчика проиграл бы от ясности. Но ее нет. Есть два героя (один из которых, для лучшего различения, обрит наголо). А может, это только кажется, что их двое, а на самом деле — тут один, только психика раздвоена.

Но допустим — два. Два мужика, и меж ними — женщина. А может, там две женщины. А может, ни одной, и все это игра воображения этих мужиков.

И что один из них в 50-е годы работал в Китае в системе наших органов, а другой тоже там кантовался — в воровской малине, и они друг другу там «мешали», а теперь вот тут сводят счеты — тоже, может, правда, а может, «истории», рассказанные в ожидании беды.

Реально — ожидание беды. То ли ножом пырнут, то ли табуреткой врежут по кумполу, то ли топором череп развалит.

Фильм называется «Нанкинский пейзаж» — по одноименной повести сценариста Андрея Бычкова. Джонки, зонтики... Фарфор эпохи Тан. Задача отдает чистой эстетикой: воздушная прелесть — в контраст нашей брутальной невменяемости. Однако сколь ни подкупает эстетика, хо-

чется понять состояние, ставшее причиной такой тяги к Востоку.

На Запад мы тянемся, когда душа чаёт жизненного устройства. Если жизненное устройство немислимо, если жизнь (как любит говорить Рубинчик) — это история, из которой еще никто «не выбрался живьем», то такое катастрофическое предчувствие тянет обозначить чем-то восточным.

В финале огромную статую китайского бога воздвигают напротив московского Кремля, и тысячи наших соотечественников, только что прошедших физкультпарадом по Красной площади, ложатся ничком. Своими телами они выкладывают то ли гигантскую звезду, то ли гигантский след от взрыва.

Ясно, наконец?

Если слаб, не лезь!

О сценаристе фильма «Мне не больно» Валерии Мнацаканове говорят, что он отсалютовал «Трем товарищам» Ремарка. Может, и так. Но отсалютовал он также «новым людям» нашего Девятнадцатого века. Бедная девушка — на содержании у престарелого богача: ее спасают товарищи для новой светлой жизни. Во времена Достоевского и Чернышевского спасали — либо для христианской любви, либо для революционной борьбы. Теперешние наши товарищи могут предложить жертве лишь что-то вроде коммуны дизайнеров.

Дизайнер — это тот, кто украшает дома новых русских богачей. Ну и влюбляется в хозяйку одного такого дома. То есть в содержанку нового русского.

В исполнении Александра Яценко влюбляющийся товарищ — трогательный очкарик, эдакая вариация неумирающего позднесоветского кинематографического Шурика. На полголовы ниже своей избранницы.

Избранница странная. Вроде бы манерная, притом какая-то потаенно обреченная, а главное — завораживающе непредсказуемая. Кажется, я начинаю понимать обезоруживающую притягательность Ренаты Литвиновой. Чем банальнее предписанные ей реплики («я тебя люблю», «это моя копна, я ее купила на свои деньги» и т.д.), тем околдованнее она их произносит. Словно не верит, что все это реально. Замороженная душа — никак не отогреется. Ангел, случайно залетевший в эту жизнь, — вот-вот отле-

тит. Смотрит на людей невидящими глазами, будто и они ангелы...

А они?

А они метелят влюбленного очкарика. Он только и может выдохнуть в ответ: «Мне не больно». Реплика становится названием фильма. Хотят сделать больно — самым простым доходчивым способом. Кулаки телохранителей богатея решают дело. Кулаки пьяных десантников. Резонно советует доктор грустному влюбленному: «Чего ты лезешь к ней со скорбной рожей! Если ты слабак, не лезь!»

Вы поняли? Куда он лезет-то?

Туда, где «сильный с сильным...»

А теперь процитирую Киплинга о Востоке и Западе: «...и с места они не сойдут, пока не предстанут небо с землей на Страшный Господень Суд. Но не-ту Востока, и Запада нет. Что племя, родина, род, — если сильный с сильным лицом к лицу у края Земли встанет!»

Лицом к лицу...

«Лицом к лицу лица не увидать», — ответил наш поэт.

Не только потому, что большое видится на расстоянии. А потому, что лицом к лицу встанут — убивать.

Вот если бы плечом к плечу...

Призы VIII Бакинского международного кинофестиваля «Восток—Запад»

5—10 сентября 2006



«За выдающийся вклад в евразийский кинематограф» — режиссер **Валерий Рубинчик**.



«За самое гуманное послание зрителю» — фильм «Полумгла», режиссер **Артем Антонов**.



«За самый женственный образ» — актриса **Рано Шодиева**. Фильм «Родина», Узбекистан.



«За самый мужественный образ» — актер **Теймур Бадалбейли**. Фильм «Прощай, южный город», Азербайджан.



Специальный приз — режиссер **Садарбек Солиев**. Фильм «Календарь ожидания», Таджикистан.

Несерьезности

ИРАКЛИЙ КВИРИКАДЗЕ

РОЖДЕСТВЕНСКИЕ МИСТЕРИИ

Агнешка Холанд, знаменитейшая полька, с которой я писал сценарий про жену Петра Первого Екатерину, гостящая у меня в Кондратьевском переулке, вышла погулять и, накупив уйму всяких сосисок, сыров, овощей, рыб, вернулась с металлической тележкой от супермаркета «Седьмой континент», вкатила ее в мою крошечную квартирку, именующую на западный манер «студио», и густым контральто выругалась матом. Потолок «студио», многократно заливаемый соседом сверху, пчеловодом-алкоголиком Ипполитом Крыловым, и в этот раз тек желтыми каплями. Агнешка взбежала к пчеловоду и почему-то спустилась от него с новогодней елкой. До 2004 года оставалось 15 дней. В «студио» запахло хвоей. Я не спросил Агнешку, что случилось в квартире над моей головой и откуда елка да еще коробка со старой ватой и дюжиной стеклянных цветных шаров?!

Когда-то давным-давно (60 лет тому назад) я проснулся ночью от запаха хвои, поднял голову и увидел мерцающую стеклянными шарами елку. Это мое самое раннее воспоминание о самом себе. Я не раз пытался проникнуть дальше в глубь памяти, но там какая-то бархатная темнота.

Елка пчеловода, наряженная польско-голливудовским режиссером Агнешкой Холанд, ловко нанизавшей шары на колющие



смолистые ветки, странным образом напомнила мне (как вы думаете, кого?) Раджа Капура — индийского актера, которым бредили мы, советские кинозрители начала 50-х годов. Объясню почему. Приезд делегации индийских кинематографистов в СССР совпал с новым 1955 годом. Оказавшись в Тбилиси, Радж Капур выпил бутылку кахетинского вина (будучи трезвенником) и изъявил желание стать Дедом Морозом. Он пошел на просмотр своего фильма «Бродяга» в большой белой ватной бороде, на шее переливались разноцветными огнями стеклянные шары.

Я увидел полубога, выходящего из машины ЗИС-110, мне показалось, он махал рукой и улыбался только мне, Ираклию Квирикадзе. Рядом с Капуром шел первый секретарь коммунистической партии Грузии тов. Мжаванадзе и щипал пухлые щеки полубога. У секретаря компар-

тии была привычка выражать радость щипками.

В зале кинотеатра сидели и ждали высшие эшелоны партийной власти. Простых любителей индийского кино отесняли милиционеры. Мне очень хотелось попасть в кинозал, куда утром ввезли огромную, срубленную в боржомских лесах елку.

У моего друга Элизбара Балавадзе родился план: мы взбираемся по водосточной трубе на третий этаж со стороны двора кинотеатра и ныряем в окно туалета, оно всегда было полукоткрытым. Пять минут альпинизма, и мы увидим «Бродягу» в присутствии великого Капура. За нашими спинами раздался голос: «Я с вами!». Оглядываемся и видим Ленина, Владимира Ильича. На нем был галстук в крапинку, на плечи накинуто пальто. «Я хочу с вами». Мой друг Элизбар подумал и сказал: «Ленин, отстань». Но Ленин увязался за нами.

... В кинотеатр местного масштаба «Владимира Ильича» пускали обычно бесплатно. Он внешне был похож на вождя мирового пролетариата и веселил зрителей до начала сеансов своими речами, позами, жестами, картавостью. В буфете кинотеатра стоял на бочке с пивом, и была это не бочка, а броневик. Но в день приезда Раджа Капура его не пустили в кинотеатр. Самолюбие Ленина страдало. Он полз по водосточной трубе, шепча: «Новый год без меня?! Не выйдет!!!»

Сыпал нехолодный тбилисский снег. Окно легко поддалось, и мы втроем впрыгнули в мужской туалет. Нам не повезло: два охранника секретаря компартии Мжаванадзе стояли у писсуаров. Увидев Ленина, они обомлели, потом скрутили ему руки. Скрутили и нам. Новый год мы встретили в 6-м отделении милиции.

Вспомнив историю Владимира Ленина и Раджа Капура благодаря стеклянным шарам, экспропрированным Агнешкой Холанд у пасечника-алкоголика, в моей памяти возникло некое завихрение, которое можно назвать так: «Новогодние нелепости, печали и курьезы...»

Мне было одиннадцать лет, я жил с родителями в Батуми. Встретив унылый Новый год со взрослыми, я сбежал к себе к крошечную комнату-пенал. Лег в постель и стал читать любимого Левингстона — исследователя африканских джунглей. За стеной бились в страсти две гориллы. Это Илиопуло, мой учитель математики, мучил любовницу. Под их вой, стоны и визги хорошо читался Левингстон. Вдруг африканские звуки стихли. В дверь к Илиопуло кто-то грозно стучал... Через минуту я увидел большие женские груди в своем окне и удивился, как те два охранника. Любовница Илиопуло, пройдя по карнизу от его окна к моему, жестами просила впустить ее. Я открыл окно. Рыжеволосая Ванда, дрожащая от холода, оказалась в моей постели. «Нагрязнул Ковальский, вернулся симфонический, черт бы их побрал...» Я понимал ее путаную речь. Ванда была учительницей анатомии в

нашей школе, ее муж Ковальский играл на виолончели в симфоническом оркестре и дико ревновал Ванду... Согревшись под одеялом, Ванда встала, подошла к стене, приложила ухо и стала слушать разговор мужа и любовника. За стеной сперва ругались, потом стали пить, потом петь... Все-таки ж Новый год! Учительница анатомии вернулась в постель, легла напротив. Ноги ее оказались у моего лица. Она на удивление быстро заснула. Я же в ту новогоднюю ночь не сомкнул глаз, разглядывая большущие, словно узбекские дыни, груди анатомички. Зубы мои тихо лязгали. За стеной пели Илиопуло и Ковальский, за другой стеной пели мои папа, мама, родственники.

Совсем недавно, в 1999 году, 31 декабря, встречая 2000 год, я участвовал с двумя эстонскими певцами Урб (рок-легендами бывшего СССР) в калифорнийском массовом заплыве. Было это в Лос-Анжелесе. На пляже Венис Бич собралось около сотни фанатов ночного плавания. Мы бросились в океан в одном тысячелетии, а вышли на берег в другом.

Этот замечательный заплыв вспомнился мне потому, чтобы вы не подумали, что я, мои друзья, знакомые каждый Новый год лазаем по водосточным трубам, карнизам и влезаем в чужие окна... Мы также и плаваем, отбираем у соседней полутораметровые елки и стеклянные цветные шары...

Несмотря на то, что нас от случая к случаю заливают, мы не унываем и стараемся жить весело!!! Чего и вам желаем!!!

ЛЮДМИЛА ЛЕМЕШЕВА

НАКАТИЛА СУТЬ...

В России, как известно, надо жить долго, чтобы до чего-нибудь дожить. Еще дольше надо жить в Украине. Понадобилось 40 лет, чтобы мы узнали историю большого украинского актера Константина Степанкова, которая бросает неожиданный свет и на его киногероев, и на него самого.

Впервые увидела я Костю (тогда он был еще не Народный и даже не Заслуженный) в конце 60-х в спектакле Киевского театра-студии киноактера «Лиса и виноград», поставленном Леонидом Осыкой. Запомнила его философа Ксанфа на всю жизнь: худое ломкое тело, устало сутулитесь, но походка легкая, жест плавный, расслабленно капризный, а сама рука властная, сильная, с напряженно проступающими жилами. Нестерпимый блеск глаз на коричнево-аскетичном, выжженном лице с глубокими морщинами, которое враз умеет стать жестким, состариться и опустеть.

А как он был великолепно небрежен в своем вольномыслии, балансирующем на грани цинизма, как рассеянно аристократичен в каждой интонации, когда откровенно забавлялся спорами с простодушным и талантливым рабом Эзопом. Ну откуда в нем эта размагниченность, утонченность и естественность одновременно?

Когда узнала, что Степанков только что ушел из театра имени



Константин Степанков

Франко, где проработал 14 лет, но так и «не вписался», ничуть не удивилась. Тогдашняя украинская драматическая школа с ее мелодекламацией, любовью к восклицательным знакам и почти полным отсутствием вопросительных, не знающая шепотов и полутонов, была не для этого актера.

Вскоре мы с ним познакомились: на длинном маршруте по Сибири, который назывался Декадой украинской литературы и искусства в РСФСР, где



«Комиссары»

Костя автоматически становился центром любого, малого или большого, скопления народа.

Помню, как в маленьком поселке Полтавка, заселенном еще в столыпинские времена переселенцами с Украины, он обратился к гудевшей на площади толпе: «Люди!» И от этого непривычного обращения, от этого сильного, почти органного голоса толпа невольно вздрогнула и замерла, а кто-то рядом со мной сразу всхлипнул. Говорил он страстно, серьезно, вдохновенно — и его выслушали в глубокой тишине, как слушают проповедника.

А вечером он валял дурака, лихо пел украинские народные песни, один и с «людьми», произносил тосты, завораживал и очаровывал — гусар, гуляка праздный... Артист. Лищедей.

И что было особенно поразительно в этом двухнедельном моноспектакле — ни малейшей фальши, ну прямо-таки ни одного неверного звука или жеста, даже на придирчивый взгляд критика. Смущало только расточительство, неразборчивость, что ли... Легко вспыхивает, легко сгорает, как изба на большом пожаре. Но подкинь пару сухих снопов соломы — и запылет снова.

Помню, смутно подумалось: да не растратит ли он свою бешеную внутреннюю энергию вот так, по пустякам... И не окажется ли лучшей, самой обаятельной ролью, какую ему суждено сыграть, роль самого себя — артиста Константина Степанкова?

Примерно так я написала о нем по свежему впечатлению. С тех пор прошла целая жизнь. Она долго не давала ответов на мои вопросы и как будто подтвердила опасения.

На рубеже 60—70-х несколько блистательных киноролей, сделавших Степанкову громкое имя, а до этого и после этого — масса средних и просто эпизодических, от которых вполне можно было отказаться, которые не вязались с его значительным, нервным лицом, с исходящей от него внутренней силой. Сам он в конце жизни безжалостно разделил свои работы в кино на те, что стыдно смотреть, и те, что не очень. «Тех, что не очень, может, штук пять есть».

Как на мой вкус, самая безупречная из «нестыдных» — Михайло в шедевре Леонида Осыки «Каменный крест». Степанков сыграл естественного человека, физически и душевно здорового, с младенчески нетронутым, безжалостным сердцем, чью совесть еще ничто не смущает и не тяготит, ибо он слепо подчиняется законам общинной морали и не несет личной ответственности за поступки. Это человек на очень крепких ногах, выросший в свою землю могучими корнями, разделяющий со своим народом его, народа, представления о национальном и человеческом достоинстве. Он даже не догадывается о существовании такой коварной штуки, как свобода выбора (экзистенциалистов еще не читал, счастливцев).

Через несколько лет у того же Осыки в «Захаре Беркуте» Степанков сыграет боярина Тугара Вовка — еще одного хозяина на своей земле, охотника и воина, барина с языческой жадностью к жизни, уверенного в неотразимости своей мужской силы и обаяния, а также в праве самому решать свою и чужую судьбу. Последнее его и подведет и подточит изнутри его силу, и превратится он на глазах в жалкого и несчастного старика. Это драма человека, сделавшего неправильный выбор.

Совсем другой человеческий тип предложил Степанков в фильмах Николая Машенко. В знаменитых «Комиссарах» он сыграл фанатика веры, мученика идеи, человека, одаренного религиозным инстинктом и мощным религиозным темпераментом. Такими, наверное, были первые христиане. Утопическая коммунистическая идея хоть и не победила в отдельно взятой стране, зато победила в отдельно взятой человеческой душе — чистой и

честной душе комиссара комиссаров Федора Лобачева.

Но пластический рисунок роли, предложенный актером, говорил еще о чем-то — помимо слов и поверх прямого смысла. Эти страдальческие, какие-то стерегущие глаза, эта набегающая на лицо тень тревоги, детской беспомощности и непонятной вины, это врожденное благородство жеста, контрастирующее с прямолинейностью слов и категоричностью тона, эта невесомость легкого тела, как-то косо скользящего по земле... Споря с еще одним монахом-революционером, впадшим в ересь (его играл Иван Миколайчук), герой Степанкова не разумные аргументы искал, а как будто заклинал бездну, разверзающую перед ним. Он проигрывал другу на каком-то другом поле и невольно робел перед человеком, который не боится заглядывать в глубину собственной души и задавать проклятые вопросы. В этом тайном страхе была уязвимость и слабость сильного героя, сыгранного актером новой формации. Герой, идеалист самой чистой пробы, еще ничего не знает про себя и свою судьбу, актер уже знал все.

Это было настолько неожиданно и обаятельно, что сам Пазолини, автор «Евангелия от Матфея», пригласил «Комиссары» на свой фестиваль в Пизе «Новое кино». Зато родимые киноинстанции, немало потрудившиеся, чтобы изуродовать картину, практически положили ее «на полку», от греха подальше.

Потом Степанков сыграет Жухрая в телесериале Машенко «Как закалялась сталь» — не апостола, а романтика и лирика революции. Потом знаменитого партизана Сидора Ковпака в трилогии Тимофея Левчука «Дума о Ковпаке». На него посыпятся звания, награды, премии — все, что следовало в советском обществе за официальным признанием.

Но тогда же для украинского кино наступили худые времена — ролей в уровень таланту и личности Степанкова не было. И он честно зарабатывал свой актерский хлеб где придется.

В последние годы Костя практически не снимался, жил в селе под Киевом, где они с женой, известной украинской актрисой Адой Роговцевой, осилили купить скромную крестьянскую хатину, кормил там кур и лепил вареники. И конечно, пил. Много и горько.

Однажды в Доме кино попросил приехать туда: «Расскажу тебе все, все, даже то, что никому никогда не рассказывал». Увы, не поехала, потому что, каюсь, потеряла к нему интерес. Как я теперь жалею об этом! Как мало мы все знали о нем, как много не узнаем уже никогда...

Вот его история, ставшая известной совсем недавно.

Родился Кость Степанков в семье потомственных священников. Отец его, Петр Волошук, был протоиереем в селе Печески на Хмельничине. Первый раз его арестовали в 37-м году, но выпустили. Боясь за судьбу близких, отец уговорил жену формально развестись с ним и дать детям фамилию Степанковы (русифицированный вариант девичьей фамилии жены Степанко). В 39-м его снова арестовали и расстреляли. От впечатлительного Кости мать это скрывала. В голодном 33-м умер от скарлатины младший брат. Старший, пятнадцатилетний Игорь, во время войны пошел в УПА, вскоре погиб. Сам Костя убежал из дому — искать отца почему-то на Севере. Угодил в колонию, сбежал, прошел через линию фронта, работал где придется, пока не попал на рыболовецкое судно, ходившее между Архангельском и Мурманском, на Землю Франца Иосифа. Был юнгой, сыном полка, ловил кильку и салаку (от тех странствий остались на теле морские наколки).

Уже после войны мать, боясь доносов, решила бежать из Умани, где семья «врага народа» жила с конца 30-х. Костя уезжать категорически отказался. Оставив хату на людей, позже ставших опекунами сына, мать с шестилетней дочерью навсегда покинула Украину. Двадцать лет не хотел видеться с ней Костя — не мог простить, что она его бросила. Потом все-таки встретились, не сразу, но помирились.

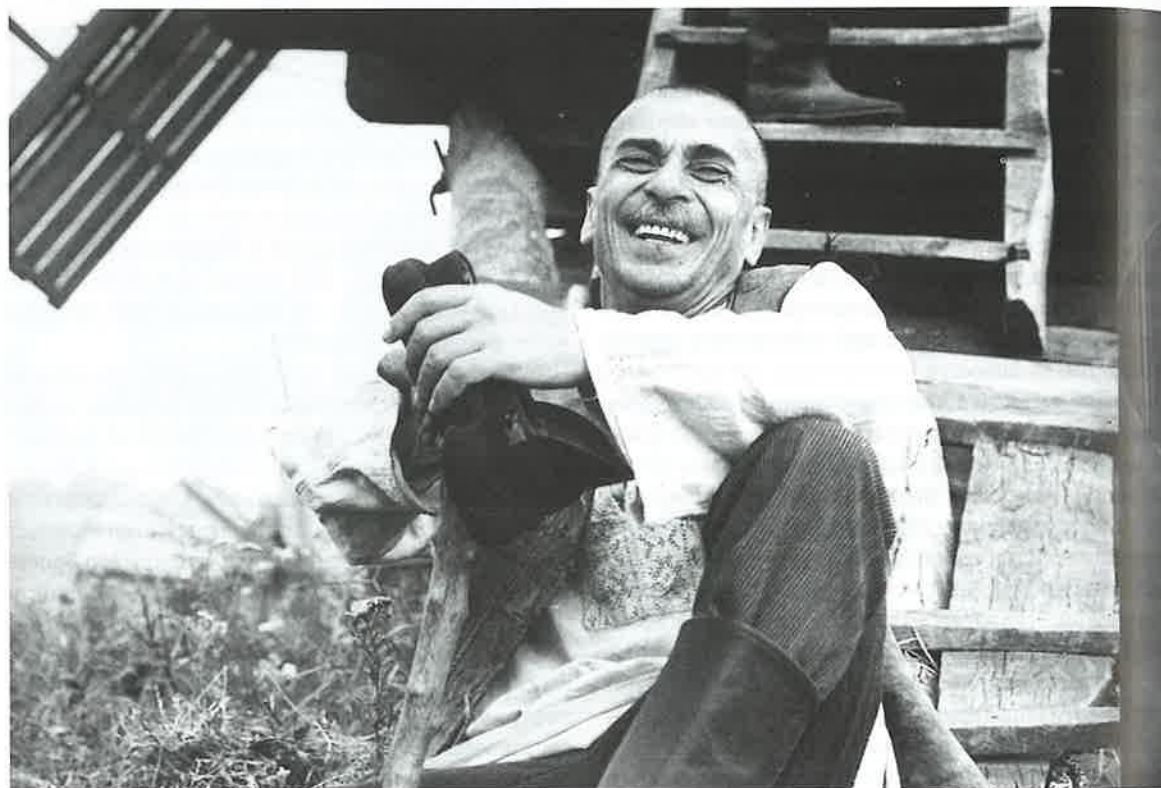
Свое происхождение Кость Петрович тщательно скрывал от всех, включая семью. (Выходит, не поверил ни XX съезду, ни массовым реабилитациям, ни оттепели, ни даже перестройке? Или что-то другое удерживало?) Только через 33 года (!) супружеской жизни открылся жене. Это был 1991-й — судьбоносный год, когда рухнула советская империя. Значит, только тогда поверил, что все это всерьез и надолго. (Широкой публике исповедался с телеэкрана еще через несколько лет.)

«Всю жизнь я брехал, брехал, чтоб выжить. Правду про свою семью я никому сказать не мог, не знала Ада, не знали дети... Я и им брехал. А вот на сцену выходил, не брехал. И в кино в своих ролях — не брехал», — это строчки из дневниковых записей актера, которые Роговцева нашла после смерти в его архиве и опубликовала в книге «Мой Костя», только что вышедшей в Киеве.

Все-таки мы жили в уникальном обществе: «настоящая действительность», к которой вечно призывали художника «повернуться лицом», оказывалась лживой и фальшивой, а вымышленный

мир на сцене и экране был подлинным, не требующим брехни.

Маленькая историческая деталь, говорящая о времени больше, чем гора общих слов. Мой репортаж 69-го года о той самой сибирской Полтавке, где Костя пел с народом украинские песни, родная «Коза» («Комсомольское знамя») не опубликовала. По наивности я удивилась. И только с годами, хорошо узнав правила официальной игры, догадалась: Декада — это парадная, разрешенная



«Вавилон XX»

действительность (расцвет национальных культур, дружба народов и пр.), но хранящие обычаи своей исторической родины, превосходно говорящие на украинском языке коренные жители Сибири — эта информация для русскоязычного Киева ненужная, идеологически вредная. Это должно остаться за ширмой. Или в чулане.

Как балансировал чистый и честный человек Костя Степанков между подлинностью поэзии на экране и невозможностью жить по правде? О чем он думал, играя своих комиссаров? На какие сделки с совестью шел, когда, по настоянию великого актера Амвросия Бучмы, частично заменившего ему по-

гибшего отца, бросил Уманский с/х институт и поступил в Киевский театральный, где был избран комсоргом и исключал из комсомола будущего режиссера Владимира Денисенко, уже севшего за украинский буржуазный национализм (позже Костя у него снимался)? О чем он думал, когда десять лет видел в кресле у себя дома тестя, бывшего работника НКВД, который лишился ноги после операции, пил и опускался после смерти жены и которому благородный зять «дал притулок» в старости?

Все это наши экзистенциальные драмы, наша свобода выбора — между петлей и удавкой. Никакими «европейскими мерочками» (Достоевский) их не возьмешь.

Об одной даме Костя как-то сказал: «У нее такой глубокий внутренний мир, что в него и заглядывать страшно». Я подивилась, ибо сама считала эту даму поверхностной (кому ж и знать лучше — речь шла обо мне). Теперь понимаю: он боялся заглядывать не в чужую, а в собственную глубину. Мы все такие — скользим по поверхности, считая, что так удобнее, комфортнее и безопасней. Похоже, это грубая ошибка: не имея обратной связи с

собственной глубиной, мы не находим контакта с чужой глубиной. Не веря себе до конца, не доверяем друг другу.

А как мы можем себе верить, если не знаем, кто мы, с кем и чем себя идентифицировать: с расстрелянными отцами и сосланной родней (в моем роду такой тоже хватало с лихвой) или с наивным пионерским детством и комсомольской юностью? С ошибками отцов или с поздним их умом? А может, с семейными преданиями и национальными мифа-

инстинктивно отодвигаем ее «на завтра». Боимся очной ставки с самими собой.

У большого актера есть перед нами одно важное преимущество: свой внутренний опыт, включая негативный, все парадоксы собственного духовного развития он честно отдает героям. Не будь у Степанкова такой трагической истории, такого глубокого душевного подполья, мы бы не имели таких его героев.

В молодости он мечтал сыграть Освальда из



«Жнецы»

ми об иной жизни дедов-прадедов? («Сейчас и бандиты мои тихонько переходят в герои. Я Петлюру играл как врага, а теперь он — герой...» — из дневника Степанкова.) У нас нет базовых ценностей, которые передавались бы из поколения в поколение без пересмотра и становились нравственной опорой личности. Вот почему мы поголовно — отцы и дети — не столько сознательно лжем (с этим проще разобраться), сколько бессознательно фальшивим. Наше общество глубоко невротично и таковым останется еще долго. По сути, искать бы нам нынче идентичность не национальную, а антропологическую. Но эта задача покруче, и мы

«Привидений» Ибсена, человека, задуманного для радости жизни и радости труда, но подточенного уже на корню ошибками и «грехами отцов». Лидия Либединская, жена Юрия Либединского, по чьей повести снимались «Комиссары», уговаривала Мащенко сделать фильм о Южном обществе декабристов: «Степанков — готовый Пестель». Я же всегда считала, что Костя задуман для героев Достоевского: он мог бы сыграть «человека из подполья», Версилова, Свидригайлова и даже Ставрогина. Увы, не там и не тогда родился.

Слава Богу, под занавес его актерской карьеры случилась радость: Роман Балаан, с его чутьем на

все подлинное, с симпатией к людям «слабым» и уязвимым, пригласил Степанкова в свой фильм «Две луны, три солнца» — на роль старого чеченца, приехавшего в Москву разыскивать контрактника, убийцу своего сына. И снова мы увидели это растерянное, беззащитное лицо старого ребенка, этот скрытый страх и мольбу в глазах, это невесомое тело и слабые, шаткие ноги, не доверяющие чужой земле... Превосходная работа, как на мой вкус, лучшая в фильме.



«Приказано взять живым»

Парадокс (а может, единство и цельность?) судьбы Степанкова заключается в том, что, несмотря на официальное признание, он так и не стал «своим» у властей, старых и новых, безошибочным инстинктом его отторгали (или он отторгался сам?). В сущности, он оказался лишним человеком в своем отечестве. И закончил свою жизнь почти так же, как начал. Что ж, «лишний человек — это звучит гордо», — утешил бы его бывший харьковский пижон, а ныне гражданин Америки Вагрич

Бахчанян. И то правда, у нас ежели не лишний — или дурак или подлец. Или то и другое. Исключения редки.

Говорят, рак возникает от глубоко нанесенных и так и не прощенных обид. Хоронили Костю, по его просьбе, не на престижном Байковом кладбище в Киеве, где ему «было положено», а в том самом селе, где он кормил кур, читал книжки, пил горькую и вел диалоги с кошкой. За гробом шла большая крестьянская толпа, мужики на поминках

торопились «помянуть Петровича» по полной программе. И я сердито подумала, что неразборчивость догоняет Костю и за гробом.

Теперь, узнав о нем больше из книги, с любовью изданной женой и детьми, думаю иначе. Неофициальность, непарадность его похорон как-то очень с ним вяжутся.

На самом деле, даже тогда, в Сибири, не было неразборчивости и пустяков для Кости. То была самая счастливая, самая плодотворная пора его жиз-

ни. И он, наглухо закрытый для всех, сложивший на нижних этажах своей души жгучие обиды и травмы, распахнул окна и двери на верхних этажах и щедро, даже с благодарностью впускал всех желающих. Мир был так немилосерден к нему в детстве и юности, так долго хотел его погубить, а теперь сроки недоброго сговора кончились, и жизнь открыла ему свои объятия.

Оказалось, ненадолго. Не до нас ей, жизни торопливой...

Какими итогами мерить человеческую жизнь? Неужели бляшками, которые несут на подушках впереди гроба (унизительный для достоинства человека ритуал)?

Костю любили. Не только его семья — любили друзья, женщины, коллеги, зрители. Не за один несомненный талант. За некарьерность (вопреки званиям), за неумение пользоваться выгодами своего положения (не стал, как другие, академиком, не имел приличной пенсии, квартиры, дачи, машины), за тень непонятого страдания, живущую в глубине глаз, за деликатность и абсолютную простоту в общении, даже за понятную славянскую слабость любили.

Костя имел счастье еще раз убедиться в этом. Зная, не хотел праздновать свое 75-летие («Кому это нужно?»), Ада настояла. Но когда он, красивый и элегантный, как всегда, но уже с палочкой (это было за год до смерти), нерешительно вышел на сцену и увидел толпу, заполнившую все проходы в большом Красном зале Дома кино, и толпа эта встала и устроила овации, каких давно не слышали эти стены, он так разволновался, что утратил свой дар лицедейства и почти ничего не смог сказать. Признаюсь, у меня тоже выступили слезы.

Есть, есть все-таки у этой торопливой жизни свои неторопливые законы справедливости. Иногда, правда, уж слишком неторопливые.

В одном я оказалась права: лучшая роль, которую Косте суждено было сыграть, это образ самого себя — Артиста Степанкова.

Впрочем, довелось в конце жизни сыграть эту роль и на экране — в документальном фильме Юрия Терещенко по сценарию Сергея Тримбача «Вечный крест». Да, это он, усталый, старый клоун, повязанный фартуком, в полном одиночестве лепит вареники на запущенной кухне в селе и беседует сам с собой. Это игра и не-игра. В искусственной ситуации съемок он абсолютно естественен и правдив — в жестах, микродвижениях, репликах, в отношениях с кошкой, которую шуганул в сердцах: так, под руку некстати попала (а в другие минуты, небось, гладил и баловал). Жену любимую, но вечно отсутствующую, тоже незаслуженно обидел: так, к слову пришлось (а в другую минуту сказал на всю страну с телеэкрана, что она, мол, драгоценность, а я так, барахло...). И все это искренне, без позы и понтов, с горькой иронией по отношению к себе: сидишь тут, всеми забытый, вареники лепишь, и поделом тебе, старому дураку...

Конечно, первоклассный актер, профи. Но, Господи, сколько в его истаивающем, бестелесном облике изящества, как по-прежнему пластично и точно перемещается он в пространстве. А главное, с каким печальным достоинством, почти гордостью держится в опасно жалкой, унизительной для любого другого ситуации. Вот это — не сыграть. Это нельзя симитировать или симулировать. Это врожденное, неистребимое, от дедов-прадедов. Это — порода.

Киев

АЛЕКСАНДР ЛИПКОВ

ОН ОСТАНЕТСЯ В ИСКУССТВЕ И В ПАМЯТИ



Справа: Александр Липков, Александр Антипенко, Георгий Якутович, Леонид Осыка, Константин Степанков, Сергей Якутович. Фото Н. Гнисяка

В маленьком просмотровом зале Экспериментальной киностудии, где в 1968-м я работал, показывали фильм. Назывался он «Каменный крест», режиссер Леонид Осыка. Сюжет можно было уложить в две строки: уезжает старый крестьянин искать на чужбине лучшей доли и в память о себе ставит на родном бугре каменный крест. События развивались неспешно, действие то и дело застревало на месте, словно бы и не собираясь двигаться дальше. Но ощущение потрясения не оставляло.

Тогда еще ни о какой эмиграции, ни массовой, ни индивидуальной, речи не было. Она пошла с начала 70-х, сначала ручейком, а вскоре потоком, преимущественно еврейская, но втягивавшая в себя и всех, вне зависимости от «пятюг пункта», кому не хватало воздуха в болотном мире выродившейся

коммунистической утопии — художников, диссидентов, искателей правды и искателей денег. Не обошла она стороной и кинематографистов. Не думаю, что кто-то изменил бы свое решение, посмотрев «Каменный крест», но слово предупреждения было сказано, крест на пустой могиле поставлен.

Степанкова я увидел тогда впервые. Может, и не впервые, он и до этого снимался достаточно, но именно тогда он врезался в память: сосед Михайло, пришедший на правед вора, забравшегося в дом к отъезжающему Дидуку. Наказание вору (эта роль открыла еще одного грандиозного актера — Борислава Брондукова, лучшей, думаю, он потом не сыграл) может быть только одно — смерть. Вора жаль, Дидук уже готов пощадить его, но Михайло вспыхивает яростью: закон (пусть и неписа-

ный) на то и закон, что должен быть исполнен. Иначе рухнет заведенный от отцов и дедов порядок...

В том же году Степанков снялся еще в одном фильме студии Довженко — в «Комиссарах» Миколы Машенко, фильме о верности революции, о великой вере в грядущее справедливое царство, во имя которых комиссары, святые апостолы, готовы идти на крестные муки и на смерть. Комиссар Лобачев — самый убежденный, из всех самый преданный коммунистической вере. Вскоре у того же Машенко в телеэкранизации «Как закалялась сталь» Степанков сыграет матроса Жухрая, наставника и учителя Павки Корчагина, человека той же максималистской безоглядной породы. Живите всегда высшим смыслом жизни, разжигайте в себе это стремление, как костер, — такова главная заповедь одержимых машенковских героев, для которых и нужны были актеры, способные передать этот внутренний духовный накал...

В годы хрущевской «оттепели» гулял в студенческой среде такой анекдот: фильмы бывают хорошие, средние, плохие, очень плохие, китайские... и киностудии Довженко. Появление «Теней забытых предков» Параджанова заставило шутников попритихнуть. А с появлением «Каменного креста» и «Комиссаров» студия обрела свое собственное, доженковское, поэтическое лицо. Константин Степанков был одной из главных фигур в плеяде тех, кто делал лицо этой самобытной поэтической школы.

В начале 70-х, пока еще этой школе не переломили руки-ноги (а это вскоре произойдет: арестуют и посадят Параджанова как главного украинского националиста), я нередко бывал в Киеве. Тогда же познакомился с Параджановым, Осыкой, Ильенко, Машенко, Степанковым, Брондуковым. Жаль, не довелось встретиться с Миколойчуком — еще одной ключевой фигурой этой плеяды. Со многими делал статьи и интервью для «Советского экрана». С кем-то просто болтал о том, о сем, о кино, о жизни. В этом «праздном трепе» тоже узнавались подробности убийственных. Оказалось, что криминалом для украинских кинематографистов было показать подсолнух на фоне неба. Такое истреблялось тут же, немилосердно. Почему? Да потому, что это жовтоблакитные цвета националистического флага. Система боялась куста, дула на воду, искала в произведениях поэтической школы тайные аллюзии, и, к слову сказать, они действительно были. В финале «Вечера накануне Ивана Купала» Юрия Ильенко героиня вскармливала грудью топор и перерубала канат, на котором за ней тя-

нул шлейф всякой нечисти. Какой канат они хотели перерубить?

Степанков был своим в этом кругу, и чужим — в фильмах Левчука и ему подобных, режиссеров-сервистов, делателей разрешенного кино. В пору, когда Степанков снимался в «Думе о Ковпаке», я как-то встретил его во дворе студии в длинной шинели и папахе, с ковпакской бородкой, уж не помню, наклеенной или настоящей. Ему — думаю, мне это не показалось — было слегка неудобно за этот маскарад. Фильма потом я не смотрел, видел лишь какие-то куски по телевидению: скучно, длинно, жевано-пережевано, но Степанков и здесь был интересен. Что-то живое, человеческое просматривалось и в этом, обросшем официозной ложью киноперсонаже.

А вот в фильмах своих друзей, кинематографических поэтов, его глаза горели огнем. Тут он раскрывался в полную силу таланта. Правда, от личных встреч осталось впечатление, что и в их компании он держится как-то слегка отъединенно. То ли потому, что старше других, то ли от внутренней скромности... По большей части, в их обществе он молчал, оставляя «площадку» режиссерам, слушал, словно бы глядя внутрь самого себя, улыбаясь собственным мыслям.

О нем мне как-то рассказали смешную историю. По дороге на съемки он заехал в родную деревню Ивана Миколойчука. Дома его не застал, но родня приняла Кость Петровича с щирым закарпатским хлебосольством: накормили, напоили, пьяненького уложили спать. Спал он в красной горнице, где, по местным обычаям, как бы и не живут вовсе, а просто держат все самое красивое. Стояла там с самого Нового года и украшенная золочеными шарами елка. Первым, что увидел Степанков, протрезвев, была эта самая елка. Ужас! Неужели я так и гудел с лета и до самого Нового года?..

Тогда я относился к этой истории просто как к забавной байке. Сейчас все видится много серьезнее. Почему пил Степанков? Помимо разного прочего, от чего пьют на великия, малыя и белыя Руси интеллигенты и люди попроще, пил он, не сомневаюсь, еще и потому, чтобы заглушить кропотливую память, которую скрывал от всех — даже от любимой жены и детей. Это только в самые последние годы узналось, что Степанков — не настоящая его фамилия, что отец его Петр Петрович Волошук, священник, был расстрелян в 1939-м, что старший брат Игорь ушел к бандеровцам и погиб, сражаясь с большевиками. Это по настоянию отца, предвидевшего свою скорую участь, он взял себе фамилию матери — Степан-

ко, которая потом русифицировалась, присоединив окончание «в». Еще пережил он войну, скитания по России, морские шторма на Северном флоте, страшный голод 1949 года... В общем, жизнь не баловала.

Но я вспоминаю его Жухрая, яростно рубящего саблей колючую проволоку — прекрасную мащенковскую метафору, открывающую одну из серий «Как закалялась сталь». Не такой же ли точно проволокой сотоварищи Жухрая обнесли полстра-

И все же, уверен, не случайны слова Степанкова: «Все життя я брехав, брехав, щоб вижити. А от на сцену виходив, не брехав. І в кіно — не брехав». А сыграл он за полвека работы в кино более ста ролей. Ни Степанков, ни Мащенко не кривили душой, создавая «Комиссаров» и «Как закалялась сталь». Они любили своих героев, верили в честность их помыслов. Человек не может без веры, без высшего смысла жизни, без Бога. Не их, героев Степанкова, вина, что вера, увы, оказалась ложной,



«Легенда о княгине Ольге»

ны, да и для остатней создали условия, не слишком отличные от концлагерных? Утопия воплотилась в формах, о которых страшно вспоминать. Один голод начала 30-х на Украине чего стоит! Преступление на преступлении, и не только против народа, но и конкретно против самого Степанкова, самых близких ему людей. Как же он мог играть таких героев, как Жухрай, как комиссар Лобачев?! Уж ему-то известно было, что почем на этом свете!

боги — глиняными. Об этом уже актер не успел рассказать. Думаю, что очень хотел. Но не та была ситуация в украинском, да и всем постсоветском кино, когда это стало возможным...

Последний раз Степанкова я увидел в документальной трехчастевке Юрия Терещенко «Вечный крест» (2002). В ней вновь сошлись три главных создателя «Каменного креста» — режиссер Осыка, актеры Брондуков и Степанков. Только, увы, застать мы успеем последние минуты умира-

ющего Осыки, не увидев его самого. Увидим Брондукова, разбитого болезнью, беспомощного, как ребенок, опекаемого заботливой женой. И одинокого Степанкова, занятого домашними хлопотами в ожидании возвращения жены, прекрасной актрисы Ады Роговцевой, уехавшей на гастроли зарабатывать для семьи. «Псподи, — бормочет он про себя, лепя очередной вареник к ее приезду, — что сделалось с нашим кино, мое сердце разбито». «Ну, конечно, — в этом признается и сценарист фильма Сергей Тримбач, — Степанков играет пе-

вместе с кинематографистами российскими? Время рассудит, правы ли были творцы украинского поэтического кино, создавая фильмы, национальные по своему духу и нередко к тому и националистические по политической окраске. Так или иначе, мне лично жаль, что сегодня мы врозь. Не знаю, велика ли в том роль украинской поэтической киношколы — гораздо худшую роль сыграли лишенные всякого поэтического чувства, равно как и политической дальновидности, государственные мужи. А что до кинематографистов, то, уверен, делали



«Захар Беркут»

ред камерой, но играет сам себя, с присущей ему редкой и полной органикой, и слова говорит от своего лица».

Что же стало с украинским кино? Может, не тот канат перерубили поборники незалежности? Может быть, легче было бы выбираться из пропасти

они кино честное, искреннее и, что главное всего, талантливое. Оно останется в памяти не только историков кино. Оно еще будет востребовано как явление большого кинематографического искусства. У Константина Степанкова в этом художественном явлении отдельное, почетное место.

Встреча на Иссык-Куле

Международный курултай кинематографистов, прошедший в сентябре в Ала-Арчинском природном заповеднике — прямо на свежем воздухе, на фоне величественных гор, под звуки скрипок оркестра Асанхана Жумахматова, — завершил свою работу на Иссык-Куле, в пансионате «Соле-мар» в селе Корумду.

Для участия в этом творческом форуме к нам приехали ректор ВГИКа А. Новиков, известный кинопродюсер В. Арсеньев, украинский кинорежиссер В. Гресь и другие уважаемые кинематографисты. Открыли курултай патриархи кыргызской кинематографии — народный писатель Чингиз Айтматов и кинорежиссер Болот Шамшиев.

Этот творческий замысел председателя Юсконцерта «Кыргызкино» Замира Эралиева не просто украсил культурную жизнь нашей республики, но и завершился подписанием весьма важных договоров и соглашений с кинокомпаниями ряда зарубежных государств.

Кинематографисты пяти стран — Кыргызстана, Казахстана, Турции, России и Украины — подписали резолюцию о совместной деятельности и об участии в разного рода взаимовыгодных совместных проектах.

Мастера кино Кыргызстана и Казахстана заключили договор о кинопрокате своих фильмов: отныне кыргызские ленты получают доступ в кинотеатры Казахстана, казахские — в кинотеатры нашей республики.

Заключен договор между Юсконцертом «Кыргызкино» с руководством ВГИКа о подготовке и переподготовке молодых режиссеров, операторов, сценаристов. В данное время во ВГИКе уже участвуют трое наших студентов.

Достигнута договоренность между Кыргызстаном и Турцией о съемке совместной художественной ленты. Финансирование проекта берет на себя турецкая сторона, все остальное возлагается на кыргызстанцев. Главное, чтобы сценарий был неординарным и талантливым и имел отношение к Турции и Кыргызстану.

Родился творческий договор и между «Кыргызкино» и «Мосфильмом». Отныне мастера отечественного кино могут снимать свои фильмы, используя площадки, творческие мастерские и лаборатории «Мосфильма». Вдобавок к этому кинопродюсер Владимир Арсеньев объявил о том, что готов профинансировать съемки масштабного кыргызско-российского сериала, если будет хороший сценарий, желательно романтического содержания.

В конце курултая его участники подписали коллективное обращение к руководству Кыргызстана о поддержке кинотеатров республики. Их в нашей республике осталось около пятидесяти, и многие из них нуждаются в капитальном ремонте.

По словам Замира Эралиева, эти кинотеатры должны быть сохранены во что бы то ни стало как инфраструктура киноискусства.

Замир Осоров

Бишкек

Дни нового российского кино в Литве

С 7 по 13 октября в киноцентре «Скальвия» проходили Дни Нового российского кино, где было показано восемь новых фильмов: «Космос как предчувствие», «977», «Нанкинский пейзаж», «Маяк», «Первые на Луне», «Удаленный доступ», «Граффити», «Долгое прощание».

Несколько лет тому назад новые фильмы России литовские зрители могли увидеть на фестивале «Живое русское кино». Это уже стало традицией, к сожалению, она оборвалась. Но остался

интерес к современному российскому кинематографу. Поэтому нам хотелось познакомить литовских зрителей с новейшими фильмами из России.

Киноцентр «Скальвия» вместе с Союзом кинематографистов Литвы решили осуществить эту идею. Федеральное агентство по культуре и кинематографии и Конфедерация Союзов кинематографистов поддержали идею и помогли осуществить этот проект.

Представить современное кино России в Вильнюс приехали гости из Москвы.

Утром 7 октября в Вильнюсе, в гостинице «Holiday Inn» (где

остановились гости), состоялась пресс-конференция, в которой приняли участие Председатель Конфедерации Союзов кинематографистов Рустам Ибрагимбеков, автор сценария фильма «Нанкинский пейзаж» Андрей Бычков, исполнительница одной из главных ролей в фильме «977» актриса Клавдия Коршунова. Об идее Дней Нового российского кино и ее осуществлении на пресс-конференции говорили председатель Союза кинематографистов Литвы Гитис Лукшас и координатор мероприятия Соната Жалнеравичюте.

На открытии Дней Нового российского кино был показан

фильм Алексея Учителя «Космос как предчувствие». Перед показом фильма с поздравительной речью выступил Посол Российской Федерации в Литве Борис Цепов, Секретарь Министерства культуры Литвы Юозас Ширвинкас. На открытие Дней прибыл министр иностранных дел Литвы Пятрас Вайтекунас, известные представители культуры, кинематографисты.

Наше мероприятие было широко отмечено в печати. О нем писали в культурной прессе, в газетах на русском языке «Литовский курьер» и «Обзор», его анонсировали радиопрограммы и Интернет. Передача Гостелерадио «25-й кадр» целиком была посвящена истории кинематографа России. Также в передаче была широко освещена программа Дней Нового российского кино,

показаны интервью с актерами К. Коршуновой и Д. Муляром, сценаристом А. Бычковым.

Фильмы Дней Нового российского кино также были показаны и в других городах Литвы — в Каунасе, Висагинасе, Паланге, Паневежисе, Шяуляе, Укмерге.

Информация киноцентра «Скальвия»

Вильнюс

Встреча в Душанбе

С 26 по 30 октября в Душанбе прошел II Международный кинофестиваль «Дидор» (что переводится как «Встреча»). Девиз фестиваля: «Восток — дело тонкое». Цель: средствами кино восстановить утрачиваемое доверие друг к другу двух уникальных цивилизаций (Востока и Запада).

Президент и патрон фестиваля Мохсен Махмальбаф со своей семьей уже несколько лет практически живет в Таджикистане, и «Дидор» можно считать его даром полюбившейся стране. Но, несмотря на всеобщее обожание, мэтр Махмальбаф не расслабляется, а наоборот, работает на равных со своими соратниками — генеральным директором фестиваля Сафаром Хакдодовым и арт-директором Садулло Рахимовым. В этом году троица энтузиастов решила сделать упор на афганское и иранское кино. Надо сказать, что собранные ими картины — уникальная по полноте и свежести коллекция фильмов региона, крайне мало изученного современными киноведами и критиками. Помимо того, что в конкурсах полнометражных и короткомет-

ражных фильмов было по картинам из Афганистана и Ирана, на нынешнем «Дидоре» прошли ретроспектива «Афганистан: взгляд изнутри и извне», программа «Афганское кино сегодня», кол-



Председатель жюри Наум Клейман и киновед из Кыргызстана Гульбара Толмущова

лекция игровых, документальных и анимационных фильмов иранского Центра документального и экспериментального фильма.

В конкурсах полнометражных и короткометражных фильмов доминировали фильмы, уже участвовавшие в фестивалях на пространстве СНГ: «Возвращение поэта» Арутюна Хачатряна, «13» Гелы Баблуани, «Маленькие красные цветы» Жанга Юаня, «Райские птицы» Талгата Асыранкулова и Газиза Насырова, «Требуется

няня» Ларисы Садилловой, «Родина» Зульф리카ра Мусакова. Жюри под руководством киноведа Наума Клеймана пошло своим путем и распределило призы МКФ «Дидор» следующим образом: приз за лучший полнометражный фильм — «Поэт отхождений», реж. Мухаммед Ахмади (Иран—Япония); приз за лучший короткометражный фильм — «Немного выше», реж. Мехди Джафари (Иран); специальный приз жюри — «Граница», реж. Марат Алыкулов (Кыргызстан); специальный диплом жюри — актрисе Саиде Комила (Бахоре) за исполнение главной роли в фильме «Последняя ночь, последние стихи».

Помимо просмотров на фестивале зародилась и начала активно обсуждаться идея создания конфедерации кинофестивалей стран Центральной Азии, Ирана, Афганистана и Закавказья. Все фестивали в этих странах — молодые, и они нуждаются во взаимопомощи и опыте соседей. Подробнее о развитии этого проекта и о других событиях II МКФ «Дидор» мы расскажем в одном из следующих номеров.

Дарья Борисова
Душанбе — Москва



ПАМЯТЬ

16 октября на 83-м году жизни после тяжелой и продолжительной болезни скончалась Нея Марковна Зоркая — ученый с мировым именем, выдающийся историк и теоретик театра и кино, писатель, талантливый педагог. Перу Неи Зоркой принадлежат десятки книг, сотни статей, не раз определявших новые направления в искусствоведении.

Нея Марковна Зоркая — одна из самых блестящих представительниц нашего искусствоведения, нашего театроведения, нашего киноведения. В войну — девочка, год поступления в ГИТИС — 42-й, и вместо занятий сразу же отправка в деревню Дракино, где она и ее подружки рубили лес для фронта. У нее есть медаль «За оборону Москвы».

Нея Зоркая — ученица таких наших легендарных людей театра, как Павел Александрович Марков, Григорий Нерсесович Бояджиев, Стефан Стефанович Мокульский, Алексей Карпович Дживелегов. Удивительная разносторонность, талант и прекрасная школа. Киноведом ее считали люди кино, театроведом считали люди театра. Неслучайно одна из последних ее наград — знаменитая «Ника», присвоенная людям нашей профессии в первый раз.

Начинала она в самые свои молодые годы как серьезный исследователь, тогда книжку издать было очень трудно. Она написала книгу об Алексее Дмитриевиче Попове, она была им увлечена, этим великим режиссером, которого сегодня мы не очень помним. Книжка была странная по тем временам, потому что она не была социологична, не была заряжена советскими темами — она была эмоциональна и непосредственна и при этом глубоко аналитична.

А потом пошли книги, статьи. Она работала и в газете, любила ездить от газеты в командировки, писала репортажи с Берлинского МКФ, из Парижа, из Сан-Себастьяна. Она часто летала в Америку, курировала свои ретроспективы в Линкольн-центре, участвовала в семинарах, читала лекции. Спектр ее интересов удивительный. Она очень интересовалась началом русского кино, у нее замечательная книжка «На рубеже столетий», у нее очень серьезная диссертация, где она соединила фольклор и кинематограф.

Она была одной из самых красивых женщин ГИТИСа и нашего театроведения, что-то в ней было от Ники Самофракийской. Горделивая посадка головы, страстность.

Она умела дружить. И с людьми своего поколения: у нее были очень близкие подруги — Зоя Богуславская, Инна Вишневская, которые сегодня тяжелейшим образом эту потерю переживают, и любила общаться с молодежью. Молодежь к ней тянулась, ее обожали в ГИТИСе, она была оригинальной и очень молодой женщиной. Память о ней будет очень-очень долгой.

Вера МАКСИМОВА

СМОТРИТЕ, КТО УШЕЛ

Трагические события всегда застают врасплох, даже если, изо всех душевных сил тормозя их приход, ты все-таки обреченно знаешь: несмотря на все уловки и самообманы, событие свершится. Всю прошлую ночь я летела в Москву, будто нарочно для того, чтобы оказаться поблизости от Неи Марковны Зоркой в момент ее ухода. Это она так хотела: чтобы все близкие были близко. Нет, в ее реалистической натуре на дух не было ничего мистического. Но тем не менее как не увидеть и не признать, что удивительная по красоте кода, какой Нея Зоркая завершила свою вдохновенную и долгую жизнь, не обошлась без Божьего Промысла.

Прошлым летом она выпустила свою итоговую книгу «История советского кино». Этой весной Киноакадемия «Ника» отметила своим призом вклад профессора Зоркой в киноведческую науку, ее заслуги блестящего преподавателя, не покидавшего кафедры вплоть до конца недавно минувшего учебного года. Последняя ее публикация вышла совсем недавно — неизвестная проза любимого ею режиссера Ильи Авербаха и эссе, ему посвященное, опубликованы в июльском номере журнала «Искусство кино». Она успела порадоваться, что трудоемкий материал нескольких публикаторов наконец-то увидел свет, успела полистать журнал...

Нет такого человека в нашем профессиональном сообществе, который не штудировал бы ее книги (их 26!) и статьи (несть числа!). А кому повезло, тот лично учился у профессора Зоркой — кто на Высших курсах сценаристов и режиссеров, где она преподавала с момента создания оных, кто в Гуманитарном университете, кто в Институте искусствознания РАН — здесь она курировала аспирантов и докторантов. Преподавание и писательство — пусть самая объемная, но часть ее деятельности. Свои научные идеи Зоркая воплощала еще и в постоянных экскурсах в историю отечественного кино в жанре ретроспектив, неизменно становящихся ключевым событием ежегодного Кинофорума стран СНГ и Балтии, а то и сенсацией, как это было в парижском Центре Помпиду и — совсем недавно — в нью-йоркском Линкольн-центре. Нет, все-таки Нея Зоркая — это не просто имя, пусть и знаменитое. Это, если хотите, бренд. Бренд, ставший частью отечественной культуры.

Знаю, Нея Марковна терпеть не могла иностранных слов в русскоязычных текстах, считая это пижонством, и уж точно высмеяла бы меня за подражание моде. Но что поделаешь — нет на родном языке термина, который соединял бы в себе и запойное трудолюбие, и титанизм, и популярность имени, и общественную активность, и талант. На родной мове могу разве что добавить, но опять же перевод с французского, из Ренара: «Талант — вопрос количества». И это будет в самую точку, ибо в виду имеется не только количество ее книг, статей (библиография Зоркой — это увесистая брошюра), прочитанных лекций, научных конференций и ретроспектив, ею организованных. В частной жизни Нея Марковна была так же заразительна, азартна и многогранна, как в своей научной и педагогической деятельности.

Вопреки многолетнему преподавательскому стажу она, однако, никогда не была ментором. Но как могла, я старалась учиться у нее. Глубокая и сильная личность, Нея Зоркая не могла не быть философом жизни. Она была истинным стоиком. То, с каким достоинством, с какой озорной усмешкой преодолевала она нештучные, прямо скажем, виражи судьбы, вызывает восхищение. Не ныть, не жаловаться, никогда ничего не просить, всем помогать, на все откликаться, ни от какой работы не отказываться — такие были у нее по жизни правила. Жесткие правила. Она не отступала от них до последних дней.

Мне выпало дружить с Неей Зоркой. Ее образ никогда не померкнет во мне — это я знаю давно. Образ, представьте себе, веселый. Потому что она источала и продуцировала жизнь и любовь к жизни. Каждый, кто оказывался в ее энергетическом поле, представляет себе, что это такое. А круг ее друзей и коллег был очень широк, захватывал Европу и Америку, так что в мире наберется внушительная компания киноведов, архивистов и культурологов разных поколений, плененных феноменом Зоркой. Энергия ее была равноценна дару и потому вызывала едва ли не эстетическое чувство. В день ее ухода будет кстати вспомнить, что ее нарекли именем «Энергия» — дань моде середины двадцатых. Нея Марковна ввела в обиход имя-неологизм, но ее уникальная натура очевидно сформировалась под знаком имени нареченного. Тоже мистическая линия ее судьбы — уж точно Нея Зоркая была избранной.

Нея, Неечка останется с нами не только своим научным наследием, уже легшим в культурный слой, — ее дух бессмертен и — даже за гробом — жизнеутверждающ.

Елена СТИШОВА

САМАЯ КРАСИВАЯ

Умерла Нея Зоркая...

Не боясь преувеличения, скажу: это катастрофа для отечественного кино.

Классическое киноведение, где точность осмысления была непременно соединена с высоким качества СЛОВОМ, уходит вместе с нею.

Ее авторитет в профессиональной среде был непререкаем. Не только потому, что большинство ее коллег училось по ее статьям и книгам. Еще и потому, что она всегда — ВСЕГДА (!) — писала и говорила только то, что думала. Даже когда это было чревато. А думала она (и говорила, и писала) о НАСТОЯЩЕМ. О настоящем кино, о настоящей культуре, о вещах, которые в последнее десятилетие катастрофически исчезают из нашей жизни, и потому многим начинает казаться, будто большое кино и большая культура — это уже неактуально. Пока была жива Нея Зоркая, эта точка зрения победить решительно не могла — даже если бы против одной хрупкой Неи Марковны ополчился весь мир. Она была непобедима, как Александр Македонский.

Кинематографисты, которые по определению недолюбливают кинокритиков, считали честью для себя дружбу с нею. Хотя на язык она была остра. Но и о современниках она писала на века, как о классиках, и о классиках — как о современниках, словно только что сидела с ними за чашкой чая.

Она была автором новейшей «Истории советского кино», одним из первых критиков, открывавших современникам потаенные смыслы фильмов Хуциева и Тарковского. И право, благодаря ее статьям тысячи людей НАУЧАЛИСЬ не только смотреть кино, но и ВИДЕТЬ его. Она написала около 30 книг — и каждая из них, каждая, не через одну — настоящая литература. То есть та, в которой специалист почерпнет для себя огромное количество бесценной информации и обнаружит тонкие, точные, остроумные размышления, а неспециалист поймет, что киноведческие книжки — это потрясающе интересно. Нея Марковна не терпела скуки и сама не умела делать что-либо скучно. Когда у меня впервые в руках оказалась ее книга «На рубеже столетий», помню, открыла полистать, фото посмотреть... а оторвалась, когда книга была прочитана до последнего слова... ТАК сегодня уже почти никто не пишет. Но наверняка когда-нибудь кого-нибудь элементарная зависть к этому искрометному таланту заставит же попробовать сделать нечто подобное... И быть может, тогда, благодаря Нее, снова потихоньку начнет возрождаться отечественное киноведение.

Она была одним из первых искусствоведов, всерьез исследовавших феномен массовой культуры. Быть может, благодаря ее работам наши потомки однажды поймут, что наше время не было временем олигофренов. Во всяком случае — не только их. Когда ощущение культурного безвременья совсем захлестывает, достаточно взять с полки ее книжку, прочесть несколько страниц, и становится ясно, что культура сможет пережить любые эпохи и любые времена. Этим феноменальным художественным оптимизмом пронизано все творчество Зоркой.

Умерла Нея Зоркая...

Этого представить себе невозможно.

Как невозможно писать о ней стандартные торжественные фразы с перечислением всех ее регалий и заслуг. Как представишь, что сказала бы она тебе в ответ на эти фразы, так и пропадает охота...

Ей было много лет. Но никто этих ее лет не замечал и о них не задумывался. И те, кто помнил ее, как одну из самых красивых женщин своего времени, и те, кто мог об этом только догадываться. Она сбегала куда подальше — в заморские страны — от каждого из своих юбилеев. И возвращалась, как ни в чем не бывало, словно юбилея никакого и не было.

Потому что она была женщина — до мозга костей. Нарядная (просто модница), озорная (почти хулиганская), может быть, самая молодая в компании коллег, большинство из которых годились ей в дети и внуки. Она азартно любила жизнь и совершенно непонятно, когда и как она в этой жизни успевала столько сделать. Ездил с фестивалей на фестиваль, не пропускала светских мероприятий (как нынче принято говорить, любила «тусоваться»). Она всегда куда-то спешила, и не ходила, а носилась, несмотря на зрелые свои лета. Периодически что-то ломала — то ногу, то руку. Но гипс ее не останавливал, и она продолжала носиться, иронизируя над самой собой: «Я одновременно и лиса Алиса, и кот Базилио!».

Глядя на нее, невозможно было себе представить, что эта вот острая на язык светская дама — один из самых серьезных и глубоких киноведов современности. И была им на протяжении последних 50 лет. По сути — кино было одной из важнейших составляющих ее жизни. Она любила жизнь и, значит, любила кино. Она любила молодых рядом с собою не только потому, что не искала себе «выгодного фона», но еще и потому, что ощущала себя ровесницей каждого из них. И молодые быстро привыкали к тому, что она — профессор, классик, звезда — с ними одной группы крови. Она была удивительно красивым человеком. Наверное потому, что совсем не заботилась об этом.

... Когда — не так давно — члены Киноакадемии «Ника» вручали ей приз «За вклад в кинематографические науки, критику и образование» — зал встал, хотя никто к этому их не призывал. Ее знали и уважали все, ею восхищались, ею гордились. Ее любили. Как это редко сегодня...

А впрочем, все это известно всем. Но есть еще одно. Быть может, самое главное. Пройдет совсем немного времени, мы все, наконец, вполне осознаем случившееся, и тогда каждый, кто знал ее, вдруг сам себе скажет: «Нея, я скучаю по тебе».

Ирина ПАВЛОВА

СТАРШАЯ

У великого туркменского поэта Махтумкули есть такие строки: «Человек не может обойти весь мир, а имя его может».

Они очень подходят к личности Неи Марковны Зоркой. Написанные ею статьи, малые и большие книги переведены на многие языки мира. Читая ее всегда умные, доброжелательные труды, многие знали ее во всем мире. Но тот, кто не был с ней лично знаком, очень многое потерял. Долгое время я тоже с ней знаком не был. Но вот как-то с делегацией кинематографистов Центральной Азии поехал с Неей Марковной в Нью-Йорк. Каждодневные общения, совместные пресс-конференции, обсуждения фильмов очень сблизили нас. Однажды она мне так лукаво говорит:

— Вы, оказывается, скрываете, что у вас гарем, и с очень приличными женщинами. Я бы тоже не прочь, и поэтому я начала с Маечки (жена Нарлиева, народная артистка СССР Майя-Гюзаль Аймедова. — *Ред.*), долго беседовала с ней. Она не против, чтобы я вошла в ваш гарем при условии, что она останется Главной, а мне позволила стать Старшей.

Я согласился и высказал обязательное условие нашего гарема: все члены называются моими чувихами.

— Чувихи? Это прикольно! — воскликнула она. — Старшая чувиха, как здорово звучит!

И с того дня, где бы мы ни встречались или говорили по телефону, она представлялась только как Старшая чувиха.

Как-то звоню ей вечером, ее нет дома. Звоню второй вечер, снова не застаю ее. Звоню на третий день, она поднимает трубку и начинает со слов:

— Как живется, мой хозяин?

— Очень плохо.

— Почему?

— Два вечера вас нет дома. Интересно, где вас носит? Я решил обсудить ваше поведение на общем собрании гарема.

Она, конечно, сразу подключилась к игре и говорит:

— Дорогой хозяин, лучше я честно признаюсь, чем краснеть на общем собрании. Черт попутал меня, дорогой хозяин. Познакомилась с красивым, интересным мужчиной и два вечера увлекалась им.

— И что дальше? — грозным голосом хозяина спрашиваю я.

— Да оказался туфтой, потому уже сижу дома.

— За такое поведение вас следует исключить из нашего гарема.

— Умоляю вас, дорогой хозяин, не делайте этого. Я обещаю в дальнейшем никогда не изменять вам. Обвинение Старшей чувихи в измене не послужит хорошим примером молодым чувихам. Поэтому очень прошу обойтись без общего собрания. Да, в искупление своего легкомысленного поведения я нашла такую красотку! Молодая и согласна быть в нашем гареме.

— Это хорошо, ладно, подумаем.

— Умоляю, не исключайте меня из вашего гарема...

И вот настал горестный день. Теперь мы никогда не сможем так шутить, видаться, общаться. Но я вам обещаю, дорогая Нея Марковна, и хочу, чтобы вы эти слова слышали. Мы никогда не исключим вас из гарема. Вы умная, добрая, веселая, никогда не стареющая сердцем, всегда будете Старшей чувихой нашего гарема...

Ходжакули НАРЛИЕВ

Печальная весть о кончине Неи Марковны застала врасплох. Все понятно, возраст, болезни, но все-таки врасплох. Не знаю, как у других, но что касается меня, присутствие Неи Марковны в делах нашего Форума национальной кинематографии вселяло в меня уверенность. Что греха таить, возникли сомнения: может быть, это никому не нужный «кружок», может быть, это просто ностальгия по утраченному времени? Но с нами была Нея Марковна, с ее легкостью и основательностью, дружелюбием и строгостью. И сомнения улетучивались. Неслучайно она была с нами все эти годы. Значит, она понимала серьезность наших намерений. Поэтому радовалась нашим успехам, игнорируя любые наветы недоброжелателей. Ведь она была Зоркой. Вот почему мы были правы. Вот почему с нами была Нея Марковна.

Наверно, такую же основательность, при всем изяществе ее существования и ее письма, она вносила во все свои другие дела. Но об этом судить другим людям.

Что же делать, жизнь есть жизнь. Потери неизбежны. Приходится смириться.

Остается надеяться, что дух Неи Марковны будет с нами. Мы вновь соберемся в Москве, вспомним Нею Марковну, помянем ее. А потом продолжим наше дело. Ощущая незримое присутствие Неи Марковны Зоркой.

Рахман БАДАЛОВ

Баку

... Прости за грустное молчание. Я долго, т. е. уже несколько дней, избегала разговоров об этом, хотя, конечно, звонили и оставляли новости на автоответчике. Как-то думала, что она поживет в этом молчании хотя бы еще чуть-чуть. Может быть, лучше было бы тебе позвонить, но так не хотелось об этом говорить вслух, и все думала: может, и ты не особенно приветствуешь, если еще одна славистка, которая на самом деле ничего не понимает, вдруг позвонит. У нас на столе стоят фотографии прошедших встреч. И я все думаю, как хорошо она жила. Мне бы дали жить так, как она вела свою жизнь.

Профессор Нэнси КОНДИ

Питсбург, США

Только что узнала о том, что не стало Неи Марковны — какая печальная новость... Вместе с ней ушел в небытие, мне кажется, целый пласт киножизни.

Я помню ее лекции на Высших курсах, ее статьи и книги, выступления на форумах и семинарах — это всегда производило неизгладимое впечатление, она была не просто специалистом, она была таким незаурядным человеком... Больно вспоминать... Передайте мои соболезнования ее близким.

Асия БАЙГОЖИНА

Алматы

Уважаемые коллеги. Дорогие Маша и Володя.

Приношу глубочайшее соболезнование по поводу утраты Неи Марковны Зоркой.

Ее уход — это непоправимая утрата не только для отечественного киноведения, но и для киноведения международного.

Нея Зоркая была не только грандиозным историком бывшего советского, российского кино в самом высоком смысле этого слова, а также гениальным и неповторимым культуроведом России. Специалистом, мыслителем, личностью, обладавшей редким талантом интерпретировать историю отечественного кинематографа на языки многих стран и народов.

На протяжении 13 лет Нея Марковна была вдохновителем ряда идей и основным историческим консультантом многочисленных, и теперь уже регулярных, не без ее вклада, ретроспектив «нашего» кино в Кинообществе Линкольн-центра — одного из ведущих культурных центров не только Америки, но и всего мира. Неины лекции в Нью-Йорке становились событиями, а ее преданность исторической правде кинематографа была достойна преклонения. На Нею было честью равняться и привилегией считать своим ментором и другом.

Невозможно себе представить, что уже никогда не наберешь Неин номер телефона и не скажешь: «Профессор, как дела? Вам привет из Нью-Йорка». А самое главное — это невозможность себе представить, что теперь говорить о Нее Зоркой нужно в прошедшем времени. Ее будет не хватать.

*Алла Верлоцкая,
Президент Компании «Сигул Филмз» Ричард Пен,
Профессора Киношколы Колумбийского университета,
Директора Кинообщества Линкольн-Центра.*

Дорогие коллеги!

Вместе с Вами скорбим по поводу кончины Неи Марковны Зоркой, выдающегося деятеля культуры СССР и России, яркой личности и прекрасного человека.

Нея Марковна сделала очень много для сохранения межнациональных связей и, в частности, связей с Арменией.

Светлая память о Нее Зоркой навсегда останется в наших сердцах.

Передайте наши соболезнования ее родным и близким.

*От имени армянских кинематографистов.
Председатель Союза кинематографистов Армении Р. Геворкянц*

В Конфедерацию Союза кинематографистов СНГ и стран Балтии

Уважаемые коллеги!

С прискорбием и горечью узнали о кончине Неи Марковны Зоркой, выдающегося деятеля культуры, искреннего другу Азербайджана... Ее работы охватывали творчество азербайджанских кинематографистов и своей искренностью отражали действительное состояние нашего кино. Кинематографисты Азербайджана выражают глубокое соболезнование родным и близким и скорбят вместе с ними.

Союз кинематографистов Азербайджана

Уважаемые коллеги,

с грустью узнали о кончине выдающегося киноведа современности, любимейшей Неи Марковны Зоркой.

Кыргызские кинематографисты получали первые отклики на свои фильмы именно от Зоркой — в печати, кулуарах, на конференциях, круглых столах, кинофестивалях.

Творчество Толомуша Океева, Болота Шамшиева, Актана Арым Кубата и других режиссеров-кыргызов было адекватно воспринято сначала в Москве, а потом уже на родине... Так, в 2003 году в программе «Диалог культур» Конфедерация Союзов кинематографистов устроила премьеру фильма Геннадия Базарова «Карагыз», и Нея Зоркая поддержала эту острую картину, которая не нравилась прежним кыргызским властям.

Мы помним незабываемые встречи с Неей Зоркой в Нью-Йорке — во время фестиваля «Фильмы из стран Шелкового пути», в Алматы-1998, во время Первой Евразии, когда «Бешкемпир» получил Гран-при, в прошлом году в Баку на МКФ «Восток—Запад», на всех Форумах стран СНГ и Балтии, где Нея Зоркая организовывала замечательные программы и удивляла коллег из разных стран мира своими обширными знаниями.

В прошлом году нам посчастливилось присутствовать на презентации грандиозного труда Неи Марковны Зоркой — гигантской книги «История советского кино» в Доме приемов МИДа РФ в Москве. Нея Марковна была королевой этой презентации, и у нас на память осталась эта книга с автографом автора.

Скорбим вместе с Вами.

Союз кинематографистов Кыргызстана

В Конфедерацию Союзов кинематографистов

Как невосполнимую утрату Союз кинематографистов Молдовы воспринял известие о кончине Неи Марковны Зоркой, умного педагога многих поколений молдавских режиссеров и сценаристов.

Просим передать наше глубокое соболезнование родным и близким.

Союз кинематографистов Молдовы

Дорогие друзья!

Ушла Нея Марковна Зоркая. Ее знали, любили и почитали не только в странах СНГ, но и далеко за его пределами.

Не счесть благодарных учеников Неи Марковны — это все кинематографисты, вся творческая и научная интеллигенция. Идущим за нами не посчастливится соприкоснуться с этим умным, тонким, добрым, обаятельным человеком, но для них останутся прекрасные и глубокие печатные труды Неи Марковны, в том числе и последняя книга «История советского кино», которую она щедро дарила всем, кто любит кино...

Скорбь наша безмерна...

*Председатель Союза кинематографистов Таджикистана
М. Мансурходжаев*

Уважаемые друзья и коллеги!

Национальное агентство «Узбеккино» и Объединение деятелей кино Узбекистана выражают искреннее соболезнование по поводу кончины выдающегося деятеля культуры России, искусствоведа, историка и критика кино, замечательного человека и педагога, а также большого друга узбекских кинематографистов Неи Марковны Зоркой.

Несколько раз Нея Марковна приезжала в Узбекистан с лекциями о мировом кинематографе, где собирала полные залы. Многие ведущие кинематографисты Узбекистана — сценаристы, режиссеры, операторы — были ее учениками.

Ее помнят и любят в Узбекистане!

Вечная память о ней останется в наших сердцах!

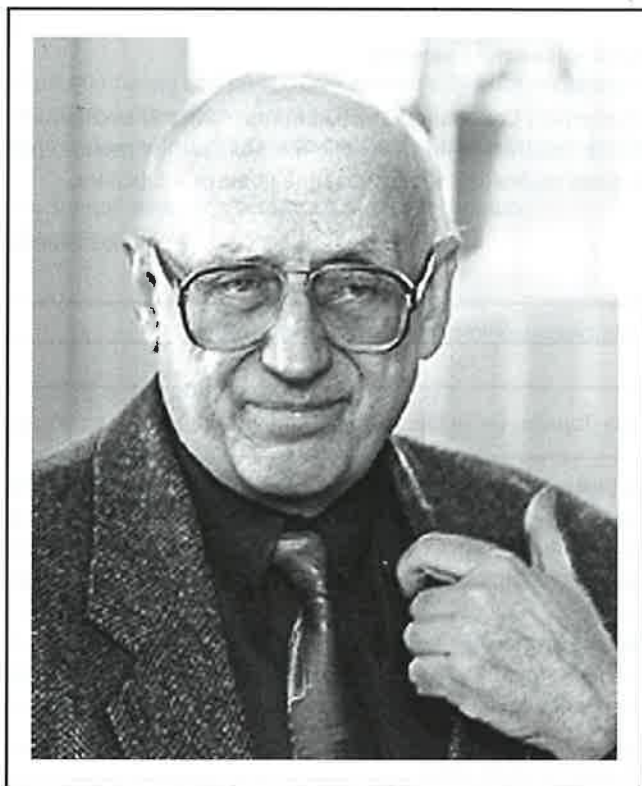
Кинематографисты Узбекистана

Глубоко скорбим в связи с кончиной Неи Марковны Зоркой, с именем которой связаны замечательные культурологические исследования, в частности, в области истории и теории кино, кинокритики. Кинематографическая общественность Украины хорошо знает и высоко ценит работы Неи Зоркой, ее активную позицию в отношении кинематографии бывших республик СССР. Личное общение с этой яркой неординарной личностью оставило глубокий след в нашей жизни.

Светлая память о прекрасном человеке, высоком профессионале Нее Зоркой надолго сохранится в наших сердцах.

Искренние соболезнования родным и близким Неи Марковны.

Национальный союз кинематографистов Украины



Не стало Александра Алексеевича Руденко-Десняка, Саши Руденко. Я близко узнал его, когда, вернувшись из Польши, где проработал семь лет, пришел в журнал «Дружба народов». Саша был заместителем главного редактора, Сергея Алексеевича Баруздина. После столь долгого отсутствия адаптироваться заново даже и дома не просто, и Саша мне тогда очень помог. Как помогла сама атмосфера тогдашней «Дружбы», открытая окружающей действительности и защищавшаяся от нее теплотой и товариществом. Саша атмосферу эту замечательно выражал. Ироничный и, казалось, замкнутый (так ведь начало 80-х, было от чего замыкаться), он на самом деле был человеком добрейшим и очень ранимым — это я понял не сразу, но понял твердо. Будучи опытным и высокопрофессиональным журналистом, в «Дружбе» очутился не потому, что так получилось, а потому, что хорошо знал и преданно любил культуры бывших советских республик. И писал о них замечательно. И по-моему, тяжело переживал, что так нелепо трудно стало встречаться друзьям из разных уголков бывшего СССР.

И когда в последние годы я оказался причастен к «Кинофоруму», то мы в журнале поняли, что без Саши Руденко нам не обойтись. Недостаточным будет без него журнал, посвященный кинематографии СНГ и Балтии. И у Саши появилось, мне кажется, второе дыхание. И когда писал он статьи, посвященные нынешнему кино Украины, Армении, в статьях этих возникал особый, глубинный смысл, ибо он видел не только то, что есть. Он, как мало кто, знал, что было — отсюда такая содержательная наполненность его последних текстов.

И вдруг все оборвалось. Знал, что он болен, очень болен, а все равно в голове не укладывается. Уходят те, с кем долгие годы был рядом. Вот и Юра Рыбаков ушел. Поколение уходит, к которому не стыдно принадлежать.

Константин ЩЕРБАКОВ

ИРАКЛИЙ КВИРИКАДЗЕ

РАДУГА В ГЛАЗАХ ХРОМОЙ СОБАКИ

Я оторвался от чтения листков и подумал: «Напрасно в Сурами распустили сумасшедший дом, только в голове обитателя психушки может родиться такая картинка: в поезде Батуми—Тбилиси идет по коридору проводник Ричард, бывший президент США, несет четыре стакана горячего чая, заглядывает в купе и спрашивает: «Чай пить будете?» За полчаса до прибытия поезда к станции назначения Ричард закрывает туалеты, чем вызывает постоянные ссоры, перебранку с поздно встающими пассажирами. Ричард собирает пустые бутылки из-под лимонада. Ричард с желтым флажком на ступенях вагона, Ричард покупает соленые огурцы, жареную курицу у торговцев, приходящих на перрон с огромными провизионками, в которых бутылки с вином, домашний лаваш, соленья, куры — все безумно вкусно. Ричард гоняет из вагона торговцев, продающих фотографии индийских актеров, Сталина, полуобнаженных девиц...»

Жизнь была полна удовольствий, новых впечатлений. Люди вокруг него — это те самые «красные». До этого он встречался с ними на высоком межправительственном уровне или же на том уровне, где «красные девушки» однажды раздели его и его друга Киссинджера и полуголых заставили брести в Москву, словно наполеоновских солдат, отступавших из России в 1812 году.

Здесь, в поезде Батуми—Тбилиси, он испытывал радость от бесконечных маленьких удовольствий.

Может, он родился, чтобы стать проводником? Может, он всю жизнь ошибался, участвуя в избирательных кампаниях, ведя беспощадные битвы за власть...

Сидя в купе, разглядывая пейзажи, читая непрочитанные в детстве книжки, которые он брал из Хашурской городской библиотеки — Майн Рид, Стивенсон — он был счастлив.

Он сознался Шалве, что не испытывал такого блаженного состояния даже в минуты победы на президентских выборах, даже когда он стоял на

трибуне, вокруг играли оркестры, колоннами маршировали девушки в коротеньких юбочках, сверкали вспышки фотоаппаратов, стрекотали кинокамеры, в воздухе плыли тысячи цветных шаров. Шалва Квирикадзе был прекрасный напарник, внимательный, предупредительный к своему иностранному коллеге. Но иногда его заносило в политических дебатах, касающихся проблем разоружения. В такие минуты пассажиры слышали громкие голоса из купе, где сидели проводники.

Голос Шалвы:

— Не думаю, что Советский Союз или Соединенные Штаты хотят воевать друг с другом. Но, согласись, не раз возникали опасные разногласия между НАТО и Варшавским договором. А в будущем мы не застрахованы от этого?.. Война, дорогой Ричард, может начаться из-за пустяка. Мой брат однажды по ошибке надел на ноги калоши соседа. Начался скандал, который перерос в дикую бойню, весь дом трясло. Жена соседа ошпарила брата кипятком, выплеснула на него ведро кипятка. Зачем? Из-за калош? Нет, из-за принципа, о калошах все забыли...

— А что стало с братом?..

— Ричард, не переводит разговор на мелочи...

— Ошпаренный брат — это не мелочь.

— Нет, конечно, он две недели лежал в больнице. Но мы говорим о войне... СССР и США находятся на грани, за которой гонку вооружений контролировать будет совершенно невозможно...

— А калоши соседа были более новые, чем калоши брата?..

— Ричард, ты о чем?!

— Я могу поспорить с тобой, твой брат надел новые чужие, а старые свои оставил. Началась драка... Все логично... Случайностей не бывает... Вы, красные, все время хотите сунуть ноги в чужие калоши.

— Ричард, осторожно выбирай выражения...

Поезд нырнул в туннель...

Грохот вагонов заглушил спорящие голоса двух проводников. Их темные силуэты каждые

Окончание. Начало см. «КФ» №3-06

пять секунд высвечивались туннельными огнями, в эти мгновения виделись их открытые рты, можно было понять, что спор не утихал.

Ричард:

— В 1945 году мы изобрели атомную бомбу...

Шалва:

— И не нашли ей лучшего применения, как сбросить на Хиросиму.

Ричард:

— Я не об этом. Вы, красные, из кожи лезли и в 1949 году заимели свою бомбу. В 52-м мы сделали водородную. Тут же, в 53-м, сделали ее вы. Атомную подводную лодку мы спустили под воду в 1960 году, вы в 64-м — свою подлодку напичкали атомными бомбами...

Дверь купе с шумом открылась. На пороге стояла фантастической красоты пионервожатая, с красным галстуком на шее. Длинные ноги ее, казалось, росли не оттуда, откуда растут они у всех пионервожатых. У этой, по фамилии Полищук, ноги росли, нарушая все законы анатомии, от груди, скрытых под голубой шелковой кофточкой.

В первое мгновение проводникам показалось, что именно так сложена Соня Полищук, ворвавшаяся на поле их битвы, где все стихло, проводники превратились в две пары огромных глаз. «Остановись, мгновение», — мелькнуло в голове бывшего президента.

— Почему нет воды? — спросила пионервожатая.

— Почему нет воды? — спросил Шалва у Ричарда.

— Текла...

Ричард встал, вышел в коридор, подошел к бацку, вода не текла...

— Сейчас будет остановка, я принесу вам лимонад.

— Со мной пионерский отряд.

— Принесу отряду.

— Спасибо.

Поезд стал замедлять ход, Ричард прыгнул на перрон, побежал к ларьку.

Толстая, сонная продавщица медленно доставала из ведра со льдом холодные бутылки. Ричард вдруг увидел в ларьке человека из своей бывшей охраны. Как его имя? Майкл Джексон, или Джонсон?

— Привет, Майкл! — весело поздоровался Ричард.

— Привет, Ричард, что-то ты застрял на Кавказе...

Ричард внимательно посмотрел на Джексона-Джонсона, заметил — рука под пиджаком возле пистолета.

— Майкл, будь добр, одолжи твою пушку!

— Ричард, зачем она тебе?

— Нужна, Майкл...

Охранник растерянно оглянулся. Толстая грузинка-продавщица не слушала их, медленно доставала из ведра бутылку за бутылкой и ставила на прилавок.

Майкл дал пистолет, Ричард засунул его за пояс под рубашку.

— Не выходи из ларька! — сказал Ричард, взял лимонадные бутылки в охапку и побежал трусцой к вагону.

Пионервожатая и пионерский отряд с наслаждением пили холодный лимонад.

— Третья мировая война уже началась, а мы смотрим на красивых пионервожатых и пьем с ними холодный лимонад! — проговорил Шалва, посмотрев на Ричарда Никсона, который в этот момент пил из горлышка и неотрывно следил за фантастической черной пантерой — загорелой Соней Полищук. Запрокинув голову, она лила себе в широко раскрытый рот тонкую струю лимонада.

— Как ты сказал? «Третья мировая война уже началась, а мы смотрим на красивых пионервожатых и пьем с ними холодный лимонад». Хорошая фраза!

— Ричард, меня считают сумасшедшим, но я хочу самым простым способом спасти мир — «закопать оружие в землю». Сделать это не так трудно. Назначить полугодие всемирного разоружения. Провести железнодорожную ветку Хашури—Тартар. Я писал Брежневу! Не раз. Молчание. А ты говоришь, он спрашивал обо мне... Вы, правители мира, знаешь, на кого похожи?

— На кого?

— На начальника пожарной команды Сванидзе, был такой в Хашури... Дом горит в городе... Он выводит свою команду медленным маршем под духовой оркестр, обязательно через центр города, чтобы все видели: Сванидзе идет в бой. За ним толпа зевак. На месте пожара давал команды, любясь собой, вот-вот запоет. Однажды пришел к пожару, как всегда, поздно, дом горел всюду, на дворе от туалетной будки остались только тлеющие доски с дыркой. Сванидзе наступил на них и провалился. Его ищут. Нет нигде. Вдруг вылезает весь в...

Шалва заметил, как пионеры внимательно его слушают. Соня Полищук с трудом сдерживает смех.

— Закройте уши! Я сейчас скажу неприличное слово...

Шалва отвел Ричарда к соседнему окну. Под-

нял руки, изображая Сванидзе, который крикнул своим подчиненным:

— Срать на пожар! Все шланги на меня!!!

Пожарники развернули шланги и стали мыть своего начальника... Так вот и вы... господа, упали в яму с дерьмом и требуете, чтобы мыли вас, чтобы вы чистенькие были... а дом горит!!!

Шалва перешел с шепота почти на крик. Ричард смутился, стал смотреть в окно.

Неожиданно он увидел овраг Тартар и маленькую женскую фигурку в шляпке, которая махала поезду рукой.

— Елизавета! — сказал удивленно Ричард.

— Где?

— В твоём овраге.

— Королева?

— Где королева? — пионеры прильнули к окнам.

Поезд замедлил ход, впереди крутой поворот. Ричард бегом по коридору, открыл дверь тамбура и прыгнул. За ним прыгнул Шалва и все тринадцать пионеров с Соней Полищук.

Все кубарем катятся на дно оврага. Все в клубах пыли. А вагоны поезда Тбилиси—Батуми медленно проплывают над их головами. В вагонах рюкзаки, горн, барабан, варенные яйца, печенье и все, что сложили им в путь мамы и бабушки.

В овраг прыгнул и автор этого опуса, именного «Радуга и т.д.», который непонятно где находился до сих пор. Если учитывать законы, по которым персонажи появляются и исчезают со страниц этого сценария, то какое имеет значение, где был автор до той минуты, как в овраг посыпались из вагонов проводники, пионеры, пионервожатые.

Старинный меч сверкал на солнце.

Королева Англии развернула газетный сверток.

— Вот все, что я могла привезти с собой! Он принадлежит Эдуарду Блистательному, с пятнадцатого века передается из рук в руки!

Пионеры обступили королеву.

— С пятнадцатого века... — шепчут пионеры.

Елизавета дает им меч.

— Я — королева! Но власть моя в Англии чисто символическая. Стоило мне завести разговор в парламенте о твоём проекте всемирного разоружения, меня подняли на смех и дали понять, что никакого оружия отсылать в страну Советов они не будут, — королева виновато посмотрела на Шалву. — Единственное, что я смогла, привезла меч, лично мой, сознаюсь, что это копия, сам меч хранится в Британском музее...

Пионеры разбежались по оврагу, меч Эдуарда Блистательного сверкал в руках то одного, то другого.

— Дети, верните королеве меч! — кричала Соня Полищук.

— Как поживает ваша супруга? — спросила королева Шалву. — Ее звать Луиза? Я не ошибаюсь? Мы провели в вашем доме незабываемые часы, я так часто вспоминала в Англии ту ночь... Ричард так уморительно выплясывал кавказские танцы... а Луиза пела так красиво, и было чудесное вино, я даже запомнила название «Атенури». Я правильно произнесла? Был только один неприятный человек, ваш знакомый, которого вы звали Утопленник, он выпил, подсел ко мне и стал рассказывать о временах, когда служил шофером у одного большого начальника. Святой Лаврентий — так звал его Утопленник. Мне был неприятен этот рассказ, но я слушала и ужасалась...

— А о чем он? — спросил Ричард.

— В другой раз, не при детях...

Кто-то из пионеров взобрался на склон и увидел рюкзаки, сброшенные из вагона. Они валялись в траве, вдоль рельсов...

— Давайте завтракать! — предложила Полищук. — Вас угощают пионеры!

Под низкорослым деревом, на дне оврага, все расселись на траве, вынули из рюкзаков варенных кур, десятка три побитых яиц, сыр, яблоки. Запивали родниковой водой. Все были голодны, уплетали за обе щеки...

— Вот у меня пистолет, я взял его у охранника. Мы можем устроить символическое захоронение. Английский меч, американский пистолет...

Ричард не успел закончить свое предложение, его перебил один из пионеров:

— Пистолет вам дал человек в ларьке на станции Гюри, когда вы покупали для нас лимонад?

— Да, мальчик...

— А что этот человек делал в ларьке?

— Не знаю...

— А я знаю. Он тайно пересек границу СССР...

Ричард надул щеки, округлил глаза. Весь вид его говорил, что он попал в неловкое положение.

— Гоша, угомонись! — Соня Полищук стала строгой. — Дети встречались с Карацупой и его собакой, — как бы извиняясь, пояснила пионервожатая.

— Кто такой Карацупа? — спросила королева.

— Пограничник. Автор монографии, в которой он исследует сто семнадцать способов перехода через границу СССР.

— Одни надевают шкуру медведей, — стала

перечислять девочка-пионерка, — другие скажут на козых ногах, третьи ползут по проводам высоковольтных передач...

— А ток?! — ужаснулась королева.

— В школах, где готовят диверсантов, учат хватать голые провода и выдерживать ток в несколько тысяч вольт, — сказала девочка-пионерка. — Когда шпионы ползут по высоковольтным проводам, из их тел сыплются синие искры, ночью это красивое зрелище, рассказывали нам Карацупа и его собака.

— Его собака обучена ходить по проводам, — сказал пионер Гюша.

— Из нее сыплются искры? — спросил Ричард Никсон.

— Сыплются!

— На счету собаки Карацупы шестьсот шестьдесят шпионов, — сказала девочка-пионерка.

— Нет, шестьсот тридцать, — поправил Гюша.

— Шестьсот шестьдесят, — настаивала девочка.

— Тридцать!

— Шестьдесят!

— Дети, утомонитесь, — Соня Полищук оглядела отряд «особым взором». — Пока Карацупа и его собака на посту, граница на замке!!!

— А в Гори на вокзале в лимонадном ларьке сидит американский шпион! — закричал неугомонный Гюша.

В Гори в лимонадном ларьке жарко.

Майкл Джексон-Джонсон смотрит на продавщицу, у которой он уже вторую неделю снимает комнату.

— Тебе понравился Никсон? — спросил он у грузной, но не без шарма молодой женщины.

— Это который?

— Который десяток бутылок лимонада взял.

— Кривоногий?!

— Нет, он не кривоногий.

— Тогда не знаю.

Продавщица стала ругаться с кем-то из-за пива, которого у нее не было. Майкл выждал ссору, потом продолжил разговор о Никсоне:

— Бедняга, он неудачник! Попался на таком пустяке. Подслушивал телефонные разговоры. Будто другие президенты не занимались тем же. И Трумэн, и Эйзенхауэр, и Кеннеди...

— Что он подслушивал?

— Разное, Жужуна, разное... Глупо так попался. А как начинал! Над его головой сиял почти что божественный нимб. В него верили, как в шерифа из вестерна, верили, что он наведет порядок в Америке.

— Майкл, выпей лимонад и не переживай. По-

ди посмотри, в каком маленьком домике родился Сталин...

— Я уже был в нем.

— Сходи еще раз...

— Зачем?

— Постой там в тишине и подумай, великий был человек, такой порядок установил, а кто его сегодня помнит? Никто!

Продавщица откупила лимонад старому человеку в белой сорочке с галстуком в блестках. Человек пил лимонад и смотрел на ворон, которым тоже было жарко, и они пили воду из лужицы у ларька.

— Сталин никогда не подслушивал телефонные разговоры, — договаривала свою мысль продавщица.

Человек допил лимонад, заметил взгляд Майкла на блестках галстука.

— Они светятся в темноте! — неожиданно сообщил человек. — В них фосфор!

— Интересно! — сказал Майкл.

Человек улыбнулся и сказал:

— Вы прикладывали в детстве чашку к стенке, чтобы услышать разговор в соседней комнате? Вспомните...

— Прикладывал! — ответил Майкл.

— Нас всегда интересуют разговоры в соседних комнатах. Я телефонный мастер. Мне семьдесят семь лет. Я ставил Сталину в Москве тайный телефон. Он просил подключить его телефон к некоторым абонентам. Так вот, он сидел в своем кабинете целый день и держал у уха телефонную трубку. Слушал. Чужие разговоры...

Неожиданно старый телефонный мастер закричал. Ворона подлетела к ларьку и клюнула старика в лоб. Потекла кровь. Ворона улетела. А ее напарница продолжала сидеть возле лужи и грозно смотреть на Майкла, Жужуну и старого телефониста.

На границе с Турцией стоит машина королевы. Саймон в фуражке с золотым гербом показывает офицеру-пограничнику паспорта:

— Это королева Елизавета...

Офицер Громов посмотрел в паспорт, потом на женщину, сидящую на переднем сиденье ролс-ройса. Улыбнулся королеве, та в ответ улыбнулась ему.

— А это Ричард Никсон.

Громов внимательно разглядывая паспорт Никсона. Из машины вышел бывший президент, приблизился к капитану, заглянул в собственный паспорт.

Из одноэтажного здания, покрашенного в зеленый цвет, выходят Шалва, Ираклий с аккордеоном, пионервожатая Соня Полищук, но без отряда пионеров.

— Я отвезла детей на Зеленый Мыс, в лагерь курчатовского института.

— Вы работаете в институте Курчатова?

Соня говорит с Карацупой, который на этот раз без своей собаки идет рядом с Соней и не сводит с нее восторженных глаз.

— Соня, вы-то зачем туда, за кордон?

— Леонид Ильич просил меня участвовать в этой поездке.

— Соня, там такие соблазны!

— Этого я не боюсь.

— Соня, не ходите одна по Гарлему!

— Обещаю...

Громов проверил документы и велел поднять шлагбаум.

Деревушка Сарпи разделена ручьем на турецкую часть и грузинскую часть. Вдоль ручья ходят гуси, свиньи, коровы. Если, не дай бог, гуси перейдут ручей и окажутся на турецкой территории, застрянут там, не возвращаются домой, то грузинская хозяйка идет к пограничникам и просит разыскать беглецов. Составляется документ, который называется «нота». Нота советского государства государству Турции: такого-то числа на границе пропали гуси и прочее. Трубит горнист. К мосту со стороны Турции к СССР идет делегация. Встречаются на мосту. Передают ноту со всей протокольной серьезностью. Потом турецкие пограничники рыщут по зарослям орешника и выгоняют гусей в Советский Союз.

Я просматриваю кипы листов, чтобы найти объяснение, в какую-то поездку отправился Шалва с племянником и пионервожатой Соней Полищук. Соня говорит Карацупе: «Леонид Ильич просил меня участвовать в поездке», и больше ничего, никаких упоминаний.

Много места в «Радуге в глазах хромой собаки» занимает описание путешествия по Турции, Европе, Америке, страницы эти грешат туристским глянцем, читая их, словно смотрю по телевизору «Клуб путешествий».

Интересны лишь некоторые эпизоды, которые я перескажу вкратце.

Ночь. Песчаные холмы Кападокии, залитые лунным светом, похожи на слитки серебра.

В отеле «Средиземное море» на открытой веранде Ричард и Соня играют в бридж. Партнеры их — два танкиста, два молодых американца, которых

они днем подобрали у натовского танка, застрявшего в песках.

С танцплощадки слышны звуки аккордеона. В местном оркестре играет Ираклий.

Танкисты безуспешно зазывали пионервожатую на танцплощадку. Смирившись с ее «сухим отказом», превратились в вежливо-госкливых карточных партнеров.

Неожиданно для всех Соня бросила игру. Встала из-за стола, и через мгновение те, кто сидел на веранде, увидели ее танцующей рок-н-ролл. Что она вытворяла своими длинными ногами! Партнером был грек, о котором в отеле «Средиземное море» шептались: «Второй Онассис».

Всю ночь танцевала Соня со вторым Онассисом. Он оказался заводным старым апельсином. Скинул пиджак, остался в рубашке, разрисованной пальмами, и стал похож на маленькую обезьянку, которая скачет вокруг роскошной банановой пальмы по имени Соня Полищук.

Танкисты не смогли оторвать его от пионервожатой. И та от него не отрывалась.

Когда Соня скинула свою шелковую кофточку, к ней подошел Шалва. За ним Ричард.

— Что вам надо, товарищи проводники? — спросила Соня.

— Девочка, так нельзя! — начал было Шалва, но Соня взорвалась и закричала так громко, что проснулась в своих апартаментах королева, спящая с ушными затычками.

— Я не девочка, я не Соня, я не пионервожатая!

— А кто ты? — спросил Ричард.

— А кто ты? Ты не проводник, ты не президент. Я не пионервожатая. Я путанка... Путанка из «Континентала». Сани Полищук! Ясно?! Мне нужен Онассис. Хотя бы второй Онассис... Я всю жизнь мечтала иметь яхту, а мне говорили: вот тебе горн, вот тебе барабан, вот тебе Мальчиш-Кибальчиш!

— Соня, ты сошла с ума! — Шалва стоял бледный.

— С ума сошел ты! Носишься с дурацкой идеей. Закопать все оружие мира! Хорошо, закопали, все до единого. А если завтра тигры расплодятся? Что делать с тиграми?

Шалва не ожидал такого вопроса.

— Я спрашиваю, что делать с тиграми?

— Что делать с тобой, Соня?!

— Со мной? Ничего. Завтра я еду кататься на яхте! И здесь не пионерский лагерь, чтобы указывать мне, что я должна делать и что не должна...

Соня вновь стала разбрасывать ноги в радиусе

двух-трех метров. Казалось, это не ноги, а мячики на резиновых нитях. Отбросишь их от себя, а резины возвращается.

В паузе между танцами, когда разгоряченные танцоры блуждали в полумраке среди тусклых китайских фонариков, Соню кто-то окликнул. Она подняла голову и увидела королеву Елизавету. Та звала ее. Соня поднялась к ней в апартаменты.

— Ты действительно путанка?

— Да, мадам.

— Чай?

— Меня ждет грек.

— Помнишь детскую скороговорку «Ехал грека через реку, видит грека в реке рак, сунул грека руку в реку, рак за грека руку цап»?

— Конец не такой. «Рак за руку грека цап».

— А как же пионеры?

— Летом я пионервожатая, три месяца на море.

— Потом «Континенталь»?

— Да, мне нравятся контрасты. Честно говоря, я не знаю, где я настоящая — в лагере или в «Континентале».

— Расскажи, это интересно.

— Не интересно, мадам. Иностранцы, они все на одно лицо, что японцы, что африканцы...

— Ты не права. Мне всегда нравились африканцы. В детстве я читала Шекспира и сходила с ума от Отелло. В 1957 году был Всемирный фестиваль молодежи в Москве. Карнавалы, танцы, песни, цветы, объятия, фейерверки, тысячи черных Отелло!

— Вы были в те дни в Москве? Вы, королева?

— Я Мальвина Барсук с Нижне-Кисловского переулка, 6, квартира 21 на Арбате. Была невзрачной девушкой, и парень у меня был невзрачный. А вокруг все подружки завели иностранные романы. Соня, ты не поверишь... что я вытворила... — королева смеется. — Я сделала своему парню завивку. Стал он курчавым. Я выкрасила его лицо, шею, грудь, руки йодом. Стал он мавром! Моим собственным африканцем! Дни и ночи гуляли мы с ним по фестивальной Москве. Утром я подкрашивала его, и мы уходили веселиться. После фестиваля в институте меня осудили за связь с иностранцем и остригли...

— Зачем?

— Так тогда наказывали...

— А мавр?

— Сбежал от меня... Когда ходил африканцем, он завел роман, потом отмылся и сознался ей, что был тем негром, она не отказалась от него белого.

С танцплощадки звали: «Сани, Сани, Сани!»

Соня выглянула в окно.

— Зачем тебе старый грек? — спросила королева.

— Не знаю. Зачем вам надо было красить вашего парня йодом?

Дальше идет серия зарисовок типа: «Мы на фоне Колизея, мы на Эйфелевой башне, на площади перед Собором Святого Петра, мы у Ниагарского водопада, мы в Диснейленде» и т. д.

Я не буду повторять вам те сведения, которые почерпнул из записей культмассовика: высоту Ниагарского водопада вы узнаете в любом энциклопедическом словаре, там же вы можете узнать, на сколько квадратных километров простирается Булонский лес и что Мона Лиза висит в Лувре.

Но вот интересное: в журнале «Ньюсуик» в декабре 1974 года появилась фотография Шалвы Квирикадзе, также сообщение, что советский грузин, проводник поезда, в Конгрессе в какой-то из комиссий выступил с речью о Всемирном разоружении, что он предложил всем государствам отказаться от оружия, что он знает овраг, куда надо сбросить это оружие, а на месте захоронения разбить огороды с картофелем, капустой, помидорами. В «Ньюсуик» напечатаны рисунки Шалвы и комментарии. Кто-то называет идею Шалвы «красная ловушка», кто-то рад: «Наконец-то появился человек, который может вывести нас из тупика».

Королева Англии принимала Шалву в Букингемском дворце. Она кончила свой период «мадам инкогнито», сняла с глаз черные очки, в которых появлялась на людях в период «мадам инкогнито», она представила Шалву в парламенте, там его вежливо послушали, но не поддержали.

Старый друг королевы сказал ей:

— Только из уважения к Вам и только потому, что Вы, ваше величество, симпатизируете этому кавказцу, и благодаря давним культурным и духовным традициям, связывающим нас с далекой Грузией, посланником которой является Шалва Квирикадзе, мы не высмеяли его бред и дослушали до конца.

Королева принимала Шалву, Ираклия, Соню Полищук, которая не покинула путешественников ради грека-миллионера. После той ночи, когда Соня, как говорится, «сорвалась», она вела себя как образцовая пионервожатая.

Принцесса Маргарет, младшая сестра королевы, слышавшая по строгим меркам королевских нравов особой дерзкой и вольной, увлеченно слушала Шалву.

— Все вы спите, — говорил проводник, — и

здесь, в Англии, там, в Грузии, и там, в России, и в США...

— По ночам мы все спим, — подтвердила принцесса.

— А завтра взойдет солнце, и вам покажется, что вы проснулись.

— Как покажется? Я открываю глаза, я проснулась!

— Вы спите и днем.

— Днем?

— Идете на работу и спите. Читаете, танцуете, любите и все это время спите. Когда спящий летчик поднимет самолет в небо и, продолжая спать, сбросит на ваш дом бомбу, потому что ему приказал это сделать спящий генерал, а бомба расколется земной шар, тогда вы проснетесь. Как проснулись пассажиры «Титаника»!

Принцесса Маргарет молча смотрела на Шалву.

— Вы меня поняли, принцесса?

— Что надо делать, Шалва?

— Проснуться.

— А дальше?

— Уничтожить бомбу.

На другое утро принцесса Маргарет проснулась, поехала представлять королеву при вручении полковых знамен, разрешила ленточки на открытии разных выставок, потом уехала на остров Мюстик в Карибском море, загорала на пляже и вспоминала Шалву, разве что когда над ее головой проносился реактивный самолет.

— Уничтожить бомбу! — повторял Шалва с разных трибун в Лондоне, Париже, Мюнхене.

— Скажите об этом Брежневу! — крикнул кто-то ему в ответ.

— Вы знаете, что значит слово «да-ма-па-се»? — крикнул Шалва в зал. — Не знаете. И в этом нет вашей вины, это грузинское слово. Означает оно — «оцени меня», «похвали меня». В городе Хашури, откуда я родом, живет маленький человек, которого зовут Дамапаса. Это его кличка. Чем он занимается? Ничем. Но когда в город приезжает ваша знакомая женщина или начальник из центра и вы хотите доставить им удовольствие, вы приглашаете их в театр. Покупаете билеты и идете к Дамапаса, обычно он стоит у театра. Вы говорите ему: «Седьмой ряд, одиннадцатое, двенадцатое место». «Хорошо», — говорит Дамапаса. Вы даете ему пять рублей. Вечером, когда вы со знакомой или с начальником сидите в театре и смотрите «Отелло», вы ждете, вертитесь в нетерпении. Наконец, в паузе с галерки раздается крик: «Все, кто сидят в зале, засранцы, кроме тех, кто сидит в седьмом ряду,

место одиннадцатое, двенадцатое». В зале смеются, аплодируют. Хашурцы знают голос Дамапаса. Все смотрят, кто сидит на этих местах, кого он оценил сегодня. Вот так развлекаются в моем городе. Так же развлекаемся и мы. Аплодируем тем, кто купил «счастливые билеты», а Дамапаса кричит на нас: «Вы засранцы!» Вы говорите: «Скажи Брежневу, чтобы уничтожил бомбу», а я вам: «Скажите Никсону, или Форду, или Картеру, или Рейгану, кто сегодня сидит на счастливом месте».

А мы сами?

Кто мы?

Засранцы?!

Почему мы не можем сами открутить голову этой бомбе, высыпать порох или что там внутри, и сказать «счастливчикам»: «Цыц, ребята, играйте с пустыми гильзами...»

На другое утро в гостиничном номере появились Громов, Карацупу со своей собакой, из шерсти которой сыпались по паркету голубые искры. Казалось, что пришедшие добрались до Детройта по линиям высоковольтных передач.

— Шалва Шалвович, есть мнение прервать вашу программу и вернуться домой.

— Ой, как хорошо! Сейчас?

— Сейчас.

— Сообщите Соне.

— Она уже собралась.

— А Ираклий?

— Он поехал за аккордеоном, который вчера оставил в клубе «88».

— А что там происходило?

— Как, вы не знаете?! Об этом говорит вся американская пресса. Вчера состоялась помолвка дочери Луи Жерома Виктора Эммануэля (Громов читает по газете, которую держит в кармане пиджака). Была приглашена Соня, Ираклий поехал с ней играть в оркестре.

— Как хорошо, что мы уезжаем! У нас, наверное, уже тархун появился...

Появилась Соня.

— Соня, а вы совсем не изменились! — сказал Карацупа. — Я летел и думал, встречу такую американочку, а вы все такая же пионервожатая...

Вечером они были в Нью-Йорке.

Рано утром серебристый лайнер «Аэрофлота» поднял их над Америкой.

Десять лет спустя происходит не совсем понятная сцена, как-то драматургически не подготовленная.

Культмассовик Ираклий Квирикадзе стоит у ворот Боржомской туристской базы, беседует с

друзьями и поглядывает на туристов, стоящих у ворот турбазы.

Подъезжает автобус «Икарус». Неожиданно в толпе туристов Ираклий замечает чуть располневшую, но такую же красивую, как в начале семидесятых, Соню Полищук. Краски поблекли, глаза не имеют того блеска, но все же это Соня Полищук. Ираклий бросается к ней. Соня узнает его.

Объятия. Поцелуй.

— Где дядя?

— Дядя в поездке.

— Он на том же поезде?..

— Да, Тбилиси—Багуми.

— Все такой же недотрога?

— Да, Соня, он постарел...

— Твой дядя не может быть старым... С того момента, как я неожиданно для себя полюбила его, я поняла, что он святой... Ради него я бросила грека-миллионера, хозяина самых больших нефтегрузов в мире, а сейчас работаю в Златоусте, преподаю в нефтяном техникуме...

Дальше в описании встречи Сони и Ираклия идут элегические страницы — осень боржомского парка, минеральный источник, стаканы теплого боржома, автор пишет, что все края стаканов кем-то изгрызаны, неожиданный поцелуй, ответный поцелуй, ночной киносеанс в пустом зале, жаркие объятия, слова: «Соня, я так любил тебя, Соня, я сходил по тебе с ума... Я хотел броситься в Ниагарский водопад, а когда однажды тебя увез друг Никсона, такой уязвимый красавец...»

— Конгрессмен от штата Техас Рон Вудс. Да, он был очень забавным...

— Он повез тебя на вечеринку к Френку Синатре, откуда ты вернулась под утро... Я всю ночь точил нож, но, на счастье твоего кавалера, заснул.

— Бедный мальчик!

— Соня, я очень любил тебя...

Они прижались друг к другу и так просидели весь сеанс. Ираклий слышал биение сонинного сердца, спрятанного под влажной кофточкой, впитавшей в себя осеннюю сырость боржомского парка.

Общежитие было на ремонте.

Он спал в Хашури, у мамы, папы уже не было в живых.

Вначале они пошли к знакомому, но тот не принял их, к нему приехала сестра с мужем. Пошли в санаторий, там случилась кража, у отдыхающей пропали серьги и трехпроцентные облигации. Милиционер ходил по этажам с двумя собаками.

Они сели на электричку и через полчаса оказались в Хашури. В дом надо было войти так, чтобы

мама не увидела Соню. Он вошел первым. Мама уже лежала, но велела съесть приготовленный ужин. Он ел и смотрел в окно, где в темноте стояла Соня.

Потушил свет, впустил продрогшую туристку из Златоуста.

Кровать была адски скрипучей.

Мама лежала в проходной комнате.

Прижатые друг к другу, они тяжело дышали и не двигались.

Холодильник оказался спасением.

С интервалами в пять минут он начинал громко тарыхтеть, какая-то адская механика издавала в нем адское тарыхтение. Длилось это полминуты, потом пять минут затишья.

Любовь проходила в синхронной связи с холодильником.

Даваясь от смеха, они любили друг друга горячо и прерывисто. Прерываться приходилось надолго, пять минут казались вечностью.

Насытившись, они лежали голова к голове и до утра шептались: «Соня, я никогда никого так не любил и никогда никого так не полюблю».

Белый язык тумана вползал в открытое окно. Холодильник готов был вновь служить любовным играм.

На другой день Соня уехала в Златоуст, в нефтяной техникум, где муж работает завучем, свекровь директором.

А что Шалва?

Шалва служил проводником на своем поезде, раз в три дня проезжал свой овраг.

Однажды ему приснился сон.

Около оврага стоял большой крейсер.

Шалва удивился: что делает крейсер в горной местности?

Шалва подошел к оврагу, артель бурлаков (с картины Репина «Бурлаки на Волге») сидела в тени крейсера. Увидев приближающегося Шалву, старший встал, протянул бумажку:

— Хозяин, принимай товар!

Крейсер прислали из Москвы.

— Что с ним делать?

— Скидывай в овраг...

Шалва расписался на бумажке.

Бурлаки тихо, без слов, ушли.

Шалва остался один с крейсером.

В реальной жизни о нем вспомнила лишь принцесса Маргарет, сестра королевы Елизаветы. Она прислала свою фотографию с острова Мюстик и короткое письмо, что никак не может проснуть-

ся, чудесный остров и океанский прибой убаюкивают ее сознание, и не хочется думать ни о какой бомбе.

Через короткое время он вновь получил от принцессы письмо и фотографию, она на фоне миланского «Ла Скала» с каким-то бородатым мужчиной, видимо, оперной «звездой».

Приходило множество писем от Сони Полищук с поздравлениями Нового года, Первого мая, Днем армии и т. д. Ни Никсон, ни королева Англии Елизавета ни строчкой, ни полстрочкой не напоминали о себе.

Однажды мимо Шалвы проехала машина, обдав его водой из лужи, день был дождливый. Шалва увидел профиль Радамеса и подумал, какое знакомое лицо.

А еще однажды он сидел в овраге и что-то записывал в тетрадь. По оврагу шли старый человек и собака. Собака хромала на переднюю лапу. Хозяин собаки был небольшого роста, с гривой белых волос.

— Здравствуйте, Шалва, — произнес человек.

— Здравствуйте.

— Я Альберт Эйнштейн!

Шалва узнал великого ученого. Он видел Эйнштейна на фотографии, где тот играет на скрипке.

— У меня к вам серьезное дело, Шалва. Вы располагаете временем выслушать меня?

— Да, да, конечно! Присядьте...

Шалва указал ученому на камень под шелковичным деревом.

— Лучше будем ходить и беседовать...

Альберт Эйнштейн, Шалва и хромая собака ходили больше часа по дну оврага, их беседу я вам пересказываю почти что без сокращений.

Эйнштейн на редкость высоко оценил деятельность Шалвы, как истинного гражданина мира.

— Ваша идея проста и гениальна. Гениальна она своей простотой. Господь не разрешил мне дожить до сегодняшнего дня, иначе я первый поставил бы подпись под реализацией Вашего проекта!

Далее Эйнштейн говорит о том, что годы, которые он провел на небесах (он показал пальцем в небо), привели его к печальному выводу: человечество, весело танцуя, движется к пропасти... Господь Бог в полной растерянности. Он не может понять сегодняшних людей. Бурное развитие физики, кибернетики, квантовой механики, цепные реакции, ядерные взрывы, «звездные войны» пугают его, он не понимает всего этого. Один маленький японский калькулятор способен в мгновение вы-

вести корень из... а он все это считает в голове и долго. Когда он творил мир по своему подобию, он не предполагал, что люди окажутся такими прыткими. Он устал от людей и решил уйти в другое место и там начать новую жизнь. Где-нибудь на периферии Галактики.

Хромая собака застыла у кустов шиповника.

— Собака кого-то учуяла, — сказал Эйнштейн. — Бог мгновенно решает насытить собаку или спасти жизнь кого-то: ежа, зайца, куропатки... А вот в вопросах распада молекул урана и начала термоядерной реакции... здесь он, увь, не знает, как быть.

— И поэтому он решил бросить нас?! — в глазах Шалвы недоумение.

Собака отошла от куста шиповника. Смешно оседая на передние лапы, она шла за великим физиком.

— Не знаю, как это сказать?.. Я еще никому не говорил... — видно, что Эйнштейн волнуется. — Он предложил мне заменить его! Хотя бы на время.

Шалва остановился.

— Вы вместо Бога?!

— Он сказал мне: «Альберт, ты знаешь атомную эпоху лучше, чем я, и займись ею». Я ответил ему, что я простой смертный, грешник. Он молча думал, а потом сказал: «Альберт, у меня нет нужного образования. А для учебы я стар».

— И что дальше?

— Дальше я пришел сюда, в овраг...

— Вам нужен мой совет?

— Да, Шалва.

Закапал дождь. Проводник достал из заднего кармана брюк кусок прозрачного целлофана, укрыл им великого ученого, сам долго отказывался встать под прозрачный навес, но Эйнштейн настоял, и они вдвоем, натянув целлофан, продолжили хождение по дну оврага.

— Если Бог уйдет, то кто-то придет. А вдруг придет какой-нибудь проходимец?! — спросил Шалва не столько Эйнштейна, сколько самого себя.

— Есть такой проходимец, — грустно заметил Эйнштейн.

Укрытые целлофаном, они удаляются вглубь оврага и исчезают в мокрых зарослях шиповника, только лай хромой собачонки напоминает нам о разговоре между физиком Эйнштейном и проводником Квирикадзе.

Пока в мокром шиповнике говорят о чем-то очень важном, я прочту страницы, выпавшие, видимо, из середины «Радуги...», их номера 331—334, они перечеркнуты крест на крест красным карандашом, но любопытство, что же было отвергну-

то авторской самоцензурой, заставило меня прочесть их.

Беседа с Утопленником Авессаломом.

Вначале описывается его внешность, возраст, профессия.

Авессалом крепкий телом старик. Желтые зубы, желтые пальцы выдают в нем профессионала-курильщика. Тяжелые веки, но улыбчивый рот.

На вопрос, что за кличка «Утопленник», отвечает уклончиво. «В Хашури всем дают клички». В его рассказах фигурирует время, когда «играли духовые оркестры... все носили белые кители... парусиновые туфли чистили зубным порошком».

В те времена он был шофером черной ЭМ-1, принадлежащей некому высокому начальнику, которого он называет то «Святой Лука», то «Святой Себастьян», то «Святой Лаврентий». Понять, о ком идет речь, — трудно.

По ходу беседы Утопленник пьет красный «Мукузани».

Отрывок из монолога Авессалома:

— Ты спрашиваешь о моем хозяине, он сейчас многих интересует, мне скрывать нечего.

Имя его Себастьян. Почему оно не грузинское? Не знаю. Кино, я слышал, о нем сняли, имени его не называют, но дают понять, что это он. Из могилы выкапывают и выбрасывают в овраг, воронам на съедение. Смешно!

Звонит сегодня Сандро Татаришвили, он работает в нашей системе. Звонит испуганный: «Теперь они до нас докопаются». Я смеюсь в телефонную трубку: «Спокойно, Сандро, доживай свою пенсию, катайся на трамвае бесплатно и не бойся контролеров. Тебе обеспечена счастливая старость!»

В открытое окно влетели две вороны, сели на подоконник, перелетели к столу и пошли по нему, словно домашние птицы.

— Кыш! — сказал Авессалом и наполнил себе стакан.

— Памятники его утопили! Собрали их со всей Грузии — и в реку. Я узнал, где это место. Нырнул. Их там много стоит под водой — он генерал, он в костюме, в пенсне, в плаще, мраморный, бронзовый, каменный. Я плавал между ними и не хотел выплывать, остался бы с ними, если б не кислород. Одну бронзовую голову я снял, принес, держу в шкафу, никому не показываю...

Авессалом встал, подошел к большому дубовому шкафу, открыл дверку. Мелькнул чей-то бронзовый лик. Авессалом поспешно закрыл дверку, повернулся и сказал:

— Он святой... И никому ни слова, что видел! Вороны склеивают со стола крошки сыра. Од-

на из ворон сказала: «кар!», а затем зашептала человеческим голосом. Слышит ее только подруга.

— Ты видела его бриллианты?

— Чьи?

— Авессалома.

— Нет.

— Где-то прячет.

— А откуда у него бриллианты?..

— Во время войны ты здесь была?

— Нет, в Египте. Там было тихо. Потом пришел Роммель с танками. Я перелетела на Кипр. А в шестьдесят втором сюда.

— Еще Хрущев был...

— Да.

— А я в войну тут сидела. Наш друг Авессалом керосинщиком работал. Бывшая княгиня Орбели, одинокая старуха, за каждый трехлитровый бидон керосина снимала с шеи шнурок с бриллиантовыми кольцами и давала ему кольцо. Когда кончились кольца, старуха попросила дать бидон бесплатно. Он стал кричать на нее и унес бидон назад.

— Правильно сделал...

Рассказчица промолчала. Потом вздохнула:

— Найти бы эти бриллианты...

Дождь перестал моросить.

В овраге запахло дикими розами.

Шалва скинул с головы Эйнштейна целлофан.

Великий ученый говорил тоном лектора обществу «Знание»:

— В момент, когда земля и планеты выстроятся в ряд, ты увидишь это, точнее, почувствуешь по звону в ушах, раскинь руки, превратись в букву Т, и ты взлетишь...

Шалва раскинул руки буквой Т.

— Лежа на кровати, Шалва...

— Помню.

— Никаких усилий, суммарная гравитация будет тянуть тебя вверх... Шалва, сделаешь ты это в том случае, если поймешь, что я проиграл...

Эйнштейн грустно улыбнулся...

— Он плетет интриги на редкость искусно. Господь принимает каждое его слово за чистую монету. Я читал его автобиографию, там вымараны все компрометирующие его страницы. Поэтому-то он и избежал ада и попал в рай. Узнав, что Господь хочет покинуть небо, он всячески старается вте- саться в его доверие. До недавнего времени мало известный интриган, он стал фигурой номер один. Ни Леонардо, ни Данте, ни Моцарт, а он. Старый Бог ходит, опираясь на его плечо. А когда уезжает на выбор места, где хочет обосноваться, покинув всех нас, оставляет его взамен себя.

Вот тогда-то начинаются на земле карибский кризис, Вьетнам, Фолкленд, Афганистан, Иран-Ирак, проекты «звездных войн», взрывы в Неваде. У него так и чешутся руки уговорить кого-нибудь нажать на кнопку и пустить ракету все равно куда, справа налево или слева направо. А теперь он узнал, как Солнце перекрыть Луной и устроить на Земле вечное солнечное затмение. Он убеждает Бога, что людей, вышедших из-под божественного контроля, надо наказать, надо очистить землю... опустошить ее холодом... Все это он хочет сделать сейчас. Господь видит в этом что-то разумное, главное, говорит Бог, не надо будет переселяться на новые места в Галактике.

Я начал борьбу. Бог еще слушает меня. На днях он сказал: «Я ухожу, будь вместо меня». Но что будет завтра, я не знаю...

Над головами Шалвы и Эйнштейна низко пролетели вороны. Одна из них г какнула и ловко попала на лоб великого ученого.

Возникла пауза.

Эйнштейн вынул платок и стал стирать жижу со лба и бровей.

— У нас говорят: это к счастью! — сказал Шалва.

— Нет. Я знаю этих ворон. Это не к счастью!

Хромая собака неотрывно следит за полетом ворон.

— Альберт! — послышался голос сверху. Звала женщина, стоящая на краю оврага. Женщина была в белом халате, похожем на медицинский.

— Альберт, время! Тебя ждут! — женщина показала пальцем на небо...

Эйнштейн стал прощаться.

— Шалва, скажи им, что они доиграются! Мне говорили, в день Хиросимы, в сорок пятом, когда Господь увидел, что сделала эта маленькая дура весом в полтонны, он побагровел, сломал об колесо кий, он играл в бильярд, свалился на бильярдный стол бездыханный — инсульт. В дни Хиросимы Бог чуть было не умер! Скажи им об этом...

Эйнштейн поднимался вверх по тропке, за ним, припадая на передние лапы, карабкалась хромая собака.

С того дня Шалва стал смотреть на солнце. По утрам выходил на балкон и долго разглядывал солнечный диск сквозь закоптелое стеклышко. По телевизору, на радио, в газетах шла битва за запрет на размещение крылатых ракет в Европе. Шалва внимательно смотрел на колонные демонстрантов в ФРГ, Англии, Голландии, которых разгоняла полиция, избивала дубинками, душила слезоточивыми газами. Шалва не мог оторвать тревожного взо-

ра от программы «Время». Даже если он был в поездке, то на стоянке вбегал в комнату дежурного по станции и смотрел телевизор... Битва против «Першингов» была проиграна, и крылатые чудовища стали размещать на натовских полигонах. Генералы, счастливые, довольные, деловые, давали интервью.

И Шалва услышал звон в ушах.

Утром, когда вышел на балкон и посмотрел на солнце в закоптелое стекло, он увидел, как край Луны наслел на солнечный диск...

Шалва прошептал:

— Эйнштейн проиграл!

Весь день он ходил по Хашури.

Весь день он прощался с соседями, сослуживцами, друзьями. В депо, на базаре, в булочной, в столовой, парикмахерской он говорил все странные слова:

— Сегодня ночью я исчезну. Взлечу на небо. Я не могу позволить поставить точку в миллионно-летней цепи земной эволюции...

Его слушали, как всегда, не очень внимательно. Да и как мог слушать парикмахер Гизо тревожные малопонятные слова о «миллионнолетней цепи эволюции», которую Шалва то ли едет, то ли летит спасать. Парикмахера Гизо волновало, что перед окнами салона по тротуару прошел человек, несший трехкилограммовую банку югославской ветчины. До него двое прошли с ветчиной. Значит, где-то дают, а у него клиент сидит недобрый и еще Шалва зашел и плетет какую-то чушь...

На почте, где располневшая донельза Ахабадзе гадала на кофейной гуще своим пышнотелым подругам, на Шалву долго косились, так как он долго писал телеграммы в Москву, Лондон, Нью-Йорк, Токио, Рим, Бонн, Париж.

Ахабадзе повертела пальцем у виска, подружки захихикали и принялись считать количество слов телеграмм.

«... Решайте проблемы вместе помогайте друг другу думайте о братстве людей...»

Ахабадзе переспросила адреса:

— Белый дом, Вашингтон. Штат Колумбия. А номер Белого дома?

— Номер дома... я не знаю!

— Но как я могу посылать телеграммы с указанием только цвета дома?

— Но Белый дом один...

— Во всей Америки один белый дом?

Подружки захихикали.

«Космос должен быть общим. Он должен быть свободным от ядерного, лазерного и другого оружия».

— Рубль шестьдесят!
«Была холера, была чума, теперь их нет. Человечество победило. Теперь надо победить атомную бомбу».

— Что здесь написано?

— Дворец Киото!

— Киото?..

Вечером Луиза пришла с работы, дверь в спальню была заперта. В квартире было холодно. Луиза вспомнила слова Шалвы, сказанные прошлой ночью, когда он говорил с ней о своем отлете на небо:

— Будет очень холодно, ты пойди ночевать к сестре.

Луиза подошла к двери. Постучала. От двери шел пар, металлическая ручка покрылась инеем.

Луиза зашла к соседям.

Однорукий Павле с удивлением разглядывал внутренности своего холодильника, в котором корка льда выросла многократно, ледяные помидоры раскололись.

— Шалва заперся, хочет улететь на Луну! Надо сломать двери.

— Хочет лететь — пусть летит. Не отпустишь на Луну, улетит к Венере!

Павле засмеялся. В депо была кассирша Венера, к которой «улетали» многие железнодорожники.

Раздался страшный грохот. Посыпалась штукатурка.

Все посмотрели на потолок — там расплзлась широкая трещина.

Стало очень тихо. Только звенели оконные стекла.

— Он улетел!

Однорукий Павле, его жена, дети, Луиза бросились в квартиру Шалвы. Дверь в спальню была выбита, сброшена с петель. Кровать отсутствовала.

В потолке зияла огромная дыра.

Я поднял глаза от рукописи.

Сверхфантазия автора превзошла мои ожидания. Шалва пробил потолок собственной спальни и умчался в космос.

Автор комментирует это событие следующими словами:

— Когда-то в древности мужественные люди среди наших далеких предков, прослышав про злые дела, пристегивали к поясу меч и отправлялись в путь. Обнаружив зло, они рубили его мечом или их рубили, и тогда их смерть очищала кровью землю. Но как сражаться с тысячами безмянных,

безликих призраков, которые и есть зло нашего времени?

Как сразить их мечом?

Сегодня человеческий гнев превратился в отравленный желудочный сок.

Человек теперь не борется со злом — он хватается за живот, глотает пилюли или едет сюда, в Боржом, пить минеральную...

Дядя Шалва решил поднять тот ржавый меч предков. Он, ненавистник оружия, решил бороться за Солнце!

Я нашел в себе силы выкарабкаться из ямы. Листы рукописи собрал по номерам, многих не хватало. Куклу с оторванной головой я сунул в карман на память.

Пройдя улицу Розы Люксембург, я зашел во двор общежития санатория «Светлый».

На стене висело объявление:

«Кто хотел убить папу римского?» Лекция. После лекции танцы».

В коридорах пусто. Я прошел мимо шкафа, фикуса. Входная дверь закрыта. У окна курит женщина.

— Вы не знаете, где Ираклий?

— Не знаю.

— А где он может быть?

— На танцах. Он играет в оркестре.

Женщина подсказала, как дойти до клуба.

Боржомские парни старательно, но не особо умело танцевали брейк. Оркестра на сцене не было. Стоял стул, на нем магнитофон. Вдоль стены жались отдыхающие женщины, все немолодые, они испуганно смотрели на брейк-танцоров. Я спросил об аккордеонисте. Он не приходил.

Я назад к общежитию.

И тут...

Я страшусь писать эти строки...

Думаю, что читатель через секунду покрутит пальцем вокруг своего виска: «И этот сумасшедший».

Над крышей общежития, в левом углу, всколыхнулась черепица, посыпалась вниз.

Я услышал грохот и увидел лишь на мгновение кровать с лежащим на ней человеком, он раскинул руки буквой Т.

И тут же стало тихо.

Исчезло видение кровати.

Только битая черепица под ногами.

Я ехал в электричке.

Было поздно.

Смотрел на свое отражение в ночном окне. Ус-

покоить лицо не удавалось. Широко раскрытые глаза никак не входили в норму.

Что же случилось?

Графоманская фантастика на семистах страниц и кровать, взлетевшая над крышей общежития — как уместить это в сознании нормального, средней руки кинорежиссера?

В детстве я читал Жюль Верна. Дальше — Бредбери, Лем, Кларк — не вызывали во мне особого интереса. Фильмы типа «Звездных войн» я с трудом досматривал до конца.

Но сегодня на моих глазах улетел в космос Ираклий Квирикадзе. Псевдоинтеллектуальная игра — Воннегут, Беккет и другие — не лучшими качествами своих талантов прикоснулись к этой истории, — подумал бы я, если бы час назад не увидел кровать, улетающую в звездную темноту.

... На станции Хашури обосновалась компания. Оживленная, веселая, расселась вокруг меня.

SUMMARY

EDITOR'S COLUMN

ELENA STISHOVA. SOMETHING HAS STARTED...
The author shares her thoughts on the October meeting of Moscow cinematographers, who expressed a firm protest against the tearing down of Dom Kino (House of Cinema) and a lack of trust in the leaders of the Russian Union of Cinematographers

ACTUALITIES COLUMN

GULNARA ABIKEEVA. TWO EPOCHS AND TEN FILMS
Gulnara Abikeeva, a leading critic of Kazakhstan, describes the concept behind her own project — a DVD collection of Central Asian films

RAKHMAN BADALOV. A DYING BREED.
The culturologist Rakhman Badalov assesses Gulnara Abikeeva's collection as an important cultural event in his essay.

— На голове статуи Свободы есть смотровая площадка. Там я увидел одну негритянку и обалдел, ничего подобного в жизни не встречал, — говорил человек, довольно не молодой, но еще не потерявший вкуса к разговорам о женщинах.

— Я ей говорю: сколько? В Америке это делается просто. Со мной группа сенаторов, но я спокойно при всех беру ее — и в отель. Мы три дня не выходили из номера... Она шептала: «Ричард, ты мой бог». Официантка занесет завтрак или ужин, а негритянка требует, чтобы я при ней... любил ее... Официантка смотрит на нас, не смущаясь, у них все просто в этом вопросе, и спрашивает меня: «Господин Никсон, что-нибудь еще желаете?»

Компания засмеялась.

Я встал, открыл окно и вышвырнул рукопись в ночь.

Электричка проезжала овраг Тартар. Я увидел в темноте еще большую темноту.

LAURI KYARK. THE ELUSIVE MIRACLE, WITH AND WITHOUT A BUDGET
The Estonian film critic Lauri Kryak believes that Estonia's entrance into the European Union will create a favorable climate for investment for the development of national cinematography

«KF» PREMIERE FILMS

SERGEI KUDRYAVTSEV. AD PROFUNDUM.
VALENTIN CHERNIKH. VALERY RUBINCHIK'S PEDALS
Two review of Valery Rubinchik's film «Nankin Landscape»

NIKOLAI KHRISTALIOV. CLOSE RETRO
KONSTANTIN SCHERBAKOV. LET IT BE A MYSTERY
Two reviews of Oleg Safaraliev's film «Fare well, southern city.»

SUMMARY

FILM, FILM, FILM...

GULNARA ABIKEEVA

A review of Gela Bablyani's «13», a winning film at the International Independent Film Festival at Sundance (USA)

GULBARA TOLOMUSHOVA. IS IT EASY TO CREATE YOUR OWN WORLD?

A review of Elkin Tyichev's film «Source» (Uzbekistan)

NIGORA KARIMBAEVA: «JUST AS PUSHKIN'S TATYANA, I ALWAYS MAKE THE FIRST MOVE.»

An interview by Darya Borisova with Nigora Karimbaeva, an Uzbek film star who plays the main role in the film «Source»

SERGEI ANASHKIN. HOLD YOUR BREATH!

A review of the Yakutian film «Breathe!», directed by Sergei Potapov

DEBUT

SVETLANA KHOKHRYAKOVA. THE TUNER.

Review of the film debut by Kazakh documentary film director Zhanabek Zhetyrulyova «Notes of a Trackwalker»

CONCEPTIONS. HYPOTHESES. FINDINGS.

YEVGENY GUSYATINSKY. AN OBVIOUS VICTORY OVER THE UNBELIEVABLE.

The 63rd Venice International Film Festival through the eyes of a film critic

VALERY FOMIN. HOW STEEL WAS STRENGTHENED

Based on archival documents, this piece of research into the cinema politics of Stalin's regime at the beginning of the 1930s is aimed at the centralization of authority for cinematographers in all of the Soviet Republics

AUTHOR'S COLUMN

NOTES OF A LAID BACK MOVIE WATCHER

LEV ANNINSKY. FACE TO FACE?

An overview of films from the international movie festival «East-West» (Baku)

TRIVIALITIES

IRAKLI KVIRIKADZE. CHRISTMAS RITUAL

Memoirs of a famous film writer in the genre known as Georgian comedy

PERSONA

LUDMILA LEMESHEVA. THE ESSENCE HAS SURFACED...

ALEKSANDR LIPKOV. HE WILL REMAIN IN THE ART AND IN THE MEMORY

Remembrances of the great Ukrainian actor Konstantin Stepankov, an analysis of his roles and thoughts on the artists personality

INFO-COLUMN

This rubric includes reviews from the Dushanbe International Film Festival by Mokhsen Makhmalbaf, a well-known Iranian director who was one of its organizers; on meetings of Central Asian cinematographers in Issik-kule, as well as correspondence on Russian films shown in Latvia.

IN MEMORIAM

In memory of Neya Zorkaya (1924—2006)

Obituaries by Vera Maksimova, Elena Stishova, Irina Pavlova, Khodzhauli Narliev, Asya Baigozhina, Rakhman Badalov.

Published condolences sent by the Union of Cinematographers of the countries of the former Soviet Union.

In memory of Alexander Rudenko, obituary by Konstantin Scherbakov

SCREENPLAYS

IRAKLI KVIRIKADZE. «A RAINBOW THROUGH THE EYES OF A LAME DOG».

End of the screenplay



1. Члены жюри XV МКФ «Киношок» Виктор Ерофеев, Святослав Бэлза, Анатолий Васильев
2. Руководители МКФ «Киношок» Ирина Шевчук и Виктор Мережко
Подробнее о XV «Киношоке» читайте в следующем номере

Фото Ирины Калединой

