

1
2007

Читайте в номере:

**«БЕРЛИНАЛЕ», «ЕВРАЗИЯ»,
«КИНОШОК» --**

кинофестивали со всех концов света

СОВЕТСКОЕ МНОГОНАЦИОНАЛЬНОЕ...

О гранях этого феномена размышляют
Абикеева, Елена Стишова, Валерий Фомин

МИР И ГЕРОИ РАСИМА ОДЖАГОВА.

О классике азербайджанского кино рассказывают
культуролог Рахман Бадалов
и кинорежиссер Ходжакули Нарлиев.

кино**форум**



1. Дискуссия участников фестиваля «Евразия»
2. Члены жюри и гости фестиваля



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: Азиз Бейшеналиев.
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 Конфедерация Союзов
кинематографистов
и Александр Пумпянский.
Издание осуществлено 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 № 56

Содержание

КИНОФОРУМ 2007 (№ 1)

КОЛОНКА РЕДАКТОРА

- 2 Константин Щербаков. КОМУ И КУДА ИДТИ

АКТУАЛЬНАЯ РУБРИКА

- 4 Елена Стишова. КИНОВЕДЧЕСКИЙ БЕСТСЕЛЛЕР
6 Сергей Кудрявцев. ТАБОР УХОДИТ... В КАССУ
8 Гульнара Абикиева. КАК ЛЕГКО ИСПОРТИТЬ ИМИДЖ НАЦИИ

ПРЕМЬЕРА «КФ»

- 11 Дарья Борисова. ПРЕДЧУВСТВИЕ ГЕРОЯ
14 Гульбара Толмусова. КОНТРАБАНДИСТЫ И РАЙСКИЕ ПТИЦЫ
18 Николай Хрусталеv. ФАНТАЗИЯ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ
И КАТАФАЛКА
20 Пеэтер Симм: «ВРАНЬЯ В ФИЛЬМЕ НЕ БУДЕТ»

ФИЛЬМ, ФИЛЬМ, ФИЛЬМ...

- 22 Асия Байгожина. МЕСТЬ КАК МЕСТНЫЙ НЕДУГ
25 Алла Бобкова. «ICH WERDE DICH SCHUTZEN»
Дебют
28 Светлана Хохрякова. МАЛЕНЬКАЯ СТРАНА НАШЕГО ГОРОДКА

КОНЦЕПЦИИ. ГИПОТЕЗЫ. РАЗЫСКАНИЯ

- 34 Елена Стишова. «МЕДВЕДИ» КОГО ХОТЯТ, ТОГО И ЛЮБЯТ
38 Гульнара Абикиева. КИНОФЕСТИВАЛЬ «ЕВРАЗИЯ»:
НА ПЕРЕКРЕСТЬЕ ЗАПАДА И ВОСТОКА
45 Дарья Борисова. ГОД НА ГОД НЕ ПРИХОДИТСЯ
50 Валерий Фомин. КАК СОЗДАВАЛСЯ КИНОКОЛХОЗ «СОВЕТСКОЕ
МНОГОНАЦИОНАЛЬНОЕ...»
74 Юрий Богомолов. ПОТАЕННАЯ ЖИЗНЬ «ПОСЛЕДНЕГО
СЦЕНАРИСТА»

АВТОРСКАЯ РУБРИКА

Заметки отвязного кинозрителя

- 76 Лев Аннинский. ТРИ ПРОБЫ ДУХА
Несерьезности
78 Ираклий Квирикадзе. «ГРИМАЛЬДИ, ПИРСОН, ЛЕОНАРД И ДРУГИЕ»

ПЕРСОНА

- 80 Рахман Бадалов. ПРОФЕССИЯ — КИНОРЕЖИССЕР
87 Ходжакули Нарлиев. МОЙ ТРЕНЕР

ИНФО-РУБРИКА

СЦЕНАРИЙ

- 92 Ходжакули Нарлиев. ГОЛОС МАТЕРИ

112 SUMMARY

КИНОФОРУМ

№1-2007

КОНСТАНТИН ЩЕРБАКОВ

КОМУ И КУДА ИДТИ



Константин Щербаков,
ответственный редактор
журнала «Кинофорум»

Тут недавно возле метро девочку встретил, хорошенькую такую, лет пяти. Проходит мимо, держась за руку молодой женщины, и я слышу обрывок диалога.

Д е в о ч к а. Мам, тетю Маню, по-моему, надо послать на х...

М а м а. Умница, Людочка, тетю Маню на х... послать давно пора.

Разное слышал, а так вот — впервые. Да нет, вы не подумайте, что я такой уж непримиримый противник мата. Слова всякие знаю, и даже употребляю их иногда — к примеру, после знакомства с рядом произведений нового российского кино и новой драмы. Но кроме этих слов, я знаю еще довольно много других, как и некоторое количество моих соотечественников, к сожалению, убывающее. А когда смотришь на сегодняшний экран, то создается порою впечатление, что не только герои, но и авторы эти другие слова если и знали, то забыли. Ну, может, десяток-другой осталось — для простейших бытовых нужд, так, чтоб б... и х... не подряд, а хотя бы через раз. Впрочем, может, придем к тому, что и подряд, новый, особый тип общения выработается.

Назовите это пережитком тоталитаризма, царизма, ленинизма, соцреализма, да чего угодно пережитком, а только у нашего человека до сих пор это в подкорке сидит, в мен-

тальности — вычитывать из книг, высматривать в кино примеры и образцы. Прimitивно, утилитарно, снисходительной улыбкой достойно? Ну да, только зритель твой, а не чей-нибудь, и, снимая кино, ты работаешь на него, хочешь того или нет. Упускается это из вида. Возможная реакция: если им, на экране, можно по матушке, то мне почему нельзя — не принимается во внимание. И стоит густой мат на улице, потому что, оказывается, можно. И стоит густой мат на экране, потсму что улицу надо показывать, не приукрашивая, а какая она есть. И пойдешь уже разбери, кто тут на кого повливал. А в фильмах — на этом звуковом фоне — сморщенные, обвислые груди полуголой танцующей пьяной старухи, окровавленная проститутка, использованная ментами и выброшенная ими из машины, — реальные картинки многообразной нашей действительности, выхваченные взглядом сторонним и равнодушным. И хочется задать вопрос: ребята, а проститутка, а старуха — они для вас кто? Униженные и оскорбленные или толпа, биомасса, быдло? О традициях, милосердии, о миссии отечественной культуры сгоряча вспомнить хочется, правда, тут же понимаешь: неуместно, не тот контекст, не дай бог, в смешном положении окажешься со своими воспоминаниями и вопросами. И однако. И все-таки...

Давно с интересом и симпатией наблюдаю, как ставит Сергей Арци-

башев русскую классику. Гоголя, Тургенева, Достоевского. Теперь вот — «Горе от ума» в театре на Покровке. Молчалин на коленях перед Лизой, уткнулся лицом в ее юбку и шепчет в слезах, с болью и безысходностью о том, что угождать должен всем, вплоть до собаки дворника, и я почувствовал вдруг, как тяжело переживает он свое унижение, невозможность быть собой, дать волю своим душевным движениям. И у Лизы — тоже на глазах слезы. Потянуло их друг к другу, а и в самом деле — чем не пара, никаких сословных проблем, на одной примерно ступеньке социальной лестницы. Только на Молчалина положила глаз дочка начальника, а на Лизу — сам начальник, сам Фамусов, и нету для маленьких людей иного выхода, кроме как изворачиваться и приспособливаться. Беззащитна Софья, витающая в облаках и сотворившая себе кумира из папиного лакея. Беззащитен Чацкий, наивный мальчик, росточком пониже Софьи, нелепый со своими монологами, ибо упорно не понимает, куда он попал и с кем имеет дело. Беззащитны все они четверо, каждый со своими душевными уязвимостями перед фантазмагоричным и пестрым монолитом общества, где каждый понимает, как надо жить, и собственным местоположением вполне доволен.

И снова думаешь о феномене русской классики. Великий спектакль Товстоногова — в деталях на памяти, другие хорошие спектакли видел, и пьесу знаю едва ли не наизусть, а что вот так можно — не представлял.

Где-то с Достоевским рядом. Униженные и оскорбленные. С Гоголем. «Я брат твой». Так нынче-то, оглядываясь по сторонам, беря в руки камеру, са-

дясь за компьютер, вы своих бомжей, алкоголиков, наркоманов — пожалейте.

Куда там. Не свои они. Посторонние.

В фильме «Граффити» режиссера Игоря Апасяна деревенский философ-алкоголик говорит заезжему молодому художнику: «Ты смотришь на мир глазами человека, посланного на хер». Взгляд, конечно, не самый плодотворный, однако деревенский алкоголик и заезжий художник находят взаимопонимание. Потому что взгляд последнего все же предпочтительней взгляда того, кто сам готов с легкостью послать — улицу, публику — всех, кроме избранного круга «своих», для кого, собственно, и снимается это кино «с посылом».

А сколько и любви, и жалости, и сострадания вложено в экранное изображение деревенского философа-алкоголика... Да нет, оно все же очень разное, это новое кино.

И однако. И все-таки. Когда уж очень наслушаешься отборного мата, насмотришься на фекалии, блевотину, усохшие груди и голые задницы обоего пола, — возникает, как хотите, а возникает, предвсудительное, разумеется, желание отправить создателей этого экранного мира в направлении, указанном умницей девочкой Людочкой.

Впрочем, никогда не позволю себе ничего подобного. Пусть лучше кино снимают. Может, даст бог, и не увидит его никто. С прокатом у нас пока что все же не очень.

Сергей Арцибашев

ЕЛЕНА СТИШОВА

КИНОВЕДЧЕСКИЙ БЕСТСЕЛЛЕР



Монография нашей коллеги, всегда желанного автора нашего журнала Гульбары Абикеевой «Национализм в Казахстане и других странах Центральной Азии» — яркое культурное событие. И не только в своем регионе. Не зная этого исследования, российские историки кино, на мой взгляд, лишаются новейшего источника информации, где к тому же успешно опробованы новые подходы к анализу кинопроцесса. Ибо проблемы обретения национальной идентичности Абикеева, киновед и кинокритик, рассматривает сквозь оптику кинематографа. Не так уж и давно кинематограф у нас был «один на всех». Теперь у каждой независимой республики, отделившейся после распада СССР, кинематограф свой, национальный. И все же исследование Гульбары Абикеевой касается лично меня

как критика и — не побоюсь этого слова — как гражданина.

Мы почему-то не берем в голову, что одномоментный крах коммунистической империи, породившей феномен советского многонационального кинематографа, не мог отменить этот феномен ни официально, ни законодательно. Расформировать Госкино СССР можно росчерком пера, но нет таких сил, которые могли бы отменить диффузию культур, в кинематографе — так просто наглядную. Явление «советского многонационального» все еще не исследовано, все еще «tabula rasa» — немногочисленные труды подцензурного периода, где анализ республиканских кинематографий непременно сводился к их идеологической лояльности, не в счет. Однако догматика типа «национальное по форме, социалистическое по содержанию» была, скорее, фразеологией, охранной грамотой, нежели культурной реальностью. Изохронный эзопов язык все-таки выручал, несмотря на то, что на пути кинематографистов из национальных республик были два фильтра, два чистилища — Госкино своей республики и Госкино СССР. И это еще вопрос, кто был более радикален.

Абикеева избрала предметом исследования новейшую историю центрально-азиатского кино, начавшуюся с процессом перестройки, освободившей от

идеологических пут, от бдительного ока партии культурные институты бывших братских республик. В задачу исследования не входит история становления центральноазиатских кинематографий — это отдельная песня. Единственный этап близкого прошлого, который Абикеева выделяет в отдельную главу, — это 60-е годы прошлого века. Согласно концепции автора, «именно кинематограф 60-х можно считать точкой отсчета истинно национального кино в странах советского Востока. Потому что только к этому времени появились национальные кадры, способные представить свой народ».

...В разгар оттепели, когда сверху был спущен термин «приливная волна» — в ответ на заметный подъем республиканских кинематографий — Толмуш Океев со своим шедевром «Небо нашего детства» оказался где-то в Европе. Ошеломленный его фильмом критик спросил: «Где вы были раньше?» «В стратегическом резерве!» — не моргнув, ответил Толмуш. Ответ оказался пророческим.

Ведь резкая критика советской реальности началась с восточных окраин, по краям империи. Вспомним Тенгиза Абуладзе с его провиденциальным «Покаянием», все еще резонирующим в российском культурном контексте с его вечной темой «отцов и детей». Не забудем и

Юриса Подниекса, его докудрану «Легко ли быть молодым?».

Казахстан — тот разразился целым корпусом фильмов, с чьей-то легкой руки названным «новой волной». Вслед за Казахстаном на этот путь вступили Таджикистан и Киргизстан. Узбекистан — особая статья. Статус нового кино Узбекистана тесно связан с политическим режимом этой страны, тяготеющим к традиционным исламским, но не к демократическим ценностям. Политический дискурс присутствует в книге Гульбары Абикеевой лишь в той мере, каковая необходима, чтобы дать представление об особенностях национализма в республиках Центральной Азии, отраженных на экране.

Однако в качестве основной методики выбран контент-анализ. Важна хронология, согласно которой выстроены синхронистические таблицы — уникальный вклад автора в исследование центральноазиатского кинопроцесса. Плюс «know how» Абикеевой — последовательный анализ возвращения к мифологии, укорененной в традиционной культуре центральноазиатских стран, иными словами, к национальной идентичности через реконструкцию исторического прошлого.

Автор решительно избегает риторики и общих слов. Она реферировала наиболее авторитетные теоретические труды по национализму и строит свои концепции на подробном рецензировании наиболее репрезентативных фильмов последнего пятнадцатилетия.

Книга — первый и весомый вклад в постколониальный кинопроцесс. Нет нужды, что российское киноведение его не замечает. Процесс происходит, и весьма активно. Отборщики европейских МКФ не дремлют и считают большой честью для себя стать первооткрывателями нового фильма, нового режиссерского имени из Центральной Азии. Имена Актана Абдыкалыкова, Джамшета Усмонова,

Эрнеста Абдыжапарова, Дарежана Омирбаева, да и многих других, в России знают очень немногие киноведы и критики — те, кто из года в год принимает участие в безпризовом «Форуме национальных кинематографий» и сотрудничает с журналом «Кинофорум». Между прочим, ряд глав из книги Гульбары Абикеевой впервые увидел свет на страницах журнала «Кинофорум» — единственного в России издания, взявшего на себя роль медиатора важнейших для всех культур бывшего Союза постколониальных процессов.

Книга написана и издана в Алматы на русском языке! Однако на наши книжные прилавки она вряд ли попадет — рыночники сочтут ее неликвидом. На мой же вкус — это бестселлер. Кинематограф, взявший на себя миссию национализма, имеет реальное будущее.

Так и подмывает в том же модуле провести анализ постперестроечного российского кино. Это предприятие куда более сложное. Прежде всего потому, что нет теоретических работ, достаточно объясняющих, почему понятие «русское» поглощено определением «российское». От русских и от русской культуры при таком раскладе не убудет, хотя проблема идентичности и для нас — большая проблема. Но как быть с культурами малых народов России, поглощенных мощной культурой соседей? Однако не только в этом заковыка. Ведь даже навскидку ясно: российское кино бесконечно далеко от идеи национализма. По части разрушительства мы больше преуспели. Но в ситуации сегодняшней стихийно возникшей ксенофобии национализм лишь подольет масла в огонь.

Таковы реальности постколониализма в бывшей метрополии. Просто власть имущие, недруги рукой подписывая Беловежский договор о ликвидации Советского Союза, не догадались просчитать их наперед. Не до того было.

СЕРГЕЙ КУДРЯВЦЕВ

ТАБОР УХОДИТ... В КАССУ

Национальные рекордсмены советского кинопроката



У тех, кто еще застал систему советского кинопроката, сложилось довольно стойкое представление о том, что фильмы республиканских киностудий, как правило, не пользовались популярностью у зрителей. Если же они в той или иной степени затрагивали национальную проблематику, то заведомо были обречены на незначительную посещаемость.

В принципе, этот тезис больше соответствует ситуации в кинопрокате СССР последних десяти лет его существования, когда снизился зрительский интерес к отечественному кинематографу, да и в целом значительно упало количество посещений кинотеатров в год на душу населения.

Признаюсь, я тоже был склонен считать, что подавляющее большинство кассовых лент снималось все-таки на «Мосфильме», «Ленфильме» и студии имени Горького, а отдельные зрелищные картины, в основном детективно-приключенческого жанра, еще появлялись на Одесской и Рижской киностудиях. Что касается студии имени Довженко, то по ее поводу, напротив, возник отрицательный по своему смыслу миф, отраженный даже в анекдоте: «Есть хорошие и плохие фильмы, а есть ленты студии Довженко». То есть подразумевалось, что они вообще где-то за гранью определения художественного уровня.

Однако если изучить повнимательнее списки рекордсменов советского кинопроката с 1940 по 1989 год, когда более-менее основательно велась официальная статистика посещаемости фильмов в течение учетного срока (а именно — 15 месяцев), причем делая выборку именно по национальным киностудиям, то можно прийти к весьма неожиданным результатам. Примерно четверть (!) всех картин, которые имели зрительскую аудиторию свыше двадцати миллионов человек (сейчас-то эти цифры действительно выглядят фантастическими!), была создана именно в республиках.

А всего — 195 единиц, принимая в расчет, что по двухсерийным лентам статистика велась отдельно. И из них почти треть (конкретно — 66) снята, между прочим, на Киевской студии (с 1957 года — имени Довженко). Конечно, надо учитывать, что занявшая, например,

второе место Одесская киностудия с 26 фильмами включилась в активное кинопроизводство только в 50-е годы — это, впрочем, относится и к ряду других студий. Хотя популярные кинопроизведения 40-х годов, попавшие в список лидеров, все-таки редки.

Не менее удивительно, что на третье место с 24 картинками вышла «Беларусьфильм», а четвертой оказалась «Грузияфильм» с 17 лентами, правда, созданными преимущественно до 1960 года. Потому что к концу 70-х грузинские фильмы были уже среди самых некассовых в СССР. Так же я никак не предполагал, что «Молдова-фильм» сможет выбраться на шестую позицию с 11 картинками, пропустив вперед Рижскую киностудию с 14 лентами. Далее следуют: «Таллинфильм» и «Узбекфильм» — по 7, «Казахфильм» — 6, «Таджикфильм», «Азербайджанфильм» и (надо же!) «Туркменфильм» — по 4, «Арменфильм» и «Киргизфильм» — по 2. А замыкает перечень Литовская студия с одним фильмом, зато классическим — «Никто не хотел умирать».

Но распределение внутри списка, так сказать, «по десяткам миллионов» (кто-то смог привлечь свыше сорока миллионов зрителей, а кто-то ограничился тридцатью или двадцатью), разумеется, неоднородно. Ради интереса подсчитав, например, об-

щий результат студии «Беларусьфильм» (711,5 млн), можно выяснить средний показатель одной ленты — 29,65 млн. А вот занявшая второе место Одесская киностудия, у которой 717,3 млн зрителей, на самом-то деле отстала по другой характеристике прокатного успеха (только 27,6 млн на картину). Довольно похожа ситуация с «Грузияфильм» и Рижской студией: первая из них с результатом 428,7 млн опережает другую (414,3 млн), но у латышей лучше средний показатель 29,6 млн (!) по сравнению с 25,2 млн у грузин. Даже у киностудии имени Довженко на один фильм приходится только 28,6 млн зрителей, т. е. в данном плане киевляне отстали от минчан и рижан.

Однако увлекшись цифрами, можно упустить из виду главное: действительно ли кинопроизведения, создаваемые на республиканских студиях, отражали специфику национальной жизни или хотя бы рассказывали о подлинно национальных характерах, которые как-то по-особому проявляли себя во времена исторических катаклизмов (революция, война, иные общественные потрясения) и в мирной жизни.

Тут и выясняется некоторый подвох: допустим, «Узбекфильму» четыре кассовых единицы из семи обеспечило сотрудничество с индийскими кинематографистами на лентах «Приключения Али-Бабы и сорока разбойников» и «Легенда о любви»; немало «вненациональных» картин снималось на Украине и в Белоруссии.

Тщательно прореживая список лидеров советского кинопроката на предмет наличия хоть каких-либо национальных черт и особенностей, приходится его сократить, в итоге оставив 134 названия, что составляет только 17% от общего количества. При этом принималось в расчет и то, что в ряде фильмов центральных киностудий действие происходило в иных республиках СССР, а среди персонажей были представители разных национальностей.

Вероятно, кому-то покажется натяжкой включение в перечень, например, таких суперпопулярных комедий, как «Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика» и «Свадьба в Малиновке», которые посмотрели свыше семидесяти миллионов зрителей, но ведь нельзя же отказывать этим лентам в некотором национальном колорите. А этого как раз в избытке — в весьма кассовой мос-

фильмовской картине «Табор уходит в небо». Кроме того, и на территории России есть национально своеобразные уголки, которые нашли отражение на экране в различных по жанру фильмах — от фантастико-приключенческой «Земли Санникова» до историко-революционных героико-приключенческих работ «Конец императора тайги» и «Не ставьте Лешему капканы». И конечно же, нельзя не упомянуть снятую на базе «Мосфильма» ленту «Белое солнце пустыни», которая с результатом 34,5 млн зрителей находится среди двухсот самых популярных в СССР.

А в числе замыкающих список рекордсменов советского кинопроката, превысивших двадцатимиллионный рубеж посещаемости, значится «Не горюй!» производства «Мосфильма». И вряд ли найдутся веские аргументы против этой типично грузинской версии французского романа, как и не стоит оспаривать национальные характеры в «Мимино», раз уж вспомнился «московский грузин» Георгий Данелия. Вот чего нет у грузина Марлена Хуциева — того нет, и даже его одесскую «Весну на Заречной улице» затруднительно приписать к украинским, хотя фамилия главного героя — Савченко. Зато неожиданно угодивший в число популярных Сергей Параджанов со своим «Первым парнем» (21,7 млн. зрителей в 1959 году) вполне подходит по яркому национальному содержанию фильма.

Какой же из всего этого можно сделать вывод? Мы долгое время по незнанию или по нежеланию вдуматься в сухие статистические отчеты кинопроката в СССР не только не придавали должного значения коммерческому успеху республиканских студий и вообще картин с национальной тематикой, создаваемых также и в Центре, но и, пожалуй, косвенно занижали их зрелищный потенциал. Оказывается, эти ленты пользовались немалым спросом у аудитории, а подчас даже соперничали почти на равных с общенациональными кинохитами, где было несущественно, кто какой национальности и есть ли иные паспортные сведения, кроме того, что «мой адрес — Советский Союз».

Сегодня, когда прокат фильмов, созданных на территории бывшего СССР, практически сведен в России к нулю, об этом тем более стоило бы всерьез подумать.

ГУЛЬНАРА АБИКЕЕВА

КАК ЛЕГКО ИСПОРТИТЬ ИМИДЖ НАЦИИ

Лично я узнала о пресловутом «Борате», получив от сообщества американских славистов электронное приглашение поучаствовать в обсуждении *on line* этого чрезвычайного события — именно так восприняли американские коллеги бурлеск Саша Барона Коэна, ставший хитом в первую же неделю проката. «Борат» показался им не менее одиозным, чем приснопамятный антисоветский фильм, памятник эпохи «холодной войны» «Из России с любовью».

Буквально через несколько дней мы получили текст Гульбары Абикиевой, еще не остывшей после просмотра «Бората». Из ее статьи я узнала, что Россия из солидарности с Казахстаном отказалась покупать эту картину. Что ж, раз такое дело, «пираты» дремать не станут. И не ошиблась. Купила диск «Бората» в первом же киоске, что попался мне по дороге. Словом, кто хотел, тот увидел «запрещенный» фильм. Больше того, он был показан на ночном просмотре в кинотеатре «Пионер», где Кирилл Разлогов ведет клуб «Кульм кино».

Московская кинопресса все-таки высказалась про Сашу Барона Коэна и его «шедевр», полное название которого звучит так: «Борат: изучение американской культуры во благо славного народа Казахстана». Злонамеренного политического дискурса московские авторы в фильме не обнаружили, зато проанализировали его жанровые особенности, близкие простодушному американскому зрителю, обожающему низовой юмор и анекдоты на темы ниже пояса. Да и какой зритель против, если его щекочут, да еще ублажают гэггами времен Великого Немого! Вспомним серию комедий Анатолия Эйрамджана — критиков они шокировали дурновкусием, а рейтинг на ТВ зашкаливал, и все телеканалы стояли в очереди к мэтру за новым опусом.

Мой друг — славист, преподающий в Англии, убеждал меня: картина если против кого и направлена, то против американских обывателей, но вовсе не против казахов. А герой стал казахом всего лишь потому, что семья автора сценария усыновила мальчика казаха и потому в курсе дела, что в мире есть большая страна — Казахстан, где живут казахи, совсем, кстати говоря, не похожие на героя Коэна.

Словом, проблема вовсе не в дурновкусии. Хотя вкусы тоже имеют национальные особенности: «Борат» попал в оscarовскую номинацию «за лучший неоригинальный сценарий», но, благодарение всем богам, ее не получил. Успех «Бората» навел меня на мысль: не контрпрограммирование ли это? Не попытка ли вставить палки в колеса «Кочевнику» — блокбастеру производства трех стран, чья премьера в США состоялась только что — 16 марта 2007 года?

Отнесем это на счет моей подозрительности, воспитанной родным телевидением, практикующим подобные премьеры. Кирилл Разлогов, напротив, полагает, что успех «Бората» проложил дорогу «Кочевнику». Публика уже знает: если про казахов — то это надо смотреть!

«Борат» тестирует нашу внутреннюю национальную ситуацию — американцы давно выучили, что публичное выражение неприязни к какой-либо нации или расе — дело подсудное и понижающее твой авторитет в обществе. У нас же ксенофобия достигла такого напряжения, что выпустить «Бората», пусть он и сулит хорошие деньги, было бы просто безнравственным поступком, последствия которого легко прогнозируемы. Так что на нашей почве выпуск «Бората» мог бы стать политическим событием, и коллеги-слависты из Америки отлично это понимают, оттого и сделали его предметом контент-анализа.

Ну, а публика американская оттянулась на «Борате», а заодно и пополнила свой словарный запас словом «казах».

Елена Стишова



НЕ НАДО ДЕЛАТЬ ВИД, ЧТО ЭТОГО НЕ СУЩЕСТВУЕТ

О том, что появился фильм «Борат», я узнала на кинофестивале в Коттбусе (Германия), когда мы вместе обедали с коллегами-кинематографистами из Румынии. Все началось с обычных при знакомстве фраз: «А вы откуда?» Когда я ответила, что я из Казахстана, то в ответ был сначала смешок, а потом: «Да, знаем... «Борат»». Потом румынские кинематографисты извинились за смех, просто это была непривычная реакция, а вообще они считают, что такого рода фильмы оскорбляют не только Казахстан, но и Румынию, где фильм снимался. И что вообще такого рода юмор не заслуживает внимания, и беда румынской кинематографии в том, что кто хочет, тот и приезжает к ним и снимает фильмы, но это не делает чести ни тем ни другим. После такого рода разговора, когда я вообще не понимала, о чем идет речь, отложила свои фестивальные просмотры и пошла в рядовой кинотеатр, где в прокате шел фильм «Борат» и решила посмотреть, что же такого наснимал Саша Барон Коэн о Казахстане.

То, что я увидела на экране, меня искренне возмутило. Я не

понимаю, как вообще могло такое произойти в XXI веке! Ведь это не просто насмешка над казахами, это оскорбление государства и государственных символов, потому что самый первый кадр — флаг нашего государства, а потом титр, что фильм снимается якобы по заказу Министерства культуры Республики Казахстан.

Потом мне стало понятно, почему возмущались румынские кинематографисты. Первая часть фильма, которую можно условно назвать «Борат дома», снималась в одном из отдаленных горных сел Румынии. Полуразрушенные дома, скот в доме, дети с оружием. Все снято якобы под документальное кино, но очевидно, что авторы искусственно создают атмосферу маршала и деградированного общества. И все это показывается как Казахстан! Главный герой фильма якобы журналист-казах Борат Сагдиев показывает свое село, где царит нищета, разруха, проституция, сексуальное насилие. Вдобавок ко всему, национальный напиток — лошадиная моча. После этих кадров было единственное желание — покинуть зал, но я осталась досмотреть до конца. Хотя бы для того, чтобы знать, как отныне мир будет воспринимать казахов.

Оставшиеся кадры оказались еще похлеще, потому что Борат отправляется в Америку брать телевизионные интервью и везде демонстрирует свою дикость и тупость. Попав в лифт гостиницы, он думает, что это его комната и начинает раздеваться. Сидя на официальном приеме, он выходит в туалет и возвращается с фекалиями в мешочке, спрашивая, что с ними дальше делать. Стирает свое белье он в речке в парке прямо в центре города. Увидев унитаз, он начинает в нем умываться. Ходит по-боль-

шому и мастурбирует он прямо на улице. И все в таком же духе. Самый пик его гэггов — когда он голым бежит по улицам. Причем через каждые пять минут он повторяет: «Я — казах».

Вот так, за полтора часа экранного времени, создается ужасающий имидж дикой, необразованной нации. И лейбл такого маразмирующего казаха автоматически приклеивается к любому гражданину страны.

ЧТО С ЭТИМ ДЕЛАТЬ?

Я думаю, что этим вопросом задаются все казахстанцы: от чиновников самого высокого ранга до обычного гражданина. Да, фильм не будет показываться в Казахстане, и Россия отказалась от его проката, как расистской и порнографической картины. Но весь мир смотрит! Да еще как! За две недели проката в ноябре фильм собрал 120 миллионов долларов. Сам Саша Барон Коэн — автор сценария и исполнитель главной роли стал самым дорогостоящим актером в истории Великобритании. И что самое неприятное, так это то, что, войдя в коммерческий кинематограф, Саша Коэн не остановится, будет снимать продолжение походов Бората и придумывать все новые и новые гэгги про казахов в разных странах.

Конечно, можно реагировать по-разному: не опускаться до того, чтобы противостоять какому-то комику; игнорировать факт его существования; делать вид, что ничего страшного не происходит... Но ведь речь идет не об оскорблении какой-то одной личности, речь идет о целой нации, об оскорблении государственных символов! И мне думается, что нельзя попустительствовать дурацким гэггам и шуточкам Коэна по отношению к

целому народу. В конце концов, если отдельная личность подает в Страсбургский суд, отстаивая свои гражданские и человеческие права, почему Казахстан не может подать в суд на кинокомпанию 20th Century Fox за оскорбление государственных символов страны?

И другой вопрос, который не перестает меня мучить: почему этот комик выбрал объектом своих насмешек Казахстан? Как заметил по этому поводу один российский журналист: смеются над теми, кто позволяет над собой смеяться. Не турок, не иранец, не палестинец, а миролюбивый казах. С другой стороны, трудно себе представить, чтобы объектом насмешек стал герой какой-то из европейских стран. Объединенная Европа тут же встала бы на защиту своих прав и достоинств! Значит, дело в том, что некому заступиться? Или, точнее сказать, не с кем солидаризоваться в том, чтобы противостоять насмешкам и глумлению одного комика над целым народом? Больше вопросов, чем ответов.

КАКИЕ ИЗВЛЕКАЮТСЯ УРОКИ?

В прессе проскользнуло мнение, что создание такого рода фильма — политический заказ. Сложный вопрос. Чей заказ? Почему? Да, картина сейчас делает большие сборы, но и затрачено на ее производство было 17 миллионов долларов. То есть в какой-то момент было решено, что такого рода проект надо осуществить. Зачем? Только ли в коммерческих целях?

Проект «Борат», конечно же, инструмент большой политики. Но что случилось, то случилось. Гораздо важнее, какие будут из этого извлечены уроки.

Урок первый. Если самим не заниматься имиджем страны на культурном фронте, то это делают другие. Вот где сказывается отсутствие продуманной культурной политики Казахстана. И политика эта должна быть нацелена не только на сохранение культурного наследия, но и на актив-

ное экспортирование казахстанских культурных ценностей. Мы все еще обращены в наше славное прошлое, а образ казаха-современника создают за нас другие. Но мало просто снимать фильмы о современности, необходимо выходить с ними за пределы страны. И элементарно иметь план промоушена и продвижения казахстанского кинематографа на мировые рынки. В том же Коттбусе румыны представили свою краткосрочную программу развития и выхода на внешний рынок национального румынского кинематографа, а у нас этого документа нет даже в написанном виде.

Урок второй. Необходимо усилить влияние институтов внешней политики Казахстана. Меня, к примеру, всегда поражало, как мобильна французская дипломатия, касается ли это вопросов освобождения заложников или распространения французских культурных ценностей. Появление феномена «Борат» — увы, показатель того, что в мире с нами не считаются. И здесь должна активизироваться наша дипломатия. Если раньше я с гордостью говорила: «Я из Казахстана», и собеседники — кто знали, кто нет об этой стране, то сейчас каждый хихикнет: «А, из Казахстана... знаем-знаем». Испортить имидж страны оказалось возможным всего лишь одним фильмом, а сколько нужно усилий, чтобы его воссоздать?!

Урок третий. Мы должны научиться уважать самих себя, и тогда мир будет уважать нас. За пятнадцать лет независимости у нас не сформировалось в должной степени чувство патриотизма и уважения к своей родине. Это выражается во всем: в отношении к казахскому языку, национальной культуре, в отсутствии интереса к национальным героям и т.д. Мы все время гонимся за чужими ценностями, и вот в результате мы получили такой феномен глумления над целой страной. Но то, как мы сможем разрешить эту ситуацию с «Боратом», мне кажется, во многом определит, как к нашей стране будут относиться в будущем.

Алматы

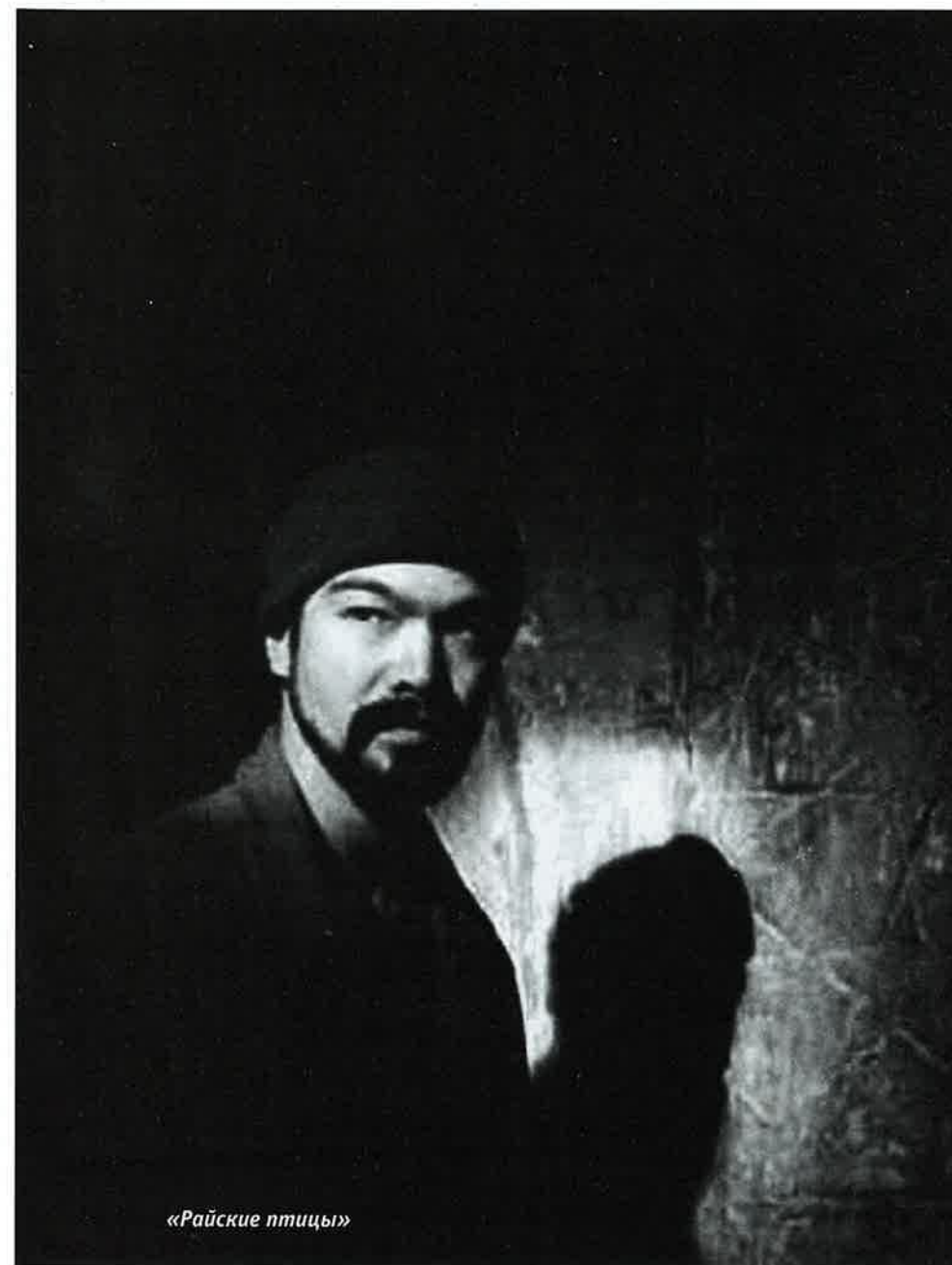
ДАРЬЯ БОРИСОВА

ПРЕДЧУВСТВИЕ ГЕРОЯ

Первый вариант фильма «Райские птицы»¹, увиденный мною, даже еще не был фильмом. Это был рабочий материал, недоомонтированный, недоозвученный — словом, сборка более или менее готовых эпизодов в мало-мальски последовательном порядке. Мы смотрели этот диск, присланный в отборочную комиссию X Форума национальных кинематографий, и потирали ручки — казалось, «гвоздь программы» обеспечен. Помимо эгоистической радости фестивальщиков, заполучивших интересную картину первыми, нами овладело предчувствие шедевра.

И не то что бы это ощущение впоследствии ушло, — просто готовый фильм (и его последующие варианты) потерял в пути ту несказанную легкость дыхания, ту аристократическую небрежность повествования, которые и приближали его к артхаусным вершинам. Трудно судить со стороны, почему так получилось. Все-таки у картины два режиссера: Талгат Асыранкулов и Газиз Насыров. Первый — известный художник (и в кино, и по жизни), второй — сценарист; можно предположить, что требования драматургической отчетливости

¹ Фильм «Райские птицы» участвовал в программе X Форума национальных кинематографий (Москва), в конкурсе III МКФ «Евразия» (Алматы), в конкурсе II МКФ «Дидор» (Душанбе) — там он получил приз Министерства культуры Республики Таджикистан.



«Райские птицы»

и сюжетной последовательности вступали в противоречие с творческой хаотичностью художнической мысли. В итоге метания создателей несколько усложнили фильму судьбу: на роль жанрового зрительского кино он не подходит — слишком эстетский, а на фестивалях (куда его, кстати, охотно приглашают) его обязательно замечают, но призами не балуют — мол, мило, с потенциалом картина, но недоработана.

Но несмотря ни на что «Райские птицы» — произведение яркое, прямо-таки брызжущее талантом, и оно, безусловно, достойно большого внимания. В нем присутствуют такие актуальные,

«Райские птицы»



«кричащие» темы, как наркотрафик и приграничная контрабанда — только ни на том, ни на другом авторы не спекулируют (хотя демонстрируют детальное знание проблем), говорят об этом как о горьких составляющих повседневности. Город Джанабад² живет своей обычной жизнью: на шумных базарах торгуют, на узких улочках махалли играют и галдят дети, по водам арыка плывет труп с пачкой наркоты за пазухой... Все это лишь фон, на котором разворачивается история одной странной компании.

Троица главных героев подчеркнута необычна. Во-первых, это очень живописная группа: пухлый эфиоп с вытравленными перекистью волосами (Батон), суетливый коротышка с бегающими глазами (Кыча) и, наконец, мужественный красавец с печатью лидерства на челе (Шима). Во-вторых, это люди «без привязок» — у них нет ни дома, ни семей, ни сколько-нибудь определенных занятий. Периодически они берутся за контрабандные заказы (отбить партию ворованного маргарина, перегнать через границу машину на продажу), но ясно, что не случайная нажива привлекает их, а риск, азарт, желание лихо провести «операцию». Они и есть райские птицы, свободные и беззаботные. До поры до времени.

Как водится, изгнанию из рая предшествует искушение. Героям выпадает шанс перехватить порядочную партию наркотиков — а значит, неплохо заработать, заложить основу дальнейшего бизнеса. Тут-то «шеррики» и раскрываются, каждый во всей своей красе. Благодушный и пассивный Батон отказывается связываться с «дрянью» из страха. Ушлый Кыча с горящими глазами уговаривает подельников воспользоваться подарком судьбы, продать-перепродать, наконец-то сорвать куш. Но решение берет на себя Шима (на то он и лидер) — просто высыпает содержимое пакета в реку. Это очень важная сцена. Райские птицы опускаются на землю и принимают обличья живых, узнаваемых типов нашей жизни. Кыча — вовсе не такой безобидный ярмарочный плут, каким мы его находили поначалу; он агрессивно прет к своей мечте, т. е. к деньгам и тому, что можно на них купить — к мещанскому благополучию, к славе местного авторитета. Естественно, такой облом приводит его в ярость. А Шима на наших глазах из условной, боемной-криминальной звезды превращается в Героя. Он не может пойти на беспредел и, словно каясь за все прошлые грешки, за невыносимую

² Вымышленный авторами город, прообразом которого служит Джалалабад — кыргызский город, граничащий с Узбекистаном.

легкость своего бытия, принимает мгновенное решение противостоять страшному спуту наркотрафика. Мало того, он, беря на себя такую огромную ответственность, просто совершает мужской поступок. Им движут принципы. «Мы-то знаем, отчего граница пухнет: люди на «дряни» богатеют, богатеют быстро. Дома строят, «мерсы» берут, детей учить за границу отправляют», — говорит он, высыпая в воду наркотик. Этот робингудовский порыв ничего не изменит, более того, Шима погибнет, отвечая за него. (А Кыча победит в схватке с жизнью — у него будет шелковый халат, крутой телевизор и почет.)

Но это — знак. В вечном споре романтиков и циников побеждают то те, то другие — в зависимости от того, какие времена на дворе. Благородный Шима уходит из жизни, а примитивный и беспринципный Кыча живет и процветает. Но авторская позиция проявляется в другом; героям-антагонистам удивительно мудро раздаются «подарки»: Кыче — блага мирские, Шиме — возможность совершить Поступок и одним этим состояться в вечности. Ну, и как положено рыцарю, Шима получает в дар любовь удивительной женщины.

Пати — тоже из породы райских птиц. Ее появление в Джанабаде сюжетно замотивировано — она приехала снимать учебный репортаж о границе для TV. Но на самом деле она, как и «шеррики», бежит от скуки и обыденности, ищет свои пути к свободе. Естественно, случай приводит ее в компанию Шимы, Кычи и Батона. Сначала она радостно, по-девчоночьи включается в их опасные игры — исполняет роль невесты в масштабной театрализованной акции (разыгранной как узбекско-кыргызская свадьба) по переправке контрабандного «мерседеса» прямо через погранпост, талантливо отвлекает старика-фермера, пока Кыча и Батон воруют страусиные яйца. Но случай с уничтожением наркотиков переворачивает и ее жизнь. До этого они с Шимой лишь присматривались друг к другу — столичная штучка, по-модельному худая и стильная, и местный мачо-неформал. Теперь же Пати понимает, что не зря кружила по свету — она нашла мужчину по себе. Только одновременно с осознанием чувства появляется и страх за любимого, ведь всем понятно, что над Шимой нависла смертельная опасность.

В системе персонажей, в сюжете и композиции «Райских птиц» прослеживается попытка создать

национальный криминальный эпос сродни «Крестному отцу» Копполы и тарантиновским «Pulp fiction» и «Kill Bill». Фильм пропитан романтикой опасности и преступления. Пати в наряде невесты и с воображаемым пистолетом в руках — отсылка к героине Умы Турман в саге о Билле, криминальной невесте-убийце по кличке Черная Мамба, а Пати в черном на похоронах Шимы — поклон многочисленным итальянским вдовам из гангстерского эпоса Копполы. Есть и мотив одушевления, даже сакрализации вещи — машины-вездехода по имени (!) «Макака», собранной Батоном из разных запчастей (вспомним меч Саттори Синдо — практически равноправный персонаж фильма «Kill Bill»). И так же, как вышеупомянутые образцы жанра, «Райские птицы» напрашиваются на создание продолжения. Погиб Герой, но дело его должно жить. И враги, и друзья остались на своих позициях, но есть «наследница» — невеста и вдова одновременно. Тем более что именно Пати «пишет» эту историю — фильм облечен в форму ее дневника (только повествование в нем делится не на дни, а на главы-впечатления: «Граница», «Шеррики», «Свадьба» и т.д. — опять же эпика, романная структура).

Конечно же, героизация всяческой криминальности в «Райских птицах» носит иронический характер. Авторы словно отдают долг мальчишеским играм. На самом деле фильм Асыранкулова и Насырова — постмодернистский продукт, умный и стильный сплав повествовательности и поэзии, правды жизни и фантазии. В нем одинаково важны оба пласта — документирование сегодняшней неприглядной реальности и появление Героя, мужественного, ловкого, имеющего принципы и совершающего Поступки. Тьфу-тьфу, не сглазить бы, но это очередной знак выздоровления и кино, и общества (не только кыргызского, но и всего нашего постимперского).

«РАЙСКИЕ ПТИЦЫ»

Сценарий Газиз Насыров, Талгат Асыранкулов

Режиссеры Талгат Асыранкулов, Газиз Насыров

Оператор Сапар Койчуманов

В гл. ролях: Ассоль Абдуллина, Азиз Бейшеналиев,

Улан Омуралиев, Ассрес Касса

Кыргызстан—Казахстан, 2006

ГУЛЬБАРА ТОЛОМУШОВА

КОНТРАБАНДИСТЫ И РАЙСКИЕ ПТИЦЫ

Показа «Райских птиц» на МКФ «Евразия» в Алматы все члены киргизской делегации ждали с особым волнением. Казахский продюсер Мэлис Атамкулов буквально за сутки до показа привез только что напечатанную в Москве фильмокопию картины. И вот 29 сентября 2006 года во Дворце Республики, вмещающем три тысячи зрителей, состоялась премьера.

Это фильм о рискованных, отважных авантюристах, борющихся за место под солнцем. В образе долгожданного героя киргизские зрители увидели молодого харизматичного актера Азиза Бейшеналиева.

В киргизском кино в последние двадцать лет герой практически отсутствовал. Отсчет ведем с 1985 года, когда вышел «Потомок белого барса» Толумуша Океева с мужественным и благородным Догдурбеком Кыдыралиевым в роли охотника Кожожаша. После эпического полотна Океева Кыдыралиев практически больше не снимался на родине. Хотя соседи-казахи часто приглашали его на съемки. Среди многих лент следует отметить давнюю работу актера в «Гибели Отрара» Ардака Амиркулова. В 2005 году Серик Апрымов снял уже зрелого Догдурбека в прото-роли Охотника в своей одноименной ленте.

Начало проекта «Райские птицы» на полгода предвосхитило появление продюсерской компании «Ой-Арт» с ее стратегической программой «10+» и началось в мае 2004 года. Тогда в офисе студии «Бешкемпир» собралась инициативная группа киргизских кинематографистов и решила провозгласить «Манифест нового центральноазиатского кино». Основная идея этой инициативы — фильмы можно создавать и на видео, а потом переводить их на киноленту.

В июне 2004 Талгат Асыранкулов поехал в Алматы, представил «Манифест» казахским кинематографистам и среди них нашел единомышленника — Газиза Насырова, с которым в результате и был написан сценарий игрового фильма «Райские

птицы». В Казахстане же Талгат встретил будущего исполнителя главной мужской роли, россиянина Азиза Бейшеналиева, который снимался тогда в казахском фильме «Кочевник».

В августе—сентябре 2004 года Талгат проводил консультации и подготовительные работы в Бишкеке, Джалалабаде, Алматы. Съемки начались в октябре и закончились в декабре 2004-го.

В 2005 году Талгат, благодаря помощи казахских друзей, а также поддержке Швейцарского управления по развитию и сотрудничеству в Кыргызстане, просмотрел весь отснятый материал и вместе с Газизом собрал черновой вариант будущего фильма. Этот вариант представлял восприятие действительности глазами главной героини Пати, во многом лирическое и романтическое. А Талгату действительность видится жесткой. Он продолжает обдумывать новый, более точный вариант. Одновременно он ищет композитора и музыкальную группу для создания оригинальной музыки к фильму и ее записи. Первое время он намеревался поработать с казахским композитором Казбеком Спановым и киргизской группой «Аура». Потом Талгат почувствовал, что музыка должна быть в стиле «Будабар», когда за основу берут этническую музыку и переключают ее на современный ритм. Он понял, что ему нужен европеизированный человек средневосточного происхождения с сильными национальными корнями, с сильным чувством национальной культуры.

В результате выбор пал на казахского композитора Жандарбека Бакирова, который точно уловил суть авторского замысла, выразив в музыке дух кажущейся легкости бытия героев, их бесшабашной жизни-игры, умения преодолевать препятствия и скрывать от всех уныние и тоску. Уныние и тоска — это чувства, которыми переполнена атмосфера провинциальных городов Кыргызстана. На вопрос Шимы в первой половине картины, почему Пати решила стать журналистом, девушка отвечает: «Если честно, мне все равно. Скучно, без

разницы, чем заниматься». В финале разочарованная героиня признается: «Я хочу побыстрее уехать». На что Шима спокойно отвечает: «Здоровая реакция. Все, кто приезжают в наш город, хотят немедленно уехать».

Согласно сюжету, студентка-журналистка Пати едет в приграничный городок Джанабад, чтобы снять трехминутный репортаж о границе. На одной из улиц махаллы подросток вырывает из ее рук видеокамеру. Оставшись без камеры, девушка бес-

нов. В те времена не было границ, и не было разницы, из узбекского или киргизского местечка ты прибыл в веселый город Ханабад. Говорят, что и сам Ханабад в советское время был все-таки киргизским.

В наше время Ханабад стал узбекским населенным пунктом.

Прямой путь из Джалалабада в Ош через Ханабад составляет примерно 45 км.

Расстояние между Джалалабадом и Ханаба-



«Райские птицы»

цельно блуждает по городку, пока не попадает в офис к трем друзьям — Шиме, Кыче и Батону...

Узбекский город Ханабад находится в Ферганской долине между двумя крупными киргизскими городами Джалалабадом и Ошем. В регионе живут люди самых разных национальностей: узбеки, киргизы, курды, татары, русские... В советское время в дни народных праздников жители всех окрестных городов, поселков и деревень Кыргызстана и Узбекистана стекались в Ханабад, потому что именно там располагался замечательный парк культуры и отдыха с множеством аттракцио-

дом — 15 км, а расстояние между Ханабадом и Ошем — 30 км.

Но визовый режим между Узбекистаном и Кыргызстаном вынуждает киргизстанцев ехать по объездной дороге через киргизский город Узген. Дорога по маршруту Джалалабад—Узген—Ош составляет 130км¹.

Придуманый Талгатом и Газизом добрый го-

¹ Осенью 2006 года президенты Кыргызстана и Узбекистана договорились отменить визовый режим, и теперь граждане обоих государств с нетерпением ждут наступления нового, 2007 года, когда соглашение Курманбека Бакиева и Ислама Каримова об отмене виз вступит в силу.

род Джанабад («Душа-город»), сочетает в себе черты Ханабада и Джалалабада. А среднеазиатская харизма исполнителя главной роли — полукровки Азиза Бейшеналиева, ныне работающего практически во всех крупных городах Центральной Азии — Бишкеке, Карши, Ташкенте, Чарджоу, Алматы — позволила представить нового героя.



«Райские птицы»

Шима, Батон и Кыча — три товарища промышляют контрабандой, как, впрочем, большинство жителей этого городка. Они перевозят через границу продукты, бензин — все, на что есть покупатель или заказчик. У них всегда есть работа, поскольку Батон — умелец: собрал автомобиль-вездеход. «Макака» — так они любовно называют эту машину — «уродливую, но дерзкую лошадку». На «макаке» они легко преодолевают приграничную реку.

Пати интересна жизнь контрабандистов — полная опасностей и веселья. Ребята возвращают ей видеокамеру. Пати даже участвует в перегоне

автомобиля через границу. Автомобиль перегоняют в составе свадебного эскорта, под рев труб свадебных музыкантов — маскаропозов. Пати сидит в автомобиле в костюме невесты. Они пригоняют автомобиль фермеру Раису. Кыча обалдевает при виде страусов, которых разводит фермер. Он их назвал «райскими птицами». Рассчитавшись с ребятами, фермер Раис просит ребят перевезти на ту сто-

рону какую-то коробку. Друзья в этой коробке обнаружили героин. Именно эта проблема и станет главным испытанием для всех.

Для молодой журналистки Пати — это шанс сделать сюжет о наркотрафике.

Для азартного Кычи — возможность рискнуть и содрать проценты за перевозку наркотиков.

Но Батон против — он ни за что не хочет связываться с «дрянью».

Шима (Ашим) — лидер банды, совершает поступок, которого никто не ожидал.

Он уничтожает наркотики и таким образом идет на смертельный риск...

15 ноября 2006 года в бишкекском Доме кино состоялась презентация фильма «Райские птицы». 16 ноября на радио «Манас FM» в рамках программы «Киностан» состоялась беседа с идейным вдохновителем картины Талгатом Асыранкуловым и исполнителями ролей: Америкой (Амир-аки) — Аширом Чокубаевым, Шимой — Азизом Бейшеналиевым.

Беседу ведет Гульбара Толмушова

Гульбара Толмушова. Снимая фильм два года назад, Талгат многие вещи в нашей общественной жизни предостудил. Например, образ хозяина города Джанабада, Амир-аки (Америки), человека с двумя лицами, явно перекликается с образом убитого на юге Кыргызстана влиятельного религиозного деятеля Мухаммадрафика Камалова¹. Вопрос к исполнителю роли Америки Аширу Чокубаеву: как вы сами относитесь к сыгранному вами человеку с двумя лицами?

Ашир Чокубаев. Мой герой — Амир-ака — не за беспредел. Ему надо держать город, чтобы было все справедливо, для него самое главное, чтобы было все в порядке. Справедливость в жизни Джанабада играет первостепенную роль. Все личные амбиции, когда человек переступает через головы или через совесть — отсутствуют. Он против этого. А я за этого человека.

Г. Толмушова. Многие зрители старшего поколения говорят, что по фильму непонятно — где отрицательные персонажи, а где — положительные. Сейчас и жизнь такая, что непонятно — кто ваш, а кто — наш.

А. Чокубаев. Ну, правильно, каждый должен выбрать свой путь, и это по сегодняшним меркам — поступок: где он сам себя чувствует более комфортно, более справедливо. Сейчас такое время без правил, но тот беспредел, который всюду происходит, не должен существовать ни в государстве, ни в семье, ни тем более в самом человеке. Главное — сделай выбор.

Г. Толмушова. Многие мои зарубежные коллеги постоянно говорят об отсутствии героя в кино Центральной Азии, что, мол, у нас были и есть в

¹ Имам Кара-Суйской соборной мечети Мухаммадрафик Камалов был убит во время спецоперации по задержанию вооруженных членов Исламского движения Узбекистана. Боевики пытались скрыться на автомобиле, которым управлял имам. На требования силовиков остановиться из машины террористы открыли огонь на поражение. Сотрудники спецслужб были вынуждены ответить тем же.

основном дети и старики... Но в «Райских птицах», на мой взгляд, действительно предьявлен герой.

Азиз Бейшеналиев. В целом я с вами согласен, хотя не могу утверждать, что именно я его создал. Потому что наш фильм — продукт коллективного труда. Мы много раз переделывали сценарий, и во время съемок тоже. Поэтому вся наша картина более чем наполовину — импровизационная. Многие сцены мы снимали, едва придумав. Мы работали всей группой. У нас не было строгого разграничения: ты отвечаешь за это, а ты за то. Мы все работали вместе. Мы придумывали новые сюжетные ходы, и я их четко себе представлял, но мы их не снимали, снимали другие. Я уже просто запутался в многообразии вариантов сценария, а позже и фильма, тем более что я видел два варианта монтажа уже готового фильма. Мне просто невозможно самому оценить, что за фильм получился.

А. Чокубаев. Делая эти варианты, ты шел от своего героя?

А. Бейшеналиев. Да, конечно. Я помню, когда Талгат предлагал мне некоторые вещи, мне было непонятно, насколько они в логике этого персонажа. Тогда Талгату уже помогал Газиз Насыров, соавтор и сорежиссер, и я уже начинал чувствовать, как оно все должно быть. Ашир-байке сказал, что во время презентации фильм очень хорошо приняли, меня это радует, но

и немного пугает тоже. Потому что зрителями были люди, имеющие отношение к кино, и конечно, болеющие душой, ибо в последние 30 лет кыргыз-

ское кино не поднималось на те вершины, которые оно когда-то занимало. Сам факт выхода кыргызского фильма на экран для них уже праздник. Очень приятно, что киноведы и журналисты этот фильм приняли тепло. Это дает надежду, что фильм на самом деле удался. Поэтому важно, чтобы этот фильм вышел на экран Кыргызстана, и зрители дали свою оценку фильму.

Г. Толмушова. Талгат, скажите, когда фильм выйдет в прокат? И немного пройдитесь по техническим вопросам, потому что впервые в истории кыргызского кино видеоматериал был переведен на киноленту. Это очень важно, ибо дает шанс режиссеру, который вынашивает замысел, не имея всей нужной суммы на производство.

Талгат Асыранкулов. Наверное, я не из тех людей, которые идут от расчета. Я принадлежу к другому типу художников. Я бы всегда хотел рабо-

ТАЛГАТ АСЫРАНКУЛОВ: «ХУДОЖНИК НЕ БЫВАЕТ БЫВШИМ».

АЗИЗ БЕЙШЕНАЛИЕВ: «ОН ДАЖЕ НЕ БЫВАЕТ МЕРТВЫМ»

тать от сердца. Когда в тебе есть образ, представление, идея, в которую ты веришь, — то вокруг тебя обязательно рождается некое позитивное поле, в которое втягиваются заинтересованные партнеры, потому что ты начинаешь работать как маленькая атомная станция. Ты изменяешь природу вещей вокруг себя. Я в это верю. Конечно, сейчас, с развитием цифровых технологий работа над фильмом упростилась в несколько раз. Я верю, что человек, мечтающий воплотить любую хорошую

Г. Толомушова. Широкий прокат в Кыргызстане просто необходим. Зал Дома кино не смог вместить всех желающих. Народ буквально висел на люстрах!!! У нас в центре Бишкека есть три больших кинотеатра. Картина должна быть хорошо прокатана, получить определенную прибыль.

С картиной «Райские птицы» началась другая технологическая эпоха в кыргызском кино. И те идеи, которые проговаривались в мае 2004 Акта-



Газиз Насыров, Талгат Асыранкулов

идею, сможет найти партнеров. Все ведь начинается с идеи, с листка бумаги, заявки, затем она расширяется до сценария. Потом появляются люди, которым интересно этот сценарий обсчитать. Затем находят люди, которые говорят: возможен хороший бизнес, почему бы не вложиться... То есть выстраивается какая-то цепочка. Но здесь нужна, конечно, дисциплина. Я, как недисциплинированный человек, очень хорошо понимаю, что это просто необходимо. Что касается выхода на экран нашего фильма, это зависит от ряда причин. И прежде всего от заряженности нашего продюсера Мэлиса Атамкулова. Надеюсь, что у нас скоро будет своя копия.

ном Арым Кубатом, Фуркатом Турсуновым и Талгатом Асыранкуловым — манифестантами нового кино региона, на наших глазах воплощаются в жизнь. Даже несмотря на то, что Актан скоро уезжает в Алматы снимать свой новый фильм «Келин» на кинопленку, товарищи, остающиеся здесь, в Кыргызстане, — а у нас многие хотят снимать кино — будут работать на видео с мечтой последующего перевода их лент на 35 мм. А вы-то сами намереваетесь продолжать работу в кино?

Т. Асыранкулов. Я бы хотел кино снимать, есть задумки, единственное, не хотел бы сталкиваться с тем, что называется администрированием, с этим я категорически не хочу сталкиваться.

Г. Толомушова. А что такое администрирование в кино?

А. Чокубаев. Бюджет. Элементарно доставать деньги.

Г. Толомушова. Или завязываться с Мэлисом Атамкуловым...

Т. Асыранкулов. Трудно загадывать. Потому что бизнесмен — это человек со своим расчетом, со своим видением целесообразности и т.п. Однако у нас с ним не прекращается диалог. Мы обсуждаем возможные формы сотрудничества, возможные сценарии, сюжетные ходы. У меня с Мэлисом Думшебаевичем и Газизом Насыровым сложились потрясающие отношения. Мы можем говорить о бабочке, а подразумевать большегрузный автомобиль. Причем все это делается в мягких ироничных метафорах — поэтому иногда очень трудно то, что понимаешь, перевести на язык кино.

А. Чокубаев. Талгат, а Мэлис Атамкулов — он бизнесмен или человек из мира искусства?

Т. Асыранкулов. Вообще, он интереснейший человек. Сейчас я скажу одну вещь, только не падайте со стульев. Он был директором группы «Досму Хасан».

Г. Толомушова. А что это за группа?

А. Чокубаев. В 70-е годы «Досму Хасан» была очень популярна. Это знаменитая казахская вокально-инструментальная группа. Для казахов — это то же, что и для узбеков «Ялла» или «Песняры» для белорусов.

Т. Асыранкулов. Он был директором этой группы. Удивил! (Улыбаясь, продолжает). Он учился в Москве в техническом учебном заведении, по-моему. Работал в геологической разведке. Потом работал в сценарной коллегии «Казахфильма». Сейчас он издает журнал «Киноман» и кроме кино занимается также телепродюсированием.

Г. Толомушова. Расскажите про Газиза Насырова.

А. Бейшеналиев. Это наш «Газ-подин сценарист», он очень много для нас сделал. Условия на съемках в Джалалабаде были тяжелые, но веселые. На самом деле, чем труднее, тем больше эта веселость помогала. Он почти все время был с нами, но иногда ненадолго уезжал домой.

А. Чокубаев. Талгат родился и вырос в Джалалабаде, он знает тамошних людей, он их собрал вокруг себя...

А. Бейшеналиев. По атмосфере группа напо-

минала студенческую общагу. И Газиз туда вписался запросто.

Т. Асыранкулов. Вообще с Газизом я познакомился во ВГИКе. Я был тогда на дипломе², а он, наверное, на втором курсе сценарного факультета. И когда я узнал, что он бросил ВГИК — я его сильно зауважал (смех). А мы с ним, когда познакомились, очень сдружились. Я же был уже дипломник, это же небожители. Ты помнишь (Пульбаре) как мы получали стипендию? Перед окошком выстраивалась очередь. Представляете, студент стоит за своими сорока пятью рублями. В очереди можно было простоять час. И вот дипломник достает корочку, и люди расступаются. И ты берешь свои шестьдесят (уже!) рублей. Мы с ним тогда и познакомились. Потом, когда я работал на каких-то коммерческих роликах в Алматы, встретился с ним. Вы знаете, мы там обычно живем в гостинице «Лампочка» у «Казахфильма», я его увидел вот с такой бородой, как у Льва Толстого. Сбоку лежала гора «бычков», и он, как сумасшедший, в дыму печатал. Рядом стопка исписанной бумаги, он писал рассказы и т.д. Тогда две-три недели, пока я работал, мы с ним общались. Потом наездами мы с ним точно продолжали общаться, и когда у меня появилась задумка сделать фильм о границе, о контрабандистах, я уже знал, кого мне нужно найти в качестве сценариста. И потом мы с ним начали обсуждать сценарий, когда я работал на «Шизе» художником-постановщиком.

А. Бейшеналиев. По одной из версий, которая не очень прослеживается в фильме, герой, которого я играю, — Шима — бывший художник.

Т. Асыранкулов. Художник не бывает бывшим.

А. Бейшеналиев. Он даже не бывает мертвым. Это цитата из сценария, которая не вошла в окончательный вариант.

Г. Толомушова. На этой ноте мы закончим нашу беседу. Впереди у нас большие планы, мы собираемся прорваться и в Европу, и завоевать африканский рынок, ибо если в Эфиопии любят и чтят национального абиссинского поэта Александра Пушкина, то тоска по Абиссинии их земляка должна задеть их за живое!

Бишкек

² Талгат Асыранкулов учился на художественном факультете ВГИКа в 1983—1989 гг.

НИКОЛАЙ ХРУСТАЛЕВ

ФАНТАЗИЯ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И КАТАФАЛКА

В русской версии эта картина получила название «Сыт по горло!», с чем ее режиссер Пеэтер Симм не согласен. «Достало!», считает он, точнее, качество другое. Авторам, естественно, виднее, пока же стоит обратить внимание, что вообще нам предложен в данном случае не сюжет, а просто



«Сыт по горло!»

О'Тенри какой-то, из чего следует: ничто не ново под луной. В чем, кстати, тоже ничего дурного нет.

Итак: уходит любимая женщина, между прочим, к лучшему другу, вещи к нему перевозит, только телевизор оставляет бывшему супругу по причине хорошего к нему, бывшему, отношения. А тут еще и с работой брошенному не везет, нет у него работы, то есть. Так что самое время подумать о сведении счетов с жизнью как о лучшем выходе из создавшегося положения. Главное — не проявить малодушия, не медлить.

Поначалу у вероятного самоубицы Каминского все благополучно развивается по заранее намеченному плану, но в момент окончательного расставания с жизнью с милым вопросом «Я вам не помешаю?» возникает молодая дама с виолончелью. Он-то пока не знает, а мы уже знаем, что ей тоже не позавидуешь, тоже без работы осталась, спасибо, что виолончель при ней, а то бы загреметь Стелле в каталажку по подозрению в принадлежности к древнейшей профессии. С этой виолончелью Стелла и вламывается в кабину дальнбойного с прицепом крытого грузовика, в котором герой, прощаясь с жизнью, напоследок перевозит театральные костюмы и реквизит из Лейпцига в Таллин. Конечно, ему теперь есть от чего загрустить. Во-первых, нарушается таинство ухода из жизни, а во-вторых, с появлением непрощеной гостьи вообще какая-то мистика начинается. Потому что в зеркале заднего вида грузовика начинает постоянно маячить продолговатый пикап ритуального обслуживания, на каких обычно возят покойников к месту последнего приюта. Что и дает Каминскому повод глубокомысленно заметить: «За нами едет смерть».

Впрочем, все значительно проще, и катафалк в нашем сюжете — еще одна история, связанная с удачным ограблением банка. Однако банк-то взяли, но деньги, уложенные в немаленький пакет, еще надо передать заказчику, схоронив при этом от глаз стражей закона, которым этот пакет — по

роду деятельности — тоже чрезвычайно интересен. Неудивительно, что его — больше некуда — похитители решили спрятать в ящике с реквизитом того самого грузовика, который направляется... Ну, в общем дальше продолжить легче легкого, и вы поняли: похитители думали, что грузовик будет стоять, а он возьми и начни двигаться прямо в сторону Ростка. Потому что из Ростка в Таллин ходит паром. И начинается гонка с преследованием.

Пеэтер Симм снял авантюрную, почти эксцентрическую, комедию положений, доказав в очередной раз, что лучшая история — простая и без затей. К тому же при кажущейся несерьезности еще и серьезная. Когда девушке с виолончелью приходится покинуть свою страну, потому что ее стране не до больших оркестров и Вивальди, — это серьезно. Когда на вокзале благополучного западного города она встречает своего консерваторского педагога, играющего для пассажиров в зале ожида-



«Сыт по горло!»

Пока продолжалась вся эта катавасия с театральным грузом и погонями катафалка за трейлером, где деньги лежат, Каминский жизненные планы переменил, кончать счета с жизнью передумал, чему, как легко догадаться, сильно поспособствовала встреча с молодой привлекательной женщиной и ее виолончелью. Вот и слава Богу, самое время хэппи-энду, но не тут-то было. Как раз на пике любовного переживания влюбленный Каминский свалился в глубокую воду, едва не приведя в исполнение замысел ухода из жизни. Чем не О'Тенри? Тем более, что в конечном счете, кого надо все же спасли, кого надо — посадили, а похищенные в банке пестренские пачки евро передали в виде анонимного спонсорского взноса на возведение храма...

ния, а тот говорит ей: «Прости, Стелла», — это тоже серьезно. Когда одно за другим на канве комедийного повествования прошиваются обстоятельства неслучившихся и по-настоящему драматических судеб — это и вовсе серьезно. Надо отдать должное создателям ленты: в рамках выбранных ими правил игры они сказали то, что хотели сказать, не забыв при этом подытожить: ребята, бросьте, жизнь все равно прекрасна, а у набирающего скорость поезда всегда есть последняя подножка, на которую можно успеть вскочить. Мысль, прямо скажем, отнюдь не новая, но повторенье — мать ученья.

Режиссер из Эстонии не впервые праздновал на «Киношоке» успех. Несколько лет назад в Анапе удостоилась Гран-при его картина «Доб-

рые руки», снятая вместе с латвийскими коллегами. «Достало!» — совместный проект с Германией, следующий — «Георг» — с россиянами и финнами, из чего следует, что пути развития кинематографа маленькой страны могут быть самыми разными и при этом достаточно плодотворными.

Не впервые увидели на «Киношоке» и огненно рыжеволосую эстонскую красавицу, непосредственную и обворожительную Марью Якобсон. В 2005-м она была удостоена в Анапе приза за лучшее исполнение женской роли в картине Пеэтера Урбла «Магазин мечты». Только что снялась в малобюджетной картине «Пустынный берег», о которой, надо думать, у нас еще будет повод обязательно поговорить. В «Достало!» Марью, живущая теперь попеременно то в Эстонии, то в США, вместе с молодым эстонским актером Расмусом Кальюярвом попала в компанию отличных немецких актеров Хейо фон Штетена и Томаса Шмаузера. Когда се-

годня говорят о буме немецкого кино, о коем во времена Фассбиндера мы слышали не часто, то одним из признаков подобного бума можно наверняка считать и заметные актерские работы. В картине Пеэтера Симма мы стали свидетелями высшего пилотажа актерского мастерства, встретили людей, любящих комедию, умеющих ее делать и играть, не забывая при этом подниматься над жанром ради самого, пожалуй, главного: «Надо жить!». А это уже Чехов.

«СЫТ ПО ГОРЛО!»

Сценарий Валентин Куйк, Пеэтер Симм, Ганс-Вернер Хонерт, Томас Штайнке

Режиссер Пеэтер Симм

Оператор Рейн Котов

В ролях: Хейо фон Штетен, Марью Якобсон, Томас Шмаузер, Расмус Кальюярв
Эстония—Германия. 2006

ПЕЭТЕР СИММ:

«ВРАНЬЯ В ФИЛЬМЕ НЕ БУДЕТ»

Беседу ведет Николай Хрусталеv

Пеэтер Симм приступает к съемкам фильма «Георг», который станет совместным проектом эстонских, российских и финских кинематографистов. Режиссер любезно согласился ответить на несколько вопросов «Кинофорума».

Николай Хрусталеv. Ваш последний проект был тоже совместным, с немецкой стороной, производства, и уже само название картины — «Достало!» свидетельствовало о том, что речь пойдет о дне нынешнем. «Георг» — фильм о легенде эстонского искусства Георге Отсе, — получается, в некотором смысле исторический, и, насколько известно, речь о художественном фильме, посвященном этому певцу, велась уже довольно давно?

Пеэтер Симм. Действительно, возможность сделать такую картину обсуждалась в течение де-

сятка лет, так что у проекта немалая история. Картину по сценарию известного кинодраматурга Александра Бородянского давно хотел снимать Мати Пылдре. Между прочим, именно Бородянский написал в свое время для Пылдре сценарий ставшего знаменитым фильма «Эти старые, старые любовные письма» о другом эстонском музыканте, композиторе Раймонде Валгре. Картина даже номинировалась от Эстонии на «Оскара». Так что мысль о фильме, связанном с Отсом, для Пылдре была не случайной, тем более что однажды он снял

о нем прекрасную документальную ленту «Рыцарь музыки». Но времена для кино в конце 90-х были не самыми лучшими.

Предложение снять «Георга» я получил года полтора назад от Мати Пылдре и молодого продюсера Мартин Кросса, вместе с которым мы уже сняли два документальных фильма. Тогда я ответил, что готов быть на такой картине вторым режиссером, готов работать на ней в любом другом качестве с тем, чтобы картину делал именно Пылдре, к творчеству которого я отношусь с большим уважением. Но в конце концов они все же меня уговорили, дав полную свободу в работе над сценарием. Мати остался одним из сценаристов фильма и его консультантом.

Н. Хрусталеv. Кто будет продюсировать фильм?

П. Симм. С эстонской стороны Мартин Кросс и Иво Фред, с российской — Центр национальной кинематографии, а с финской — одна из ведущих продюсерских фирм, которая имела отношение к продюсированию российской «9 роты» и к эстонским «Именам на граните».

Н. Хрусталеv. Что сегодня вам кажется самым важным в рассказе о Георге Отсе, какую историю вам хочется рассказать?

П. Симм. На самом деле человеческие судьбы во многом схожи — все мы рождаемся, живем, уходим, и в этом смысле сказать что-то новое трудно. Но зато мы можем рассказать, как случай определяет судьбу, как инстинктивное чувство самосохранения может заставить приспособляться, но у кого-то хватает мужества преодолеть страх и тогда рассказ об одном человеке может стать рассказом о судьбе целого народа, который конфликтующие стороны и идеологии буквально рвали на части, разводя на разные полюса. А он тем не менее все равно сумел выжить. Наконец, стоит говорить о феномене звезды, которая была подарена маленьким народом. Кого из эстонцев знал мир в XX веке? Только шахматиста Пауля Кереса и певца Георга Отса. К тому же обстоятельства распорядились так, что известность Отса, кроме родной страны, распространялась лишь на Россию и Финляндию.

Н. Хрусталеv. Какому зрителю в связи с этим будет в первую очередь адресована ваша работа — эстонскому, для которого Отс — национальное достояние, российскому, где певца всегда любили прежде всего как исполнителя советских песен, финскому — в стране Суоми Отс тоже пользовался огромной популярностью?

П. Симм. Что касается финнов, то диски с записями Отса по-прежнему постоянно занимают

здесь высокие места, а ведь он ушел уже более 30 лет назад. Но наш фильм хочется сделать интересным не только для тех, кто любит творчество Георга Отса, но и для тех, кто, возможно, о нем сегодня ничего не знает. Сегодня в Эстонии и в России выросло новое поколение, и есть люди, знающие о корабле «Георг Отс», но не имеющие понятия, кто это. Они могут купить сыр «Сааремаский вальс», но не знать о том, кто был классическим исполнителем этого вальса. Так что наша задача — расска-



Пеэтер Симм

зать на современном языке историю, наполненную дыханием жизни, нам незнакомой, но от этого не менее увлекательной.

Жизнь нашего героя зрители увидят глазами второй жены Георга Отса — Асты. Она воплощает любопытный сам по себе женский характер — наполовину цыганка, необычайно горячая, одаренная, неоднозначная, достаточно жесткая, иногда, возможно, жестокая, но при этом сентиментальная, — словом, тут все перемешано. Отсюда наверняка страсть, боль, любовь, соединяющие или разводящие мужчину с женщиной.

Н. Хрусталеv. Вы собираетесь снять фильм биографический или это будет своего рода фантазия на тему Георга Отса?

П. Симм. Думаю, при встрече с таким материалом некий допуск всегда возможен и даже неизбежен. Другое дело, что в первую очередь мы опишем на реальные факты, давая себе право лишь на свободу в трактовке каких-то нюансов и частностей. Но вранья в картине не будет, это наш главный принцип.

Н. Хрусталеv. Сообщалось, что круг кандидатов на роль главного героя ограничивался всего двумя именами — Марко Матвере, который недавно сыграл Отса в мюзикле того же названия — «Георг», и Яан Тятте — известный драматург и не менее известный актер Таллинского городского театра. Сделан ли уже окончательный выбор?

П. Симм. Выбор сделан. Снимать будем Марко Матвере, они с Тятте близкие друзья, и когда я позвонил Яану, чтобы сообщить ему о нашем выборе, он сказал: я все знаю, мы сейчас вместе с Георгом Отсом на рыбалке. На самом деле с Тятте у нас была очень нежная переписка по электронной почте, он писал, что у него нет на этот счет никаких амбиций и он с нетерпением будет ждать результатов нашей работы.

Н. Хрусталеv. Кто приглашен на главную женскую роль?

П. Симм. Актриса Настя Макеева. У нее высшее музыкальное образование, кроме того, однажды она была удостоена титула «Мисс Россия», а в этом году завершает актерское образование у Марка Захарова. Тут, кстати, нас ожидает одна достаточно серьезная проблема: вместе с молодой Астой нам предстоит показать и Асту, которой уже за пятьдесят. Мысль о том, чтобы это сыграла другая актриса, нам по душе не пришлась, так что придется, по всей вероятности, идти на какие-то кинематографические хитрости. Кроме Марко Матвере и Насти Макеевой, в фильме будут еще сниматься Тьну Карк, он сыграет отца Отса — Карла, тоже очень известного оперного певца. Кстати, в фильме в первый раз герой увидит отца на сцене. По ходу сюжета Карл Отс будет на сцене умирать, и его пятилетний сын, рыдая, побежит к подмосткам под смех зала... Мать Отса сыграет Элле Куль, персонажей в картине будет немало, со многими исполнителями мы уже определились.

Н. Хрусталеv. Еще одно немаловажное действующее лицо этой истории — российский оператор Игорь Кожевников. Как возникла его кандидатура?

П. Симм. Естественно, мы располагали списком людей и фильмов и в результате вместе с российскими партнерами остановили наш выбор на

Игоре, теперь мы уже несколько месяцев вместе работаем в Эстонии, разбираемся с объектами, интерьерами. В Эстонии мы собираемся снимать и часть объектов, связанных с Россией, и даже условный кусочек Средиземноморья. Но, кроме того, собираемся выехать в Москву и Хельсинки.

Н. Хрусталеv. Каким будет бюджет картины?

П. Симм. Об этом, думаю, лучше говорить с продюсерами.

Н. Хрусталеv. Сейчас на Западе принято даже назначать дату премьеры картины, которая еще находится в производстве. Существует ли она и для вашей картины?

П. Симм. Существует, но ее надо уточнить у продюсеров, речь идет об осени следующего года, потому что наш съемочный период разбивается практически на две части. Хочется, чтобы в ленте, рассказывающей о жизни значительного человека, люди увидели на экране, кроме осени, и другие времена года. К тому же наши планы должны совпасть с планами Национального театра оперы и балета «Эстония», где предстоит снять несколько сцен.

Н. Хрусталеv. И напоследок сугубо личный вопрос: вы когда-нибудь слышали Георга Отса на сцене?

П. Симм. Я был мальчишкой, когда мы всем классом приехали в Таллин на спектакль «Волшебная флейта», ехали из небольшого городка Кивиули — это на северо-востоке Эстонии, 138 километров от столицы. Спектакль должен был начаться вечером, а до этого мы гуляли по городу. В классе я был среди первых учеников, потому постоянно приходилось доказывать сверстникам, что моя хорошая учеба ничего не значит, и я не слабак. Потому и на этот раз решил удивить смелостью, вышел на лед Лебединого пруда в парке Кадриорг, а лед провалился. Учительница схватила такси, отвезла меня к тетке. Меня там отогревали и сушили, а в это время 25 моих товарищей слушали Георга Отса в роли птицелова Папагено в «Волшебной флейте» Моцарта. Может, поэтому я и снимаю сейчас этот фильм.

Таллин

АСИЯ БАЙГОЖИНА

МЕСТЬ КАК МЕСТНЫЙ НЕДУГ



«Кек» в переводе с казахского означает месть. И фильм «Кек» Дамира Манабая — о цепи отмщений, клубке бесконечных обид, где каждый виток умножает гнев, вызывая новую гибельную вспышку: два ока за одно — привычная мера мщения.

События происходят в XVIII веке, на западе Казахстана, в Мангистау, где племена адаев и жамитов с незапамятных времен воюют друг с другом. Юноша останавливается на ночь в юрте стариков. На его беду, хозяйка оказывается соплеменницей, которую в юности украли жамиты. «И никто из адаев не пустился следом в погоню, словно я была безродная сирота, — с горечью говорит она, — никогда адаям того не прощу». «Не с гостя же за это спрашивать», — усмехается юноша и укладывается спать. Но если по отношению к ней не были соблюдены законы и правила степи, то почему она должна им следовать? Хозяйка заливает клей в ножны его меча и сообщает о неожиданном госте мо-

лодому Дуюмкаре. Но даже с обломком собственного меча юноша оказывается победителем, и поверженный соперник хрипит: «Убей меня! Ты должен это сделать!» «А ты и так мертв — хозяева юрты тому свидетели» — с этими словами ночной гость ускачет домой. Дуюмкара немедленно убивает свидетелей своего позора, а неожиданно выскочившего из юрты мальчика забирает с собой. Таково стремительное начало картины.

И вот уже спустя много лет старец-отшельник, живущий в пещере и пользующийся авторитетом среди местных племен, пытается примирить два враждующих рода, взывая к здравому смыслу и призывая положить конец убийствам. И тот, кто победил в давней схватке у одинокой юрты, кажется, готов протянуть руку. Но Дуюмкара, глава жамитов, не желает примирения. Старец выхватывает из толпы его помертвевшую от страха дочь Жемал и говорит: «В таком случае убейте ее прямо

сейчас — у нее все равно нет будущего! Вы уже столько жен обрекли на вдовство, столько детей сделали сиротами и не хотите положить этому конец — так зарежьте ее, как барана, прямо здесь и сейчас!» Отец Жемал упрямо молчит. Юноша Ершора, сын главы рода адаев, не сводит с Жемал глаз: они влюблены и давно тайно встречаются, оставляя друг другу весточки на заветном древе желаний (и поныне у нас повсеместно можно встретить такие деревья, сплошь увешанные белыми ленточками: каждый может загадать желание и привязать свою ленточку, этот обычай сохранился с языческих времен. — А.Б.). Но отцы их непримиримы, любовь Жемал и Ершоры обречена. Племена молча расходятся, старец, чья миссия миротворца оказалась невыполнимой, удаляется в свою пещеру, Ершора, проезжающий мимо, случайно слышит кюй, который играет старец, и из его напева узнает историю давней родовой вражды. Старец подарит Ершоре свою домбру, и больше мы его никогда не увидим — люди не вняли голосу пророка, и он покинул их навсегда. Фильм, я бы сказала, движется вперед стремительными, яркими, энергичными эпизодами — действие идет по нарастающей. Отец намерен женить Ершору на дочери Уака и тем заручиться его поддержкой в борьбе с жамитами. Ершора, влюбленный в Жемал, разумеется, и слышать не желает о таком браке и говорит отцу: «Доколе нам враждовать с жамитами, можем же договориться, в конце концов о цене». На что разъяренный отец отвечает: «Договориться?! О цене? А кто вернет мне убитого брата?» Возмущенный отказом Уак откочевывает (значит, племя нажило нового врага в его лице), а взбешенный отец связывает сына и запирает. Усилиями матери и с помощью друга Даулета Ершора обретает свободу и первым делом спешит увидеть Жемал — а иначе зачем ему свобода? Находит ее и, стреножив коней у реки, они проводят вместе ночь.

За эту ночь любви они заплатят сполна. Сородичи Жамал во главе с Кокбори, который сам был влюблен в Жемал, а теперь ненавидит ее за измену, настигают их. Девушку избьют до полусмерти, а юношу по приказу Дуюмкары подвергнут изощренной пытке: найдут тех, кто владеет жестоким искусством обречь людей на беспamięтство, и Ершору превратят в манкурта. До этой пытки ему дадут в руки его домбру и он сыграет кюй. Дуюмкара и Кокбори отчетливо увидят давний летний день у одинокой юрты и услышат ненавистную им историю прежней собственной жизни и нынешней вражды. (А Кокбори, оказывается, тот повзрослевший мальчик, которого молодой Дуюмкара, убив

старика со старухой, увез с собой, и новый огонь мести зажигается в его глазах...)

Адаи, узнав, что их Ершора в плену у жамитов, соберутся на битву. Отец Жемал не доживет до боя — его замучает до смерти больная печень. В пылу битвы друг Даулет сумеет освободить Ершору, посадить его с собой на коня, другого коня оседлает Жемал, и они поскачут во весь опор прочь и от жамитов и от адаев. Ершора-манкурт движим теперь лишь инстинктом. Ирония режиссера: в самом начале фильма девушка игриво спрашивает: а если ты меня потеряешь? Юноша уверенно отвечает: найду по запаху. Теперь вот он, раздвигая ноздри, явно чувствует лакомую добычу. Не раздумывая, убивает друга и настигает девушку. Жемал боится и сопротивляется, это не прежний ее возлюбленный, а страшный дикий зверь. В тот момент, когда он почти овладевает ею, в спину его вонзается стрела — глаза его на мгновение проясняются, кажется, Ершора обретает прежнее сознание, но в ту же секунду он лишается жизни и умирает в объятиях любимой... А ей лишь остается рыдать и взывать к безмолвному пустому небу: за что? чем виновата наша любовь?

Мелодрама с элементами экшна — так представляют свою картину создатели «Кека». Дамир Манабай, по собственному признанию, пытался сделать не столько авторскую картину, сколько зрительскую, и, думаю, ему это удалось — есть впечатляющие и действительно зрелищные, красивые сцены, хотя на многие вещи не хватило, как всегда, главного — денег (фильм снимался на бюджетные деньги). Режиссер называет фильм историей степных Ромео и Джульетты. Сюжет и в самом деле вроде вписывается в привычную схему любовной истории, он ясный, понятный, даже исчерпывающе простой. И все же не любовь — предмет этого кино, она лишь повод рассказать совсем иную историю, и менее всего это история пылкой страсти юных возлюбленных. Любовь здесь не случилась. Конечно, она присутствует и является узлом конфликта, но обозначена пунктирно, лишь как манок для зрителей. На самом деле Дамир Манабай рассказывает совершенно иную историю и разрабатывает абсолютно иную тему, и любовь здесь можно вынести вообще за скобки. Не случайно казахский культуролог Мурат Ауэзов называет «Кек» очень важным явлением в контексте традиционной национальной культуры. Это исследование состояния души народа. В некотором роде — анатомическое исследование.

Дамир Манабай занимается этим давно и методично. В 1990 году он снял фильм «Суржекей —

ангел смерти» — о трагедии коллективизации степи. «Чисто казахская история» разворачивается в конце пятидесятых: мальчик, воспитанный дядей, вынужден убить родного отца-негодая. Впрочем, законченным мерзавцем того во многом сделали обстоятельства, и родичи к тому тоже приложили руку — зло мгновенно порождает зло, чего не скажешь о добре.

Ныне Дамир Манабай берет за основу совсем уж далекое прошлое. Но что восемнадцатый, что нынешний век — суть почти не меняется. Разобщенность народа, фатальная неспособность податься над схваткой, нежелание идти на компромиссы, вечные распри, когда все кругом виноваты и ни одна из сторон не готова к примирению — именно эта дурная бесконечность, из которой нет очевидного выхода, и есть предмет и объект интереса Дамира Манабая. Это сквозная тема всех трех его последних фильмов. Более того, это болевая точка современного казахского общества.

Нынешний контекст (в свете неотвратимой глобализации) как никогда актуализирует эту проблему. Недаром сегодня политологи говорят о неструктурированности, сегментированности, атомизации и разрывах казахского общества. На мой взгляд, «Кек» — культурный продукт для сугубо внутреннего употребления. Не на «вынос». И в этом смысле он напоминает фильм «Кыз Жибек», снятый по одноименному эпосу Султаном Ходжиковым. Выйдя на экран более четверти века назад, этот фильм не завоевал сколько-нибудь престижных наград на фестивалях, за пределами страны он был встречен достаточно прохладно — как очередная этнографическая развесистая клюква. Но в Казахстане он стал народным фильмом, вызвал всплеск национального самосознания. «Кыз Жибек» ежегодно показывают по ТВ в дни государственных праздников, он выпущен на дисках, есть люди, которые раз по двадцать смотрели эту картину, она стала явлением культурной и общественной жизни. Для коренного этноса «Кыз Жибек» и поныне — национальный хит. (Недавно в одном из городов страны поставили памятник героям эпоса — их лепили с актеров, сыгравших возлюбленных. Кстати, они были на открытии памятника, вид у них был слегка озадаченный: шутка ли видеть себя в границе при жизни... К слову, идея памятника — местная инициатива, власти лишь выделили место).

Декларативность, пафосность, избыточная патетика и бьющая в глаза театральность местного зрителя не отталкивают, все это — в его природе (знаю это не понаслышке, в себе самой и собственной обширной родне это постоянно вижу и ощу-

щаю). При этом смотреть на русском «Кыз Жибек» не могу — не воспринимаю все эти «котурны». На родном языке возвышенный слог кажется нормой, видимо, что-то на генном уровне срабатывает.

В «Кеке» некая «величавость» тоже наличествует. Манабай ее не приветствует, но и не отрицает. Он предъявляет то, что есть. Картина во многом назывная, декоративная. В ней нет той горечи и смертельного ужаса, что в «Суржекее — ангеле смерти». Нет той холодной ярости, что ощущалась в кадрах «Чисто казахской истории». «Кек» — это мозаика, которую складывали азартно и мастерски. Сам режиссер говорит: «На монтаже все, что мешало развитию сюжета, безжалостно отбрасывалось». Но это та мозаика, которую надо смотреть как витражи в храмах при определенном свете, в местном режиме. Феномен национального распада — вот про что все три последние картины Дамира Манабая. Время распада — не одно столетие. Может ли народ сделать усилие и объединиться? Перед лицом грозных событий — да. Он может мобилизоваться и действительно стать единым — и это, кстати, в прошлом году блестяще доказывал другой наш фильм — «Кочевник». Но подлинный расцвет — а именно в нем нуждается нация — может наступить лишь тогда, когда в обычной повседневной жизни люди будут считаться друг с другом и начнут прежде всего спрашивать с себя. Азбучная вроде истина, а не можем вызубрить. Силы уходят на ненужную, но вроде важную возню-борьбу. А самые главные вещи: негасимая любовь, родной очаг, настоящее дело и вовсе могут не случиться, если и случатся — то мы ведь и внимания на них в пылу борьбы не обратим. А ведь это и есть подарок небес — и за наше пренебрежение подлинными ценностями они нам разве не отомстят? Еще как! Мы завтра и не люди будем вовсе, и уж никакие не гордые величавые номады, а просто пыль. Из-под топота чужих копыт. Вот о какой мести толкует Дамир Манабай, и каждому живущему здесь эта мысль понятна и близка. То, что мы это осознаем, — и в самом деле хорошо. Глядишь, и справимся с недугом...

Алматы

«КЕК» («МЕСТЬ»)

Сценарий Смагул Елубай

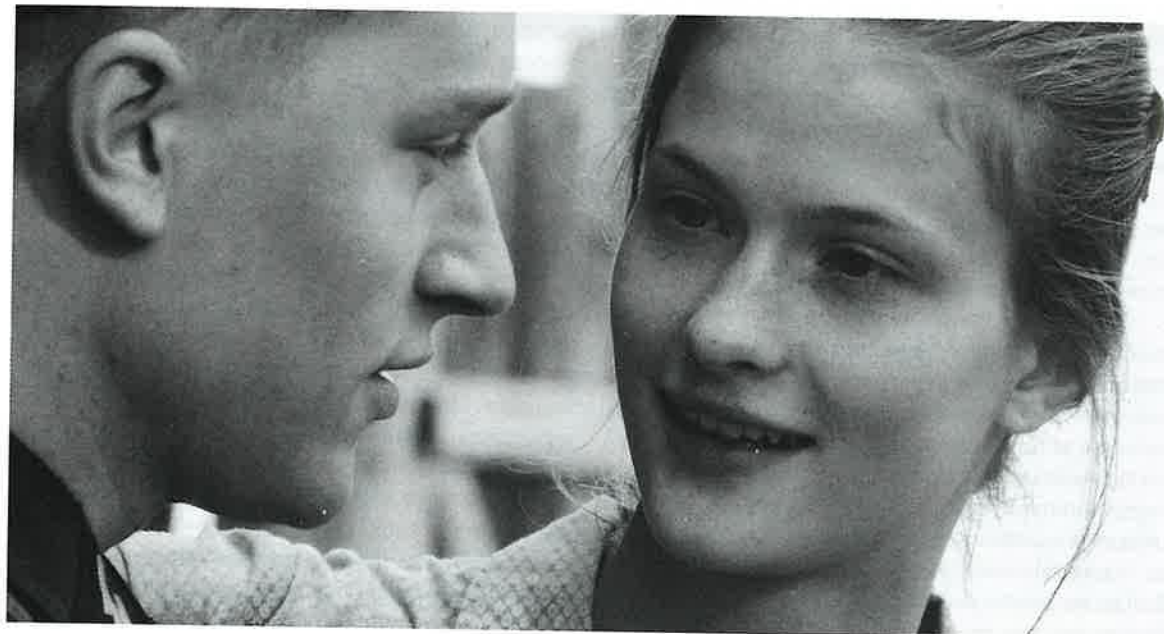
Режиссер Дамир Манабай

Операторы Булат Сулеев, Мурат Алиев

В ролях: Зухра Тасырова, Ерик Жолзаксынов, Нияз Абдиганов, Алдабек Шалдаев, Ходжадурды Нарлиев и др.

Казахстан, 2006

АЛЛА БОБКОВА

«ICH WERDE DICH SCHUTZEN»¹

«Franz + Polina»

Белорусский литературовед Александр Станюта воспоминания об Алесе Адамовиче заканчивает так:

«...Вот он смотрит нам в глаза... из последнего стоп-кадра в фильме по московской телевизионной программе — уже без улыбки, не из Москвы — из вечности. И оттуда спрашивает:

— Ну, что вы там без меня делаете?..»

Если бы потустороннее общение и впрямь состоялось, следовало бы оповестить Алесю Михайловича о том, что его идея актуальна и по сегодняшней день, поскольку современный мир трясет от региональных, межнациональных, расовых, религиозных противостояний.

Речь вот о чем.

Убеждая советскую и западную интеллиген-

цию в необходимости нового мышления в ядерный век, Алесь Адамович полагал, что хорошо бы человечеству создать «банк чувств», подлежащих наказанию. Следуя за его рассуждениями, можно понять, что таковыми он считает силу, лишенную чувства стыда, нетолерантность, враждебность одной социальной или этнической системы к другой. И — вывод: «каждая система не должна быть провокационной по отношению к другой».

Словно предвидел, что провокация — государственная, групповая, личностная — станет в наше время явлением обыденным.

Может быть, и правда поубавилось бы злой энергии, если бы в мире существовал некий «банк» — так сказать, общеземной кодекс стыда и позора?

Не могу отрешиться от того, что последняя повесть Адамовича «Немой», опубликованная в 1992 году в журнале «Знамя», и есть художественный

плод его размышлений на данную тему. И разумеется, она стала следствием его зарубок на сердце, оставленных партизанским прошлым и соборной памятью белорусов о войне. (Вместе с писателями Янкой Брылем и Владимиром Колесником Алесь Михайлович четыре года ездил по белорусским деревням, записывая воспоминания людей, чудом спасшихся во время карательных акций фашистов в 1942—1944 гг. Итогом совместного писательского труда стала книга исповедей «Я из огненной деревни», а затем и цикл документальных фильмов, созданных Виктором Дашуком.)

«Немой» — это повесть-фреска об апокалипсисе местного масштаба. Картина сожженной эзэсовцами деревни Петухи предстает у Адамовича в конкретике и обобщении, в реалистических подробностях и отдает сюрреалистическими видениями. Земля с «недотлевающим жаром», которую «уже несколько раз дождь принимался остужать», голубые столбики дымов на черном пепелище, «будто чья-то задержавшаяся душа», «множество горящих глаз» из ночи, заставивших вздрогнуть Франца и Полину, а мать Полины перекреститься (к живым людям сбежались коты!) — таков пластический образ гибели деревни у писателя.

Юный Франц, попавший на Восточный фронт в карательный отряд СС, первый выстрел совершает в немецкого офицера, своего опекуна. Убивает безотчетно, в душевном смятении оттого, что получил приказ застрелить понравившуюся ему Полину и ее мать, кормившую их с Отто. Когда, задышавшись от дыма, они втроем выползут из хованки (тайника, прорытого из домашнего погреба к баньке), мать позовут к себе голоса умерших односельчан, а дальнейшая жизнь Франца и Полины станет существованием между Сциллой и Харибдой в условиях войны. Для своих Франц — предатель, и от обитателей здешнего леса нечего ждать пощады.

Долгое одиночество юноши-немца и девушки-белоруски в лесу, столкновение их с лютой немцев, власовцев, да и партизан — еще не предел страданий. Они оказываются в немецком концлагере под открытым небом на территории Белоруссии. Беременная Полина и больной Франц, прячась в земляной норе под дубом, доходят до состояния полулюдей-полуживотных.

Словом, писатель проводит героев по земным кругам ада, чтобы впечатать в наше сознание извечную — простую и великую — истину: спасение даже в нечеловеческих обстоятельствах возможно.

Франц и Полина сближаются. Зреющие любов-

ные чувства и страх друг за друга станут их спасательным кругом. Природная неспособность к жестокости объединит их высшим духовным родством, более мощным, чем зов плоти.

Повесть «Немой» имеет подзаголовок («Ich werde dich schützen» — «Я тебя защищу»). Оберегающее заклинание написала мать Франца в медальоне, вложив туда и свою маленькую фотографию. Франц отдаст его Полине, боясь, что, обнаружив медальон с надписью по-немецки, ее соотечественники догадаются, кто он на самом деле.

Волею обстоятельств миссия защитницы, по Адамовичу, переходит к женщине иной расовой принадлежности — почти язычнице с душой христианки. Полина, мать детей Франца, будет его спасительницей всю оставшуюся жизнь, ибо обоим не отмерено житейских благ и в послевоенное время при сталинизме.

Сразу после повести Алесь Адамович написал сценарий «Франц и Полина», который точнее было бы назвать киноповестью. Оба литературных источника я прочитала уже после того, как посмотрела фильм. От художественной энергетики Адамовича невозможно отключиться. Но картина дебютанта Михаила Сегала вызвала доверие с первых же эпизодов. В фильме ощущается дыхание того Адамовича, которого знаю по прозе и публицистике, по документальному циклу Дашука. Оно — в общей трагической атмосфере фильма; в контрасте между первоначальным, «мирным», поведением оккупантов (битте, распишитесь и получите марки за вымытый пол; данке за завтрак и обед) и последующей безжалостностью в «работе» по превращению всего живого в пепел; в обреченно-покорных лицах женщин в гражданском лесном лагере, вынужденных делать невозможное ради детей; оно, наконец, в общей пацифистской направленности, что с первых литературных шагов утверждалось Адамовичем и за что его не однажды порол рецензенты-догматики (нужны, мол, герои, а не жертвы).

Михаил Сегал и его творческие соратники, оператор Максим Трапо и художник Александр Максимович, достоверны в отборе и изображении пейзажа. Спокойная зелено-золотистая гамма наступающей осени вокруг деревни, расположенной на холме у реки, скользящие песчаные спуски и подъемы, а позже — зимние лесные чащи, ставшие пристанищем мирян.

В драматургии картины впечатляют эпизоды-рефрены: толпа белорусов-беженцев скорбным молчанием осуждает и убийство немцами старика, и мучителей-партизан, казнивших практичного

¹ «Я тебя защищу» (нем.).

еврея Фуксона, который не позаботился о сохранении дисков для пулемета (хотя отряд вывернулся из боя без этого самого пулемета).

Эффектны и вовсе не противоречат стилистике фильма динамичные вставки-клипы. Режиссер использует их дважды. Первый раз стремительный монтаж деталей униформы и знаков вермахта врежется в ткань фильма, чтобы разрушить мирную солнечную идиллию. Второй раз — когда получен приказ об уничтожении деревни. Блиц-кадры со знаком-свастикой, с командным поворотом голов в касках воспринимаются как сигнал угрозы, как ожидание чего-то неминуемо страшного.

Актеры. Срослась, можно сказать, с героиней Тамара Миронова, актриса Национального академического театра им. Янки Купалы в Минске. Роль матери Полины, Кучерихи, небольшая, но остро фиксируется в памяти. Тамара Миронова играет полещучку с тусклыми глазами, с медлительной походкой старухи. В латаной-перелатаной юбке, в мужском пиджаке, в какие одеваются все деревенские женщины, Кучериха отрешенно-покорно несет бремя, выпавшее на ее долю. Она кормит чужаков, как своих — мужчины же, и угодить следует, чтоб были довольны. У нее, скорее всего малограмотной белоруски-горемыки, есть свои понятия о христианской морали. Она собирает в мешок обугленные останки соседей, завещает дочке похоронить покойников и сама тихо умирает, прислонившись к дереву.

Киноповесть Адамовича не так уж и легка для экранного воплощения. Ее художественная структура балансирует на грани реальности—метафизичности, обыденности—притчевости. К примеру, в киноповести есть упоминаемый уже эпизод «Хованка», несущий большую смысловую нагрузку: возникает ассоциация с провалом героев в царство Аида, где Франц — после убийства Отто — «уползает от самого себя прежнего». Эмоциональные состояния Франца и Полины, амбивалентность их чувств чаще всего описываются Адамовичем с субъективной точки зрения одного и другой, а иногда добавочными экспрессивными деталями служат сны или видения обоих.

(Камера не способна скользнуть вовнутрь персонажа, как о том мечтал Эйзенштейн, теоретически полагая, что можно будет зафиксировать лихорадочный бег мысли Клайда в «Американской трагедии».)

Объемность мыслительного пространства киноповести, включающего философские категории, библейские образы, социально-политиче-

ские реалии времени, даже сведения о военной тактике оккупантов, на мой взгляд, не поддалась кинематографической переплавке. По изобразительному стилю фильм тяготеет больше к реалистической манере, в особенности в первой трети (до сцены с одичавшими собаками). Жаль, что режиссерской хирургии подвергся эпизод «Ушли к Аиду» (не найдено режиссером адекватное визуальное решение?), а в куске «После Апокалипсиса» из метафорической «потусторонности» оставлен лишь звуковой образ (зов сгоревших сельчанок).

Во второй половине, в массовых сценах, несколько раз спотыкаешься на драматургической «обрубленности», на произвольности переходов от одного эпизода к другому, что иногда затрудняет эмоциональный контакт с фильмом. Недостает психологических «обертонов». Некоторые биографические подробности в характеристике личности Франца, подсказанные писателем, возможно, дополнили бы мотивировки его действий. В частности, то, что Франц, сын пастора, знает русский язык и даже читал Достоевского.

Проведя сопоставительную инвентаризацию не в пользу фильма, поверну критические оглобли вспять. Большое достижение картины — актерский дуэт немецкого исполнителя Адриана Тополя и русской студентки-вгиковки Светланы Ивановой (она получила приз за лучшую женскую роль на XV Открытом фестивале кино стран СНГ и стран Балтии «Киношок» в Анапе).

Светлана Иванова уже появлялась на экране в небольших ролях в фильме «9 рота» (девушка новобранца, которого играл Алексей Чадов) и в детской картине «Четыре таксиста и собака-2» (клоунесса), в череде телевизионных лент. Она, по-моему, из тех актрис, кто способен перевоплощаться в кого угодно. Ее Полина настолько естественна, что кажется: именно такие отроковицы и жили в полесской глубинке — ворожеи и недотроги, ладные в любой деревенской работе, насмешницы с большущими глазами. После трагедии деревни и смерти матери от девчачьей беспечности не остается и следа, на лице Полины — постоянный страх за свою и чужую жизнь, прибитую к ней войной.

Берлинский актер Адриан Тополь (пишут, что у него польские корни) стал достойным партнером Светланы Ивановой. Природную родственность натур его и Полины создатели подчеркивают схожими реакциями обоих на наставления старших. Мать ворчит: мол, смотри, девка, не дело вертеть хвостом перед немцем, а Полина с доверчивостью

молодости не ощущает никакой угрозы от Франца. В свою очередь Франц оставляет без внимания насмешки сослуживцев и нотации опекуна Отто, советуя делать с девицей все, что ему хочется, но не допускать до сердца. Сняв по требованию Полины эсэсовскую форму, Франц предстает в обличье местного деревенского парня. Его же приказано изображать немного ради безопасности обоих. Испуганный его крик «Я никогда не буду убивать!» несколько прямолинейная, но логически оправданная метаморфоза его души, не приемлющей насилия.

Кульминацией в фильме стал эпизод в лесной землянке, атакованной одичавшими собаками. Инстинктивно ища спасения, нецелованные девушка и юноша бросаются в объятия друг друга и, испуганные, еще не понимающие того, что может произойти, сближаются телесно. Страх, боль, слабость отпечатываются на лицах обоих. Тот, кто успел считать с экрана всю гамму пронесшихся эмоций, может говорить о высоком актерском и режиссерском пилотаже.

Судьба Франца в фильме и киноповести разнится. Если Адамович продолжает нескончаемые мытарства обоих героев и после войны, то в картине Франц исчезает, когда отправляется к зимней реке за водой. Вода нужна для беременной Полины. Выстрела не слышно, но с ведрами возвращается подросток Казик, охотившийся с обрезом на Франца. Отмщение и рождение будущего человека, освобожденного (или должного освободиться) от ненависти к себе подобному — так я поняла финальное послание кинематографистов.

Фильм «Franz+Polina» снимался в Беларуси, но не на «Беларусьфильме» (участвовала лишь группа белорусских специалистов).

Вряд ли наша киностудия готова к картинам такой концентрированной драматичности. По поводу хороших сценариев с непредвзятым взглядом на войну не однажды приходилось слышать: «слишком мрачно». Ну а что на практике... Юбилейные картины о войне делались на уровне: немцы постреляли в нас, мы постреляли в немцев и победили. Я почти не утрирую.

«Фильм Сегала — грамотное кино, не более», — заключил один критик. Не скажите, коллега. Ремесло с холодным носом — это что-то иное. Сквозь профессионализм прорастает художник со своим видением и режиссерской волей.

Минск

«FRANZ + POLINA»

Автор сценария *Алесь Адамович*

Разработка сюжетных линий и диалогов

Владимир Степаненко, Михаил Сегал,

Максим Трапо

Режиссер *Михаил Сегал*

Оператор *Максим Трапо*

Художник *Александр Максимович*

Композитор *Анджей Петрас*

В ролях: *Адриан Тополь, Светлана Иванова, Тамара Миронова, Уве Йеллинек, Валя Мацапура, Андрей Мерзликин и др.*

Россия, 2006

СВЕТЛАНА ХОХРЯКОВА

МАЛЕНЬКАЯ СТРАНА НАШЕГО ГОРОДКА

«Маяк» Марии Саакян, показанный еще летом в программе «Перспективы» на Московском международном кинофестивале, многие отчего-то восприняли холодно, начали уходить через полчаса после начала картины. Между тем фильм этот довольно любопытный, отсылающий нас к опыту других картин, что свидетельствует о насмотренности молодого режиссера-дебютанта. А может, дело вовсе не в насмотренности, а в случайном совпадении. Так ведь бывает, что примерно в одно и то же время люди, находящиеся в разных географических точках, создают нечто похожее.

Поэтика Марии Саакян совпадает с поэтикой более маститых режиссеров, тоскующих по запovedным местам своей памяти. И тогда тема под условным названием «Наш городок», с ее милыми

странностями и трагизмом утраченного и невосполнимого, окрашивает происходящее на экране совершенно особыми чувствами и тонами.

Такого рода кино, как «Маяк», немало делается в мире. Можно сослаться на Эмира Кустурицу, снимающего, конечно же, про родную свою Югославию, страну, которой теперь уже и на карте нет. И страна его детства и юности продолжает жить в глубинах его сознания и воображения как нечто бесценное и безвозвратно утраченное.

Другой пример — выдающаяся курдская картина «Водка-лимон» Хинера Салеема, отмеченная престижной наградой в Венеции и вышедшая у нас в ограниченном прокате. Снята она, кстати, на постсоветском пространстве, в Армении. Это картина не о беспросветности, а о людях, которые ос-



«Маяк»

таются людьми, что бы в их жизни ни происходило. Они влюбляются, несмотря на потери и отнюдь не юный возраст, поют песни в самых неожиданных ситуациях, и пианино окажется посреди заснеженной дороги, и ничего ирреального в этом не будет. Все вполне конкретно и в то же время словно происходит в каком-то несуществующем пространстве.

«Маяк» до высот «Водки-лимона», конечно, не дотягивается, не тот уровень осмысления жизни (Мария Саакян еще слишком молода) и поэтики, поражающей своей простотой и оригинальностью. Однако путь избран примерно тот же.

Героиня «Маяка» Лена живет в Москве, куда когда-то отправилась искать счастье. Она молода и рвется на просторы большой жизни, в детстве казавшейся недостижимой. Теперь она вернулась на родину, где не была четыре года. В небольшом кавказском городке (да, собственно, это обобщенный образ из снов и прошлого) идет война, здесь живут ее родственники, бабушка и дедушка. Случается так, что во время пребывания Лены в родных краях ее город война отрезает от внешнего мира, и уехать из него невозможно. К тому же бабушка ни в какую не соглашается покинуть дом, учеников и свою музыкальную школу. Лена возвращалась ненадолго, но, похоже, ей предстоит остаться здесь навсегда. Поезда больше не ходят, нет никакой связи с большим миром. Но жить как-то надо.

На кинофестивале «Окно в Европу» в Выборге режиссера упрекали в герметичности выстроенного ею мира, в том, что замкнутая структура фильма вопросов у зрителя не вызывает. Мария Саакян — исключительно по молодости и неопытности — обещала, что впредь в своих новых работах будет стремиться этого избежать, находить возможность диалога, т. е. фактически работать иначе.

Удивительная вещь, насколько подвержены дебютанты всякого рода влияниям. Любой вопрос и замечание могут их сбить с толку, заставить свернуть с верного в их случае пути. Николай Хомерики, к примеру, несомненно работающий на своем поле, в том же Выборге говорил, что будет смотреть теперь в сторону совсем другого, социального кино, апеллировал к дебютному опыту Рамиля Салахутдинова «Кружение в пределах кольцевой» — жесткого кинематографа без эффектов. Но это совсем другой опыт, чужой, и не надо к нему стремиться.

«Маяк» снимался в Армении, многие места так знакомы благодаря Параджанову. Тут очень бедно живут люди, стоят в бездействии предприятия, в

домах нет воды и других удобств (как в фильме Салеема и в реальной жизни). Но люди, как ни странно, необычайно добры и приветливы, словно их совсем не коснулись невзгоды и тяготы жизни. Все, как в кино.

Мария Саакян несколько лет назад переехала из Еревана в Москву, училась во ВГИКе в мастерской Владимира Кобринина. Интересно, что сценарий написан Гиви Шавгулидзе, уроженцем Сухуми, а оператор Максим Дроздов родился в Казахстане. Оба учились в России. Для режиссера и сценариста — это еще и очень личная история. Одну из ролей сыграла Софико Чиаурели, снимавшаяся у Параджанова примерно в этих же местах, где проходили съемки «Маяка». В кадре, кстати, мелькнет здание гостиницы в районе Алаверди, где останавливался Параджанов. Снимались и армянский актер Сос Саркисян, в 1991 году баллотировавшийся в президенты Армении, и крайне редко работающая в кино Ольга Яковлева (она сыграла бабушку главной героини — это так непривычно для нее). Видимо, что-то зацепило в предложенном материале, и теперь само присутствие актрисы на экране задает особый тон. Главную роль исполнила Анна Капалева, занятая в спектаклях Владимира Мирзоева и в Центре современной драматургии и режиссуры, имеющая опыт работы в сериалах, но при этом — новое лицо в кинематографе.

На кинофестивале «Окно в Европу» вместе с Марией Саакян представляла картину Рузанна Аветисян — певица и педагог по вокалу. Она стала сниматься в кино в сорок лет, сыграла в «Маяке» роль женщины по имени Роза — еще одного персонажа «закрытого мира». В Выборге она поразила собравшихся журналистов тем, что вдруг запела песню «Кудрявый ребенок сидит под горой» и «М-м-м... Данон» — заставку в постоянной рекламе популярного молочнокислого продукта в исполнении самой Рузанны. Такие странные вещи сошлись воедино в том герметичном пространстве, в котором, ей-Богу, куда больше выходов в нашу жизнь, чем нам кажется.

«МАЯК»

Режиссер Мария Саакян

Сценарий Гиви Шавгулидзе

Оператор Максим Дроздов

Композитор Киммо Похонен

В гл. ролях: Софико Чиаурели, Сосо Саркисян, Ольга Яковлева и другие.

Россия, 2006



ЕЛЕНА СТИШОВА

«МЕДВЕДИ» КОГО ХОТЯТ, ТОГО И ЛЮБЯТ

Берлинале-57

1. ЖЕНСКОЕ

Международный берлинский кинофестиваль, 57-й по счету, прошел без сенсаций. Ничего радикального не обозначилось в многочисленных фестивальных программах. Пожалуй, наиболее радикальным событием можно назвать феминистскую ретроспективу немого кино «City girls», представившую самые яркие картины первого двадцатилетия прошлого века, снятые в Америке и Европе, включая, разумеется, российскую классику — знаменитые ленты Евгения Бауэра и Абрама Роома. Уникальное собрание эпохи начала начал кинематографа, когда кино скромно мыслило себя всего лишь занятым аттракционом и не покушалось на титул Великого Медиума, воспринималось как концептуальная инсталляция в окружении актуальной продукции Музы Технэ. Это был, на мой взгляд, самый эффектный и эстетически плодотворный сюжет Берлинале. Потому что женские образы современной выделки были обречены на сопоставление с легендарными героинями немого кино, простодушными, лукавыми и обворожительными.

Женская мифология за сто с гаком лет существования кино, конечно же, изменилась, напитавшись реальностями трагической эпохи. И все-таки первоэлементы этой мифологии, зафиксированные немим экраном, воспроизводятся, несмотря на то, что мировое сообщество прошло через эмансипацию, сексуальную революцию, тоталитарные режимы и уперлось в проблемы глобализации. К примеру, китайский конкурсный фильм «Потерянные в Пекине» оказался (возможно, сам того не ведая), ремейком «Третьей Мещанской». В картине недавней дебютантки Ли Ю гендерный сюжет прописан на фоне быта и нравов среднего класса современной китайской столицы, занятого в популярном на Востоке бизнесе массажа, рекрутирующем многочисленных пришельцев из окрестных деревень. Индустриализация!

Хорошенькую пейзажку в подпитии изнасиловал хозяин заведения. Драматизм ситуации снижает

ется почти анекдотическим обертоном. Муж масажистки, мойщик окон в высотных зданиях, именно в этот недобрый час висел за окнами заведения и засек факт прелюбодеяния. Но вместо того, чтобы постоять за честь жены, он решает шантажировать насильника и, угрожая судом, слупить с него «бабло». Пока суд да дело, оказывается, что героиня беременна, избавляться от ребенка она не хочет. Спор между мужчинами — кто отец? — может решиться лишь после его рождения. Генетическая экспертиза скажет всю правду. Муж героини, не будь дурак, хоть и деревенский, отстегивает врачу кругленькую сумму, чтобы тот пошел на подлог. Что и происходит. Отцовство приписывают насильнику, в то время как биологическим отцом является законный муж.

Идея «Третьей Мещанской» — страх отцовства и мужская безответственность как побочный продукт свободной любви — здесь модифицируется на современный лад. В своих импровизациях режиссер далеко отступает от первоисточника, чтобы в конце резко к нему вернуться. История с младенцем, на котором хочет заработать его папа, обрывается неожиданным образом. Бездетный насильник, объявленный отцом сына, неожиданно-негаданно отдается своему новому положению со страстью. Он взял ребенка с матерью в свой комфортабельный дом, забросил бизнес, потерял интерес к жене. Сын — единственное, что его всерьез занимает. Но тут у разбогатевшего было крестьянина разыгралась кровь. Он возвратил конверт с бабками фальшивому отцу и украл своего сына. Ну, подключили полицию, вернули дитя. А героиня, поняв, что оба мужчины только и могут что испортить жизнь и ей, и ребенку, в один прекрасный день покидает вместе с ним богатый дом своего хозяина. Она берет на себя всю ответственность. Так в свое время героиня «Третьей Мещанской» принимала решение рожать и уезжала от своих сожителей.

Некоторые коллеги даже прочли «Золотого медведя» этому китайскому фильму, интерес к ко-



Актриса Ю Нан и режиссер Ван Цань Ан с «Золотым медведем»

тому подогревался растиражированной в фестивальных изданиях информацией, что у режиссера были большие проблемы с цензурой. Цензоров не устраивал негативный имидж китайской современности...

Вердикты жюри, однако, неисповедимы и практически никогда не совпадают с рейтингом кинокритиков, ежедневно публикуемым на Берлинале журналом «Screep» несколько лет подряд. «Золотого Медведя» получила-таки китайская картина «Замужество Туйи», прочно державшая в рейтинге высокий балл на протяжении фестивального марафона. Был момент, когда «Туйю» обошла «Ирина Палм» немецкого режиссера Сэма Гарбарски — копродукция пяти европейских стран со знаменитой в свое время рок-певицей Марианной Фейтфул в заглавной роли. Морально двусмысленная, на мой взгляд, мелодрама стала фестивальным хитом. Слава Богу, жюрихватило здравого смысла и вкуса сделать выбор в пользу «Замужества Туйи» режиссера Ван Цань Аня.

«Ирина Палм» — верняковая королева мейнстрима. Представьте себе нестарую бабушку, совершающую подвиг ради смертельно больного внука. Ребенка надо лечить аж в Австралии, денег на это нет, и бабушка в отчаянии выходит на лондонские улицы, исполненная решимости стучаться во все двери, дабы найти помощь. Получив от ворот поворот в каких-то фондах и офисах, она неожиданно оказывается в секс-клубе и — кто бы мог подумать — именно здесь ее ожидает удача. И какая! С помощью рук она оказывает сексуальные услуги мужчинам, причем строго анонимно, а руки у

нее оказываются просто золотыми. Она зарабатывает на лечение внука, устраивает свою личную жизнь и открывает свой бизнес. Вот только сын шокирован, узнав, каким образом мать заработала на лечение его сына. Я тоже шокирована — грубым коммерческим ходом режиссера, прорвавшимся к кассовому успеху на «слезе ребенка».

«Замужество Туйи» не играет со зрителем в поддавки, напротив, рассчитывает на его интерес к реальностям далекой от него жизни, где патриархально-феодалные устои все еще крепки. Эхо индустриального бума, которым объят современный Китай, резонирует и в степях внутренней Монголии, где живет со своей семьей Туйя (Ю Нан). Соседи покидают родную степь, уезжают в город, но молодая женщина упорно остается при своем хозяйстве. У нее стадо овец, верблюды, а на руках — двое малышей и муж — инвалид. Он ей не помощник, и уже давно родня поговаривает, что надо бы ей развестись с ним и найти молодого мужика — помощника в хозяйстве. Старый муж понимает: много не дано, как добровольно отдать любимую жену молодому и сильному. Это единственный для семьи шанс выжить.

Выгоняя стадо на пастбище, женщина натывается на молодого парня: тот лежит без сознания рядом с мотоциклом. Она затаскивает его в дом, приводит в чувство, парень уж и не знает, как ее отблагодарить, чем помочь. Через какое-то время он пригоняет трейлер, доверху нагруженный хворостом, и снова ей приходится спасать парня. Трейлер в момент торможения потерял равновесие и накренился, придавив выскочившего водителя. Женщина пытается вытащить его из-под груды хвороста. Упирается что есть силы спиной в платформу, чтобы приподнять грузовик. Срывает спину и попадает в больницу. Тут, в больной постели, ей становится ясно: нужен работающий мужик в доме, она уже не может делать тяжелую работу.

Соискателей на руку Туйи хватает, выбирает — она. И выберет, и свадьбу сыграет, где на почетном месте будет восседать ее бывший. Но какой душевной болью, какой внутренней ломкой платят бывшие супруги за свое решение, пусть и освященное традицией, морально безупречное с точки зрения векового патриархального уклада. Многомужество в этих краях принято с незапамятных времен: причины чисто экономические. Каменистая земля не кормит, так что прожить легче, когда в семье одна женщина и несколько мужчин-работников.

Законы степи остаются в силе, но люди степи, продутые ветрами глобализации, уже способны на рефлексию. Нет, Туйя не эмансипирована настоль-

ко, чтобы не искать опору в мужчине и в одиночку отбывать семейную повинность. Но ее чувства зреее ветхозаветных представлений о душе человеческой. Тонкая психологическая разработка характеров в ситуации, по определению антипсихологической, потому как она архетипична, принесли картине престижного «Золотого медведя» и приз экуменического жюри.

В конкурсе (26 фильмов из разных стран и континентов) собралось немало картин про женщин и женское. Берлинале открылся французским байопиком «Жизнь в розовом цвете» Оливье Дахана — про легендарную Эдит Пиаф, а фильмом закрытия была изысканно красивая работа лукавого дамского угодника, знаменитого Франсуа Озона «Ангел» — история взлетов и падений писательницы начала прошлого столетия. Мне, однако, хочется выделить английскую драму «Заметки о скандале» (режиссер Ричард Ир) с оскароносной Джуди Денч и Кейт Бланшетт. Дуэт блистательных актрис, каждая из которых создала многомерный и психологически убедительный характер, окрашенный и социальными, и бытовыми обертонами, одаривает наслаждением высшего порядка — эстетическим. Картина шла вне конкурса, и «Медведя» за лучшую женскую роль с легкой душой вручили немецкой актрисе Нине Хосс, где немецкой метафизической драмы «Йелла» в постановке Христиана Петцольда.

2. МУЖСКОЕ

Калькуляторские пассажи жюри понятны разве что изнутри. А со стороны что-то еще можно объяснить соображениями политкорректности, но чаще всего остается принять как факт. Скажем, обидную неудачу Стивена Содерберга — амбициозную военную драму с элементами детектива «Хороший немец» с суперзвездами Кейт Бланшетт и Джорджем Клуни жюри не заметило. И правильно сделали. Но не заметить проект с продюсерским участием самого Фрэнсиса Форда Копполы «Хороший пастырь» (в российском прокате он изменил название на «Ложное искушение») в постановке Роберто де Ниро с Мэттом Деймоном в заглавной роли — такое было невозможно. Трехчасовая сага об ассах мировых спецслужб — ЦРУ и КГБ, такую кость, как говорится, ни проглотить, ни выплюнуть. Аллюзии на «Талантливого мистера Рипли», где Деймон впервые сыграл «хорошего плохого парня», а проще — негодя, аллюзии на «Крестного отца» — нельзя не заметить, что в «Хорошем пастыре» прикровенно используется драматургическая модель знаменитого фильма про мафию, —

нет, это не мешает, скорее, даже обогащает картину, имитируя статус большого искусства.

Спору нет, «Хороший пастырь» — крупный социально значимый проект с историческими персонажами и с амбициями задним числом вмешаться в ход исторических событий времен конца Второй мировой и начала холодной войны.

«Пастырь» получил утешительное «серебро» за актерский ансамбль. Зато взбудораживший кинопрессу австрийско-немецкий «Фальшивомонетчик» (режиссер Стефан Рузовитский), тоже на материале второй Мировой, не получил ничего, хотя на протяжении всего фестивального марафона была уверенность, что «Медведь» за лучшую мужскую роль уже выбрал своего героя — исполнителя заглавной роли Карла Марковича.

Сюжет «Фальшивомонетчика» навеян реальной историей. Авантюрист — эстет, убежденный в том, что самому создавать купюры куда артистичнее, чем их зарабатывать, уже в начале фашистской диктатуры попадает в концлагерь по причине еврейского происхождения. В канун падения рейха большого начальника, который в свое время выдал фальшивомонетчика, на чьи деньги гулял, вдруг осенило: создать «шарашку» во главе с Соломоном Соровичем и запустить печатный станок по выпуску иностранной валюты — ее уже остро не хватало правительству.

...Герою-везунчику еще удастся погулять на фальшивые с очередной красоткой. Нарру end переведет реальную драму в регистр трагикомедии. Жанр диктует фактура актера — плута, афериста, криминального «авторитета», а если потребуется, — то и лидера. Такой у него темперамент.

Тем не менее лавры лучшего актера достались аргентинцу Джулио Чавесе — звезде сюрреалистической драмы «Другой» Ариеля Роттера, получившей Гран-при фестиваля. Чавес, выдающийся латиноамериканский актер, стал фаворитом Берлинале в прошлом году, блистательно сыграв в фильме «Охранник». Тогда он уехал восвояси, не солоно хлебавши, а в нынешнем году поостерегся приезжать в Берлин. А зря. Видимо, жюри вняло совету исправить прошлогоднюю ошибку и сделало это. Хотя прошлогодняя работа много сильнее, чем нынешняя. Актерское мастерство, разумеется, осталось при Чавесе, только материал фильма на сей раз обязал его сменить палитру, пригасить мощный темперамент и перейти на мягкие тона рефлексующего героя.

Замысел «Другого» — в рамках тонко прочерченной психологической драмы с элементами сюра рассказать о душевной смуте немолодого чело-

века, переживающего два судьбоносных события. Вскоре он впервые станет отцом. И предстоит ему расставание со своим стариком-отцом, уже не встающим с постели. Герой привязан к отцу, он ходит за ним, как образцовая сиделка. Нemoшь отца он переживает глубоко и боится его смерти. Где бы он ни был, он видит прежде всего старых людей, пристально наблюдает за ними, примеряя их состояние к отцовскому, да и себя самого представляя в стариковском обличье. Он едет в другой город на автобусе в деловую поездку и, выходя на конечной, вдруг понимает: его сосед по креслу тихо умер — как заснул.

В отеле он называет себя именем умершего, а потом читает в местной газете траурное извещение словно бы о собственной смерти. Мало того, он будет присутствовать на похоронах этого человека, потом переспит с молодой женщиной, встретив ее на панихиде. И возвратится домой другой, помолодевший и возрожденный, готовый принять все, что уготовит ему судьба, — и радость, и беду, и жизнь, и смерть.

На мой взгляд, режиссер так и не справился с интересным замыслом. Уж больно камерным получился фильм, а ведь мог бы стать полномасштабной экзистенциальной драмой. Увы, ключ к такому кино потерялся где-то в середине 70-х.

В фестивальной гонке участвовали ветераны европейского кино — Жак Риветт, Андрэ Тишине, Билле Аугуст, Иржи Менцель. Последний из них получил приз ФИПРЕССИ за свой фильм «Я прислушивался английскому королю». Будь моя воля, я отдала бы Гран-при ему — классику, одному из столпов чешской «новой волны» 60-х., оскароносцу, обладателю Гран-при Берлинале в 1990 году.

Трехчасовой эпос в сложнейшем жанре бурлеска, построенный на флэшбеках, смотрится на одном дыхании. Блистательная по мастерству и очень смелая работа, ибо Менцель отважно сделал предметом иронии и самоиронии национальную ментальность. Его протагонист — маленький человек в прямом и переносном смысле слова, скромный работник ресторанного бизнеса, официант, чья сугубо частная судьба так или иначе связана с судьбами страны. Исторический дискурс, приправленный гэгами, не меркнет. Ян Дите — такое говорящее имечко у героя — шутя-играя проходит сквозь огонь, воду и медные трубы и только к самому финалу обретает что-то похожее на самосознание. Большую часть жизни он прекрасно обходился без него — и при Бенеше, и в годы фашистской оккупации. Именно в ту пору его угроздило жениться на судетской немке Лизе (Джулия Енч, об-

ладательница «серебра» за женскую роль на позапрошлом Берлинале). На ура-патриотической волне Лиза добровольно уходит на фронт и посылает мужу письма из России. Благосостояние супругов растет. В краткий момент между двумя тоталитаризмами — немцы потерпели поражение, а советская власть в Чехии еще не наступила — Дите переживает восторг «сбычи мечты»: он стал владельцем роскошного отеля. Но недолго музыка играла. Пришел коммунистический наряд, в один миг раскулачил новоиспеченного олигарха и влил ему 15 лет тюрьмы общего режима. Фильм начинается с кадра, когда Дите, сильно постаревший, но все такой же субтильный, выходит из ворот тюрьмы. Ему позволено жить на окраине страны, в пограничье — в Судетах. То была исконно немецкая территория, но немцы, натурально, бежали с насыженных мест после поражения Германии. Наш герой, смастерив лачугу из подручного материала, сносит в свое обиталище брошенные беженцами зеркала. И, окруженный ими, ловит в них отражения своей прошлой жизни.

Говорят, в Чехии вокруг картины бурлят страсти. Кто-то считает ее непозволительным выпадом против чешской нации. Кто-то ревнует: в главной роли снялся болгарин Иван Барнев.

Вопрос на засыпку: шедевр мастера — это политическая картина или озорные фантазии на тему «национальных особенностей»?

По-моему — политическая, пусть и в одежде бурлеска. Не потому ли берлинское жюри поостереглось наградить картину, не желая быть заподозренным в неpolitкорректности.

P.S. Это стало уже традицией, что в официальных конкурсах Берлинале нет российских картин, ни игровых, ни документальных. Факультативно был показан «Дневной дозор». А на «Форуме» крутили средних художественных достоинств документальный репортаж о несостоявшемся в Москве гей-параде. Никудышные мы демократы, не блюдем права секс-меньшинств — и это правда. Похоже, однако, что не любят нас здесь и не привечают не только по этой причине.

Но что приятно с позиций нашего журнала — участие в конкурсе «Панорама» азербайджанского фильма «Прощай, южный город!» Олега Сафаралиева. Картина вызвала большой интерес у публики, была показана шесть раз в разных кинотеатрах. Просмотр всякий раз завершался дискуссией с участием режиссера.

Берлин—Москва

ГУЛЬНАРА АБИКЕЕВА



КИНОФЕСТИВАЛЬ «ЕВРАЗИЯ»: НА ПЕРЕКРЕСТЬЕ ЗАПАДА И ВОСТОКА

В конце сентября в Алматы прошел III Международный кинофестиваль «Евразия». Можно рассказать о нем языком статистики: более 150 гостей, 78 фильмов, 19 пресс-конференций, 11 мастер-классов, 7 программ, 3 круглых стола. Но это мало что дает. Важно ощущение зрителей и профессионалов кино. Алматинские зрители с удовольствием ходил на просмотры, особенно молодые — около 30000 посещений за 7 дней. Профессионалы же — гости фестиваля говорили о том, что «Евразия» с каждым годом становится все интереснее: четкая концепция, сильная конкурсная программа, представительное жюри и максимальное раскрытие потенциала кинематографий Центральной Азии.

И все же — что было наиболее ярким и значимым на этом фестивале? Что удалось, а над чем нам еще предстоит работать?

МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС

В формировании этой программы мы придерживались принципа равного представительства кинематографий Европы, Азии и постсоветского пространства. Европа была представлена такими фильмами, как «Тринадцать» (Франция), «Замерзший город» (Финляндия), «Белые пальмы» (Венгрия), «Обезьянки зимой» (Болгария), «Эден» (Германия). Азия — «Натянутая тетива» (Южная Корея), «До свидания, жизнь» (Иран), «Красные маленькие цветы» (Китай), «Раскачивание» (Япония), «Во имя Аллаха» (Индия). Наше кино — такими лентами, как «Чтобы попасть в рай, надо умереть» (Таджикистан—Франция—Германия), «Живой» (Россия), «Райские птицы» (Кыргызстан—Казахстан), «Родина» (Узбекистан), «Мне не больно» (Россия) и «Кек» (Казахстан). Конечно же, в постсоветском блоке перевешивали фильмы центральноазиатского региона. Но такова и задача фестиваля: максимально полно представить кино именно этого пространства. К тому же нам казалось важным показать тот непростой диалог, который идет в мире между цивилизациями Запада и Востока.

Но для успешного конкурса мало хороших картин, важно, чтобы жюри было ответственным и

авторитетным. А оно именно таковым и было. Все члены международного жюри III МКФ «Евразия» — действующие мастера мирового кино: ведущий иранский режиссер Мохсен Махмальбаф, мэтр российского кино Петр Тодоровский, восходящая звезда режиссуры азиатского кино Эрик Куу из Сингапура, Актан Арым Кубат (Абдыкалыков) — известный режиссер из Кыргызстана, Марианна Ван Блариком — президент Академии международной прессы США и Мурат Ауэзов — философ и культуролог из Казахстана. Из-за того, что в последний момент на фестиваль не смог приехать Клаус Мария Брандауер — известный австро-немецкий актер, в жюри получился некий перекос в сторону Азии, как в прошлом году был некий перекос в сторону Европы. Но призы картины с Запада и Востока получили поровну.

Гран-при достался фильму «Эден» режиссера Майкла Хоффмана (Германия—Швейцария). Казалось бы, это простая история о талантливом поваре, чьи блюда не только вызывают сексуальный аппетит, но и лечат ментальные болезни. По сути же это история Художника, который относится к своему поварскому делу, как к высокому творчеству.

Приз за лучшую режиссуру получил китайский режиссер Жанг Юан за фильм «Красные маленькие цветы». В истории мальчика, попавшего в образцовый детский сад, прочитывается исто-

рия становления современного Китая. Время действия фильма — 1946 год, в картине много смешных сцен: как всех детей — а их больше ста — одновременно усаживают на горшки, ведут гулять, укладывают спать и т.д. На то — особая китайская ментальность, где главное — подчинение большинству и никакого проявления индивидуальности.

Специальный приз жюри «За яркий дебют» получил автор сценария и режиссер фильма «13» Гела Баблуани (Франция—Грузия). Это, действительно, была одна из самых ярких лент кинофестиваля — от фильма невозможно было оторваться, так мастерски он сделан. На пресс-конференции Гела Баблуани рассказал, что сразу же после завершения фильма он получил предложения от 250 американских кинокомпаний на производство следующей картины, 50 из них — сделать ремейк «13» с американскими актерами.

Второго специального приза жюри «За сохранение национальных традиций в казахском кинематографе» был удостоен казахстанский режиссер Дамир Манабай за фильм «Кек». Кстати говоря, «Кек» собрал наибольшее количество зрителей — в день основного показа был полный зал — 3000 человек — во Дворце Республики, а в день повторного фильма — аншлаг в кинотеатре «Арман».

Приз за лучшее исполнение женской роли достался Ладан Мостофи — исполнительнице главной роли в иранском фильме «Прощай, жизнь». Приз получила режиссер фильма Энсиех Шах-Хоссейни, и чувствовалось, что она была очень довольна наградой: фактически картина имеет автобиографический сюжет. Когда-то сама Энсиех отправилась на ирано-иракскую войну в качестве журналиста-репортера и все, что она пережила тогда, отражено в ее фильме.

Приз за лучшее исполнение мужской роли был вручен Масато Ибу, сыгравшему роль старшего брата в фильме «Раскачивание» (Япония). Роль необычная, протяженная во времени, требовала разных состояний — от гнева до раскаяния. И сам фильм японского режиссера Мио Нишикавы в каком-то смысле продолжение философских поисков другого японского режиссера Акиры Куросавы. Если Куросава говорил, что истина непознаваема и одно и то же событие выглядит по-разному с точки зрения различных людей, то Мио Нишикава идет еще дальше. Она говорит, что истина непознаваема и наше видение тех или иных событий зависит еще и от нашего эмоционального состояния и от того, что мы хотим увидеть в том или ином поступке другого человека.

В целом в международном конкурсе участвовали 16 картин, и 6 из них были удостоены призов кинофестиваля.

РЕЙТИНГ КИНОКРИТИКОВ

Параллельно с работой международного жюри на фестивале проводился опрос зарубежных и отечественных кинокритиков и журналистов, и на основе их оценок составлялся рейтинг конкурсных фильмов. К примеру, Винсент Мюзетто из газеты «Нью-Йорк пост» (США) выше всего отметил две картины — «13» и «Чтобы попасть в рай, надо умереть» режиссера Джамшета Усмонова. Светлане Хохряковой из российской «Культуры» больше всего понравились фильмы «13» и «Замерзший город». Болгарскому кинокритику Илзе Георгиевой — «13», «До свидания, жизнь» и российский фильм «Живой». Эти пять фильмов и были лидерами данного рейтинга.

От того, как и кем освещается фестиваль «Евразия», зависит не только казахстанский, но и международный престиж кинофестиваля. В этом году в Алматы приехали представители крупнейших СМИ и киноизданий: «Нью-Йорк пост» (США), «Кайе дю синема», «Телерама» (Франция), «Сайт энд саунд» (Великобритания), канал «Культура», журналы «Огонек», «Итоги» (Россия), «Синемая» (Индия), кинокритики из Финляндии, Германии, Южной Кореи, Чехии, Ирана, Италии, Болгарии, Сингапура.

Рейтинг кинокритиков проводился не только по фильмам международного конкурса, но и по центральноазиатскому конкурсу, где лидировал узбекский фильм «Чашма» режиссера Елкина Туйчиева.

ЦЕНТРАЛЬНОАЗИАТСКИЙ КОНКУРС

Такой конкурс проводился на «Евразии» впервые. Начнем с того, что жюри центральноазиатского конкурса мог бы позавидовать любой кинофестиваль мира. Здесь собрались ведущие режиссеры шестидесятники—семидесятники, которые и создали славу кино Средней Азии: Ходжакули Нарлиев из Туркменистана, Болотбек Шамшиев из Киргизии, Али Хамраев из Узбекистана, Анвар Тураев из Таджикистана. А также известный грузинский режиссер Теймураз Баблуани, автор культовых фильмов «Перелет воробьев» и «Солнце неспящих» и не менее известный французский режиссер Жерар Карбьо, режиссер фильма «Фаринелли-кастрат».

Гульнара Абикиева — арт-директор кинофестиваля «Евразия».

Такой сильный состав жюри был приглашен для того, чтобы усилить центральноазиатский конкурс. Соответственно, и члены жюри высказали свое пожелание, что на будущих кинофестивалях «Евразия» такой конкурс необходим и надо увеличить число номинаций до статусного международного конкурса, а призы должны иметь денежное обеспечение.

На сей раз распределение призов было следующим.



«Записки путевого обходчика»

Гран-при Центральноазиатского конкурса получил фильм «Записки путевого обходчика» режиссера Жанабека Жетыруова, Казахстан. Для молодого режиссера это большая победа, тем более что это его дебют в игровом кино. Более того, история картины такова, что запускалась она как короткометражка на видео, но режиссер с оператором Борисом Трошевым пошли на риск и сняли ее на черно-белой пленке. Риск был оправдан, картина получилась действительно хорошей, выражающей национальный дух казахского народа.

Приз за лучшую режиссерскую работу достался Камаре Камаловой за фильм «Дорога под небесами» (Узбекистан). Приз вручали знаменитый кинорежиссер, лауреат Каннского фестиваля и обладатель «Оскара» Фолькер Шлендорф и молодая, но уже титулованная казахстанская актриса Аянат Есмагамбетова.

Специальный приз жюри достался режиссеру фильма «Овора» Гуландом Мухаббатовой и Далера Рахматова (Таджикистан). Это мелодрама, трогательная история о том, как маленький мальчик жи-

вет с бабушкой и дедушкой с надеждой на возвращение отца, который уехал в Россию на заработки и попал в тюрьму.

Еще один специальный приз жюри получил Нурбек Эген, кинорежиссер из Кыргызстана, автор фильма «Сундук предков» (Россия—Кыргызстан—Франция). Если бы на фестивале был приз зрительских симпатий, то наверняка именно эта картина получила бы этот приз — столько в ней юмора, иронии. Молодой кыргыз, живущий во Франции, привозит в родной аул свою невесту-француженку, но никому не решается сказать об этом, пока она сама не завоевывает сердца аульчан, а главное — его родителей.

Приз за лучшую женскую роль получила Фатима Гулямова, сыгравшая роль бабушки в фильме «Овора». Приз за лучшую мужскую роль — Тулеген Куанышев за роль отца в фильме «Степной экспресс» режиссера Аманжол Айттуарова (Казахстан).

ЕВРАЗИЙСКИЙ РЫНОК ПРОЕКТОВ

В этом году фестиваль «Евразия» также впервые проводил Евразийский рынок проектов, пользовавшийся огромным интересом среди гостей и участников кинофестиваля. В течение двух дней шли презентации более 20 кинопроектов из Казахстана, Кыргызстана, Узбекистана — фильмов, еще находящихся в стадии кинопроизводства. Это, конечно, не роттердамский CINEMART или пуанский PPP, где производители встречаются с потенциальными инвесторами или дистрибьюторами. Мы пока ограничились только представлением будущих фильмов для местных и зарубежных СМИ, отборщиков международных кинофестивалей, потенциальных дистрибьюторов, но этот первый шаг надо было сделать, чтобы в будущем выйти на настоящий рынок проектов. Однако опыт не прошел даром: все-таки некоторые проекты нашли своих потенциальных инвесторов, и уже сейчас, месяц спустя после фестиваля, стороны ведут переговоры.

Наиболее полно были представлены казахстанские фильмы, которые снимаются как на государственной студии «Казахфильм», так и на частных независимых киностудиях. Здесь, конечно же, поражает разнообразие фильмов — от исторической саги «Мустафа Шокай» С. Нарымбетова до боевика «Ближний бой» Е. Ялгашева. Много копродукций: французско-казахская лента «Ай-нур» Д. Омирбаева, казахско-киргизская «Песнь

южных морей» М. Сарулу, казахско-российско-немецкая лента «Тюльпан» С. Дворцевого и т.д. Но наибольшее внимание, конечно же, было приковано к проектам молодых режиссеров — «Курок Корпе» («Лоскутное одеяло») Р. Абдрашева, «По барабану» Е. Рустембекова, «Мечта» А. Гонимпольского, «Стриж» А. Кульбаева и другим, потому что именно за молодыми, так называемой «казахской новой волной», стоит будущность кинематографа Казахстана.

Не менее интересны были и кыргызские проекты: «Семь новелл о революции», посвященные событиям 24 марта 2005 года и названными «кыргызской оранжевой революцией», которые будут снимать 7 режиссеров; фильм «Боз салкын» Э. Абдыжапарова, находящийся в стадии пост-продакшн; картина «Келин» («Невестка»), к работе над которой только приступает мэтр кыргызского кино Актан Арым Кубат (Абдыкалыков).

На ЕРП был представлен и Узбекистан: динамичным роликом приключенческого фильма «18-й квадрат» Джахонгира Касимова и совместным казахстанско-узбекско-российским проектом «Фотограф» и «Фотограф-2» Жорабека Мусабаева.

Многие участники ЕРП признались, что будут с нетерпением ждать фестиваля «Евразия» в следующем году хотя бы ради того, чтобы увидеть эти фильмы.

Евразийский рынок проектов, конечно же, был интересен прежде всего для профессионалов. А что же перепало зрителям?

ЯРКОЕ СИЯНИЕ ЗВЕЗД

За семь дней кинофестиваля в Алматы побывали звезды разной величины. Из американцев звездой номер один был Стивен Сигал. Все было, как и положено звезде: кортеж из черных джипов, 8 человек охраны, короткие выходы на сцену, короткие интервью для журналистов, хотя именно он пробыл в Алматы весь фестиваль. Неспешные переговоры он вел по поводу своего нового проекта «Чингизхан», который он собирается на следующий год снимать в Казахстане. Гораздо проще держался Эрик Робертс, казалось, что ему вообще не хватает внимания журналистов и аудитории. Буквально на пару дней в конце фестиваля появился Дэвид Кэррадайн, снимающийся неподалеку в Шанхае. Одна из статей про этого актера так и называлась — «Билл жив!». Энн Туркел, тоже прилетевшую на закрытие «Евразии», никто не успел узнать.

Зато какой популярностью и любовью пользовался американец японского происхождения Кэри Тагава! Несмотря на то, что он всю жизнь играл злодеев, Тагава на самом деле оказался добрейшим человеком. Здесь, в Алматы, он отпраздновал свой 56-й день рождения и ему был подарен огромный именинный торт, а он, в свою очередь, пообещал, что отныне несколько месяцев в году будет проводить в Казахстане, так ему у нас понравилось!



«Чтобы попасть в рай, надо умереть»

Из европейских актеров на фестиваль «Евразия» приехали знаменитый поляк Дэниэль Ольбрыхский, французский актер Филипп Торретон и немецкий актер Дэвид Бэннет, известный по фильму В. Шлендорфа «Жестяной барабан». Любопытно, что приезд Жерара Корбю, режиссера одного из самых роскошных фильмов последнего десятилетия — «Фаринелли-кастрат», пресса так и не оценила, видимо, все внимание было сконцентрировано на актерах.

И конечно же, с особой любовью зритель встречал российских актеров разных поколений — Наталью Фатееву и Ирину Апексимову, Евгения Жарикова и Яну Поплавскую, Ларису Лужину и Евгения Матросова...

ЛУЧШИЕ ФИЛЬМЫ ГОДА

Звезды звездами, а все-таки кинофестиваль запомнится своими фильмами. Мы поставили своей целью показать в этом году на «Евразии» лучшие

фильмы, появившиеся за последний год, — призы международных кинофестивалей. Несмотря на хорошо развитый видео и DVD рынок, многие фильмы так и не достигают зрителя или остаются в тени. Так, показ фильма «Доброй ночи и удачи» Джорджа Клуни, призера Венецианского кинофестиваля 2005 года, сопровождался дискуссией, организованной американским посольством в Казахстане. Фильм, получивший приз в Берлине «За лучшую режиссуру» — «Дорога на Гуантанамо»



«Сундук предков»

режиссеров Майкла Винтерботтома и Мэта Уяткрасса — был показан на церемонии открытия фестиваля. Все зрители знают фильм Стивена Содерберга «Одиннадцать друзей Оушена», а вот на кинофестивале алматинцам представилась возможность увидеть его абсолютно арт-хаусную картину «Пузырь» 2005 года, совершенно иначе представляющую Америку. И конечно же, особым событием стал показ фильма «Фландрия» режиссера Брюно Дюмона — обладателя «Золотой пальмовой ветви» Канн 2006 года за лучшую режиссуру!

Не забыта и Азия: был показан призера «Берлинале-2006» — тайландский фильм «Невидимые волны», большой азиатский проект «Поговори с ней» Эрика Куу, Дарежана Омирбаева и Пенека Ратаруанга. Россия вне конкурса была представлена фильмами — победителями международных кинофестивалей — «Гарпадум» Алексея Германа-младшего и «Полумгла» Артема Антонова.

ВСТРЕЧА ЗАПАДА И ВОСТОКА: ШЛЕНДОРФ И МАХМАЛЬБАФ

Вот уже во второй раз «Евразия» в рамках фестиваля показывает парные ретроспективы известного западного и восточного режиссеров. В прошлом году это были ретроспективы Эмира Кустурицы и Ким Ки Дука. В этом году в Алматы были показаны ретроспективы немецкого режиссера Фолькера Шлендорфа и фильмов семьи Махмальбаф.

Все дни кинофестиваля на фильмах Ф. Шлендорфа, обладателя «Оскара», «Золотой пальмовой ветви» и многих других престижных призов, были полные залы. В рамках ретроспективы были показаны следующие его фильмы — «Фальшивка», «Поруганная честь Катарини Блюм», «Хомо Фабер», «Смерть коммивояжера», «Девятый день», «Жестяной барабан» и новый фильм режиссера 2006 года «Стачка». Несмотря на свою занятость на съемках нового казахстанско-французско-немецкого фильма «Улжан», Фолькер Шлендорф нашел время и для представления своих фильмов, и для встречи со зрителями. В организации ретроспективы нам активно помогал Гете-институт.

Другая ретроспектива была посвящена уникальному явлению в кинематографе, когда фильмы снимают практически все члены семьи, причем премьеры их фильмов проходят в Каннах и Венеции. «Кинодом Махмальбафов» приехал в Алматы практически в полном составе — Мохсен Махмальбаф, его супруга Марзия Мешкини и две дочери — Самира и Хана.

Это не первая встреча алматинцев с творчеством Мохсена Махмальбафа. В 1998 году во внеконкурсной программе первой «Евразии» был показан фильм «Габбех» («Персидские ковры»), названный в журнале «Times» в списке 10 лучших фильмов мира 1996 года. В прошлом году в Алматы прошла мировая премьера нового фильма Мохсена Махмальбафа «Любовь» (другое название картины «Секс и философия»). Фильм был снят в Душанбе, и в нем также присутствует ирано-персидская поэтика, корнями уходящая в персидскую любовную лирику. В этом фильме режиссер размышляет о природе любви, о ее быстротечных мгновениях, которые герой пытается зафиксировать секундомером. Кстати говоря, на главную роль был приглашен известный таджикский музыкант и певец Далер Назаров.

В этом году в рамках «Евразии» были показаны фильмы «Миг невинности» Мохсена Махмальбафа, «Яблоко», «Школьные доски», «Бог, созидает

и разрушение» Самиры Махмальбаф и картины Марзии Мешкини — «Как я стала женщиной» и «Бродячие собаки», ставшие настоящим кинематографическим событием для казахстанского зрителя.

ДЕНЬ ВГИКА

Большим событием кинофестиваля «Евразия» стал День ВГИКа, посвященный его юбилею. Около 250 выпускников ВГИКа-казахстанцев собрались в этот день в Доме кино. На сцене же выступали гости кинофестиваля, приехавшие специально для этого события — ректор ВГИКа Александр Новиков, один из старейших педагогов ВГИКа, признанный мэтр советского кино Марлен Хуциев, известные российские актеры Наталья Гвоздикова, Евгений Жариков, Лариса Лужина, Наталья Фатеева и др. Режиссеры, актеры, операторы, художники кино, киноведы и драматурги — хозяева и гости фестиваля — объединились в единую семью выпускников ВГИКа, потому что действительно практически для всех кинематографистов постсоветского пространства ВГИК — «alma mater».

Было удивительно видеть, как встречаются друзья и коллеги разных поколений. Скажем, поколение семидесятников — выпускники казахской актерской мастерской Бориса Бабочкина с удовольствием общались с выпускниками параллельной мастерской Сергея Герасимова. Вновь вместе собрались выпускники режиссерской мастерской Сергея Соловьева конца 80-х — Рашид Нугманов прилетел из Франции, Олег Сафаралиев — из Азербайджана, Ардак Амиркулов и Амир Каракулов встречали их в Алматы. Все снова ощутили себя молодыми и беззаботными.

Вполне закономерно, что на церемонии открытия кинофестиваля «Евразия» были вручены специальные призы за вклад в киноискусство и за объединение нас в общее кинематографическое пространство, так, кстати говоря, звучит девиз нашего кинофестиваля. Призов этих были удостоены режиссер Марлен Хуциев и ректор ВГИК Александр Новиков. В выступлениях юбиляров и поздравляющих не раз звучала мысль о том, что самый сложный этап после распада СССР — позади. Сейчас мы вышли на новый виток сотрудничества и взаимодействия.

В частности, большим достижением и радостью для нас — казахстанцев стал тот факт, что в 2006 году 20 казахстанских студентов поступили во ВГИК и будут учиться там по разным специаль-

ностям. Такой впечатляющий результат был достигнут в результате взаимодействия ВГИКа, Министерства культуры и Министерства образования Республики Казахстан.

ВИВАТ АНТЕРАМ КАЗАХСКОГО КИНО!

Если в прошлом году призы за вклад в искусство кино были вручены в основном зарубежным акте-



«Прощай, южный город»

рам — Орнелле Мути, Микеле Плачидо, Катрин Денев, то в этом году в основном были отмечены казахстанские актеры.

Специального приза «За выдающийся вклад в кино» были удостоены популярные казахстанские актеры, без которых уже немыслимо отечественное киноискусство. Среди них Фарид Шарипова, известная зрителям по прекрасным ролям в фильмах «Хасан и Жамиля», «Бег иноходца», «Песня зовет», «Тревожное утро», «Песнь о Маншук» и «Щит города». Касым Жакибаев — один из самых востребованных актеров киностудии «Казахфильм», создавший незабываемые образы в фильмах «Мать и сын», «Дерсу Узала», «Возвращение Ольмеса», «Трое», «Гибель Отрара» и снискавший всенародную любовь в телесериале «Перекресток». Блистательная актриса Раиса Мухамедьярова, сыгравшая в десятке фильмов и озвучившая своим чарующим голосом сотни картин. Она снялась в популярных фильмах «Путешествие в детство», «Меня зовут Кожа», «Невеста для брата», «Сказка о прекрасной

Айсулу» и многих других. Уважаемым актерам вручили эксклюзивные работы известного художника Крым Алтынбекова.

Еще один специальный приз был вручен вдове известного казахстанского кинематографиста Ораза Рымжанова. Это стало жестом благодарности человеку, который был прекрасным оператором, режиссером, ярким кинопублицистом и успешным продюсером. Более 10 лет он возглавлял Союз кинематографистов Казахстана, руководил киноотраслью страны и стоял у истоков кинофестиваля «Евразия».

На кинофестивале прошла ретроспектива известного казахского режиссера Абдуллы Карсакбаева, посвященная 80-летию со дня его рождения. К сожалению, этого режиссера уже давно нет в живых, но его фильмы — «Меня зовут Кожа», «Алпамыс идет в школу», «Тревожное утро», «Соленая река детства», «Погоня в степи» — навсегда вписаны в историю отечественного кино. Фестиваль — это не только возможность вспомнить фильмы большого режиссера, но это еще и толчок для нового интереса к его творчеству молодого поколения зрителей, потому что к кинофестивалю «Евразия» практически все его фильмы были выпущены на DVD или видеокассетах.

В ОЖИДАНИИ ПРАВИЛЬНЫХ РЕШЕНИЙ

Церемония закрытия кинофестиваля была торжественной и красивой, и особенно приятно было то, что призы победителям вручались звездами мирового кино — Стивеном Сигалом и Дэниэлем Ольбрыхским, Кэрри Тагавой и Марленом Хуциевым, Ходжакули Нарлиевым и Филиппом Торретоном, Дэвидом Кэррадойном и Энн Туркел,

Фолькером Шлендорфом и Аянат Есмагамбетовой, Натальей Фатеевой и Асанали Ашимовым. Казалось, что эта была церемония посвящения, когда уже состоявшиеся мастера кино принимают в свою семью молодых и талантливых кинематографистов.

«Евразия» из года в год становится по-настоящему международным кинофестивалем. Конечно, многое остается за кулисами — есть еще и организационные ляпы, и синхронный перевод — субтитрирование фильмов пока не соответствует мировым стандартам, были накладки и со зрителем, когда на вечер с Стивеном Сигалом пришла всего треть зала. Но со всем этим можно справиться. Главное, чтобы фестиваль проводился ежегодно, не сбрасывая набранных оборотов. К сожалению, на сегодняшний день известно, что «Евразия» не включена в бюджет 2007 года, и ходят разговоры о том, что кинофестиваль будет проводиться раз в два года. Стратегически это, на мой взгляд, неверно. Государство, которое ставит своей целью в течение нескольких лет войти в число пятидесяти развитых стран мира, должно очень активно заниматься своим промоушеном на международном уровне, а фестиваль — один из действенных инструментов внешней политики. Будем надеяться, что и государственные мужи поймут это, особенно после появления фильма «Борат» — пример того, когда «другие» извне занимаются созданием негативного имиджа государства, — и изменят свою тактику в отношении периодичности проведения кинофестиваля «Евразия». Тем более что это уникальный и ни на кого не похожий по своему содержательному наполнению кинофорум.

Алматы

ДАРЬЯ БОРИСОВА

ГОД НА ГОД НЕ ПРИХОДИТСЯ

«Киношок»-2006

Как-то на одной из первых дискуссий XV «Киношока» возникла пауза (искали героя вечера, режиссера Шапиро), и к микрофону рванул Александр Баширов — патентованный возмутитель спокойствия и любимец анапской тусовки. «Э-э-э, наш кинематографист-ц-цкий пейзаж...», — начал он выводить свое очередное философское обобщение, запнулся, оглядывая зал, картинно развел руками и бросил речь. И ведь как в воду глядел: обсуждаемые фильмы ну никак не хотели укладываться в картинку пейзажа. Они, как лебедь, рак и щука, тащили зрителя каждый в свою сторону. Темы, жанры, меседжи были столь несозвучны, даже полярны, что мы, критики — любители сравнить, на третий день уловить тенденцию, а в день закрытия предложить концепцию — были несколько обескуражены.

Но работать надо и при «наличии отсутствия» удобных для толкования тематических переключек и явных лидеров конкурса, потому добросовестно вспомним все, что предложил нашему вниманию юбилейный «Киношок». Пойдем по регионам.

MADE IN UKRAINE

Украину в основном конкурсе представляли две картины: «Happy people» Александра Шапиро и «Orangelove» Алана Бадоева. Первая явилась естественным продолжением «процесса формотворчества» режиссера (по словам самого Шапиро), явленного в прошлом году в «Путеводителе». Удивительно, но именно фильму «Happy people» достался приз за лучший сценарий. Скорее всего, членов жюри поразила замысел, а не его драматургическое воплощение, потому как эту тяжеловесную конструкцию, перенаселенную героями и перегруженную автономными зарисовками, трудно признать достижением сценаристики. А вот замысел наследует классическим образцам мировой литературы: два «мажора» (читай «денди») пресытились благами привычной тусовки (читай «светской жизни») и ищут острых ощущений. Раз в неде-

лю они ставят друг другу задачи, изощренные, болезненно странные, и ... выполняют их. В общем-то, «Happy people» для Александра Шапиро — бег на месте. Кинематографическая стильность и точность в выборе актеров (даже на крошечные эпизоды), заявленные в предыдущих работах, сохраняются, но не хватает чего-то для рывка, для перехода от набросков к полотну.

До своего дебюта в полнометражном игровом кино («Orangelove») Алан Бадоев снимал документальные телефильмы и клипы. Последнее обстоятельство во многом определило форму и содержание его картины. Ведь при том что музыкальные клипы давно уже отдельный вид искусства, со своей историей, теорией и разнообразнейшей практикой, все равно структура их сводится к одному: в центре — звезда, вокруг — занимательный фон, определяемый жанром музыкальной композиции. Так и здесь: один из самых востребованных молодых актеров российского кино Алексей Чадов выступает в роли фотографа-экстремала (чем не герой нашего времени?), оказавшегося в Киеве в дни оранжевой революции. Однако и конкретный город, и знаменитые события поданы как бы сквозь вуаль. «Orange» в названии — вовсе не цвет событий на Майдане. Это колор девушки героя. Рыжая виолончелистка со странностями — достойная спутница загадочного молодого человека. Вместе они предаются картинным фотогеничным безумствам: бегают по осеннему городу босиком, танцуют в вагонах метро и т.д. Честно говоря, наворот красотей настолько притупляет восприятие фильма, что события второй его части сливаются в один комок, который катится к финалу, обрстая все новыми ложными страстями и банальностями. Над квартирой, которую снимают молодые герои, нависает какая-то зловещая тайна; по странному договору с владельцем они не могут ее покидать; потом то ли у нее, то ли у него обнаруживается СПИД; еще через некоторое время выясняется, что все перепутали и СПИДа нет...

Алексей Чадов прилетел в Анапу на один день

и дал отдельную пресс-конференцию. Алана Бадоева, по его словам, в работе интересует прежде всего умение актера чувствовать, а не только провялять свои профессиональные наработки.

На обсуждении фильма «Orangelove» возникла еще одна внутренняя дискуссия — на тему «клипмейкеры в кино». На помощь собрату пришел россиянин Михаил Сегал — режиссер конкурсного фильма «Franz + Polina», автор многих известных клипов. Собственно, его речь сводилась к призыву не объе-



«Orangelove»

динять клипмейкеров, рискнувших попробовать свои силы в кино, в некую группу отверженных, чьи киноопыты даже не подлежат серьезному профессиональному анализу. Сам по себе призыв не встретил сопротивления, но в случае с фильмом «Orangelove» кинокритическое большинство осталось при своем мнении. Что, правда, не помешало жюри вынести более чем странное решение — присудить дебютанту Бадоеву приз за лучшую режиссуру.

ЭСТОНСКИЙ ЮМОР

В прошлом году приз за лучшую женскую роль на «Киношоке» получила эстонка Марью Якобсон, сыгравшая в картине Пеэтера Урблы «Магазин мечты». На нынешнем фестивале мы вновь увидели ее в главной роли — в фильме Пеэтера Симма «Сыт по горло!», ставшем в итоге гран-призером XV «Киношока». И в новой работе красавица Марью демонстрирует удивительно гармоничное сочетание лиризма и эксцентрики. А для фильма Симма, жанр которого можно определить как «комедия с надры-вом», такая исполнительница — бесценная находка.

Первые полчаса фильм Симма развивается как классическая комедия положений. Нам представляют персонажей, доселе друг с другом незнакомых, жизненные линии которых скоро свяжутся в тугую и причудливый сюжетный узел. Брошенный муж, неудачник и ревнивец, преследует красотку-жену и соперника. Виолончелистка-эстонка (героиня Марью Якобсон) решает порвать с надоевшей Германией и вернуться в родной Таллин. Парочка горе-гангстеров (один из которых — водитель катафалка) теряют сумку с украденными деньгами и пускаются за ней в погоню. Все они встречаются на «большой дороге», ведущей из Германии в Эстонию. Тут и начинаются их основные приключения. По ходу дела каждый из этих бедолаг раскрывается как человек неплохой, но по-своему глубоко несчастный. Все они жертвы жизненных обстоятельств. Как говорится, «среда заела». Постепенно в этой лихой комедии все отчетливее слышится тема «маленьких человек». Бешеный ритм роудмуви, преобладающий в начале, замедляется, уступает место неторопливому рассказу и дивертисментам отдельных героев. Они смешны и трогательны в своих проявлениях. Они чувствуют себя аутсайдерами в зарегулированной, запрограммированной на определенные формы успеха Европе, да они и являются ими. Эстония, куда в финале прибывает вся их странная компания, выступает в картине неким сказочным краем, где торжествует справедливость: честные, но обиженные жизнью получают любовь, кров и покой, а нечистые на руку «хозяева жизни» попадают на своих махинациях и отправляются в места, не столь отдаленные.

Примечательно, что в случае с фильмом Пеэтера Симма совпали во мнениях большое жюри (состоявшее в этом году из людей, не имеющих прямого отношения к кинематографу) и кинопресса фестиваля — и те, и другие отметили это прелестное, кинематографически изящное произведение своими призами. «Вы можете убедиться в том, что эстонский юмор — не миф, не экспортная экзотика, а реально существующая вещь!» — такими словами сопровождали вручение приза кинопрессы XV «Киношока» белорусский тележурналист Сергей Котьер и российский кинокритик с эстонскими корнями Анна Хрусталева.

ЛИТОВСКИЙ СОН

Режиссер-постановщик фильма «Ты — это я» Кристионас Вильдженас на «Киношок» не приехал (как, кстати, подавляющее большинство его

коллег). А жаль; возможно, непосредственное участие автора в пресс-конференции хоть что-то прояснило бы в картине. За него отдувался младший брат Николас, сыгравший в фильме одну из ролей. Парень держался стойко, но положения не спас — все равно от литовского опуса осталось ощущение глобального недоумения.

Конечно, «Ты — это я» — продукт литовской традиции. Замедленный ритм, вербальный минимализм, какая-то особенная замкнутость кинопроизведения на самом себе — все это прямое продолжение приемов того же Бартаса. Однако здесь мы имеем дело с режиссерской позицией, полностью игнорирующей зрителя. Например, мы долго гадали по поводу названия — как оно связано с фильмом? «А никак. Название фильма Кристионас услышал во сне. «Ты — это я» — это приветствие майя», — спокойно ответил Николас Вильдженас...

КАЗАХСТАН: В ТЕНИ «КОЧЕВНИКА»

Подтверждение того, что современное казахское кино точкой отсчета само для себя поставило «Кочевника», мы получили в случае с фильмом Дамира Манабая «Кек» («Месть»). Свою вступительную речь на обсуждении фильма режиссер начал с информации о том, что «Кек» — вторая после «Кочевника» картина, серьезно заинтересовавшая прокатчиков. Потом последовало сообщение, что фильм этот — национальный проект. Ну и, наконец, в ответ на обвинения в несколько агрессивной декоративности и фольклорности фильма Манабай сказал, как отрезал: «Кино — это зрелище!» Что тут добавишь... Дай Бог/Аллах сил тем, кто идет в казахском кино своим путем!

Главная проблема фильма Манабая — вторичность по многим векторам. Ему как-то не повезло со временем выхода в свет. Только что отгремел «Кочевник», с шумом и пафосом поведав миру о становлении казахской нации; «Кек» повествует о том же древнем безвременье великой степи, когда племена только-только начали складываться в отдельные народности. В прошлом году широкой полемике подвергся кыргызский фильм «Плач матери по манкурту»; главного героя «Кека» полфильма превращают в манкурта, сопровождая это кровавыми подробностями. И тот факт, что в старой повести Абиша Кекильбаева (экранизацией которой и является картина Манабая) тема манкурта появилась раньше, чем у Чингиза Айтматова, является важным только для самого режиссера. Могла бы спасти картину история любви Ромео из пра-

казахского и Джульетты из пратуркменского племени, но и она тонет в неинтересных этнографически-исторических подробностях. Единственный безусловно удачный, впечатляющий кусок — когда юная героиня, сбежав из-под бдительной охраны отцовских воинов, добирается до своего возлюбленного, но находит вместо нежного и красивого юноши обезображенного манкурта. От человеческого существа в нем остались только инстинкты — он видит не свою любимую, а самку, и пус-



«Месть»

кается за ней в погоню со звериным желанием обладать ею. Любовь оборачивается страшной бедой и приводит к помешательству девушки.

КАКИМ ХОТЯТ ВИДЕТЬ ТАДЖИКСКОЕ КИНО ФРАНЦУЗСКИЕ ПРОДЮСЕРЫ

Честно говоря, я ждала возможности второй раз увидеть на «Киношоке» фильм Джамшеда Усмонова «Чтобы попасть в рай, надо умереть» и, взглядев-шись в него попристальной, уловить его послание, некий, как тогда казалось, зашифрованный смысл. Этого не получилось на первом просмотре, на ММКФ, но по привычке от режиссеров уровня Усмонова всегда ждешь пресловутого меседжа. Теперь приходится признать, что последний фильм мастера — пустышка, образчик мелкотемья. Режиссура при этом — как всегда на уровне: снайперски точный подбор небанальных актерских индивидуальностей, ритм повествования буквально держит «за горло», как в хорошем психологическом детективе. Только зачем все эти изыски, когда истории на грош?

У молодого и физически здорового парня никак не получается выполнить свой супружеский долг. Он едет в город и прицельно ищет женщину для разрешения проблемы. Находит. С ней тоже не получается, зато их «накрывает» муж, вернувшийся после отсидки. Уголовник немедленно втягивает парнишку в свои темные дела. При очередном грабеже богатого дома он на глазах юноши еще и насилует жену хозяина. Парень убивает мерзавца, возвращается к его жене, успешно ею овладевает и уезжает обратно в свой кишлак.



«Родина»

Еще при первом просмотре фильма не оставила мысль, что все это я где-то уже видела. Даже знаю где — в «Шизе» Гульшад Омаровой. Такой же странный парень прикипал душой к взрослой женщине, опекал ее, и это давало ему возможность почувствовать себя мужчиной. Уже на «Киношоке», на дискуссии, посвященной «Раю», коллеги привели еще кучу примеров (в основном из казахского кино «новой волны») этого сюжета. Фильм на фестивале представлял брат Джамшеда Усмонова Маруф Пулодзода (он и сыграл brutального уголовника). Он дал понять, что живущий в Париже Усмонов целиком зависит от французских продюсеров; в работу идет прежде всего тот сценарий, который удовлетворяет их вкусам и понятиям об актуальности. Видимо, проблема неразбуженного либидо кажется им самой животрепещущей в сегодняшнем Таджикистане...

УЗБЕКИСТАН: ВОЗВРАЩЕНИЕ НА РОДИНУ

Герой «Родины» Зульфикара Мусакова возвращается в родной кишлак после многих десятилетий жизни в Америке, чтобы отомстить врагу молодости. Героиня «Источника» Елкина Туйчиева возвраща-

ется в родной кишлак после нескольких лет учебы за границей, чтобы выйти замуж. Пожалуй, на этом сходство представленных в нынешнем конкурсе картин из Узбекистана и закончилось бы, но хочется отметить еще одну, видимо, родовую черту узбекских фильмов — она есть и в прошлогоднем «Девичьем пастухе» Юсупа Разыкова, и в «Мальчишках в небе» того же Мусакова, и в «Подростке» Туйчиева. Я имею в виду какую-то особую интонацию нежности, растворенную в ткани этих картин. Люди в узбекском кино — всегда люди, а не функции. Они рассматриваются в очень простом человеческом контексте: семья, любовь, дружба. Это кино, почти не интересующееся отклонениями и извращениями, кино, которому хватает простых людских радостей и горестей. Недаром одной из «программных» картин своего времени явилась «Нежность» узбека Эльера Ишмухамедова (1967) — название фиксирует то светлое летучее вещество, которым и по сей день наполнены драмы и комедии, экранные повести и кинороманы узбекских режиссеров.

Например, когда на «Киношоке» обсуждали «Родину», говорили о необыкновенной акварельности современных эпизодов фильма. Отметили фирменные мусаковские проникновенность интонации, юмор и умение сделать историю одинаково интересной для всех зрителей. Историческая же часть картины была признана «картонной» — недостаточно достоверной в фактах и антураже. Защитники фильма объясняли это тем, что денег на картину было отпущено как на обычный узбекский фильм сегодня, а география и разброс эпох в сценарии очень широки, что требовало больших средств.

Конечно, объяснять недостатки «Родины» драмой маленького бюджета — натяжка. Серьезные просчеты заложены в фильме на уровне сценария. Действительно, эпизоды войны и лагеря шокируют недостоверностью, а история чудесной переправки главного героя из северного лагеря в Америку выглядит и вовсе фантастической. Но! Несмотря ни на что фильм этот обладает огромной энергетикой и везде, где бы ни демонстрировался (в Москве, Баку, Анапе), вызывает живейшие споры, «цепляет» молодых и пожилых, киноведов и простых зрителей. Почему же? Думаю, тому две причины. Во-первых (повторюсь), фирменное свойство Мусакова рассказывать историю про людей и для людей — его кинороман проследживает жизнь героев от ранней юности до глубокой старости и изобилует понятными и узнаваемыми чувствами, эмоциями. Во-вторых, самая громкая нота фильма — самоидентификация человека, внезапное озарение: от «корней» не уйдешь, кровь — не водица. В нашем тепереш-

нем мире, переживающем очередное великое переселение народов, эта тема — самая кровотокающая.

«Источник» на фестивале представляли оператор картины Вахид Ганиев и исполнительница главной роли Нигора Каримбаева. Актриса приняла на себя основной град вопросов, ее роль — «несущая конструкция» фильма. Она призналась в том, что некоторая монотонность ее партии и в целом фильма изначально была предметом сомнений и споров с режиссером. Но Елкин Туйчиев задумывает, вынашивает и делает кино сам и только сам, не впуская в свою внутреннюю мастерскую даже близких по духу коллег.

Главной, пожалуй, претензией к фильму признали неразработанность линий персонажей, с которыми сталкивается героиня по ходу своего путешествия. Они поданы режиссером как ряд новелл, но времени на разработку каждой отчаянно не хватает, они намечены, но не закончены. Однако сама метафора пути — прекрасна, это знак тяготения к авторскому кинематографу высокого класса.

РОССИЯ: ВРЕМЯ, НАЗАД!

Оба российских фильма, представленных в конкурсе, обращены к истории нашей страны XX века. «Franz + Polina» Михаила Сегала — экранизация повести Алеся Адамовича о событиях Великой Отечественной, «Далеко от Сансет-бульвара» Игоря Минаева — экзерсис на материале 30-х.

Фильму Михаила Сегала уже посвящено достаточно материалов в нашем журнале, поэтому остановлюсь на другом интересном моменте — реакции на картину кинокритической общественности, собравшейся на «Киношоке». Она симптоматична. Картина снята режиссером-дебютантом удивительно добротно и по-хорошему традиционно. Отсутствие выкрутасов в фильме молодого автора (который, вроде как должен завоевывать себе место под солнцем шоковыми приемами) кое у кого вызвало немотивированное подозрение в отсутствии таланта. Монстр кинокритической мысли Александр Шпагин назвал «Franz + Polina» одним из лучших фильмов десятилетия (!!!) и был тут же кулуарно обвинен в получении взятки от продюсера картины...

Фильм Игоря Минаева «Далеко от Сансет-бульвара» — во всех смыслах тяжелый случай. В основе сценария крайне скользкая история. Язык картины, по меткому замечанию Максима Трапо¹, от-

¹ Оператор-постановщик фильмов «Franz+Polina», «Многоотчие» и многих других.

личается художественной и стиливой неадекватностью. Трудно найти точку отсчета при высказывании об этом опусе, но попробую.

Это история крестного пути гомосексуалиста в суровых условиях советских 30-х. Вдобавок к своей «инаковости» этот человек еще и кинорежиссер. Тонкий художник, хоть и снимает мюзиклы на темы рабоче-крестьянских свершений. Его творения становятся шлягерами еще и благодаря белокурой актрисе — самородку, открытому им на очередных пробах. Два этих таланта решают создать образцовую советскую кинематографическую семью. Для него это удобная ширма, а она, похоже, надеется перековать симпатичного ей мужчину. Однако он продолжает свои похождения, а она, обретая все большую популярность, медленно, но верно спивается.

Конечно, представители картины (продюсер Владилен Арсеньев и актер Сергей Цысс) с пеной у рта доказывали, что они никого конкретного не имели в виду. А критики в свою очередь гадали: Орлова — Александров? Пыррев — Ладынина? И т.д. Черты многих деятелей советского кино того периода проступают в героях. И именно собирательный образ грехов разных, когда-то живых людей, их концентрация в главных героях этого фильма рождает ощущение редкой скабрёзности.

Но самое удивительное, что фильм Игоря Минаева снят в той стилистике, которую он как бы пародирует! Музыкально-пластические номера, которые разучивают актеры и массовка по сюжету, выплывают на первый план и совершенно серьезно обращены к нам, зрителям 2006 года. Интерьеры подчёркнуто павильонны, костюмы — чуть ярче и экстравагантнее, чем в жизни, плёнэры — как на парадных календарях. Получается диковатое сочетание: тема, актуальная для наших дней, — драма человека с нетрадиционной сексуальной ориентацией, а способы воплощения взяты из учебника по кинорежиссуре какого-нибудь 1936 года (вряд ли, правда, тогда были такие учебники)...

P.S. Год на год не приходится. XIV «Киношок» был тотальным праздником грузинского кино, безоговорочным и вызывавшим всеобщую искреннюю радость. Но «иных уж нет, а те далече» — в августе не стало Левана Закарейшвили, прошлогоднего триумфатора, а в Москве (бывшей столице дружбы народов) была развернута «охота на ведьм» (читай — грузин). Как все меняется в жизни! XV «Киношок» был пестрым и беспокойным, что, видимо, и явилось в очередной раз отражением нашей реальности. Что-то будет в следующем году?..

Анапа — Москва

ВАЛЕРИЙ ФОМИН

КАК СОЗДАВАЛСЯ КИНОКОЛХОЗ «СОВЕТСКОЕ МНОГОНАЦИОНАЛЬНОЕ...»

Статья вторая¹

«ДОХОДЫ ОТ ВОДКИ ЗАМЕНИТЬ ДОХОДАМИ ОТ КИНО...»

Получив от руководства страны установку на скорую и тотальную коллективизацию киноорганизаций, Борис Шумяцкий действовал решительно, инициативно и беспощадно.

В январе 1931 г. он пишет председателю Совнаркома СССР В.М.Молотову докладную записку программного характера «О состоянии советской кинематографии».

«Состояние» оценивалось в самых что ни на есть катастрофических тонах. Новый руководитель советской кинематографии быстро сообразил, что чем страшнее он обрисует картину доставшегося ему от прежнего руководства наследства, тем ярче засияют в глазах хозяина Кремля его собственные, пусть даже самые скромные и еще только предстоящие достижения. А потому все гадости, которые только можно было сказать или придумать про советское кино, Шумяцкий красочно изложил в своем секретном докладе.

«Гигантские успехи всех и особенно в решающих областях социалистического строительства, — говорилось в эпистоле, — выдвинули перед кинематографией, как одним из важнейших участков фронта культурной революции, огромные и сложные задачи. Между тем состояние кинематографии таково, что исключена возможность говорить о сколько-нибудь удовлетворительном разрешении этих задач: налицо необычайно резкая диспропорция между требованиями, которые предъявляются к кинематографии, и реальным фактом, получающимся в результате деятельности киноорганизаций. Эта диспропорция заложена:

- 1) в характере и качестве кинопродукции;
- 2) в состоянии производственных кадров;
- 3) в темпе и методах производства работы;
- 4) в состоянии материально-технической и финансовой базы;

5) в темпе и характере кинофикации и эксплуатации кинокартин;

6) в качестве планирования и руководства вообще».

Говоря о «характере и качестве кинопродукции», Шумяцкий не преминул отметить, что «идейно-художественный ее уровень, несмотря на улучшение производственно-технической стороны, за последние годы снизился. Увеличилось количество чуждых и враждебных идеологии рабочего класса картин».

Объясняя это возрастание антисоветчины на экране, новый начальник советской киномузы зрил в корень вопроса: «Непосредственное объяснение этому обстоятельству следует искать в характере производственных кадров».

/.../ Очень быстрый количественный и отчасти качественный рост кадров проходил как процесс стихийный. Основным источником были слои мелкобуржуазной интеллигенции, причем по преимуществу слои наименее культурные и менее всего связанные с производственно-хозяйственной деятельностью. Основным, вернее, почти единственным местом подготовки кадров являлось кинопроизводство. Так как здесь мы не имели сколько-нибудь удовлетворительного воздействия со стороны пролетарской общественности и коммунистического руководства, рост этих кадров сопровождался возникновением и закреплением чуждых и прямо враждебных пролетариату теорий (например, необычайное распространение формализма). Естественно, что в период обострения классовой борьбы, в момент перехода от восстановительного этапа к реконструктивному усилившаяся дифференциация среди производственных кадров отбросила известную часть их в лагерь классово-враждебного крыла кинематографии. Основная же часть растерялась на некоторое время перед новыми явлениями, которые надлежало отобразить в творчестве, и перед новыми трудностями, которые нужно было преодолеть в производ-

ственной работе. /.../ Аналогический процесс мы имеем в литературе, с той лишь разницей, что в этой области система воздействия на попутнические кадры и борьба с классовым врагом значительно сильнее и успешнее, чем в кинематографии.

Но неудовлетворительность человеческого материала, работающего в кино, состоит не только в указанных выше обстоятельствах. Производственные кадры в большинстве своем не имеют минимума профессиональной подготовки, представляют собой дилетантов, к тому же недисциплинированных для настоящего фабрично-заводского процесса/.../».

Ничуть не краше в докладе-доносе изображались первобытно-отсталые организационные формы и методы кинопроизводства, абсолютная убогость производственно-технической базы, катастрофическое состояние кинопроката и кинофикации, безобразно поставленное планирование и из рук вон плохое руководство, сплошь и рядом засоренное коварными вредителями во главе с «двурушником Рютиным».

Чтобы вывести советскую кинематографию из столь чудовищного состояния, по мнению Шумяцкого, необходимо было немедленно осуществить целый ряд мер. Среди таковых он для начала перечислил следующие:

«1. Выработка плана социалистической реконструкции кинематографии.

2. Обсуждение состояния кинематографии в директивных и руководящих хозяйственных инстанциях. /.../

3. Уточнение в законодательном порядке функций «Союзкино», как единого регулирующего органа.

4. Срочное и полное разрешение сырьевой проблемы.

5. Срочное и полное разрешение проблемы технической базы. /.../

6. Форсированная подготовка и переподготовка кадров.

7. Увеличение контингента на ввоз пленки для выполнения программы 1931 года».

РГАЛИ, ф. 2497, оп. 1, д. 49, л. 2—16.

Зловещая ирония заключалась в том, что все поименованные в докладной записке Шумяцкого меры спасения не раз и не два уже запрашивались у руководства страны прежними руководителями советской кинематографии. Но ведь не на пустом месте родилась поговорка, что вода камень точит. А потому пункт второй в программе нового кино-

начальника — насчет обсуждений проблем кино в руководящих инстанциях — был ключевым. Шумяцкий отлично понимал, что без надлежащих команд из кабинетов Кремля ни одну из первоочередных задач отрасли не то что не решишь, но даже и не подступишься к ее решению. И он продолжал бомбардировать Кремль своими стенаниями об ужасающем положении вверенного ему царства.

«ОТЕЦ ФЕДОР ПЛЮНУЛ И ТОЖЕ ПОПАЛ...»

Пример руководителя советской кинематографии, посчитавшего за благо в качестве своего первого шага на новом поприще громко и смачно оплевать доставшееся ему кинонаследство, оказался заразительным.

Следом, по сути дела, разразилось азартное, захватывающее дух состязание, кто круче и основательнее сумеет справиться с аналогичной задачей. В соревнование по тотальному поруганию несчастной советской киномузы пустилась и вся советская печать, и передовая общественность в лице АРРК, и пытливые спецы Рабоче-Крестьянской инспекции, представители славного ГПУ и прочих самых разнообразных советских заведений и ведомств. Но пожалуй, самым крутым и непревзойденным оплевывателем в азартном состязании с достойнейшими соперниками показал себя тогдашний руководитель Агитпропа ЦК ВКП(б), он же и предводитель кинокомиссии ЦК ВКП(б) А.И. Стецкий.

В специальной справке, подготовленной для высшего партийного руководства, рукой большого мастера ритуальных услуг была нарисована поистине катастрофическая картина состояния «важнейшего из искусств». Кинопейзаж, изображенный Стецким, выглядел вдвойне кошмарным, поскольку председатель Кинокомиссии ЦК надумал изобразить состояние советской кинематографии в прямом сопоставлении с Голливудом.

Пожалуй, эту поэму скорби стоит процитировать более подробно:

«Несмотря на ряд партийных постановлений, относящихся к развитию Советской кинематографии (резолюции XIII съезда, постановления XV и XVI съездов), состояние кинематографии в настоящий момент, при отдельных, крайне незначительных достижениях, резко отстает от потребностей социалистического строительства и характеризуется следующими данными:

1. Число кинотеатров как стационарных, так и передвижных составляет в настоящий момент свы-

¹ Продолжение. Начало публикации см. №4, 2006



Александр Довженко

ше 25000 единиц. Пропускная способность этих кинотеатров по количеству мест в них составляет около 5000 тыс. мест, тогда как вместимость кинотеатров в Америке равна 18 млн. мест в 20100 коммерческих театров.

Такое состояние киносети обуславливает крайне мизерный приток от кино и совершенно понятно, что при таких условиях директива XV съезда партии «кино вместо водки» остается до сего времени невыполненной.

Валовой сбор всей киносети СССР по плану 1931 года должен был составить, судя по намеченным поступлениям от проката, всего 419, 2 млн. рублей, тогда как в Америке валовой сбор от кино составил для 1930 г. 730 млн. долларов (т.е. около 1,4 миллиарда рублей).

2. Количество кинофильм всех видов, выпускаемых нашей кинопромышленностью, в 1931 году составляет 290—300 полнометражных единиц (1800 метров) кроме хроники.

В Америке годовой выпуск кинофильм для 1930 года составлял 825 полнометражных и 1500 короткометражных фильм, не считая хроники.

По обслуживанию населения американские данные показывают посещаемость кино 110 миллионов зрителей в неделю — соответственно в год — 5720 млн. зрителей

План 1931 года нашей кинематографии дает цифру зрителей около 1 миллиарда человек. А план 1932 года, считающийся у многих очень смелым, составляет 3 миллиарда человек.

Все это находит свое объяснение в крайне низком техническом состоянии сети.

Средняя вместимость кинотеатра — 450 чел.

Клубного кино — 330 чел.

Сельской стац. — 215 чел.

Театры совершенно не оборудованы, лишены минимальных культурных удобств.

Строительство новых кинотеатров почти отсутствует, ремонт существующей сети крайне недостаточен, что выводит из строя часть наличного фонда кинотеатров.

3. Годовой выпуск киноаппаратуры в 1931 г. составит всего лишь 15000 аппаратов всех видов. Ремонт киноаппаратуры крайне недостаточен, что при незначительном фонде запасных частей не обеспечивает постоянства работы сети и снижает эффективность ее работы.

4. Производство кинофильм в союзной кинематографии в огромном преобладающем числе случаев осуществляется в так называемых павильонах, перешедших без всякой реконструкции от дореволюционного кино, как, например, фабрика хроники «Союзкино» в Москве.

Бесплановое строительство новых кинофабрик носит на себе все следы вредительской деятельности (техническая нерациональность, бесперспективность развития кинотехники — звуковое кино и т.д.)

5. Сырьевая база в Советском кино до 1931 года отсутствовала. Это обстоятельство определяло узость производственных задач и стремление к опоре на ввоз заграничной кинофильмы и двухстороннюю затрату валюты: на ввоз пленки и кинокартин.

6. Задача продвижения фильм до создания «Союзкино» рассматривалась как эксплуатация государственной монополии на прокат.

Вследствие этого все задачи использования фильм как культурно-политического орудия даже не стояли в сознании руководителей советского кино.

При этом область продвижения фильм (прокат) находилась почти в безраздельном распоряжении дореволюционных спекулянтов кино.

Даже и тот незначительный запас фильм, которым обладала советская кинематография, не использовался полностью.

Срок работы фильмы дореволюционных фирм составлял 290 дней, а в нашем кино 160—180 дней, что вызывает крайне медленное движение фильм, отрыв кино от потребителя и фактическое омертвление части капиталов и гипертрофию спроса на импорт пленки и картин.



Николай Шенгелая

7. Школьная сеть совершенно не обслуживается: 200 аппаратов на 112 000 школ.

В области технической пропаганды кино не используется даже при наличии некоторого фонда техфильм.

Участия кино в техпропаганде, о котором можно было бы говорить как о сколь-нибудь заметном явлении, нет.

8. Звукофикация Советского кино протекает исключительно в медленных темпах: в 1929 г. была всего одна установка в Москве и одна в Ленинграде.

1930 г. дал увеличение звукового кино до 4-х театров.

1931 г. в первой половине дал всего 12 установок. К концу 1931 года предполагаемая установка 150 звуковых кино мало вероятно; вместо 1000 ранее предполагающихся единиц, в то время как Румыния уже имеет 78 звуковых кино.

Америка в течение двух лет из 20000 кино при бешеной патентной борьбе звукофицировала 14000, а в течение трех лет звукофицированы все театры.

9. Кадры во всех областях кинематографии при медленности темпов ее роста и отсутствии четких перспектив развития, которые связывали бы кино с общим процессом реконструкции хозяйства СССР, до самого последнего времени были крайне засорены и заполнялись отбросами, не нашедшими себе применения во всех других отраслях хозяйства. «Специалистами» в кино становились очень часто люди, профессию которых вообще крайне трудно определить.

Подготовка кадров шла стихийно. Учебные заведения по кино влачили и влачат жалкое существование.

Первый выпуск Г.Т.К. был произведен лишь через 8 лет после его возникновения.

В результате отсутствия должного внимания к производству фильм, до сего времени нет определенного круга ведущих специалистов, единицы насчитываются квалифицированные и политически грамотные режиссеры. Уровень административно-хозяйственных работников крайне низок, отсюда неразбериха и организационная путаница в производстве.

10. Все отмеченные недостатки, естественно, отразились на качестве кинопродукции. Вместо большевистской самокритики в показе советской действительности процветала приспособленческая апологетика, лакировка. Особенно это сказывалось на фильмах, посвященных актуальной тематике. Поэтому несмотря на то, что за последнее время советское кино значительно расширило объем своей

тематики, повернулось от изображения исторического прошлого к сегодняшним героическим будням, стало заниматься более планомерным, хотя и недостаточным обслуживанием актуальных политических кампаний /.../ качество кинофильм не поднимается на высоту, какой достигали отдельные фильмы восстановительного периода.

И вот при таком-то состоянии дел можно было горделиво выкрикнуть со всех трибун про «важнейшее из всех искусств»?!!

Тем не менее все эти стенания, исполняемые хором, в котором пронзительный голос Бориса Шумяцкого слился с заунывными ариями Агитпропа, РКИ и прочих инстанций, достигли стен Кремля. Там заунывную мессу наконец приняли близко к сердцу и порешили — разнесчастному советскому кино действительно пора бы уже и помочь.

И помогли!..

«ВАЖНЕЙШЕЕ ИЗ ИСКУССТВ» В МИНЛЕГПРОМЕ

Уже в самом начале 1932 г. советская кинематография получила от властей тяжелый и крайне несвоевременный «подарочек»: отрасль лишилась статуса независимости.

Постановлением Совнаркома СССР «важнейшее из искусств» переподчинено Наркомату легкой промышленности в ряду с текстильной, пенько-джутовой, трикотажной, кожевенно-обувной, жирно-парфюмерной, мыловаренной, костеобраба-

тывающей, спичечной и прочей промышленностью. Волею правительственного постановления «важнейшее из искусств» оказалось в отделе, ведающим производством... спичек.

Столь неожиданное очередное переподчинение киноотрасли и столь странное включение ее в наркомат, управляющий производством спичек и плетением веревок, в данном случае было вызвано в первую очередь общей волной тотальной перестройки всей системы управления народным хозяйством. Постановлением ЦИК и СНК СССР был образован ряд новых наркоматов, в том числе и Наркомат легкой промышленности. Именно ему и были переданы бразды правления «важнейшим из искусств».

СЗ СССР, 1932, № 4, ст. 24.

Это включение в систему Наркомлегпрома подразумевало необходимость быстрого развития производственно-технической и сырьевой базы советской кинематографии. Однако неожиданное и нелогичное переподчинение внесло еще более сумятицы и бюрократизма в процесс и без того запутанной и хронической реорганизации системы управления кинематографией. Ошибочность скоропалительно принятого решения вскоре станет очевидной и в конце концов ошибка будет исправлена. Однако целый год, по сути дела, будет угроблен на пустые перестроечные манипуляции.

Во-первых, переподчинение «Союзкино» Наркомлегпрому неизбежно вызвало новую волну структурных и организационных перестроений в системе и без того уже два года подряд реформируемой советской кинематографии.

Во-вторых, утрата киноотраслью независимого статуса и ее включение в систему Наркомлегпрома очень быстро привело к столкновению интересов и острейшему конфликту между руководством наркомата и «Союзкино».

Самолюбивый и амбициозный Шумяцкий, яркий апологет стиля единоначалия «а ля Иосиф Виссарионович», крайне болезненно и ревниво отнесся к тому, что отныне ему придется быть в роли «ведомого», что между ним и душеприказчиками из Кремля теперь должно стоять еще какое-то промежуточное должностное лицо. Да и объективно лишение его права напрямую обращаться к руководству ЦК и правительства, безусловно, затрудняло управление отраслью, существенно понижало планку оперативности в решении самых неотложных вопросов. Поэтому руководитель «Союзкино» среагировал на новую ситуацию запредельно резко, демонстративно заняв позицию открытого неподчинения правительственному решению.

Б.З.Шумяцкий, находясь в отпуске и узнав о решении Наркомлегпрома о роспуске «Союзкино» и превращении его в обычный наркоматский главк, телеграфировал в партийные и правительственные органы свое несогласие с этим решением и просил приостановить его.

Затем в ответ на решение наркома легкой промышленности И.Е.Любимова о ликвидации «Союзкино» и создании для руководства кинематографией наркоматовского управления состоялось закрытое заседание правления «Союзкино». В принятом постановлении решение Наркомлегпрома расценивалось как «неправильное»:

«а) Не будучи ни в какой мере связанным с идеологической работой, не имея у себя ни опыта, ни надлежащих работников, наркомат не в состоянии осуществить основную задачу органа, руководящего кинематографией — задачу идейно-политического и художественного руководства производством картин (работа с творческими кадрами и т.д.) и продвижения их к широкому зрителю;

б) Кинематография, представляя собой совокупность художественно-творческой работы, сырьевой базы, механического производства, кинофикации страны и продвижения фильм, ни одним из этих элементов органически не связана с отраслями промышленности, входящими в наркомат;

в) Естественно поэтому, что практика руководства наркомата была и остается неудовлетворительной. Это находит свое выражение в систематической недооценке роли и значения кинематографии как области культуры и как отрасли промышленности, в прямом игнорировании художественно-творческих вопросов и, наконец, в механическом перенесении на кинематографию методов руководства другими отраслями промышленности.

Наличие самостоятельного объединения позволяло в известной мере нейтрализовать дефекты наркоматского руководства. Ликвидация «Союзкино» и передача его функций наркоматскому управлению безусловно усугубит перечисленные выше отрицательные моменты и неизбежно приведет к замедлению темпов развития советской кинематографии. [...]

2. Дальнейшее развитие советской кинематографии требует особого внимания к художественно-творческим вопросам, укрепления и расширения сырьевой и технической базы и большой работы по кинофикации Союза. Весь этот круг задач не может быть удовлетворительно разрешен в том случае, если кинематография останется в Наркомлегпроме или перейдет в систему другого наркомата, объединяющего иную группу отраслей народного хозяйства.

Поэтому правление считает, что кинематография должна быть организована как самостоятельная отрасль, находясь в непосредственном ведении центральных органов, а по линии художественно-политической под руководством Культпропа ЦК ВКП(б)».

РГАЛИ.: ф. 2497, оп. 1, д. 64, л. 156, 185 с. об.

Правда, в этом демонстративном непослушании правительственному решению была одна странность: правительственное постановление о включении киноотрасли в систему Минлегпрома было принято еще в начале января 1932 г., а официальный протест со стороны Шумяцкого последовал только полгода спустя. Причины и обстоятельства столь «заторможенной» реакции еще предстоит выяснить. Однако и без этого выяснения не трудно представить, сколько мороки, новых конфликтов и всяких благоглупостей добавилось к процессу и без того затянувшегося и не самого разумного реформирования киноотрасли.

Признались ли и покалялись ли партийные боги в том, что, запихнув сторяча кинодело в Минлегпром, допустили явную глупость — неизвестно. Однако, судя по последующим шагам, можно догадаться, что все-таки было принято неафишируемое решение пойти на попятную и снова вернуть киноведомству Шумяцкого статус самостоятельного заведения, напрямую подчиненного Совнаркому Союза ССР.

Но легко сказать — вернуть. А что именно? В какой упаковке? Просто вывести «Союзкино» из подчинения Минлегпрому и элементарно вернуть к той же самой форме бытования «Союзкино», что предшествовала этому подчинению?

Но во-первых, это будет выглядеть как прямое признание допущенной ошибки, а подобных поступков за ЦК ВКП(б) не числилось.

Во-вторых, к тому моменту как «Союзкино» запихнули в спичечно-веревочное ведомство, в его организации выявилось столько противоречий и несуразностей, что даже на партийных небесах успели почувствовать, что с ускоренной централизацией Шумяцкий слегка переусердствовал и в создаваемом им киноколлаже обстановка стала слишком взрывоопасной...

ОБИДЫ «НЕЗАЛЕННЫХ»

На исходе поистине несчастного 1931 года в киевской газете «Пролетарская правда» было опубликовано открытое письмо, адресованное газете «Правда», НК РКК СССР и НК РКК УССР о ненормальных взаимоотношениях «Союзкино» и «Укра-



Иван Кавалеридзе

инфильма». В адрес организации, возглавляемой Шумяцким, газета выдвинула целый букет самых серьезных обвинений:

1. «Союзкино» маринует украинские фильмы и их не печатает (конкретно 60 названий).

2. «Союзкино» вводит нежелательную систему хозрасчета.

3. «Союзкино» рассматривает украинскую кинематографию как второстепенную.

4. «Союзкино» жмет требованиями выполнения финансового плана.

5. «Союзкино» вообще хочет ликвидировать украинский трест».

«Кино», 1931, 26 декабря.

В ответ на эти обвинения украинских товарищей товарищи из ГУКФа ответили на страницах «Кино» статьей «Беспринципная вылазка или махровый оппортунизм». Короче говоря — отмахнулись и смачно харкнули в ответ в сторону Киева.

Однако в Москву жалобы на произвол и притеснения «Совкино» полетели не только с Украины, но и из других братских республик¹. Причем жалобщики отправляли свои поэмы скорби не куда придется, а в самую высшую советскую инстанцию — ЦК ВКП(б). К тому же под посланиями, взывающими о помощи и защите, чаще всего стояли

¹ Даже партийный босс Грузии Л.П. Берия жаловался в ЦК на Шумяцкого, что тот оставил Госкинопром Грузии без копейки и без всякого технического обеспечения. См. «Кинофорум» («Грузинские хроники»).



Борис Шумяцкий

подписи партийных или государственных лиц обиженных республик. Случались уже и коллективные обращения. Например, в письме председателя СНК ССР Грузии Мгалоблишвили, председателя СНК Азербайджана Багирова, председателя СНК Армении Тер-Габриэляна, председателя Наркомпроса Грузии Бедия в ЦК ВКП(б) и ЦИК СССР открытым текстом говорилось:

«ЦК ВКП(б) в своем постановлении от 8/УЛ-1931 года поставил перед «Союзкино» задачу укрепления кинопромышленности в национальных республиках. Однако, руководство «Союзкино» не обеспечило выполнение этой директивы ЦК. «Союзкино» допустило в своем руководстве кинематографии Грузии, Армении и Азербайджана чрезмерную централизацию, лишило киноорганизации оперативной хозяйственной самостоятельности и инициативы, отстранив республиканские органы республик ЗСФСР от руководства в области кинопроизводства и кинопроката.

Кинематография в ЗСФСР в результате неправильной политики «Союзкино» переживает непрерывный финансовый кризис, срывающий выполнение производственной программы и вызывающий крупные убытки».

РГАСПИ, ф. 17. оп. 114, д. 332. л. 87—89.

На Старой площади смекнули, что Шумяцкий своей скоропалительной, как пожар, централизацией перегнул палку и надо бы слегка поотпустить слиш-

ком туго натянутые вожжи. Осенью 1932 года ЦК была дана официальная директива ослабить удавку и провести хотя бы относительную децентрализацию возведенной Шумяцким системы управления.

В отличие от многих других партийных решений по кино, носивших гриф «Секретно» или «Совершенно секретно», директива по децентрализации была оглашена. Советская кинопресса, комментируя партийную указивку, особенно подчеркивала ее значение для республиканских кинематографий. Одной из ошибок прежней системы управления, утверждала газета «Кино», была «сугубая централизация, стесняющая творческую и хозяйственную самостоятельность входящих в их систему республиканских, в основном национальных киноорганизаций. Поэтому нередко у нас весьма нужный процесс собирания сил и средств и планового их перераспределения превращался в его противоположность».

Такая политика объективно граничила с тенденциями великодержавного характера. Появление этих тенденций нельзя объяснить только тем, что в единой системе кинематографии нельзя было установить для качества кинопроизводства разную оценку. Это верно, но верно лишь отчасти. Конечно, нельзя считать национальную кинематографию имманентно отсталой. Отсталость отдельных ее звеньев (а вовсе не всей) является лишь одним из начальных этапов ее развития. Один уровень имеется у украинской, грузинской и белорусской кинематографии, другой — у армянской, третий — у узбекистанской, таджикской и т.д. Дистанция их отставания друг от друга находится в прямой связи с уровнем коренизации их творческих кадров и материально-технической, творческой базы. Там, где налицо оба эти элемента, там, как правило, и качественный уровень кинокартин мы имели более высокий.

С учетом создавшейся обстановки при ЦК была образована специальная комиссия, которой надлежало выработать более либеральный проект новой системы взаимодействия республиканских киноорганизаций. Комиссией, к работе в которой на этот раз достаточно плотно привлекались «националы», дирижировал нарком просвещения А. Бубнов. Тем не менее изготовленное Бубновым варено не пришлось республикам по вкусу. В ЦК опять полетели их протесты. Упомянутая выше компания кавказских начальников, в частности, писала:

«Комиссия во главе с тов. БУБНОВЫМ представила в ЦК проект о реорганизации «Союзкино», который не удовлетворяет указанным директивам ЦК и интересам развития и укрепления кинематографии в нацреспубликах.

Во-первых, проект комиссии тов. БУБНОВА наряду с созданием республиканских трестов по производству кинофильмов и проката в национальных республиках предлагает создание всесоюзного Треста Художественных кинокартин из Московской и Ленинградской кинофабрик, который должен выполнять кинозаказы по линии РСФСР.

Предлагаемое сосуществование всесоюзного, по существу, кинотреста РСФСР на правах союзного органа и национальных кинотрестов, в области производства художественных кинофильмов вызовет разрыв единства Союзной кинематографии (механическое дробление на центральную и местную), ослабит влияние на кинотресты на общую систему кинематографии СССР и создает монопольные привилегии Союзному Кинотресту в ущерб интересам национальных кинотрестов.

Таким образом, формально проведя децентрализацию и якобы ликвидируя чрезмерную централизацию, проект тов. БУБНОВА создает худший вид централизма замаскированного.

Во-вторых, проект тов. БУБНОВА устанавливает государственную монополию кинопроката на территории СССР, которая будет осуществляться Всесоюзной конторой по прокату, создаваемой в системе Главного Управления по кино-фотопромышленности при СНК Союза, что лишает национальные кинотресты прав проката и тем самым основных источников дохода, т.е. необходимых средств на развитие и укрепление материально-финансовой базы национальной кинематографии.

Кинотресты национальных республик должны получить право проката в союзных республиках на основе непосредственных договоров с кинотрестами или соответствующими киноорганизациями союзных республик.

В-третьих, проект тов. БУБНОВА предлагает создание сети кинотеатров всесоюзного значения в ведении Главного управления, что означает передачу крупных коммерческих кинотеатров в эксплуатацию Главному управлению при Совнаркоме Союза и изъятие необходимых источников дохода у национальных кинотрестов.

Таким образом, проект комиссии тов. БУБНОВА, лишь формально разрешая организационный вопрос о создании республиканских кинотрестов, по существу грозит ухудшением положений кинематографии национальных республик и противоречит директивам ЦК об укреплении кинематографии в нацреспубликах.

Поэтому проект комиссии тов. БУБНОВА должен быть отклонен, как не отвечающий интересам укрепления кино нацреспублик.

В соответствии с решением ЗЦК ВКП(б) вносим на рассмотрение ЦК другой прилагаемый при сем проект.

Просим Вас поставить предлагаемый проект на обсуждение ЦК.

Председатель Совнаркома ССР Грузии
Мгалоблишвили

Председатель Совнаркома Азербайджана
Багиров

Председатель Совнаркома Армении
Тер-Габриэляна

Председатель Наркомпроса Грузии Бедия».
РГАСПИ, ф. 17, оп. 114, д. 332. л. 87—89

Свои серьезные возражения по бубновскому проекту отправил в ЦК ВКП(б) и партийный вождь Украины С.В. Косиор. Более того: вдребодан раскритиковал эти планы даже сам руководитель Агитпропа А.И. Стецкий. В своей докладной записке в Оргбюро ЦК ВКП(б) он сообщал:

«Решением Оргбюро от 11/X давалась директива провести лишь некоторую децентрализацию управления кинопромышленности. Между тем, Комиссия решила ликвидировать хозяйственную базу союзной киноорганизации общесоюзного проката.

Если при вхождении всех нацтрестов в Союзкино в 1931 и 1932 г. все вновь производимые этими трестами кинокартины оплачивались при их сдаче непосредственно Союзкино полным рублем и общая сумма этой оплаты достигала в 1931 г. — 18 млн. руб., а в 1932 г. — 25—27 млн. руб., то при предложенной тов. Бубновым, якобы в интересах нацтрестов, децентрализации проката кинокартин, только один нацтрест «Украинфильм», благодаря выручке от своих кинотеатров сможет оплатить выпускаемые в 1933 г. новые кинокартины, хотя качество его картин — пока одно из самых низких. Остальные 6 нацтрестов вследствие малого количества кинотеатров и малого удельного веса их картин в общем фонде картин Союза не сумеют оплатить своего кинопроизводства и, судя по плану 1933 г., нуждаются в дотации 3—3,5 млн. руб.

То же самое и с пятью союзными трестами, остающимися в системе союзного главного управления. Раз новым проектом тов. Бубнова будет ликвидирован общесоюзный прокат и возможность на его основе оплачивать новые фильмы всех республиканских трестов, то система союзных трестов из самоокупаемой превращается в дефицитную, что только для 1933 г. потребует госдотации в 12—15 млн. руб. Разумеется, эта дотация невозможна.

За два года существования союзной системы

кинопромышленности на основе монополии проката в союзном масштабе впервые за все время существования советской кинематографии удалось поставить массовое строительство новых кинотеатров, в том числе огромных, на всех основных новостройках, как правило, звуковых. Благодаря этому за эти годы построено уже 37 таких кинотеатров, в том числе 26 в РСФСР и 11 в нацреспубликах. А за все предыдущие 13 лет отдельного существования нацтрестов при отсутствии монополии проката во всех республиках СССР было построено лишь 5 новых кинотеатров. При осуществлении проекта тов. Бубнова дальнейшее массовое строительство кинотеатров невозможно.

Только на основе сохранения общесоюзного проката кинокартин возможно осуществление предложения тов. Кагановича о праве каждого кинотеатра свободно выбирать для показа зрителям любую кинокартину, ибо иначе владелец всех кинотеатров в данной республике — нацтрест, всей системой своей хозяйственной организации, будет побуждать свои театры брать картины только у него или, в лучшем случае, лишь ограничительно брать картины других трестов. На этой основе неизбежно снова вырастут борьба и таможенные границы для продвижения на экран картин разных нацтрестов.

Вот почему я решительно высказываюсь против нового проекта тов. Бубнова и поддерживаю первоначальный проект его комиссии со следующими поправками, внесенными на заседании ОБ тов. Кагановичем:

1. Привлечение нацтрестов к осуществлению общесоюзной монополии проката кинокартин на основе хозрасчетных договоров с Главным управлением;

2. Осуществление каждым кинотеатром любого республиканского кинотреста права свободного выбора любой картины общесоюзного прокатного фонда, при одновременной даче со стороны ЦК директивы об укреплении партийного руководства этими театрами».

РГАСПИ, ф. 17, оп. 114, д. 332. л. 81—82.

Трудно сказать, чем бы закончились эти страстные бои вокруг проекта подновленной формы устройства всесоюзного киноколхоза, если бы разгоревшаяся дискуссия и процесс перетягивания каната были доведены до своего естественного разрешения. Однако в самый решающий момент все споры были внезапно прерваны и в буквальном смысле погребены под обвалом той самой общегосударственной хозяйственной реформы, благодаря которой, как уже говорилось, кино оказалось в Минлегпроме...

ХОЛЕРА РАЗВИВАЕТСЯ НОРМАЛЬНО...

Прошел еще один параноидальный год реформирования киноотрасли. На месте похороненного «Союзкино» имени Шумяцкого было возведено светлое здание Главного управления кинофотопромышленности имени того же Шумяцкого. В просторечии — ГУКФ.

Что переменялось?

Самый полный и красноречивый ответ вконец замороченный моим беспросветным повествованием читатель найдет в публикуемой ниже стенограмме исторического совещания, на котором нарком Рабоче-крестьянской инспекции товарищ Эрлих отважился встретиться с представителями национальных кинематографий и спросить их как на духу: «А что вам, дорогие мои братья, в ваших расцветающих под сталинским солнцем республиках мешает ваять шедевральное кино?»

В силу чрезмерно обильного слезоизвержения участников сходки ответы их публикуются с вынужденными сокращениями...

Стенограмма совещания бригады ЦК РКИ с работниками национальной кинематографии 29 декабря 1933 года

Тов. ЭРЛИХ. Товарищи, мы сейчас производим обследование кинодела (кинематографии) в СССР...

Цели совершенно ясны. Мы, по существу, проверяем выполнение кинопромышленностью, кинематографией директив Партии и Правительства. Какое значение имеют эти директивы и их выполнение, говорить совершенно излишне — это всем совершенно ясно. Воспользовавшись тематическим совещанием, мы решили поговорить с работниками национальной кинематографии. Не нужно говорить, опять-таки, ни о роли, ни о значении национальной кинематографии, которая должна быть национальной и по форме и по содержанию и т.д. Мы только хотим заострить внимание на всех этих важных вопросах, поскольку мы чувствуем, что положение с национальной кинематографией недостаточно благополучное.

/.../

Мы хотим, чтобы вы — работники национальной кинематографии, поскольку мы эти вопросы будем вносить и на президиум ЦК и т.д., чтобы вы оказали нам помощь, т.е. вскрыли перед нами все болезни, поставили перед нами ряд основных, узловых вопросов, которые с вашей точки зрения мешают разрешению задач, которые стоят перед национальной кинематографией и по линии произ-

водства и по линии реализации продукции-проката, по линии доведения этой продукции до массового зрителя. /.../

То есть мы хотим, чтобы вы нам помогли вскрыть картину состояния национального кинодела, под углом зрения того, что нужно

Нам — ЦКК ставить перед нашим руководством, перед Президиумом ЦК, перед Партией и Правительством, какие вопросы необходимо там разрешить по оздоровлению кинематографии. /.../

Я бы просил высказываться по этим вопросам, давая основные, узловые, конкретные моменты, которые вас наиболее интересуют и которые вам хотелось бы поставить перед нами.

Если все ясно, то давайте, товарищи, начнем высказываться. /.../

Тов. КУДРИН. Я должен предупредить, товарищи, что я человек новый в кино-деле, так что мне очень трудно будет говорить по целому ряду вопросов, характеризующих прежние взаимоотношения, вследствие моей, быть может, малой осведомленности и проч.

Если мы возьмем вопрос творческих кадров, то, кроме констатации того, что Украина, которая могла бы и которой следовало бы иметь более богатые творческие кадры, чем имеет она на сегодняшний день, вопрос может быть поставлен только таким образом, что мало сделано, очевидно, для того, чтобы эти кадры воспитать, чтобы эти кадры вырастить. /.../

Вопрос, который сейчас нас больше занимает, — это вопрос нашей технической базы. Тот размах, который начинает приобретать кинематография, те задачи, которые поставлены перед ней — они как-то идут в разрез или стоят в разрезе с той технической базой, которая есть сейчас в кинематографии. База очень слабая, не хватает пленки, недостаточно аппаратуры, недоброкачественность ее — все это вместе взятое.

Но мне кажется, что и организация вопроса разрешена неверно и это определяет слабость этой технической базы, скажем, прежде всего в отношении аппаратуры. Промышленность, которая работает на кинематографию — она не заняла того места, которое следовало бы ей занять, она не стоит на уровне требований, которые сейчас предъявлены кинематографией, не идет в ногу с культурными задачами, которыми живет страна. У меня, по опыту прежней хозяйственной работы, очень большое сомнение, что условия той обстановки, которой живет промышленность, позволят когда-нибудь стать ей на твердые ноги. То учреждение, та организация, которая сейчас управляет

этой промышленностью, перегруженная идеологической работой, вряд ли выпрямит это положение. Это деликатное дело.

В самом деле, если мы откажемся от порядка, который сейчас существует, от тех организационных управлений, которыми управляется сейчас промышленность кинематографии, и представим положение, что эта промышленность находится в других руках, в другой организации, обладающей материальными средствами, не только финансовыми, но каким-то техническим опытом, то, конечно, в самый ближайший срок наша промышленность могла бы выглядеть иначе. Потому что сейчас от всякого станочка, от всякой инструментали идет борьба через баррикады Наркоматов. Находясь в другой системе, эта промышленность, несомненно, свободнее бы дышала. И промышленники сами тоже на этот счет высказывают большое сомнение и тоже живут, чувствуя себя недостаточно прочно, ибо база, на которой растет эта промышленность, чрезвычайно слаба. /.../

Второе — вот тут по вопросу договоров много шло споров и основное этих споров заключается в том, что вот имеем мы своеобразный Главк кинематографии, потому что здесь концентрируются вопросы идеологические, мы говорим о тематических планах, планируем. Вопросы денежного порядка в Главке, собственно, не трогают. Вопросы о деньгах отсылаются к национальным Совнаркомам. Но что скрывается в этих самых прениях? Когда начинаешь присматриваться и прислушиваться, получается, что наш Главк в силу того, что несет разноречивые функции внутри себя — с одной стороны, он как будто бы должен был представлять интересы всей кинематографии, а он представляет часть кинематографии, которая ближе стоит к нему, создавая организации хозяйственные, которые ему непосредственно подчинены и интересами которых он живет, конечно, больше и более больше, чем интересами национальной кинематографии. Да и это вполне естественно. Надо же отчитываться ему за организации, непосредственно ему подведомственные, и вследствие этого развивается внутренняя порочность в этой организации. Тогда как, казалось бы, что этот Главк призван для защиты всех интересов кинематографии, а на самом деле он защищает интересы свои. Это тоже момент, который следовало бы иметь в виду при рассмотрении всего этого дела, потому что несомненно это обстоятельство накладывает свою не совсем доброкачественную печать. /.../

Анализировать 1933 год по отдельным картинам вряд ли стоит, но скажу все-таки, что у нас одна картина, которая была запроектирована («Лю-



Тов. Кудрин

бовь» Гавронского) несколько раз перестраивалась, переделывалась, выправлялась и т.д., естественно, что ни в какие планы уложиться работники по этой картине не смогли, вследствие длительной и беспрерывной переделки картины.

Тов. ЭРЛИХ. Насколько нам известно, что Гавронский не такой человек, которому вполне можно верить. Вы его проверяете как-нибудь или нет? Этот человек как будто бы вредный идеологически. Я говорю об этом потому, что хочу осветить на конкретном примере вопрос, как вы режиссером руководите.

Тов. КУДРИН. Этот человек не в полной мере наш. Человек с прошлым и т.д., но в данном случае в этой картине «Любовь» он был прикован к тому материалу, который и раньше был и который ему близок. Картина получилась неудачной не потому, что там вредная трактовка материала дается, а потому, что там органически неладно, некрепко склеиван сам материал. Картина хорошо скомпонована не была. В первооснове своей она оказалась порочной. Разыгрывать любовь директора совхоза в момент уборки урожая — вряд ли тема подходящая для того, чтобы ее обыграть как следует.

Теперь, перебирая все наши кадры режиссеров основных, мы не можем сказать, что имеем корифеев этого дела и не можем сравниваться с другими фабриками, которые имеют несомненно более интересный и ценный народ, чем имеем мы у себя. Но не в этом заключается наша трагедия. Она заключается в том, о чем говорить я начал сначала, что нет такого быстрого выращивания молодых кадров, кадров нашего времени, нам близких и прочее. Мы не имеем такого положения, когда бы эти кадры

вырастали бы с той быстротой, которая нам необходима. Объясняется это тем, что в прежнее время кадров не было (ведь выращивать их нужно не год и не два), а та молодежь, которая сейчас есть, хотя и считает себя вполне взрослыми людьми, но в силу того, что они не опробованы в самостоятельных вещах, о них судить очень трудно. Целый ряд молодых товарищей были запроецированы к постановкам, но нам говорят, что как же можно требовать самостоятельной постановки для людей, которые ничем себя еще не проявили и не показали. А в чем же вы прикажете их пробовать, каким образом? Создается просто какой-то заколдованный круг, из которого трудно найти выход. Когда же мы такого человека будем пробовать? Но это верно. Надо же, конечно, на чем-то другом пробовать способность людей в совместной работе с другими, более сильными работниками. Это не всегда имело место и в силу этого мы имеем отставание кадров от задач, которые перед нами поставлены.

Теперь вопрос наших взаимоотношений с руководством фабрик. Я не знаю, как построена организация в других национальных республиках. Мы, с одной стороны, являлись главным управлением промышленности и в то же время являемся трестом, имеем в своем составе две фабрики, которые работают за свой страх и риск — это законченные хозяйственные организации.

Тов. ЭРЛИХ. Как вы в Тресте Украинфильм и на самых фабриках организовали художественно-творческое руководство? Здесь есть ХПО на фабриках, например, на Потылихе. А как вы обеспечиваете в процессе производства фильм художественно-творческое руководство и поддерживаете линию партии?

Тов. КУДРИН. На Киевской фабрике (формально) имеются три ХПО, но, к сожалению, практически их нет, потому что нет людей. В этом трагедия не только Киевской фабрики. Нет руководителей художественной части в работе других фабрик и, к сожалению, попытки получить такого человека остаются безрезультатными, несмотря на то, что как будто бы и достаточно действенная помощь центра, но, к сожалению, людей нет. Это естественно снижает уровень руководства внутри фабрик и руководства из треста, который тоже на сегодняшний день не имеет заведующего художественно-производственного уровня.

Вопрос подготовки сценарного материала тоже имеет значение. Вопрос работы с писателями, отсутствие всего этого, конечно, снижает напор, с которым нужно вести работу. Вот каким образом построено художественное руководство. Нет людей. Ес-

ли и сидит один человек в Киеве, который одновременно работает и в Институте, и на кинофабрике, то это вряд ли можно признать за достаточно обеспеченное руководство, будь этот человек и семи пядей во лбу — безотносительно к личным качествам этого человека, так как человек, будучи на двух работах, физически не может обеспечить работу.

Тов. ЭРЛИХ. А ГУКФ как руководит вами?

Тов. КУДРИН. Я с самого начала сказал о том, как понимает руководство ГУКФ. Мы собирались сейчас по сверстке тематического плана и тут, несомненно, чувствуется твердое руководство в смысле установок и т.д.

Тов. ЭРЛИХ. Как было в 1933 году?

Тов. КУДРИН. В мае или июне было тематическое совещание, на котором реализовалось то, что свертывалось в порядке производственных совещаний.

Вы хотите знать, чем может характеризоваться руководство ГУКФ в отношении Украинфильма?

В этом отношении и по этому признаку и мыслится руководство, потому что во всем остальном мы от него оторваны. Связаны мы и тем, что распределяется вся техническая база. Раньше этого не было. В Одессе была фабрика, в Киеве по фотопромышленности, сейчас это ушло, этого нет, все сосредотачивается здесь, здесь все распределяется. Нас это, конечно, не удовлетворяет, потому что мы имеем общие ресурсы. Конечно, нас это не удовлетворяет, но не по этой линии идут разговоры. Я хочу объяснить несколько конкретнее. Я уже говорил о том, как этот порядок, эта система организации не способна обеспечить рост промышленности.

Тов. ЭРЛИХ. Что же надо сделать, по-вашему?

Тов. КУДРИН. В Наркомтяжпром передать — тогда пойдет дело.

Тов. ЭРЛИХ. А в отношении вашего производства фильм и других вопросов, что надо делать вам самим?

Тов. КУДРИН. Нам нужно самим выполнять план.

Тов. ЭРЛИХ. Что же надо сделать, чтобы выполнить план?

Тов. КУДРИН. Нужно вовремя заготовить сценарий и вовремя запустить картины. Тот план, который мы сейчас имеем, с теми кадрами людей мы, конечно, запустить сможем. Но тут вопрос другой, вопрос качества картин. Теми кадрами, которыми мы располагаем — нашими режиссерскими кадрами, кадрами апробированными, считающимися способными делать картины, мы этот план сможем выполнить при условии, если этому будет соответствовать и помогать техническая база, что будет пленка своевременно в нужном количестве и хорошего качества.

Тов. ЭРЛИХ. Теперь бы я хотел выслушать Украинину по вопросам продвижения и проката.

Тов. СОКОЛОВСКИЙ (Украинфильм). Товарищ Кудрин работает у нас всего 9—8 дней. Я работаю немножко больше — 6—7 месяцев, поэтому я и немного больше в курсе дела. По вопросу о прорывах в кинематографии по линии выполнения нашей производственной программы на Киевской фабрике, Одесской фабрике и вообще кинематографии Украины. Болезни, по-моему, одинаковые везде.

В чем основные причины? Дело в том, что нам известно, что вопрос изготовления картин очень сложный и очень серьезный. Должна быть проведена очень серьезная подготовительная работа хотя бы за год или за полтора. Сценарий пишется месяцев 6—7, картина ставится 6 мес., иногда год. Вопрос является серьезным и нельзя говорить, что если кинематография имеет прорыв в 33-м году, то эти ошибки за прорыв 33-го года относятся к руководству 33-го года. Может быть, нужно было подготавливаться в 31-м, в 32-м гг. уже для 1934-го года и гораздо раньше для 33-го года. Прежде кинематография никогда не занималась этими вопросами серьезно и никогда не готовилась серьезно к производству. И по линии обеспечения производственного плана и определенных сценариев и т.д.

В чем наша порочность заключается? В том, что никто, никогда серьезно не занимался вопросами подготовки кадров, выращиванием этих кадров. Вы обратите внимание на такое положение, что в 1928—29 гг. занялись очень серьезно вопросами технической базы и по этой линии у нас уже имеются большие достижения. На Украине построена кино-фабрика, фото-фабрика, механический завод, т.е. в течение 1927—1928 гг. основательно занимались вопросами технической базы, но параллельно с этим никто не думал даже о подготовке творческих кадров, которые бы были достаточно высокой квалификации и были бы способны давать продукцию, которая призвана на то, чтобы воспитывать миллионы людей — и у нас получился громадный разрыв. Конечно, и с технической базой у нас не вполне благополучно, но все же там имеются огромные достижения: мы делаем и аппаратуру, и пленку, и фото-бумагу, и пластинки. Может быть, делаем пока еще недостаточно хорошо, но сдвиги, несомненно, имеются.

Прорыв у нас идет, главным образом, по линии режиссерских кадров, драматургов и сценаристов, а отсюда идет прорыв и во всем остальном. Как на сегодня готовятся кадры? К нашему стыду, мы ни программ, законченных учебных планов не имеем, не имеет их ни наш институт, ни ГИК. Хотя, конечно, с прошлым годом в этом отношении перелом имеется. Если даже и думали о подготовке кадров,

то никто не думал о качестве подготовки. Нормально ли такое положение, что на Украине оператор даже пленки не получал? С режиссерами не работают серьезно, со сценаристами. Вот в чем вся сила.

Теперь дальше. Нужно сказать, что у нас очень скверная связь (за последнее время имеется некоторый перелом) со смежными видами работ — со сценаристами, драматургами, режиссерами и т.д. Кое-что стало намечаться в 1933 году. Мы в этом году провели конкурс, на который получили 195 сценариев. Мы привлекли лучших писателей, как Микитенко, Кирчан, целый ряд других товарищей, Любвенко и пр. и получилось, что ответственный журнал принял только один сценарий «ДД4», да и тот белорусского писателя. Вы подумайте: из 195 сценариев мы приняли только один, а ведь были все возможности для сценариста, были объявлены премии — 12000, 15000, 17000 рублей. Хорошие писатели писали и плохие, только начинающие, но все это было такого качества, что принят только один, да и то не нашего драматурга.

Вот попытка к пополнению сценарного портфеля 1934 г. Значит, к 1934 г. нужно было подготавливаться не в 33-м году, также как и для того, чтобы иметь кадры, нужны годы. Нужно несколько лет, чтобы воспитать, подготовить настоящие советские кадры, которые сумеют выполнить задачи, стоящие перед советской кинематографией.

Второе — возьмем Киевскую кинофабрику. Если память мне не изменяет, то с 1929 года там сменилось 6 директоров. Такое же количество, если не больше вдвое — председателей фабкома и такое же количество секретарей партакции. Вот в чем порочность. Назовите серьезный, крупный завод или фабрику, которая выполняет хорошо свою производственную программу, меняя, как перчатки, людей. Разве это постоянная смена не отражается на выполнении плана? Конечно, отражается. Это нужно будет учесть в дальнейшем.

Зло заключается еще и в том, что наши организации смотрят на партийных секретарей киноорганизаций с такой же точки зрения, как и на секретарей какой-нибудь консервной фабрики и пр. Парень, мол, хороший, грамотный, сумеет работать. В результате же получается, что вот мы проверили ряд кинофабрик и театров и убедились, что ни комсомольская организация, ни парторганизация этим делом не руководят, парторганизация занимается чем угодно, только не творческими вопросами и на процесс производства не влияет и секретарь не работает не потому, что он не хочет руководить, а потому, что не имеет определенных знаний, не знает, с чего начинать, не знает, как влиять на творческий

процесс. Таково положение на сегодня. Я считаю, что эти моменты в отношении треугольника, подбора кадров, стабилизации имеют громадное значение для выполнения нашей производственной программы. Я не помню такого положения, чтобы Одесская или Киевская фабрики были бы по всем линиям производства фильм укомплектованы кадрами. Например, кинопроизводственное управление, которое должно руководить всем творческим процессом и иметь директора. Нужно подыскать туда человека, который бы сумел овладеть производственным процессом. Нет такого человека. Этим делом занялся сын секретаря ЦК, ищет, ищет и не может найти такого человека. С руководством партийным то же самое. Вот в чем беда и порочность.

Вы спрашиваете, что нужно сделать для того, чтобы было лучше? Мы собрались здесь, чтобы поговорить о том, как укрепить всю советскую кинематографию. С моей точки зрения, нужно дать кинематографии людей, а у нас существует такое отношение, что кинематографии можно обойтись как-нибудь. С 1933 года начали относиться более серьезно, а до 1933 г. не думали об этом вовсе. Теперь чувствуется даже перелом по линии подбора кадров. /.../

Теперь возникает второй вопрос. Ну хорошо, люди будут, но сценариев еще пока не будет. Ну хорошо, они сумеют руководить всем процессом, сумеют обеспечить выполнение программы. Но кто будет писать сценарии? Здесь нужно поставить вопрос о связи с писателем, с киномдраматургом, призывать их, чтобы они помогли кинематографии. А на сегодняшний день они нам серьезно не помогают. Я не буду называть актов, имен, но есть очень крупные писатели, которые идут, подписывают договор, есть пример — у нас сейчас, когда совместно два автора пишут сценарий — один с крупным именем, а другой так себе. Они заключили договор, но сценарий пишет не автор с известной фамилией, а тот, другой. Разве можно вопрос так ставить?

Я хочу говорить о киносети, об эксплуатации и прокате и о технической базе, об обслуживании села. Мы должны заявить с полной ответственностью, что мы банкроты в этом отношении, банкроты по всей стране, во всей советской кинематографии, не только по Украине. Мы должны сознаться, что мы банкроты, что мы не можем обслуживать и что нечем обслуживать. Требуют обслуживать село, но чем же мы должны обслуживать? /.../

Мы же банкроты. Мы об этом открыто заявляем и в ЦКК и где угодно. Ведь картина идет без начала и конца, рваная и т.д. Как же можно так дальше работать? Мы подсчитали, что нам нужно иметь для Украины для 1934 года 8 миллионов метров

пленки, нам запланировали 4,5 млн. готового позитива. Вот каково положение в отношении пленки. Такое положение в отношении аппаратуры; ее нам не дают в том количестве, какое нам нужно.

Тут, конечно, дело не только ГУКФа, но это дело всей страны. Вся страна должна помочь советской кинематографии. Почему Шосткинская фабрика загружена на 80%, когда могла бы быть загружена на 100%? Есть целый ряд причин, которые стоят вне зависимости от руководства ГУКФа, Украинфильма и т.д. Ведь ГУКФ, при всем желании, больше пленки не родит, больше аппаратуры дать не в состоянии. Нужно дать сырье — этого нет.

Я считаю, что нужно поставить вопрос перед правительством о пленке и аппаратуре. Мы обязаны все меры принять к тому, чтобы советская кинематография вышла из прорыва. Форменную революцию нужно произвести в этом вопросе по отношению людей и сырьевой базы, аппаратуры и пр. Если мы этим вопросом займемся серьезно, если мы поставим их перед партией и правительством и если все решения будут ими реализованы, то кинематография сможет выйти на широкий путь, а иначе ничего не получается.

Тов. ДЗНУНИ (Арменфильм). Предыдущие товарищи говорили о том, что они работают в кинематографии 8 дней или 6 месяцев. Я работаю несколько больше — с самого основания кинематографии. Здесь есть ряд товарищей, которые работают 10—12 лет, и они, вероятно, со мной согласятся в том, что после организации Союзкино мы неоднократно вызывались на совещания и ни разу нас никто не слушал, кроме работников кинематографии. Я говорю о совещаниях, которые созывал ГУКФ. Были многочисленные совещания. Я не знаю, куда идут протоколы этих совещаний — стенограммы тщательно ведутся.

Если мы просмотрим эти стенограммы, начиная с 1930 г., то мы увидим, что некоторые, многие болячки, которые вот здесь товарищи из РККИ сразу подхватили, имелись и в 30-м, и 31-м, и 32-м, и теперь имеются.

Когда мы узнали, что из РККИ вызывают нас, чтобы послушать о работе национальных трестов, мы обрадовались этому случаю и я хочу кое-что сказать в отношении этих животрепещущих вопросов. Когда товарищи приезжают в Армению, мы об этом говорим, ставим на заседаниях, говорим о великодержавном шовинизме. Здесь слушают, но выводов мы не видели.

Перейду конкретно к вопросу ГУКФа. Прежде всего я хочу сказать — какая разница между ГУКФом и Союзкино. Я думаю, что разница в том,

что Союзкино обобщало всю союзную кинематографию, отвечало за нее полностью, как в разрезе художественно-производственном, так финансовом, капитального строительства и т.д. А теперь мы имеем положение, когда нам говорят: «Не смей такому-то режиссеру давать картину, не смей картину пускать в производство, не смей в районе иметь более двух передвижек, я пленки не дам. Одновременно выполняй план. Денег мы не дадим». Вот какое безобразнейшее положение.

Возьмите такой пример, что когда ГУКФу удалось получить 4,5 млн. руб. сверх всякого ассигнования, то оно все загнало в Союзфильм. Почему? Мы телеграфировали неоднократно, что мы находимся в чрезвычайно тяжелом положении, кричали об этом, но имея такую телеграмму, ГУКФ, как мы знаем, тов. Бидерман, те 4,5 млн., которые он получил, распределил в тресте Союзфильм. Это ясно характеризует, насколько хорошо ГУКФ о нас заботится. Вообще я придерживаюсь такого мнения, что существование двух линий в кинематографии — союзная и республиканская и вот над этими двумя линиями существования органов: по союзным организациям — ГУКФ, а по республиканским — Совнарком — создает очень ненормальное положение.

Что мы видим? ГУКФ — организация, которая заботится и печется о союзных трестах — Союзфильм, Союзтехфильм, Союзкинохроника, Союзэкран, Киномехпром, Инторгкино, а все мы национальные кино-тресты, которые всей советской кинематографии, что мы представляем собой теперь? Всем вместе взятым запланировано 16 фильм. Так что же — пошли ли мы вперед? Нет, мы регрессировали. Мы силами своих организаций были на положении организаций, которые создали техническую базу, построили фабрику, ателье, создали некоторую сеть — это было прежде.

Что же мы имеем после создания Союзкино и существования ГУКФа? Я за эти три года не получил от Союзкино ни одного съемочного аппарата, ни одной части осветительной аппаратуры, ни одного камня не положено на моей фабрике. Все, что я имею, это вывезено из-за границы и при тогдашних требованиях техники это удовлетворяло нас, но с точки зрения требований техники сегодняшнего дня мы не можем выйти с тем, что мы имеем, на рынок.

Вот теперь я хожу по Московской кино-фабрике, смотрю и поражаюсь — что это, откуда это все взялось? Это все дало Союзкино, а Союзкино должно было подумать и о нас.

Вопрос звукового кино. Я считаю, что недопустим факт, что ни Азеркино, ни Арменкино на



Даниэл Дзунни

сегодня совершенно не имеют звуковой базы и не могут снимать звуковые картины. Вот сейчас сговорились с Союзфильмом и подписали предварительное соглашение о том, что мы совместно с ним снимаем фильм «Пэпо». Долго работали над сценарием, утвердили сценарий в Комиссии ЦК ВКП(б), и когда я три дня тому назад пошел к тов. Котиеву, то он мне вдруг заявил, что мы не можем с вами работать, у нас перегружена площадь и т.д. Потом тов. Юков и тов. Король подняли вопрос о том, что это неправильно и т.д., и вот теперь, кажется, вопрос удалось урегулировать. Но ведь это сильно отражается на работе того же самого, всем не безызвестного тов. Бек-Назарова, это вызвало настроение, что он теперь говорит: «не хочу я работать с Союзфильмом, а пойду работать с «Межрабпомфильмом».

Или, товарищи, вопрос о том, что проделано на первом тематическом совещании — вопрос отбора, проверки кадров. Не знаю, не поразило ли товарищей, что сейчас произошло, например, на Ленинградской кинофабрике. Там были восстановлены шесть человек. Шмидтгоф говорил по вопросу о кадрах, что из пяти режиссеров один имеет восемь картин, а нам не давали двух съемок. Сняли Байхударова, Боярского, и они не были восстановлены. Мы имеем такое положение, что за десять лет мы создали Бек-Назарова, Байхударова — они нам дали восемь фильм, которые приняты, крутятся и т.д., но теперь Байхударова сняли. Вот мне поставили в вину, что я плохо его защищал. А у меня очень неважное положение. Человек приходит ко мне и заявляет: «На каком основании мы меня

снимаете? Я восемь лет работаю в кинематографии, куда же мне теперь прикажете идти работать?» Мне пришлось нажать, ходить к т.т. Шумяцкому, Плетневу, пока не удалось добиться перелома отношения к национальным кадрам.

Теперь в отношении сценарного дела — что делается ГУКФ? Я считаю, что это тематическое совещание, на котором мы присутствуем, небесполезно. Но эта работа, которая проводилась здесь, была копией работы, которая проводилась на местах. Это заседание того же художественного совета, но с менее осведомленным составом. Там мы имели дело с людьми, которые хорошо знают данного писателя, а здесь нам приходится смотреть, что скажет, например, Юков и т.д. Совещание носит совершенно формальный характер.

Надо решить, что сценарий утверждает ЦК ВКП(б). Мне известно, как утверждался, например, сценарий «Пэпо». Какие товарищи его консультировали, подчас из очень известных работников кинематографии и если я получал письмо, в котором указаны дефекты сценария, то это для меня самого является законом. Вот что я имею на сегодня в отношении кадров и т.д. ...

Но мало сказать, что мы находимся в затруднительном положении, надо сказать больше — мы банкроты. Я считаю, что при той сети, которая существует, осуществлять требования, которые предъявляются к нам массами и постановлением ЦК ВКП(б), совершенно нелегко. Начиная с января до 31-го декабря мы не можем получить 8 аппаратов ГОЗ. Это ясно показывает отношение к нам. Посылаем телеграммы секретарю Наркома, Культпропа ЦК, посылаем людей — нет аппаратов.

Разве допустимо такое положение, когда мы в Армении имеем всего два коммерческих кино-театра? Вся сеть доведена до 57 передвижек, 42 клубных установок, 16 стационаров и 2 коммерческих кино-театров. С фондом фильм вследствие такого незначительного количества сети дело обстоит более или менее удовлетворительно. По одной копии получаем всех фильм. Я об этом на всех совещаниях говорю и опять повторяю, что если мы оставим дело в таком положении, то дело не продвинется. Есть постановление, чтобы в каждом районе иметь минимум две передвижки, а у меня и одной нет. Запланировано 35 передвижек на всю Армению на весь год.

Первую часть я кончил, где я говорю о том, в чем выражается руководство ГУКФа. Теперь хочу сказать о методах работы и о самой системе. Я уже днем сказал, как странно с нами поступают. Мы ждем тематического совещания, готовимся к нему. Приходим, нам достают постановление очень авто-

ритетных органов и его зачитывают. Товарищи помнят, когда мы в 1931 году начали возражать по отдельным пунктам, а нас сейчас же осадили: «Что вы ревизией занимаетесь? Нельзя ревизовать постановление высших правительственных органов».

В день моего выезда из Армении мне вдруг подают распоряжение о том, что все zahraniчные фильм должны быть переданы Инторгкино. Тов. Плетнев нам разъяснил о том, что все находящиеся у нас zahraniчные картины изымаются и передаются в собственность для проката Инторгкино. А я сегодня у тов. Плетнева спрашиваю, как быть с теми картинами, большую часть которых (zahariчных фильм) я получил в подарок от революционно-культурных организаций Запада и т.д.? Какое я имею право подарок, полученный трудящимися Армении, передавать Инторгкино — организации союзной? Но ведь не передать я тоже не могу, т.к. эта организация должна этим делом заниматься и я должен помогать Инторгкино создать прочную соответствующую базу...

Дальше насчет «живой связи». Считаете ли вы нормальным положение, когда руководители союзной кинематографии до сих пор не были у нас на местах. Где же живая связь? Ждем — ни Плетнев, ни Шумяцкий не приезжают. Живой связи нет.

Я в аппарате Союзкино всегда встречал самое бездушное бюрократическое отношение, начиная от курьера, гардеробщика и кончая самим руководством. Один наш писатель выступал и говорил возмущенно: «На каком основании вы меня 20 дней не принимали? Я приехал со своим сценарием». А мне с таким трудом удалось привлечь в кинематографию одного из талантливейших писателей. Это все создает очень нежелательную, сухую, бюрократическую атмосферу в ГУКФе...

Теперь в смысле обеспечения производства. Тут товарищи говорили, что люди не хотят работать в кинематографии. А нам работников вообще не дают. Я, например, занимаю следующие должности: управляющий кино-промышленностью, управляющий трестом, директор фабрики и зав. производством.

Тов. ЭРЛИХ. А зачем у вас управление трестом? Столько должностей в одном тресте, выпускающем одну картину. А сколько народу там сидит!..

Тов. ДЗНУНИ. Я — один. Что касается структуры, то она сделана постановлением Совнаркома в январе 1933 года. Если, например, меня завтра захотят снять с этой работы (а я давно хочу перебраться на другую должность — шуточное ли дело выдерживать 11 лет в кинематографии), то я не знаю, кто останется. В смысле кадров положение трагическое —

23 человека готовили в ГИКе, но как их готовили? Во-первых, они не знали русского языка и первый год-два изучали язык и знакомились, а потом, подучившись немного языку, неожиданно делали скачок в другую сторону (большинство перешли на завод АМО и т.д.) и осталось всего 7 человек.

ВОПРОС: А вы получили хоть одного из 23?

ОТВЕТ: Одного, который работает, но работает неудачно. И мы решили сами на фабриках, путем практики создавать кадры. Я считаю, что нужно специально обследовать ГИК. Тут у меня на днях были студенты. Так они про него ужасные вещи рассказывали. Я полагаю, что в таком положении в дальнейшем дело оставить нельзя. Это зарежет кинематографию. Уже мы три года бьемся. Необходим крепкий оператор-хирург, чтобы произвести эту операцию. Если мы сегодня говорили об операции и называли это аппендицитом, то я скажу, что нужно вырезать и большую кишку и слепую кишку, потому что иначе болезнь превратится в целый рак.

Тов. ТИТБЕРИДЗЕ. Я считаю, что имеется некоторая организационная неувязка в работе между национальными киноорганизациями и ГУКФом. Организационная неувязка заключается в том, что именно эту кинематографию, производство кинематографии, разделили на две части, и это разделение руководители ГУКФа поняли совершенно неправильно. Отделяя союзную кинематографию от республиканской, руководящие органы вкладывали в это совершенно другой смысл, а руководители ГУКФа вложили в это совершенно другую сущность. Я считаю, что в настоящее время ГУКФ смотрит и рассуждает таким образом: у меня есть свои фабрики и я их в первую очередь обеспечу, а потом уже все другие фабрики. Что значит «мы» и «они». Вот так делается на каждом шагу. Мы приходим и заявляем, что мы тоже равноправные сыновья ГУКФ и требуем равных условий в работе кинематографии, но добиться к себе такого отношения нам редко удается...

Начнем с планирования. Когда мы приступили к планированию 1934 года — сократили вообще количество выпускаемых кино-картин и, по-моему, одна полезная работа была проделана ГУКФом (напрасно некоторые товарищи возражают против этого), отбор режиссеров — большой плюс ГУКФа, который эту работу проделал вместе с нами и ЦК Рабисом. Большая работа была проделана. Когда мы просматривали работу, то Союзфильму было дано 33 картины, а остальные — национальным организациям, не учитывая никакие кадры. У нас в результате оказалось 9 человек, а на 23 человека есть техническая база. Величайшие возможности есть.



Амвросий Тимберидзе

Творческие кадры. Вы говорите, что за последнее время не видно картин, но мы ставили картины и представляли самых лучших режиссеров, а остальных переводили на другую работу, и ваши требования были удовлетворены.

Теперь в отношении распределения пленки и аппаратуры. Тов. Дзунуни был прав. Все время это отношение ГУКФа проглядывает во всех отраслях работы. Сколько раз мы обсуждали вопрос об обеспеченности фабрик. Нам дали план, нужно план выполнять, а чтобы его выполнять, нужно иметь финансовую базу.

Что мы видим? Говорят, что «мы имеем право вмешиваться даже в оперативную работу», можно забраковать сценарий несмотря на то, что они запущены даже в производство и затрачены десятки тысяч рублей. Все это отражается на хозяйственной деятельности предприятий. Мы требуем того, что предусмотрено промфинпланом на 1933 год. Мы живем на централизованном плане. Мы существовали бы неплохо, если бы получали все, что было нам установлено. Но Роскино не оплачивает. Роскино — главный хозяин — нам не платит. Ведь для них это ничего не представляет. Они бы без этого /ничего/ полмиллиона могли бы существовать. А Грузия не может. Они забывают все это и заявляют, что у нас есть союзный Совнарком и там нужно хлопотать о получении средств, Союзфильм тоже не получает от Роскино, последний им должен 8 млн. Ухитрился как-то кто-то из руководителей ГУКФа через союзный Совнарком добиться ассигнования средств около 4,5 млн. руб., которыми он свои фабрики и обеспечил, а нас предоставил самим себе.

ГУКФ должен нам помогать. Мы проходили по союзному бюджету, в хозяйственный план мы не попали, так как разделение произошло в марте месяце. Поэтому мы требуем, чтобы ГУКФ нам помогал. Я каждый день получаю телеграммы, что мы картины не можем выпустить, потому что наложен арест. Нам говорят, что нужно поехать в Тифлис и там хлопотать через наш Совнарком. Разве так говорят руководители и разве можно так работать? Я считаю, что некоторая косность в этом отношении со стороны руководителей ГУКФа имеется и она должна быть во что бы то ни стало преодолена, потому что республиканские организации прежним порядком существовать не могут.

То же самое насчет Союзкинохроники. Говорят, что вы должны отчислять всесоюзной кино-хронике по 10% от проката картины. Мы знаем, что хроника вообще дается как приложение к художественной картине. Мы спрашиваем: почему это для всесоюзной хроники вводится 10%, а для местной хроники ничего не вводится!

Нам отвечают, что ваша хроника живет на дотации из госбюджета. Таким же порядком может на дотации существовать и Союзкинохроника. В чем же отличие? А между тем разграничение мы видим.

Следующий вопрос насчет распределения пленки. Товарищи говорили о том, в каком положении находится фонд наших картин. Мы тоже получили соответствующие указания от руководящих организаций, чтобы изъять из проката картины, имеющие техническую годность ниже 35%. Когда мы проверяли годность нашего фонда, то оказалось, что картин требуемой технической годности у нас вовсе нет. Таким образом, картин у нас нет и нужно стараться во что бы то ни стало наш фонд увеличить. Нам говорят, что пленки нет, а между тем дается 7 миллионов для Инторгкино, для размножения того заграничного барахла, которое они выпускают на экраны. Мы возражаем категорически против такого положения. Мы считаем, что в первую очередь надо заниматься обновлением фонда, а потом уже размножением фонда, который имеет Союзэкран.

Насчет изъятия фонда заграничных картин. Мы этот вопрос через союзные Совнаркомы обсуждали. Они заставляют изъять из наших маленьких хозяйств некоторую доходную часть. Мы решили на этом совещании, что этот фонд остается в ведении национальных трестов, но почему потом это дело провалили? Такие факты нас очень нервнируют и отражаются на нашей хозяйственной деятельности.

Я параллельно хочу сказать насчет внутренних дел — организация подготовки творческих

кадров. В каком положении находится дело. Нужно сказать, что нам утвердили 9 режиссеров и 2 находятся на проверке, т.е. вопрос о них будет здесь обсуждаться после сдачи картин. Считаю, что все кадры, которые мы запланировали, это кадры, все выросшие на нашем производстве. Таких режиссеров, как Барский, Перестиани, этих старых режиссеров, мы сами отшили, как отживших людей /.../

Несколько слов насчет развития киносети. У нас положение с киносетью тоже не особенно важное. Нужно добавить, что у нас положение, конечно, лучше, чем в Армении и хуже, чем на Украине, если принять во внимание то, что говорилось выступавшими товарищами. У них большая сеть — 5000 с чем-то установок, а мы имеем маленькую республику Грузию, но они имеют еще 3 автономных республики, пограничную полосу и т.д., 440 установок и передвижек и т.д. Конечно, этого мало. В некоторых национальных республиках мы не имеем приличного кинотеатра, не имеем звукового театра. Эти республики давят на нас, а мы переносим острину на ГУКФ и в итоге получается мало приятного. Самое главное внимание должно быть обращено на то, чтобы все требования масс, которые с каждым днем растут, должны быть удовлетворены, а поэтому нас надо поддержать и нам надо помочь. Нам нужны кинопередвижки и кинотеатры, а когда мы приходим к нашим планам, то получается совершенно смешная история. Вместо того чтобы ГУКФ дрался и помогал свои планы нам проводить через Грузсовнарком, через Заксовнарком — получается противодействие. ГУКФ старается из общего бюджета, ассигнованного на строительство, урвать львиную долю на строительство Союзэкрана, а наши организации остаются обиженными. Должны мы пересмотреть контрольные цифры, которые были приняты на промышленное строительство. Работа комиссии должна нас поддержать и нам помочь.

Несколько слов насчет пленочных фабрик. Конечно, большое достижение ГУКФа, что мы могли организовать свою пленочную базу, но нужно улучшить качество продукции. Получается очень нелепо, что первая продукция, выпускаемая Шосткой, раньше была гораздо лучшего качества, чем та, которая выпускается сейчас. Я не знаю, чем это объяснить. Некоторые товарищи объясняют это тем, что раньше было лучше сырье. Я не знаю, кто виноват, но мы работаем очень плохо. Бывают такие случаи, что в коробках недодают пленки, пишет на коробке 300 метров, а на самом деле коробка содержит 200—250 метров. (Тов. ЭРЛИХ. Мелкое жульничество).

Между прочим, при проверке присутствовал и товарищ из ЦК Рабис, мы его включили в Комиссию и оказалось, что во всех коробках была недостача. Прислали с Шостки директора и установили, что такая недостача имеется постоянно. В результате — Шостка нам должна более 1000 метров. Негативную пленку нам присылают в самом безобразном виде — куски в 14 метров и т.д. Мы должны констатировать, что первое время пленка была много лучше, а сейчас в текущем году качество продукции значительно ухудшилось. Скажу больше — перфорация не всегда совпадает с аппаратом, из-за этого получается масса осложнений и приходится прибегать к различным манипуляциям, чтобы спасти десятки тысяч рублей. Надо принять все зависящие меры, чтобы работу улучшить. /.../

Теперь в прохождении сценария получается нелепая вещь. У нас имеется очень много инстанций, я не знаю, как их избежать. Мы получаем сценарии с очень большим опозданием, а производство ждет сценарии. У нас есть художественная коллегия, политический совет, есть Комиссия ЦК, потом эти сценарии должны быть согласованы и проведены через Заккрайком, потом попадают в ГУКФ. Я недоволен отношением ГУКФ к сценариям. Даются сценарии отдельным консультантам, они докладывают и решают. Раз мы проходим такое громадное количество инстанций, то допустимо ли, что в конце концов один человек является вершителем судьбы этого сценария. Он единолично решает вопрос и со стороны идеологической, и со стороны художественной. Такое отношение к сценарию к хорошему не приведет, и если мы имели прорыв в этом году, то в будущем 1934 году, идя по этому принципу, мы будем иметь еще больший прорыв.

Должны ли мы приезжать сюда за сотнями километров, чтобы околачиваться здесь и выслушивать мнения консультанта? Потом уже сценарий идет на Комиссию в Оргбюро. Получается так, что то, что мы приняли, что мы проработали, это не повлияет на Комиссию ЦК. Я считаю, что этот принцип просмотра сценариев должен быть изменен. Я считаю, что ГУКФ всецело справится (конечно, он должен быть в курсе дела, и мы его в курс дела вводить должны), но всецело справиться он один не может с этим делом — или он должен создать специальный аппарат, чтобы просматривать и решать, или система должна быть всецело изменена. Иначе из прорыва мы вылезти не сможем.

Тов. ПЕРЕВЕРДИЕВ. /.../ В отношении руководства ГУКФ. Здесь товарищи жалуются на ГУКФ. Я не знаю, что собой представляет ГУКФ. Когда я обращался по тем или иным вопросам в ГУКФ за разъяс-

нением, когда я говорил, что я хочу строить фабрику, покажите, какие имеются сметы, расчеты, как нужно к этому приступить, то мне отвечали: «Вы обратитесь на Потылиху». А насчет театров — могли я получить проекты? Чтобы удешевить строительство и не тратить деньги понапрасну, указаний тоже нет. Относительно денег. Я спрашиваю: «сколько вы нам денег даете»? Не знают: «обращайтесь, опять-таки, в Госплан Союза». Одним словом, я ничего не получил.

Возникает теперь вопрос — что же из себя представляет ГУКФ и для чего он существует? И в дальнейшем — целесообразно ли тратить деньги на то, чтобы ГУКФ существовал? Если говорить о том, что он является плановой организацией — и больше ничего, то значит, нужно ему присвоить паспорт плановой организации, а не Главного управления. Я считаю, что в дальнейшем нужно и таким образом разговаривать.

Какая у нас была подготовка кадров? Мы видели везде и всюду в другой отрасли промышленности, что если районные организации чем-нибудь страдают, то приезжают представители и парторганизаций, и советских организаций обследовать это дело, узнать, чем и из-за чего они болеют, и выявить, чем можно помочь. У нас же люди в этом направлении ничего не делают. Мы кричим, что у нас прорыв, что мы не можем делать картин, потому что людей нет и т.д. и т.д. Никто не является. Сидят спокойно и равнодушно. Ну, хорошо, приезжай, выручай меня, скажи, что у меня дело поставлено из рук вон плохо, что так работать нельзя, укажи, наконец, мне, как нужно улучшить работу. Помогите мне советом, словом и делом. Мы этого не видим. В этом отношении не делается абсолютно ничего. Пишешь, говоришь, а Васья слушает да ест. Говорят только, что мы плохо работаем, но руководства, помощи мы не чувствуем.

Когда здесь рассматривали в августе тематический план, то говорили, что звуковых картин вы делать не можете, потому что нет у вас режиссеров. Значит, звуковое дело нельзя ставить там, где нет звуковых режиссеров. До каких пор? Можно было бы еще сказать так — ну, скажем, через год мы вам дадим эту возможность, через два года дадим. А так, значит, нужно вообще поставить крест на том, чтобы, например, в Армении или в Азербайджане когда-нибудь развилось звуковое дело. Нужно поставить крест, потому что нет режиссеров. Если бы ГУКФ рассуждал иначе, то он прислал бы нам одного-двух режиссеров, которые бы стали работать, и через год-два мы получили бы несколько подготовленных для этого дела товарищей. А этот язык, разве что совет-

ский язык. Ведь и раньше так отвечали, что у вас людей нет, мы вам не дадим и мы вам не позволим.

Тов. Дзунуни здесь говорил о кино-театрах. В Баку имеется 8 кино-театров, в Гандже — 2. На 70000 населения — 8 театров, из них: 3 находятся в ведении других организаций, 5 находятся в наших руках. Что из себя представляют эти кино-театры? Это старые сараи, которые для этой цели никак годиться не могут.

Мне могут задать вопрос: «Что вы сделали в области обслуживания зрителей кино-продукцией?» Но что я могу сделать, когда нет приличного кино-театра, в котором могли бы поместиться 1000 человек. Ни одного приличного театра не вздумалось ГУКФу построить. Наши рабочие-нефтяники обслуживаются еще в сравнении с другими великолепно, но несчастные рабочие, которые живут в самом Баку, не имеют возможности смотреть кино-картины. В таком положении дела оставить нельзя.

У нас имеется такой колоссальный хлопковый район, как Берда, который дает 20% всего хлопка, и этот район не имеет ни одного театра, а 2 передвижки на весь район. Когда я говорил об этом, то мне отвечают: «Это вы сделайте из местного бюджета». Все это ясно говорит о том, что этим делом никто не занимается.

Еще один последний момент. Действительно, если со стороны ГУКФа был проявлен такой факт, что он получил 4,5 млн. руб. и полностью эту сумму передал Союзфильму, то я считаю это преступлением, потому что мы сейчас находимся в таком денежном прорыве, что выйти из него не представляется возможным. Роскино нам должно 200000 рублей. Значит, 40% мы не можем получить, т.к. ассигновано нам было 500000 рублей.

Тов. ГАЛКИН. Программа ваша, которая была изложена, настолько обширна и всесторонне затрагивает большие вопросы советской кинематографии. Постановка вопроса интересная (может быть, только немножко поздно сделана. Но лучше поздно, чем никогда). Тут очень много говорили обо всем этом и, вероятно, нашей аудитории надоело все это слушать. Но я не совсем доволен нашим обменом мнениями, потому что бригада ЦКК, которую мы здесь сейчас имеем, могла бы слушать наши большие места три дня и три ночи, и все-таки мы не все бы ей сказали. И вам, конечно, нас слушать надоест.

Мне кажется, что основная ваша задача — проблемные вопросы — выяснить, что же мешает дальнейшему развитию кинематографии /.../

Дело в следующем: когда вы начинаете заниматься вопросами кинематографии — нет вопросов изучения экономики. Это самое поразительное

явление. Экономика кино — это огромный вопрос. Взаимоотношения между производством и прокатом должны существовать. Мы на иждивении государства. Должны наши предприятия давать прибыль. С одной стороны — мы орудие культурное, и с другой стороны — как эти процессы отражаются, идут ли они в ногу с темпами всей страны и т.д. 600000 руб. покрываются — почему 600000, а не 350000. Никаких законов у нас при планировании хозяйства нет. Это должно быть изучено.

Конечно, мы маленькая организация и можем существовать самостоятельно и должны изучать состояние своей теории кинематографии — наиболее важной отрасли искусства. И существовать мы можем или как кино союзное, или вообще не существовать. Конечно, нельзя говорить о том, что кинематография должна быть национальной по своему содержанию. Можете вы себе представить такое положение, чтобы мы делали картины только для Белоруссии, только для Украины, только для СССР и т.д.? Одно время придерживались теории при значимых междуправительственных звеньях, что мы должны делать картины для маленькой Туркмении, Армении и т.д., что будем иметь только два кинотеатра и можем делать картины по 15000 рублей. Конечно, правильно, что мы делаем картины у себя в национальных республиках, потому что Армению знакомо с жизнью Армении и может делать хорошие картины из жизни и быта Армении. Но с другой стороны, эти картины являются социальным достоянием всего Советского Союза.

Экономика и искусство — кто этим должен заниматься? Этим делом должен заниматься, конечно, ГУКФ, который концентрирует в себе систему организации кинопромышленности. Большей нелепости (я много думал над этим вопросом) придумать нельзя. Что такое ГУКФ? — вот шарада. Что такое ГУКФ — наркомат всесоюзный, Госплан кинематографии или оперативный трест? Никто вам сегодня на это дело не ответит. Почему это деление на всесоюзную и республиканскую кинематографию?

Что такое кинематография? Это талантливые люди, делающие хорошие картины. Но почему тов. Довженко на Киевской фабрике это не всесоюзная кинематография, а Мачерет на Московской кинофабрике — это всесоюзная кинематография? И почему как только Довженко перешел на постановку картины «Чудак», значит, он уже всесоюзная кинематография.

Из чего складывается искусство кинематографии? Из людей, из технической базы. И если картина армянская, то почему она не может быть всесоюзной? Для меня обидно, как для коммуниста-



Тов. Галкин

большевика, что за деление получается. Мы, которые все делаем для того, чтобы подтягивать отстающие национальности. Зачем мы в данном случае разделяем на овец и козлищ?

И когда я пытался получить ответ на эти недоуменные вопросы, я получить его не мог. Я ставил вопрос, почему частью трестов вы сами руководите? Почему часть трестов находится в ГУКФе, а часть нет. Почему Инторгкино вы делаете предпочтением в этом случае? Получается как-то обидно. В моей голове все это как-то не укладывается.

К сожалению, я оказался пророком, хотя и не хотел бы быть пророком. Безрадостная картина. Организация у нас в Союзе, организация и люди, люди и организация — мы придаем этому огромное значение, поэтому когда вы будете заниматься вопросами лечения, исправления, вы должны заниматься системой организации советской кинематографии. Может ли она двигаться вперед, может ли дать то, что предъявляется к ней огромнейшими требованиями масс без правильной организации всей системы, всех звеньев? Это является тормозом в советской кинематографии. Вечные пререкания. Все они будут продолжаться, потому что все построение нелепо. Нужно объединение всей работы в единую стройную систему. Нужно определить, что собой представляет ГУКФ. Я считаю, что национальная кинематография тоже советская кинематография. Нужно установить правильные единообразные отношения. Может быть, я буду еще иметь возможность обо всем этом лично переговорить с тов. Эрлихом.

Второй вопрос — перехожу к системе проката

сети деревенской и т.д. Когда я слушал товарища из Азербайджана, то мне даже обидно стало, когда он говорил о том, что секретари подыскивают им людей и т.д. Мы этим похвастаться не можем, у нас этого нет. Вообще положение белорусской киноорганизации наиболее тяжелое. Мы забыли другую сторону дела, что мы творческими вопросами должны заниматься крепко. Ведь мы создаем идеологическую продукцию, которой можно или отравить или помочь партии строить бесклассовое общество. Вы знаете, что мы живем рядом с очень милой соседкой — Западной Белоруссией. И вы знаете, какие вещи делаются за последнее время, вы понимаете, в каких условиях мы работаем. И я думаю, что когда вы будете ставить вопрос о киноорганизациях, то вы будете ставить вопрос об откреплении киноорганизаций всех без исключения. Тов. Сталиным на одном из съездов было сказано, что на это дело нужно настоящих большевиков. Было постановление ЦК ВКП(б), а все это в жизнь до сих пор не проводится. Я считаю, что пора созвать второе партийное совещание для разрешения и обсуждения целого ряда наболевших вопросов.

Я считаю, что есть целый ряд проблем звукового кино с национальным языком. Этот вопрос языка вставал в целом ряде проблем. Я добивался разрешения этого вопроса, мы выпустили первую картину.

Мы забыли вопрос экономики. Посмотрите, что собой представляет сеть в Советском Союзе /.../

Я перехожу к деревенской киносети. Четыре недели тому назад я только что познакомился с тов. Чужиним. Я зашел к нему и довольно подробно поговорил насчет киносети. Ведь это же блеф, если вам говорят, что вы обслуживаете деревню. Мы, как страус, спрятали голову под крыло и думаем, что что-то делается. Ничего не делается, контрреволюция делается. Киномеханик идет в этих условиях работать или мошенник или рвач. Я говорил о том, что нужен целый ряд мероприятий, нужно добиться разрешения вопроса в ЦК ВКП(б). К какому мы положению пришли технически, не говоря уже о моральном износе, политическом. Нужно сжечь все, что имеется, если подходить по-настоящему, чем питать такой продукцией киносеть. Что вы называете 10 тысяч точек? Это не 10 тыс. точек, а 10 тысяч безобразий. Мы продолжаем питать нашу деревню продукцией, выпущенной в 25—26 гг. Если эта продукция в освещении прежней деревни была приемлема, то разве приемлема она для той деревни, которая имеется в 1933 году?

Нужно дело обслуживания поставить по-настоящему. Нужно хотя бы из имеющегося фонда на

сегодняшний день выбрать все лучшее и отпечатать, не жалея 100 тысяч метров пленки. /.../

Вопросы кинопроизводства, базы и т.п. и мы, Белгоскино, находимся в самом тяжелом положении. Во-первых, другие республиканские организации до октября имели литературу и пр. У нас же ничего этого не было. А в Белоруссии откуда было черпать силы, когда все области искусства там начали только жить с Октября. Вы имели кое-какое наследство, из которого наиболее талантливое и лучшее, а мы не имеем. Мы должны были организовать нашу базу в Ленинграде, потому что у нас ничего не было, ни кадров, ни технической базы, ни электричества. До последнего года, если бы мы построили фабрику, она бы все равно стояла, т.к. питать ее было нечем, т.к. не было ни одной электростанции.

Ставили ли мы вопрос о создании своей технической базы в Белоруссии. Сколько я тут копий ломал, могут сказать старые кино-работники, которые здесь присутствуют. (Голоса: Правильно.) Вопрос о постройке базы был предметом обсуждения несколько лет тому назад и был решен категорически определенно. Все же на 1934 год дали только на проектировку небольшую сумму, а на 1935 год положение со строительством известно. Строить нужно, обязательно нужно.

Тов. КАККЕЛЬДИЕВ (*Узбекино*). Я не хочу повторять всех затронутых уже вопросов, хочу только подчеркнуть еще раз некоторые из них.

Первое — вопрос кадров, о чем здесь уже много говорили. Конечно, такие мощные организации, как Украина, Белоруссия и др., в сравнение с Узбекистаном идти не могут. Узбекская организация, как таковая, конечно в смысле кинематографии и не настолько мощна, но все-таки имеет некоторый удельный вес в кинопромышленности нашего Союза. Вопрос кадров для Узбекистана не менее, если не более стоит остро, чем в других республиках. На этом я уже заострял внимание совещания в своем выступлении.

После этого мне удалось поговорить с тов. Шумяцким на эту тему, и я получил от него некоторые советы и некоторое полезное направление в нашей работе и некоторую товарищескую помощь в деле урегулирования и обеспечения кадрами нашей организации, но все-таки я не мог добиться того, что я хотел и что нужно. Когда мы ставили вопрос здесь о том, что нам необходимы кадры, нам прямо ответили — мы не можем обеспечить вас кадрами, как хотите, так и делайте. Это значит, что идти куда хочешь... Разве можно говорить, как ГУКФ, «иди, куда хочешь», где же реализация условий тов. Сталина. ГУКФ должен понять, что так

относиться нельзя, недопустимо такое бездушно-бюрократическое отношение со стороны ГУКФа и нужно на это ему указать. По-моему, здесь кадров просить не придется, это бесполезно, раз таким образом «иди, куда хочешь» отвечает Отдел кадров ГУКФ, который именно, казалось бы, и обязан этим делом заниматься.

Здесь возникает второй вопрос — подготовка кадров. Как осуществляется это дело? Мы послали в Москву 20 человек для того, чтобы получить 20 своих крепких, хорошо подкованных работников, и в результате 3 осталось, а 17, благодаря неправильному обеспечению их, благодаря просто безалаберности ГУКФа, благодаря неправильной постановке работ ГИКа и т.д. были нами потеряны и мы имеем только 3 человека из национальных кадров, да и те говорят, что в любой момент готовы уйти. Это значит — не давать возможности национальным республикам иметь кадры. Это доказывает просто безобразное отношение к национальным республикам.

Мы имеем не только это. Некоторые наши национальные республики допустили ошибки, и их просто снимают группами и присылают вместо того из Москвы, начиная от режиссера до стажера. Это неправильно, где же ваша подготовка местных кадров? Можно взять кого-нибудь из национальных кадров и прикрепить на местах. А у нас вместо того берут из Москвы. Это неправильно. Надо посмотреть. Может быть, здесь некоторые проявления великодержавного шовинизма, некоторая нездоровая тенденция к подготовке местных кадров и т.д. Конечно, нужно вопрос ставить так, что мы должны выполнять возложенные на нас задания, наш план и т.д., но одновременно мы не должны забывать и о подготовке кадров на местах.

Тут вот товарищи говорили в отношении кадров для звуковых картин. Вопрос очень важный и интересный. Я не раз говорил здесь в ГУКФе о том, что мы согласны на все условия, чтобы только прислали режиссера из Москвы и прикрепили к нему наших товарищей, чтобы мы имели возможность получить своих работников, я говорил, что мы оплатим зарплату и проч., лишь бы вы прикрепили и проч. Но мне говорят, нет, мы этого делать не будем, не можем делать и не будем заниматься. Вот такое безобразное отношение есть. На этом и нужно заострить внимание.

Хочу хоть кратко коснуться вопроса обслуживания. Мы, как будто бы в смысле обслуживания широких масс не меньше знаний имеем, чем другие республики, может быть, мы не меньше имеем кино-театров, чем ряд других республик, и несмотря на это мы в этом отношении хромаем почти на

все четыре ноги. Дело поставлено из рук вон плохо. Я новый работник в кинематографии, работаю всего 2 м-ца, но вижу несознательность руководства, не знаю, чья тут больше вина — руководства фабрик, руководства Треста? — но новое руководство сейчас взялось за исправление ошибок по директиве Центрального Комитета и СНК. Была масса искривлений, бесхозяйственность и т.д. Квалифицированных работников, начиная от руководства и кончая режиссерами и операторами, совершенно нет, благодаря чему вместо того, чтобы затратить на картину 200 тыс. руб., допускались затраты в 300 тыс. руб. и даже больше, не говоря уже о напрасно затраченных миллионах, как это делается в других республиках. Таких фактов было очень много. Если мы сейчас не займемся действительным руководством, то, конечно, таких фактов будет еще больше. Мы должны постараться не допускать больше такого положения.

Как раз то состояние, которое мы имеем в ГУКФе, не обеспечивает руководства, живого руководства, оперативного руководства, исправляющего допущенные ошибки. Этого нет на сегодняшний день. Ведь мы, приезжая сюда, хотим получить помощь и ответы на многие вопросы, а здесь ничего не добьешься, бегаешь понапрасну из канцелярии в канцелярию, из отдела в отдел и ничего не добьешься. Вот на чем нужно заострить внимание.

Необходимо, чтобы ГУКФ принял все меры, чтобы выйти из создавшегося прорыва, который имеется в отношении кадров и т.д. на сегодняшний день.

Тов. КУЗИН. У нас вот в чем основной вопрос. Если такие республики, как Украина, Белоруссия и т.д., мощные республики могут посылать в Институт кинематографии людей, то мы вообще этого не можем делать. Узбекистан послал 30 человек, мы послали 7 человек, Армения послала 3 человек и все вернулись обратно. Оказывается, что для того, чтобы попасть в Институт кинематографии, надо иметь законченное образование семилетки. У нас вообще не было семилеток, они начали существовать вообще года два тому назад. Как выйти из этого положения? Я считаю, что в отношении национальных республик нужно иметь специальный факультет, на котором готовить присланных учащихся.

Тов. ЭРЛИХ. Как я уже сказал в начале, мы сейчас никаких выводов делать не будем. Здесь мы вскрыли целый ряд вопросов больших и интересных, требующих учета в работе. Все эти вопросы мы постараемся тщательно проанализировать. Думаю, что с отдельными товарищами нам удастся еще подробнее об этом переговорить.

О форме мы еще поговорим, когда будет разработан проект (это будет, вероятно, недели через три). Во всяком случае, мы постараемся учесть все болезни, которые здесь выявились, проверить отдельные вопросы (конечно, на слова мы верить не можем и не будем), ко всему мы отнесемся критически.

Разрешите на этом закончить совещание.
РГАСПИ, ф. 17, оп. 114, д. 332., л. 81—82.

ПОСТСКРИПТУМ, ИЛИ ЕЩЕ РАЗ О «СОВЕТСКОЙ ИМПЕРИИ»

Как-либо комментировать вышеприведенный текст не вижу никакой необходимости. Все, что было высказано на randevу «националов» с главным инспектором — поисковиком больных мест в советском кинематографе, было высказано с достаточной основательностью и откровенностью и не вызывает никаких вопросов.

Вопросы вызывает как раз то, о чем разоблаженные гости Москвы не говорили. А точнее сказать — умолчали.

По их рассказам получалось, что центральная власть, создавая новую единую структуру управления, совершенно разорила, поотбирала у республик решительно все до последней копейки, а в замен ни фига не дала. В итоге складывается образ жуткого и беспощадного вампира, высасывающего последнюю кровушку из республик-бедолаг.

Не противореча всему мной же выше сказанному и ничуть не желая подурмянить нелюбимый портрет ведомства, возглавляемого Шумяцким, должен прямо сказать, что образ Москвы-кровососа абсолютно не достоверен.

Во-первых, надо отчетливо представлять, сколь нищей и убогой в экономическом и производственно-техническом плане была вся наша кинематография в тот переходный период (см. выше справку того же Керженцева). Щедро делиться — объективно — тогда было просто нечем. Лучший тому образ — пресловутый тришкин кафтан.

Но даже и при той бедности республиканским кинематографиям все же кое-что перепало. И перепало прилично.

Вот только несколько наугад взятых событий из летописного описания тех трудных лет.

1931 год

17 января. Совнарком РСФСР принял постановление о состоянии хозяйственного и культурного строительства в Дагестанской АССР, указав на не-

обходимость развертывания кинофикации республики.

22 февраля. Коллегия Наркомпроса РСФСР признала необходимым поддержать просьбу обкома Бурят-Монгольской АССР о строительстве кинотеатра в Верхнеудинске, выпуск 2 национальных кинокартин, отображающих хозяйственно-культурное строительство республики.

Февраль. В очередной рейс по маршруту: Туркмени — Таджикистан — Узбекистан — Киргизия — Казахстан отправилась звуковая кинопередвижка «Союзкино».

3 марта. Правление «Союзкино» приняло постановление о передаче проката союзных республик и областей в ведение Востоккино.

6 апреля. Правление «Союзкино» утвердило постановление о ходе строительства фабрики киноплёнки № 5 и о строительстве Одесского завода киноаппаратуры.

1 мая. Открылись Комсомольские кинотеатры в Киеве, Полтаве и Житомире.

24 — 25 мая. Произведены первые опыты демонстрации звуковых фильмов звуковой кинопередвижкой на открытом воздухе — в красноармейском лагере им. тов. Сталина в Узбекистане.

7 июня. Сектор легкой индустрии ВСНХ СССР предложил организовать в г. Верхнеудинске Бурят-Монгольское отделение «Союзкино».

8 июня. Комитет национальностей Наркомпроса РСФСР по докладу Ойратского облоно признал необходимым поставить вопрос об организации в Ойратии отделения «Союзкино».

20 июня. Кинозвуковая экспедиция Востоккино (реж. В. Ерофеев) отправилась на съемки в Среднюю Азию.

30 июля. Открыт Одесский киномеханический техникум на базе техники точной механики «Украинфильма».

30 августа. Оператор из Узбекистана Хренников приступил к разработке оригинальной системы цветного кино.

17 сентября. Постановление Президиума Совета Национальностей ЦИК СССР по докладу центрального штаба Всесоюзного смотра национальных культурно-политпросветучреждений; предложение «Союзкино» принять меры к увеличению киносети и улучшению работы кино в национальных районах с переводом ее на родной язык, особое внимание должно быть обращено на подготовку кадров кино из коренного населения.

1 октября. Вошла в строй действующих фабрика киноплёнки № 6 в Шостке.

1932 год

17 июня. Правление «Союзкино» признало необходимым усилить творческими кадрами среднеазиатские тресты — «Таджиккино», «Туркменкино» и «Узбеккино».

5 сентября. В Тбилиси пущена в эксплуатацию новая кинолаборатория копировальной фабрики Госкипрома Грузии — одной из самых мощных в СССР.

20 сентября. Сталинабад. Состоялся общественный просмотр первого таджикского художественного фильма «Когда умирают эмиры» (реж. Л. Печорина).

3 мая. Совнарком РСФСР принял решение о кинофикации национальных республик и областей.

23 августа. Постановление секретариата ЦК ВКП (б) Белоруссии о работе кинофабрики «Советская Беларусь».

25 октября. С.М. Эйзенштейн выехал в Армению и Грузию с докладами о зарубежной поездке и для консультаций по сценариям.

25 ноября. На Киевской кинофабрике введен в эксплуатацию новый звукозаписывающий аппарат, сконструированный по проекту Н. Никитина.

1933 год

10 января. На киностудии «Узбекфильм» закончен производством художественный очерк «МТС» (роль МТС в борьбе за хлопковую независимость). В фильме применены принципы цветного кино. Цветной была только последняя из шести частей фильма.

Февраль. На Всеукраинской фабрике хроники создан и сдан в эксплуатацию первый советский автоматический звуковой копировальный аппарат, сконструированный бригадой в составе С. Усердова, П. Лебедева и Н. Ксандрова.

4 марта. В туркменском г. Мерве (ныне Мары) открылся первый звуковой кинотеатр.

26 августа. Принято постановление о строительстве больших кинотеатров в селах УССР³.

И т.д. и т.п.

Даже по этому беглому перечислению можно говорить о некоей позитивности кинопроцесса, о поступательном — шагочек за шагочком — развитии кинодела в самых дальних уголках огромной страны. А ведь помимо развития кинотехники, появления новых кинотеатров, строительства заводов киноаппаратуры и фабрик киноплёнки жизнь на киностудиях отнюдь не остановилась — выхо-

³ Даты приводятся по «Летописи Российского кино 1930—1945 г.г.», т. 2. М.: «Материк». В печати.

дили в прокат новые фильмы, рождались замыслы новых постановок....

Конечно, в развитие производственно-технической базы, кинопроката и кинопроизводства республиканских кинематографий какие-то денежки вкладывали и местные власти. Но только там, где они водились. А в большинстве своем финансирование шло все из той же проклинаемой по сию пору «Москвы».

Газета «Кино» уже в конце кошмарного 1931 года обнародовала контрольные цифры капитальных вложений «Союзкино» на предстоящий 1932 год. Основные финансовые траты распределились следующим образом:

«Ориентировочно решено отпустить на дооборудование Одесской фабрики 200 тыс. руб.

На фабриках Белгоскино и Азеркино в 1932 г. намечена постройка звуковых ателье. Для осуществления этого мероприятия Союзкино ориентировочно наметило отпустить Белгоскино 446 тыс. руб. и Азеркино — 270 тыс. руб.

Арменкино на расширение его производственной деятельности в 1932 г. намечен отпуск средств в размере 200 тыс. руб.

Рост культурных запросов окраинных республик вызывает необходимость строительства новых кинофабрик. В связи с этим Союзкино решило отпустить 1 500 000 руб. на строительство кинофабрики в Средней Азии. /.../

Расширяет свою деятельность и Востоккино. Союзкино на строительство кинофабрики Востоккино в Казани наметило отпустить 750 тыс. руб. /.../

На строительство новых четырех кинотехникумов в нацреспубликах правление Союзкино выделяет 1 700 000 руб.».

На фоне этих круглых сумм траты на собственное российское кино не могут не впечатлять: по РСФСР запланировано потратить аж ...400 тыс. руб. на строительство звукового ателье на Потылихе (будущего «Мосфильма»).

«Кино», 1931, 26 декабря.

И это теперь называется «имперской политикой»?!!

Между тем, если у кого и были основания рыдать на этом совещании громче других и даже биться в истерику, то это у представителей РСФСР. Именно русской кинематографии кинореформа 30-х нанесла самый страшный удар. Но это, как говорится, сюжет для другого рассказа. Бог даст — еще расскажу ...

ЮРИЙ БОГОМОЛОВ

ПОТАЕННАЯ ЖИЗНЬ «ПОСЛЕДНЕГО СЦЕНАРИСТА»



В издательстве «Русский импульс» вышла книга «Дневник последнего сценариста», принадлежащая перу покойного киносценариста Анатолия Борисовича Гребнева. Минувшие уже четыре года, как его не стало по обидной и нелепой причине — попал под машину.

Последние годы его жизни мы часто пересматривали, пересушивая обстоятельства, события, поступки наших друзей и недругов. Много говорили о фильмах, книгах, спектаклях, о политике и просто «за жизнь».

Его посмертно вышедшая книга — это опять же разговор «за жизнь», «за творчество», «за прошлое» и «за судьбу». Это разговор с самим собой. И так уж вышло, что на публику.

Конечно, жизнь и судьба всякого художника вернее и глубже всего отражается в его произведениях. Если они талантливы, то в них автор истиннее, чем в жизни, мудрее, чем в быту, сильнее и отважнее, чем в действительности, глубже, чем в дневниковых записях.

Только, было, так подумал, листая книгу, и тут же наткнулся на запись в «Дневнике» от 3 февраля 1964 года: «Произведение — умнее автора. Это — талант».

Особенность художника, специализацией которого является киносценарист, в том, что ему приходится «умирать» в режиссере, в операторе, наконец, в артистах. Иными словами, его произведение, что является на публику, — не вполне его произведение, даже, если оно удалось на славу. Поэтому автор так холодно, так остранинно относится к снятым по его сценариям картинам.

Видимо, поэтому другой авторитетный сценарист Александр Миндадзе, по совпадению, сын

Анатолия Гребнева, как-то заметил то ли с сожалением, то ли с гордостью: «Не бывает знаменитых сценаристов».

То, что Гребнев был все-таки знаменитым сценаристом, как и Габрилович, Володин, Шпаликов, Арабов, Рязанцева, Григорьев, Миндадзе, заслуга его литературно-кинематографического дарования в первую очередь. Не в последнюю — заслуга определенного времени, в условиях которого сценарий стал самостоятельным литературным жанром. В этом состояло своеобразие советского кинематографа — он был литературоцентричен. Разумеется, до поры до времени.

Власть требовала законченности литературной формы не из любви к эстетически совершенной литературе; просто потому, что так она посредством ее могла более или менее эффективно контролировать идейно-художественный смысл «картинки».

У литератора, пишущего для кино, был свой интерес: в условиях жесткой цензуры только на бумаге он имел шанс дать представление о замысле и масштабе задуманного им произведения.

Выходит: нет самого скверного худы хотя бы без толики добра.

С отменой идеологического надзора сценарий как самостоятельный литературный жанр стал угасать; он все больше осознавался как ингредиент сугубо внутрикинематографической кухни. Едва ли не самый талантливый и плодовитый из нынешнего поколения киносценаристов Геннадий Островский — разве он может сегодня претендовать на сколько-нибудь значительную известность за пределами своего цеха. Это как раз и имел в виду Александр Миндадзе, когда сказал о том, что знаменитых сценаристов не бывает.

Это же веяние времени засвидетельствовал и его отец — Анатолий Гребнев, когда говорил о себе как о «последнем сценаристе». И об исчезновении своей профессии не в смысле ремесла, конечно, а в смысле искусства.

Эффект гребневского «Дневника» в том, что

вроде бы читаешь не без любопытства чужую жизнь, и вдруг выясняется, что она и твоя — минус одни подробности, плюс другие, а переживания, а сомнения такие же или подобные...

У нас общие вехи: август 68-го, кончина Романа, уход Шукшина, V съезд кинематографистов, август 91-го, сентябрь 93-го...

«Дневник» читается как роман непрерывно рефлексующего человека по поводу Реальности.

Реальность как своенравная, если не сказать, капризная женщина, в меру скрытная, отчасти несчастная, отчасти жестокая, гордая на обман, склонная к лицемерию, способная на искренность, как, впрочем, и на фальшь. Жить с ней можно и не думая, и не отдавая в том отчет. А вот как ее понять во всей сложности и противоречивости, как найти в ней смысл?..

Собственно, ответом на этот вопрос и стал дневник человека, который в тот момент, когда осознал себя писателем, т. е. исследователем, как сказал бы Платонов, вещества жизни.

Осознал он себя таковым еще в 45 году. В том же году записывает в свой день рождения: «22 года, и ничего не сделано для бессмертия».

И с той поры до своей безвременной кончины на втором году нового тысячелетия записывал наблюдения над действительностью, заносил в свои тетради соображения; сюда же складывались парадоксальные судьбы, алогичные поступки, личные обиды, потаенные оценки. Здесь можно найти сокровенную неприязнь к тому или иному коллеге и клятвенное обещание себе: «...не превращать запяточку в литературный опус».

Теперь можно сказать, что, помимо воли автора, книга все-таки стала «литературным опусом», т. е. законченным литературным произведением, в

котором есть своя интрига — отношения с эпохой в тот исторический миг, когда идеология иссохла и честному совестливому художнику осталось одно — быть непротиворечиво нравственным. А побочной сюжетной линией оказались отношения автора со своей профессией.

Если вдуматься, это ведь настоящая драма. Каково быть летчиком, когда самолет еще не изобретен. Или: каково оставаться паровозным машинистом, когда паровозы сданы в утиль.

Анатолий Борисович был тем литератором, который не мог без кино себя выразить, жизнь объяснить. «Выразить себя писателю в кино, — записывает он в «Дневнике», очень трудно, теоретически невозможно, практически — кое-как, иногда... Ставить самому? Но это другая профессия».

Но ведь кино еще и призвание, — можно было бы возразить писателю.

Листая и вчитываясь в жизнь автора сценариев, по которым были поставлены «Июльский дождь», «Дневник директора школы», «Частная жизнь», «Время желаний», «Успех», до конца понимаешь, что в нем жило это призвание, что ему нужен был один дерзкий шаг, чтобы овладеть «другой профессией» и чтобы остаться единоличным автором собственных замыслов.

Уже кто-то из нынешних литераторов, пишущих для кино, обронил: в душе каждого талантливого сценариста живет режиссер.

Каждого, не каждого, но в душе Анатолия Борисовича Гребнева он жил, в чем убеждаешься, перевернув последнюю страницу «Дневника последнего сценариста».

...Жизнь так повернулась, что сын «последнего сценариста», и сам многоопытный, успешный сценарист, Александр Миндадзе в настоящее время снимает фильм по собственному сценарию.

ЛЕВ АННИНСКИЙ

ТРИ ПРОБЫ ДУХА

«Хиты» киносезона, отмеченные «Никой», «Золотым Орлом» и «Белым Слоном»

ЖИВАЯ РУСЬ И НЕСДАВШИЙСЯ КАВКАЗ

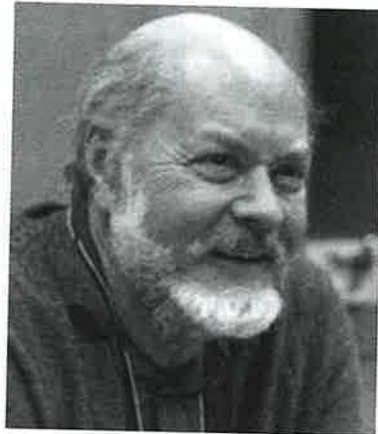
Правда о том, что из «горячих то-чек» наши солдаты возвращаются омертвелыми душой, — давно пробивается сквозь традиционно-победоносную ложь; чемпионом в этом образном кинопогребении душ можно считать фильм «Живой» Александра Велединского.

В речевом плане — непрерывный мат (предусмотрительные авторы предупреждают в титрах о «ненормативной лексике»). Еще — водка, бульканье которой в горлах и горлышках заполняет речевые паузы. Еще — сексуальный ступор и похабные шуточки при появлении каждой юбки. И — готовность убить всякого, кто не побывал «там», т. е. «отмазался».

Дольше всех выстаивает под этим напором православный священник, но и он держится из последних сил перед яростью, граничащей не столько с богоборчеством, сколько с богохульством.

Покалеченный герой чеченской войны все время видит рядом с собой призраки убитых однопольчан (которых не видят другие) — кинематографически это несколько смягчает ситуацию, добавляя ей юмора, но общее ощущение от реальности, воплощенной в фильме, такое безысходно тягостное, что его едва выдерживаешь.

Душа могла бы успокоиться, если бы поняла какой-то смысл в покалечившей наших героев



войне, но как раз о смысле этой войны в фильме ни слова. Против кого воевали, за что — об этом зияющее, звенящее, почти демонстративное молчание. Разве что в песне проскальзывает «несдавшийся Кавказ», да в диалоге реплика, что у боевиков можно бы многому поучиться.

Чему? — лучше не спрашивать, и эта невозможность (нравственная невозможность) спрашивать о смысле — еще страшной фактуры распада. Видно, откладывается это осмысление до дальних времен, и тогда своя вранина уравнивает свою истину. А пока — так и не знаешь, что же лучше: самоубийственная правда или ложь во спасение.

Таинственный вопрос...

ТАИНСТВЕННЫЙ «ОСТРОВ»

Таинство покаяния. Твердь небес и лоно вод. Уютный монастырек на острове среди студеных северных земель. Умиротворенные

пейзажи сняты Андреем Жегаловым. Гармоничная музыка Владимира Мартынова скрадывает монотонность молитв. Старик-послушник замаливает грех: во время войны мальчишкой попал в плен и по требованию немцев застрелил своего товарища. Посетители монастыря тянутся к старцу за помощью. Старец слезка чудит, но просителей принимает. Честные глаза на мефистофельском лице артиста Петра Мамонова завораживают. Под конец фильма старец ложится в гроб и умирает. Хоронят его как святого. Фильм «Остров» получает всенародную аудиторию: телевидение пускает его по первому каналу в рождественскую ночь. Таинство очищения душ налицо. Критики изумляются — режиссер Павел Лунгин, сроду не делавший ничего православного-русского, выступает в роли народного праведника.

Но иное таинство обнаруживается понемногу в тех чудачествах, которыми обставлены подвиги героя и которые все относят на счет обаятельной русской непредсказуемости. Я почувствовал это на всех эпизодах фильма, но покажу на одном.

Является пожилая вдова:

— Помолитесь, отче, за душу моего мужа, невинно убиенного на той войне.

Я настораживаюсь: как это «невинно убиенного»? Когда идет тотальная война народов, невинных не бывает, а бывают победители или побежденные.

«Отче» меж тем подвоха «не замечает» и дает вдове совет: муж твой уцелел, живет по Франции, так что должна ты немедленно к нему ехать. (Куда?! Во Францию! В разгар советской эпохи! — действие фильма происходит в середине 70-х годов!) Вдова ахает: а деньги где взять? — А ты все распродай...

Вдова, естественно, уходит от старца, разведя руками, а я начинаю соображать: откуда в благостные старца тайная издевка? Откуда подначка в любом его благодеянии? Не посмеивается ли он над теми, перед кем чудит?

И тут чудится уже своя логика. Не та, которая праведным покаянием плывет над островом поверху. А подспудная, «подводная». И давний грех, который отмаливает старец (если внимательно смотреть этот эпизод времен войны, вынесенный в пролог фильма) — не грех, пожалуй, а мучение неопытной души, обезумевшей от страха смерти. И стреляет мальчишка в своего капитана, зажмурившись от ужаса, наобум, не видя ничего, и грешники тут, строго говоря, — немцы, заставляющие его стрелять, и покаяние, стало быть, изначально тут — чуть заметным сдвигом в понимании греха.

Кстати, сценарист Дмитрий Соболев даже и этого ужаса не отваливает зрителям полной мерой, а под конец снижает тон: не убил тогда своего капитана мальчишка-кочегар, а только ранил, на самом деле тот спасся...

Но даже если бы не спасся, есть что-то лукавое, что-то подложное в том «грехе», на котором держится «покаяние». Не потому ли и в покаянии — непрерывный оттенок провокационной издевки? Да он шут гороховый! — подсказывают нам с экрана. Но аура чудаковатости и эту подсказку оборачивает в праведность, приправленную выверенной долей перца.

Фирменная лунгинская усмешка — вот что проступает тут. Раньше он посмеивался над русской дурью в советско-милицейском варианте, а теперь так же тонко улыбается русскому простодушию в варианте православном.

Народ же, истосковавшийся по настоящей вере, принимает эту игру за чистую монету и сочувственно провожает мелкого беса на вершину святости.

Ну, да будет так.

И ЧЕ?

Когда в финальных титрах Борис Хлебников выражает благодарность театральной мастерской Петра Фоменко, вдруг осознаешь, что фигуры второго, третьего плана вылеплены с виртуозной характерностью. Какие-нибудь бомжеского вида шарашники, латающие бугристую дорогу с помощью «ведра

и пестика». Но сам центральный герой поразительно (я бы сказал: тоже виртуозно) выверен на «безликость» и режиссером, и актером Александром Яценко — эдакий подросток «как все». Среднестатистический. Как прежде сказали бы, типичный. Играет «ничем». Смотрит, ждет, терпит. И однако держит всю картину!

Дело, значит, не в фигуре, а в контексте, в расстановке сил, в ауре действия. В социальном пейзаже. Иначе «ничто» не заговорило бы.

Социальный пейзаж тоже выверен поколениями мастеров пера, сцены и экрана: среднерусский провинциальный городок — домики, огородики, черемуха садов (или жасмин, как здесь). Да вот выметены из пейзажа жители — начисто. Ни души — пустая дорога в дырах да пара шабашников бомжеского вида.

Где население?

Ушло искать работу.

Из-за кадра — объяснение: заводик, на котором кормились люди, куплен американцами, и они вот-вот завод закроют. Мы этих американцев видим один раз издали, когда в столовой они после банкета шутят и кидают друг в друга объедки.

А наши? Сгрудившись в кружок, берутся за руки: не сдадимся! И отваливают — искать себе дело среди общего запустения. То ли воровать, то ли халтурить, то ли торчать у окошка бюро по трудоустройству, выбирая, че попробовать: ремонт асфальтового покрытия или уборку мусора после дискотеки.

Кажется, нет силы у людей — иссякла. Однако побоища подростковых стай на дискотеках — нормальное дело. Парни ходят в шрамах и кровоподтеках. Девиз: после драки должны болеть кулаки, а не морды.

И откуда энергия в этом расслабе? И куда трагится! А куда хошь.

Фильм называется «Свободное плавание». Эпоха рынка: плыви куда охота. Выплывай, как знаешь. Тонешь — сам виноват.

Вот вам: ни войны, ни смертоубийства («холодная война» и та кончилась), а ощущение в фильме — катастрофическое. То ли катастрофа уже случилась, но этого еще не поняли, то ли вот-вот случится, и это чувствуют.

Затаились. «Ну, ты че?» — «А ниче».

Под самый финал — как и полагается — брезжит надежда. Нанимаются парни везти лес вниз по матушке по Волге. Славная река! Разин, понимаешь. До самого Каспия, понимаешь.

Но, как я понимаю, на Каспии теперь — не вольный ветер, а делят воду пять государств, из которых три — свежееобъявленные на костях раздолбанной. И ниче.

ИРАКЛИЙ КВИРИКАДЗЕ

ГРИМАЛЬДИ, ПИРСОН, ЛЕОНАРД И ДРУГИЕ

В 1991 году меня в Лос-Анджелесе вскрыли, как консервную банку — сердце мое было у кого-то в руках — его штопали, как штопала старые носки моя бабушка Екатерина. А до этого я был абсолютно здоровым — плавал, поднимал штангу, был даже финалистом первенства по боксу Батумского общества «Пищевик», участвовал в марафоне рок-н-ролла в городе Кутаиси. Но было и много стрессов, и это, видимо, бесследно не проходит. После спасшей мою жизнь лос-анджелесской операции нельзя было лететь, уезжать, покидать Америку...

От нечего делать я стал писать сценарии. Я и до этого их писал, но, как правило, для себя, режиссера. А тут появился замечательный человек Альберто Гримальди. Каким-то образом ему попался мой сценарий «Американская шлюха», который участвовал в конкурсе Хартли-Мерил. Он приехал в больницу и предложил мне гигантские (по моим представлениям) деньги. Я был готов подписать контракт, как тут произошла странная история. Появился другой замечательный человек Френк Пирсон. В его послужном списке есть два «Оскара» за сценарии. Он приехал, когда я неотрывно глядел на сумму гонорара в контракте Гримальди и на разные лады пел «сто тысяч, сто тысяч». Он спросил, согласен ли я, чтобы он, Пирсон, был бы соавтором «Амери-



канской шлюхи». Я вначале растерялся: сценарий написан, в чем роль его соавторства? Он объяснил. Есть американская часть сценария, есть русская. Россия Пирсона пленила, и он хочет переписать американскую, которая, в его представлении, бледная на фоне России.

Когда я расспросил знакомых, как мне поступить, некоторые даже возмутились: сам Пирсон пришел к тебе, как можно сомневаться в выборе? «Ты с ним ворвешься в Голливуд как на бешеном мустанге!»

Хорошо это или плохо — врываться на бешеном мустанге в Голливуд, — я не совсем понял, но, правильно оценив реакцию знакомых, сказал Пирсону «да». И тут появился третий замечательный человек, агент Пирсона. Он позвонил Гримальди и спросил, что это он дурачит Квирикадзе — платит какие-то гроши. «Тебе не стыдно, Альберто,

держишь нас за дураков?!» Агент потребовал от Гримальди семьсот тысяч. Гримальди, узнав, что Пирсон заимел отношения с «Американской шлюхой», пришел в восторг, но сумма гонорара, как кость в горле. «Что с тобой, Альберто, сценарий «Основного инстинкта» стоил два миллиона!» Гримальди кричал: «Я европейский продюсер. Это у вас, странных америкашек такие патологические аппетиты, дай мне Квирикадзе (агент почему-то меня прятал, не позволял встретиться с Гримальди), он же прыгал до потолка от радости, когда я давал ему сотню!!! Вы этому дураку вскружили голову! Дай мне Квирикадзе! Я за его дебильный сценарий даю красную цену!»

Я слышал от всех, что в Америке главный — агент. А агент Пирсона (и теперь уже мой) оказался негибким, непонятно, какую политику он вел. Он не уступал ни один доллар, ни один сантиметр. Тупо стоял на мифических семистах и ни шагу назад, словно 28 панфиловцев были его коллективными родителями. Я спросил Пирсона: «А не проигрываем ли мы?» «Да, да», — ответил он робко, и я почувствовал, что он так же, как и я, побаивается агента. Наконец Гримальди сказал: «Большому кораблю — большая торпеда!» и повесил трубку. Не подходил к телефону, не отзывался. Мне хотелось понять, что значит его финальная фраза.

Так бесславно закончилась эта история. Но спортивная злость во мне крепла. Я графоман, меня хлебом не корми — дай только писать. Я поселился в маленьком доме на берегу океана. Мало участвовал в бурной лос-анджелесской жизни, приковал себя к письменному столу и стал таким «писаккой» из романа Марио Варгаса Льюиса. Написал несколько сценариев, продал их маленьким независимым компаниям. Протирал стул, из которого выскакивают пружины. Я живу каторжным сценарным трудом, в окне замечательный вид — Калифорния. Вообще, что Грузия, что Франция, где я писал «1001 рецепт влюбленного кулинара», что Берлин, — где бы я ни писал сценарии, — это для меня всегда вид из окна. Часто пишу в кафе «Ухо Ван Гога». Туда можно прийти с компьютером в любое время суток. Там я встретил еще одного замечательного человека Поля Леонарда. Он приехал завоевывать Голливуд из глухой американской глубинки, весил двести килограммов. Очень ловко воровал носки. Был похож на одного батумского вора в законе, который давным-давно подарил моей тете ворованный орден Ленина. Тетя ввинчивала орден в лацкан пиджака и шла со мной в школу спасать племянника от исключения из девятого класса. Так вот этот Поль Леонард дарил носки всем завсегда в кафе «Ухо Ван Гога». Носки были уворованы из дорогих магазинов. «В Лос-Анджелесе пишут все, почему не писать и вору носков», — думал я, не считая его серьезным сценаристом. Вдруг он исчез. Я спрашиваю у вангоговцев: «Где Леонард?» Отвечают: «Поль снимает фильм». Он очень ловко, ост-

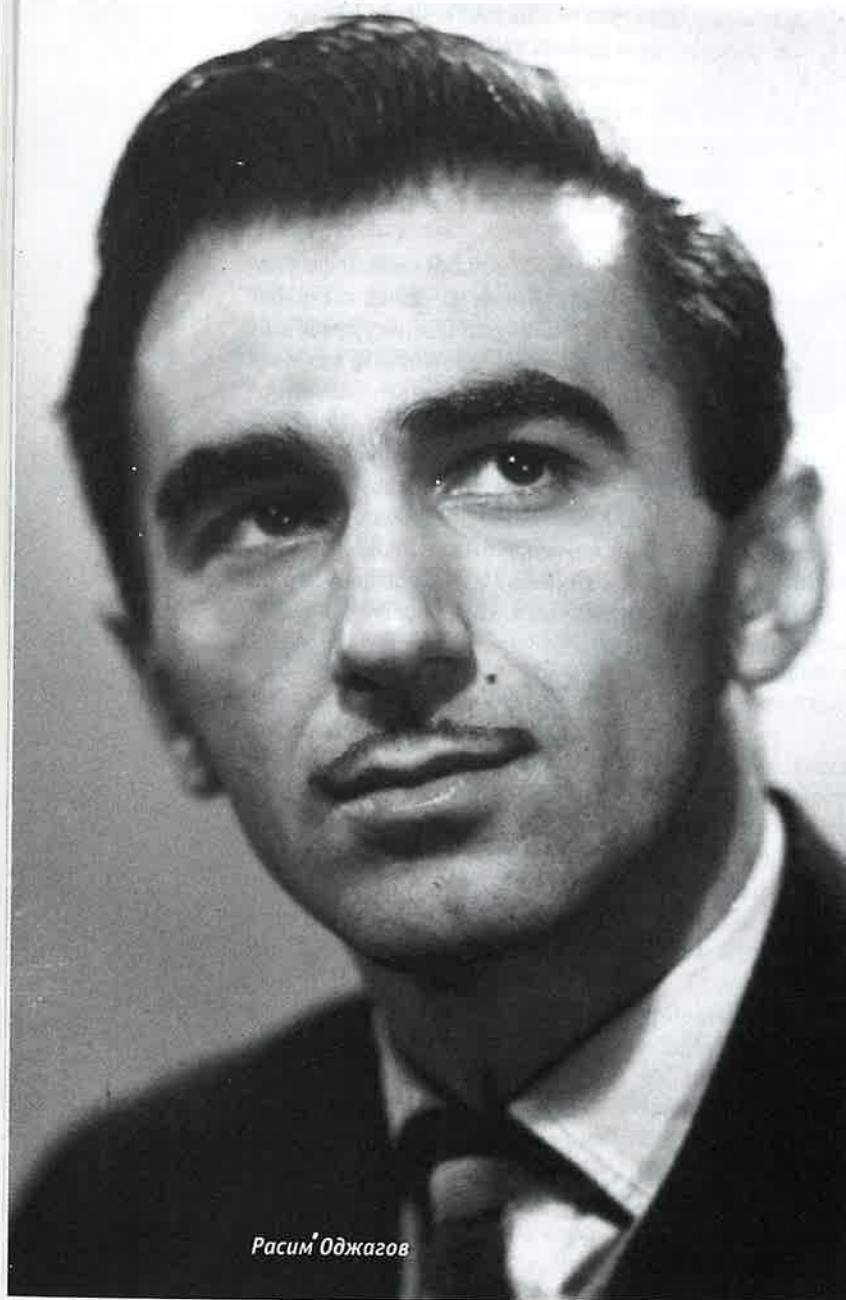
роумно сочинил сценарий, отнес в большую компанию, там ему сказали: «Вот тебе деньги и до свидания». На что Поль ответил: «Буду снимать сам». Продюсеры выталкивают его, дверь закрывают, а он ногу подставляет, они хотят закрыть дверь, он ногу держит. Ему дали три миллиона на постановку: «Хочешь быть режиссером — будь». Продюсеры решили, что он сломает себе нос, а три миллиона — это ловушка, это капкан, три миллиона для Голливудской постановки Большой компании — ничто, это копейки. Он сломает нос, они отнимут у него постановку. Выиграл эту битву Леонард. Он кроме хищения носков в дорогих магазинах, имел и другое хобби — компьютерная графика. Полсюжета фильма он снял в своем гараже, где стояли компьютерные установки, сооруженные из старых «чугунных» компьютеров, выброшенных на помойку. Фильм за год проката собрал сто пятьдесят семь миллионов.

Мой друг, с которым мы ночами пили кофе в кафе «Ухо Ван Гога», сейчас один из самых востребованных сценаристов Голливуда. Режиссуру он забросил («Я просто доказал этим говнюкам, что могу и снимать»), у него огромная компания компьютерных спецэффектов. Ворует ли он носки? Да. «Проезжая по Родео-драйв, не могу не остановиться и не сделать набег», — говорит двухсоткилограммовый гигант с сигарой. К его чести, простота в общении его осталась такой же, какой была в период бессонных ночей в «Ухе Ван Гога». О нем говорят, что он Орсон Уэллс двухтысячных. Интересно, тот, настоящий, воровал носки?

РАХМАН БАДАЛОВ

ПРОФЕССИЯ — КИНОРЕЖИССЕР

Штрихи к портрету Расима Оджагова



Расим Оджагов

Прошло несколько месяцев, как Расима Оджагова не стало. Когда он был жив, многие из нас понимали, что Оджагов живой классик азербайджанского кино, но как-то не принято было говорить об этом вслух. Теперь можно не стесняться и назвать Расима Оджагова не только классиком, но и самой значительной фигурой азербайджанского кино второй половины XX века.

Кто-то из мудрецов сказал, что человек отличается от животного тем, что у него есть прошлое. Какая-то часть прошлого безвозвратно исчезает, а какая-то часть продолжает жить в настоящем, становясь памятью культуры. Р. Оджагов стал той частью «прошлого» национальной культуры, которая продолжает жить в наших словах, наших мыслях (нашей рефлексии) и в нашем художественном опыте. «Продолжает» не в буквальном смысле слова, а в понятиях неэвклидова пространства культуры.

Пишу я об Оджагове в тот момент (октябрь 2006 года), когда демаркация между реальной, изменчивой жизнью и «прошлым» культуры, осмысливающим творчество кинорежиссера, еще окончательно не установилась. Так бывает. Человек вышел в другую комнату, но место его осталось, оно реально, осязаемо, оно не ушло вместе с ним и долго-долго (как долго, зависит от многого) сохраняется, пока не заполнится (если заполнится) другими людьми и, соответственно, другими фрагментами реальности человеческой жизни. Поэтому мой «портрет кинорежиссера» в интерьере времени, когда «место осталось», не может претендовать на завершенность. Это, скорее, «штрихи к портрету» моего современника, который стал классиком национального кино.

Сначала несколько воспоминаний, которые запечатлелись в памяти и, возможно, способны оживить «портрет» в интерьере времени.

Оджагов пробовал меня на одну из ролей в своем фильме «Комната в отеле». Меня одели в недавнее «прошлое» так, что даже эмоционально я почувствовал себя в той, хорошо знакомой,

советской эпохе 50-х годов (что за странные струны живут в нас, резонируя прошлое в настоящем), но что-то не заладилось. То ли сыграла роль требовательность кинорежиссера, то ли моя актерская бездарность, но от меня как «актера» решили отказаться. Актер из меня не вышел, режиссер снял другого, а потом долго подшучивал над моей актерской «карьерой».

Как-то на день рождения Р. Оджагов подарил мне относительно дорогую авторучку и шуточно добавил, чтобы я писал этой ручкой только про него. Я и писал о нем больше, чем о других. Продолжаю писать и сегодня. Хотя, разумеется, и тогда, и сейчас дело было не в авторучке.

Были другие встречи, другие разговоры. Но долго и подробно о жизни и об искусстве мы не разговаривали. Может быть, оттого, что нас нельзя было назвать друзьями, и в приватной сфере мы практически не встречались. А может быть, причина была в том, что Р. Оджагов не любил, да и не умел теоретизировать. Его делом было снимать кино, этим он и занимался всю жизнь.

Внешне он был похож на мастерового, ремесленника: никакой божественности, никакого особого кинематографического шарма ни в одежде, ни в манерах. Даже на съемочной площадке он ничем не выделялся, нужно было время, чтобы заметить, что все здесь подчинено его воле.

Местность в Азербайджане (Шеки), где он вырос, предполагала шутника и балагура, но к Расиму это не относилось. Он был ироничен, не более того. В шутку (а может, и всерьез) говорил, что, кроме кино, ничего делать не умеет. Он не преподавал кино, ведь так или иначе в процессе общения с учениками надо было публично самовыражаться, а он этого не любил, да и не умел. Может быть, поэтому его истинная жизнь приходилась на время, когда снимался фильм (хотя трудно сказать, в чем был истинный кайф Р.Оджагова — в том, как он выстраивал свой фильм на «пленке» воображения или реализовывал его на съемочной площадке). Остальная жизнь была приложением, вынужденным прогулом, и Расим не знал, куда себя деть. В одном документальном фильме он даже назвал себя счастливым человеком, поскольку занимается любимым делом, а ему еще платят за это. Говорил абсолютно серьезно, хотя и не без самоиронии, как бы подшучивая над самим собой.

Так и запечатлелся он в моем сознании: как грустный, немногословный человек (рыжий клоун в маске белого клоуна?!). Сдержанный, не терпящий рисовки, позы. Говоривший в своих интервью просто и незатейливо. Мало заботившийся о своем

здоровье. Не бросавший курить, даже тогда, когда это стало для него смертельно опасно. Может быть, причина все та же: продление жизни (месяц? год?) не имело особого смысла, если он уже не мог снять кино.

Несомненно, Р. Оджагов был очень глубоким человеком, глубоким в значении основательности, я бы сказал, базисности понимания жизни и способности осуществлять эти убеждения в собственной судьбе.

Все так, глубокий, немногословный, не публичный, чья жизнь исчислялась временем, когда он снимал кино, но... Думаю, большая потеря для азербайджанского кино, что Р. Оджагов в свое время не стал Учителем, Мастером, что у него не было своей творческой мастерской. Воображаю, какая была бы там творческая атмосфера: мало болтовни, много дела. Естественность и самоирония Учителя передалась бы и другим, а профессиональные требования были бы жесткими и обязательными. Увы, пока в нашей культуре только смерть становится главным аргументом в судьбе человека.

Р. Оджагов закончил операторский факультет ВГИКа и долгие годы работал в качестве оператора. Несомненно, это был успешный оператор, он был востребован и много снимал. Достаточно сказать, что он снимал знаковый для азербайджанского кинематографа фильм «В одном южном городе». Однако и как художник, и как профессионал он рвался в режиссуру, чтобы по своему вкусу выбирать материал для кино и создавать свое кино.

С формальной точки зрения Оджагов стал режиссером, получив второй, режиссерский диплом, но в творческом плане его режиссерская карьера началась с содружества с Рустамом Ибрагимбековым. Из десяти своих художественных фильмов восемь Оджагов снял по сценариям Ибрагимбекова, что во многом предопределило его режиссерскую судьбу.

Сотрудничество двух крупных художников всегда немножко тайна, даже если более или менее известна технология этого сотрудничества. Не пытаюсь разгадать эту «тайну», возьму на себя смелость высказать собственные суждения.

Принято считать, — и это во многом так, — что в кино главный человек — режиссер. О содружестве Р. Оджагова и Р. Ибрагимбекова этого не скажешь, слишком значителен масштаб Рустама и как художника, и как личности. Р. Оджагов никогда и не скрывал, что Р. Ибрагимбеков был самым первым и самым взыскательным зрителем материала его фильмов, что его суждение во многом было определяющим. Но не думаю, что этим «тайна» сот-



«В одном южном городе». Рабочий момент. Слева — режиссер-постановщик Эльдар Кулиев, у камеры — главный оператор Расим Оджагов, сидят: Т. Мамедов — Мурад, Э. Зейналов — Тофик.

рудничества исчерпывается. Было бы большим упрощением сводить взаимоотношения *такого* сценариста и *такого* режиссера к темпераменту, психологии, социальным реалиям и прочему — к тому, что лежит вне самого творчества. Вряд ли можно вывести «арифметическую» или даже «алгебраическую» формулу этого сотрудничества. Если уж говорить о формуле, то это, скорее, «квантовая» формула, когда трудно определить, кто ведущий, а кто ведомый, когда все зависит от того, когда, как, в каких случаях, по какому поводу. А психология и темперамент — только видимая часть айсберга.

Есть режиссеры, которые снимают фильмы только по своим сценариям, только так способны самовыражаться. Бывают случаи (можно привести подобные примеры и из азербайджанского кино), когда известные режиссеры снимали фильмы по собственным сценариям, казалось бы, выражая тем самым свое самое сокровенное, а в результате терпели фиаско. Возьму на себя смелость сказать, что Р. Оджагов создал свой, *авторский кинематограф*, хотя никогда не писал и не считал для себя возможным самому писать сценарий. В этом, на мой

взгляд, проявилось, с одной стороны, огромное уважение к профессии, понимание того, что «самовыражение» не означает публичную демонстрацию нервно-эмоциональных реакций «себя любимого». А с другой стороны, это было выражением глубинной, не выставленной напоказ скромности (точнее: внутренней тишины), которая только и позволяет не поддаваться под пресс другой личности, пусть более масштабной и более «витальной».

Расим всегда признавался, что художественным импульсом для него послужили неореалистические фильмы, он всегда пытался следовать такой эстетике. Но только очень наивный человек может решить, что этим все сказано. Дискурс «неореализма» породил столь разных кинорежиссеров, что только условно их можно отнести к одному направлению. Поэтому тема «Р. Оджагов и неореализм» требует более обстоятельного разговора. Я ограничусь только несколькими штрихами в курсе: «неореализм» фильмов Р. Оджагова.

Р. Оджагов — мастер эпизода и как никто другой в азербайджанском кино сумел избежать театральщины. В лучших своих эпизодах он столь ис-



Расим Оджагов, оператор-постановщик Кянан Мамедов

кусно реабилитирует «физическую» реальность (в данном случае «городскую реальность», включая городские задворки), достигает той степени текучести художественного времени, что забываешь о том, что оно соткано из работы камеры, света, мизансценирования, зафиксированных жестов и взглядов, уплотнено в монтаже и пр. Во-вторых, Оджагов умеет «рассказать историю», не прибегая к монтажным изыскам, к монтажной «знаковости», не отвлекаясь (если это не внутри «рассказа») на те или иные смысловые акценты. В-третьих, Оджагов виртуозно выбирает актеров, выстраивает парадоксальные пластически-физиономические контрасты, которые и взрывают буквалистский «неореализм». Все это и есть составляющие (одни из составляющих) «неореализма» этого мастера. Вот почему с уверенностью можно сказать, что Р. Оджагов состоялся не только в унисон со сценариями Р. Ибрагимбекова, но и вопреки им, не разрушая их, но и не подчиняясь им, сумев вдохнуть в сложные художественные конструкции сценариста свой человеческий опыт.

В контексте такого понимания творчества

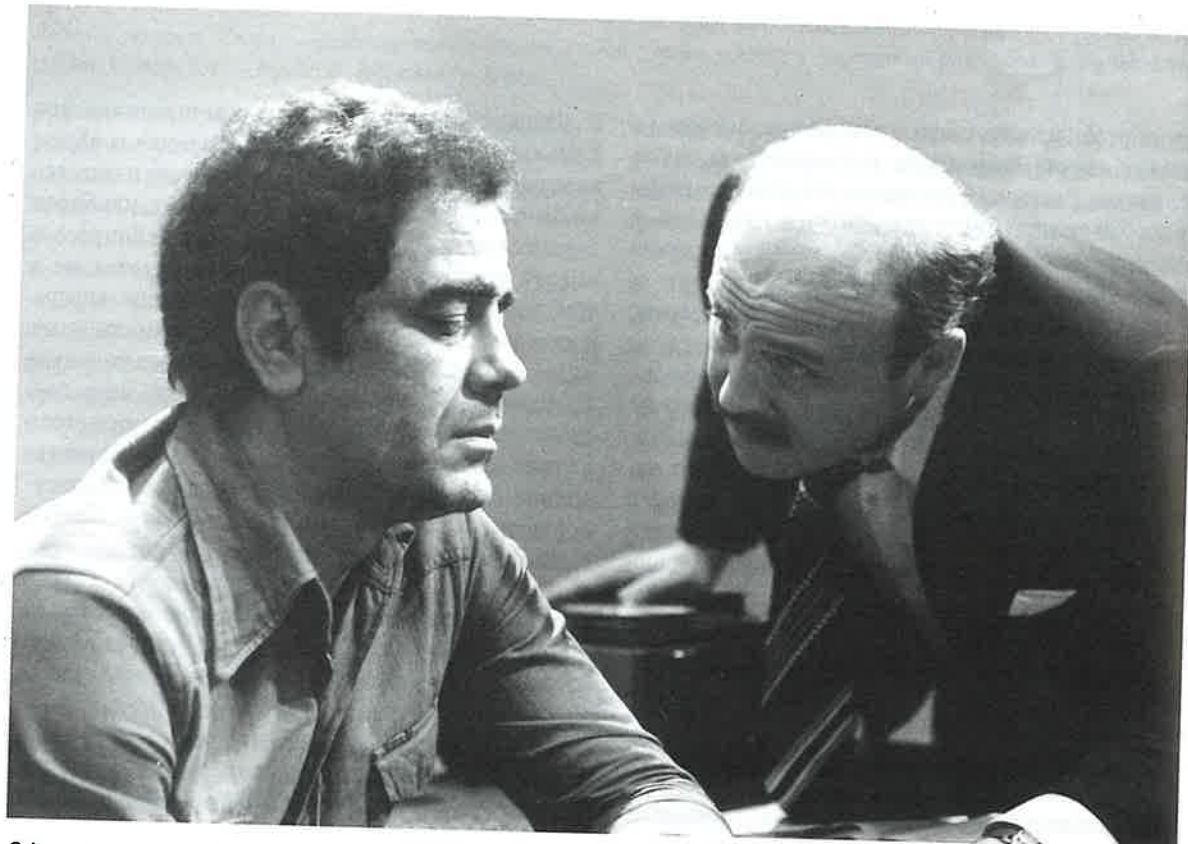
Р. Оджагова сегодня наиболее «авторскими» его фильмами я бы назвал «День рождения» и «Храм воздуха». Признаюсь, еще пять лет тому назад, если бы мне пришлось назвать два других, наиболее значительных его фильма, я бы назвал «Допрос» и «Перед закрытой дверью». Дело, разумеется, не в том, чтобы устроить некое соревнование внутри фильмов (соревнование всегда условность, хотя подобные «игры», принятые на фестивалях, и стимулируют кинотворчество), и, конечно, не в том, чтобы признать собственные заблуждения (хотя не грех признаться и в этом). Даже не в художественном приговоре, который выносит безжалостное время. На мой взгляд, главное прежде всего в творчестве раскрыть свою «персону» (название рубрики настоящего журнала не столько отсылает к фильму Бергмана, сколько задает условия интеллектуальной «игры», в которой «персона» художника и шире и уже его личности).

Сюжет «Дня рождения» построен на перевертышах, которые создают своеобразную «печальную комедию». Герой фильма переехал в *новый*



«День рождения»

«Допрос»



дом и решил в день рождения своего пятилетнего сына собрать старых друзей из юности, из детства, задумал восстановить атмосферу старого двора, где все они выросли, но собрать не в старом дворе, а в новой квартире серийного микрорайона. Мало того, что «молоды мы были» в старом дворе, где все были равны и все были на равных, — собрать друзей решил простой маляр, а друзья детства стали далеко не «малярами». В результате произошло то, что и должно было произойти, самое напрашивающееся, самое «простое» (деконструкция могла бы выявить сложность этой «простоты»): герой «просто» засыпает на дне рождения, устав от бесчисленных забот, а гости прекрасно обходятся без него и продолжают «гулять». Но потом, когда все разошлись, герой проснулся и «день рождения» продолжился с совершенно посторонним человеком «с улицы»...

... а в тот же день, до застолья, у этого «постороннего» человека с улицы была история с женщиной, история печальная и смешная в одно и то же время. И все то же комическое несовпадение. Большая женщина и тщедушный мужчина, она из столицы, работает проводником в поезде, он же провинциал, учитель географии из небольшого азербайджанского города Шеки, она ходит тяжело, натужно,

у нее походка мужчины, возможно, от натуры, от темперамента, но еще больше от тяжелой работы, от многочасовых бдений на ногах, он же ходит мягко и неслышно, боясь обратить на себя внимание, боясь обнаружить свое присутствие (в результате из-за своей нерасторопности проливает чернила на проводницу). Разность «потенциалов» создает между ними поле притяжения, тягу к человеческому контакту, но она же и разрушает это, так и не состоявшееся, человеческое сближение...

... которому ничего не надо было доказывать, а просто легко и приятно было посидеть за столом и вместе, азартно, спеть азербайджанскую народную песню.

С этим «человеком с улицы» в творчество Р. Оджагова вошла тема (почти музыкальная) «постороннего человека», который не совпадает со своим временем и со своим окружением, который постоянно стремится туда, где «праздник», где «день рождения», где все «чисто и светло», но что-то постоянно будет мешать и этому «празднику», и этому «дню рождения». При этом беспощадность социального анализа Ибрагимбекова смягчается у режиссера мягкой интонацией печали, когда, по существу, никого не надо ни прощать, ни обвинять.



«Парк»

«За закрытой дверью»



Счастливым финал «Дня рождения» практически больше не повторится. А простодушный учитель географии из Шеки через много лет, в другом фильме Р. Оджагова и Р. Ибрагимекова подсуется в новых «рыночных» условиях, но в результате его только обманут, «кинут», хорошо еще его простодушие и здоровое лукавство помогут не сломаться и преодолеть материальные потери.

«Храм воздуха», на мой взгляд, занимает исключительное место в творчестве Р. Оджагова, как бы стоит особняком. Фильм можно назвать печальной романтической балладой о том, как манит, дразнит жизнь (все те же «праздник», «день рождения»), которую она обещает романтически настроенному герою, как хочется довериться жизни, поверить в возможность безоглядного счастья. Кажется, все получилось, все сбылось, любимая женщина, бросив своих родных, уехала с героем туда, где «храм воздуха» (где «чисто и светло»), но все внезапно рушится в са-

мом преддверии праздника. Насколько я помню (допускаю, что память может обмануть), Р. Оджагов волновался по поводу этого фильма больше, чем по поводу других, наверное, понимая, что он отходит от «неореализма», понимая, что интонация фильма, его музыка (речь не о музыкальном сопровождении) далека от бытовой прозы. Может быть, в этом фильме, как ни в одном другом, Р. Оджагов говорит о своем сокровенном, о празднике, который так и не наступает, о романтизме восприятия жизни, от которого невозможно отказаться, но которому, увы, невозможно довериться.

Как у всякого подлинного художника, фильмы Расима Оджагова только высвобождают смысл его глубокого молчания. Его внутреннюю тишину.

И остается надеяться, что что-то высвободили и «штрихи к портрету».

Баку

«Звук свирели»



ОДЖАКУЛИ НАРЛИЕВ

МОЙ ТРЕНЕР

Сколько раз мы с моим земляком стояли в коридоре и разговаривали на своем языке. Проходя мимо нас, молодой человек остановился и спросил:

— Откуда вы?

— Из Туркменистана.

— А я из Баку. Языки наши очень похожи, вот и остановился.

Потом он пригласил нас на просмотр дипломной работы.

— На каком факультете учишься? — спросил он у меня.

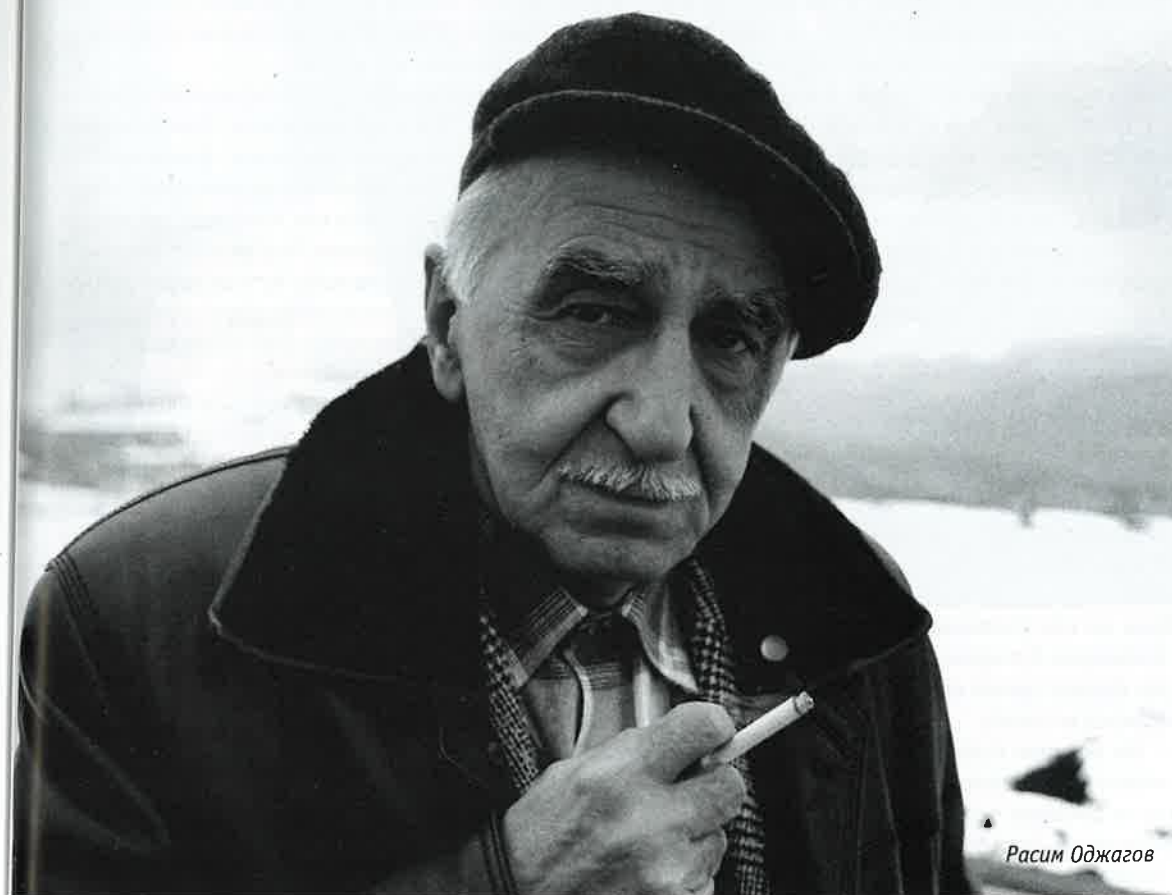
— На операторском.

— А я уже его заканчиваю. Пять лет пройдут незаметно, и настанет день твоей защиты. Так что приходи на мою защиту, узнаешь, как это делается, — рассмеялся он, протянул руку и сказал: — Расим Оджагов зовут меня, как тебя?

— Ходжа Нарлиев.

И с этого дня он стал во многом примером для меня.

Потом, когда удавалось посмотреть фильмы «Ее большое сердце», «Настоящий друг», «Наша улица», снятые Расимом, сердце наполнялось радостью, что ты знаком с оператором. Было завид-



Расим Оджагов

но, мечталось как можно быстрее стать таким же, как Расим.

Затем пошли его режиссерские работы — «Мститель из Гянджабасара», «Звук свирели», которые, как мне кажется, были трамплином к фильму «Допрос».

Все говорили о «Допросе», потому не терпелось его посмотреть. И вот какие мысли овладевали мною после просмотра фильма.

Это было в то время, когда на всех уровнях прохождения сценария и фильма делались большие и малые, идеологические и профессиональные замечания. Снимая свои фильмы, мы сами, незаметно для себя, становились их редакторами. В каждом из нас сидел цензор. И вдруг «Допрос». На запрещенную тему. Фильм, в котором открыто говорилось о коррупции, бюрократии, взяточничестве. Кроме смелости темы, было в фильме еще одно большое достоинство. Одну из главных ролей играл замечательный актер Александр Калягин. Дуэт Калягина и Гасана Мамедова был настолько жизненно достоверным, что убедил даже самых осторожных руководителей. А потом авторы его были удостоены Госпремии СССР. И самый главный успех фильма, я считаю, пришелся на долю автора сценария Рустама Ибрагимбека и режиссера Расима Оджагова. Убежден, они не раз устраивали сами себе Допрос: братья ли за такую опасную тему? И в тот день, в тот час, когда они приняли решение снимать этот фильм, высказаться о самых болезненных проблемах общества, была одержана первая победа. Это была сенсация в советском кино...

Вспоминая все это в один из дней Бакинского кинофестиваля «Восток—Запад», я поднял тост за Расима, называя его по-азербайджански «мэлим» — Учитель.

— Учитель, учитель, а ты, намного позже меня закончив ВГИК, Госпремию СССР получил раньше меня, — сказал, смеясь, Расим, — обскакал учителя.

— А ты, как тот тренер, который сразу все расставил по местам, — ответил я.

— Какой тренер? — удивился он, и я рассказал ему старую притчу о том, как тренер учил ребят бороться.

Один из его учеников очень рвался вперед и стал побеждать буквально всех. И когда в очередной раз тренер сделал ему какое-то замечание, он рассердился и сказал:

— Вы неверно говорите, и вообще вы уже ничего нового не можете мне дать. И это, если нужно, я могу доказать в схватке с вами.

И началась борьба между тренером и учеником. Боролись упорно, и вдруг тренер молниенос-

ным резким движением поднял ученика вверх и тут же бросил его на лопатки. Лежа на ковре, ученик начал кричать:

— Вы нас не учили этому приему, никогда не показывали!

— Этот прием я держал в секрете для таких зазнаек, как ты, — ответил ему мудрый тренер.

— Правильно сделал, — рассмеялся Расим...

Мы вышли на террасу. Моросил дождь. Мы стояли под навесом, он достал сигарету.

— Много лет тому назад, когда мы были вместе в Италии, ты как-то обещал мне бросить курить, — напомнил я ему.

— Несколько раз бросал, теперь окончательно решил не бросать, — улыбнулся Расим.

— Почему?

— Понимаешь, уже давно поседел волосы, на голове их как-то можно скрыть головным убором. А усы никак, потому я сигаретами постоянно подкрашиваю их в желтый цвет.

— Да, а как насчет футбола, какая нынче команда самая лучшая? Я вспомнил, как он ночами не мог оторваться от телевизора, когда показывали футбол. Он по именам знал игроков всех команд, анализировал матчи, кого-то хвалил, кого-то ругал... Расим с таким азартом говорил о футболе, как будто это дело его жизни.

— Какая команда? — с огорчением ответил он. — Футбол, команды кончились. Теперь играют деньги. Не готовят, а покупают футболистов. Представь себе, что какой-то талантливый режиссер снял фильм, а я купил его материал, смонтировал и хвастаюсь «Оскаром». Все решают деньги. У кого больше, тот и чемпион. Футбол кончился, — огорчился Расим и достал очередную сигарету.

— А снимать что-нибудь не собираешься? — постарался я сменить тему.

— Нет, — резко ответил он, — в нашем кино тоже стало как в футболе. И его превратили в деньги. Государство на нормальные фильмы не может дать деньги, а посторонние спонсоры превратили его в источник наживы. Посмотри эти сериалы. Воровство, убийство, пожары, взрывы, а судебных людских нет. Как будто за такое короткое время всю страну поменяли на другую, криминальную. Все каналы с удовольствием показывают эти сериалы, потому что они тоже получают за это большие деньги. Когда мы с тобой работали, и цензура была, и запреты были. Но иногда удавалось уговорить, убедить редакторов, руководителей. А сейчас, говорят, если не нравишься спонсору, он тебя в любое время может отстранить от постановки. Ты у него наемный раб. Я с ужасом думаю о том, како-

ва была бы судьба Тарковского, если бы ему пришлось жить и творить в эти дни. Да, его мучили поправками, заставляли многое изменять. Но где это не бывает? Попробуй в Америке сделать фильм, где главный герой-американец не окажется всепобеждающим. Но Тарковскому давали снимать, многие эпизоды, иногда половину фильма давали переснимать. А сейчас, когда фильмы шлепают за месяц, ему никто не дал бы денег, и он мог бы вообще не состояться как режиссер, и мировой кинематограф мог бы не узнать имя Тарковского. Это невероятно, страшно, но правда... Хорошо, что мы с то-

бой успели кое-что снять. А сейчас не хочу унижаться перед спонсорами — чужими людьми в кино...

В это время на террасу вышел оператор Фикрет и предложил:

— Давайте я сниму вас на память.

— Только так, как я стою — на ступеньку выше Ходжи. Другого секретного приема, как у того тренера, у меня нет, чтобы оказаться побольше ростом, — сказал Расим.

Мы рассмеялись. Фикрет нас сфотографировал.

Это был последний снимок Расима Оджагова...

Последний снимок Расима Оджагова





Женщина в красном

Когда кинофестивали на всех континентах затихают, в столице Беларуси начинается самая горячая пора. Ежегодно в последней декаде ноября здесь, на Минском международном кинофестивале «Лістапад», конкурируют киноленты, имеющие награды на мировых киносмотрках. На «Лістападе-2006» (он был 13-м по счету) собралась отменная коллекция фильмов-призеров Берлинского, Каннского, Венецианского, Карловарского МКФ, «Киношока», российских «Кинотавра» (Сочи) и «Окна в Европу» (Выборг). Самыми распространенными жанрами в конкурсной программе были мелодрама и социальная драма (или их вариации). Соответственно разделились и предпочтения: зрительское голосование вывело на первое место картину россиянина Алексея Балабанова «Мне не больно» (он получил главный приз «Золото «Лістапада»»), а международное жюри кинематографистов, возглавляемое народной артисткой России Светланой Дружининой, основной приз (за режиссуру) отдало исторической ретродраме «Ветер, который качает вереск» британца Кена Лоуча, победителя Канн-2006. Некоторые из нас впервые ощутили трагическую переключку того, что происходило в 1920-х годах в Ирландии, с событиями гражданской войны в России. Увы, у зрителей «Ветер...» не вошел даже в десятку.

Интегральным можно назвать успех шведского фильма «Как на небесах» Кая Поллака. Он получил специальный приз Президента Республики Беларусь А.Г. Лукашенко «За гуманизм и духовность в кино»; в зрительском рейтинге фильм стоит на втором месте (специальный диплом «Серебро «Лістапада»).

Международное жюри кинематографистов отметило работу Микаэля Ньюквиста (лучшая мужская роль), а жюри кинопрессы присудило ему приз с формулировкой «Как явлению искусства».



«Как на небесах»

Кай Поллак последний фильм снял в 1986 году. 18 лет он занимался преподавательской деятельностью и научными трудами (социальной психологией, психологией личности). Картина «Как на небесах» вызывает ответные чувства, потому что апеллирует к духовным ресурсам человека.

Место действия фильма — провинция, время действия — наши дни, один из главных героев — дирижер, уставший от мировой славы, которому пастор местной церкви предлагает должность кантора в церковном хоре. А дальше происходит непредвиденное: хористы предпочли певческие занятия церковным проповедям и семейным обязанностям. Люди острее стали воспринимать несправедливость вокруг себя и собственное несовершенство. При всей фабульной занимательности картина драматична, а в финале и вовсе окрашивается в трагическую тональность.

Первая пятерка фильмов-лидеров по зрительскому рейтингу выглядит так (по 10-балльной оценке):

«Мне не больно» реж. Алексей Балабанов, Россия;

«Как на небесах» реж. Кай Поллак, Швеция;

«Я помню...» реж. Сергей Сычев, Беларусь;

«Сундук предков» реж. Нурбек Эген, Кыргызстан-Россия-Франция-Германия;

«Franz+Polina» реж. Михаил Сегал, Россия;

6-е место у «Родины» Зульф리카ра Мусакова (Узбекистан), 9-е и 10-е у фильма — «Мой Никифор» Кшиштофа Краузе (Польша) и «Достало!» Пеэтера Симма (Эстония-Германия). Далеко позади «Мария» Абея Феррары (США, спец. приз 62 МКФ в Венеции) и «Уснувший ребенок» Ясмин Кассари (Бельгия—Марокко; специальные дипломы жюри кинематографистов «За высокую изобразительную культуру» и лучшему композитору Анри Морелю; кинопресса также отметила картину специальным дипломом). Последняя кинолента, датированная 2004 годом, обошла около 20 ази-



«Мне не больно»

атских и европейских кинофестивалей, имеет огромный шлейф призов. Режиссер-женщина Ясмин Кассари сняла прекрасный фильм об обездоленности и достоинстве соотечественников, напомнив о лучших образцах итальянского неореализма.

На российский фильм «Franz+Polina» обратили внимание не только зрители. Жюри кинематографистов выделило Михаила Сегала среди дебютантов, присудив ему приз им. Виктора Турова, а Максиму Трапо — приз за лучшую операторскую работу. Жюри кинопрессы вру-

чило специальный диплом «За творческий синтез литературы и кино».

Если бы надо было выбирать зрительный образ (эмблему) XIII МКФ, то это была бы молодая женщина в алом платье. Начиная с «Эйфории» россиянина Ивана Вырыпаева, дама в красном прошла еще через три фильма, а в пятом героиня по имени Нина — перед объятиями в постели завязывала на шее красный платок а ля пионерский галстук и шутиливо салютовала сексуальному



XII МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ ФИЛЬМОВ О ПРАВАХ ЧЕЛОВЕКА «СТАЛКЕР»

10—17 декабря 2006 года в Москве прошел XII МКФ «Сталкер». Его цели и задачи неизменны — формирование правового сознания средствами кинематографа и поощрение кинематографистов, создающих фильмы о правах человека. Всего в этом году в рамках фестиваля было показано 137 фильмов. В конкурсных программах соревновались 11 полнометражных и 25 короткометражных



«Буатель»

игровых фильмов, 43 документальные картины и 5 анимационных. Гран-при в конкурсе игрового кино получил фильм «Странник» режиссера Сергея Каранда-



«Связь»

партнеру: «Будь готов!» («Связь» — дебют в режиссуре Авдотьи Смирновой). Кстати, российская

шова, лучшим дебютом года стал фильм Бориса Хлебникова «Свободное плавание»; в конкурсе неигрового кино победила картина «Собиратели теней» Марии Кравченко, лучшим дебютом здесь стал фильм «Мирное время» режиссера Романа Хавронского, гран-призер в анимации — «Буатель» Алексея Демина.

Обойденной призами и дипломами оказалась новая картина Майрам Юсуповой «Другие русские». Между тем этот фильм оказался главным событием фестивального дня, посвященного защите прав беженцев. Речь в картине идет о русских, вынужденных в 90-е годы покинуть насиженные гнезда в Душанбе и признанных беженцами на исторической родине — в России. Этот страшный парадокс объединяет в фильме Юсуповой несколько русских семей. Военный, художник, актриса, инженер, журналистка рассказывают каждый свою историю бегства из Таджикистана, где они выросли (а многие и родились), учились, женились, работали, соседствовали и дружили с таджиками. А здесь, на родине, их не ждали. Долгим годам мытарств без жилья, без работы сопутствовали презри-

актриса экстракласса Инга Оболдина предстала перед зрителями-минчанами тоже в красном, так и не узнав (уехала до закрытия) о том, что профессиональное жюри не прошло мимо ее архитектурши Али в картине «Мне не больно», назвав исполнительницу лучшей актрисой второго плана. Приз за лучшую главную женскую роль уехал в Берлин к Сандре Хюллер («Реквием» Ханса-Христиана Шмида).

Алла Бобкова

Минск



«Свободное плавание»

тельные приговорки — «понаехали» и т.п. Помимо бытовой неустроенности и оскорблений герои фильма страдают еще и от ностальгии — куда от нее денешься, ведь в Таджикистане прошла вся их жизнь, там остались дома и могилы родителей, бывшие друзья (которые, правда, в одночасье отвернулись от русских соседей).

На закрытии кинофестиваля молодой режиссер Вано Бурдули, получая приз канадского фонда «Гражданское общество» за свой фильм «Еще ничего не стерли», посетовал на отсутствие открытой критики действий российских властей в отношении грузин и был поддержан аплодисментами зала.

Дарья Борисова

Москва

ХОДЖАКУЛИ НАРЛИЕВ

ГОЛОС МАТЕРИ

Киноповесть



Ходжакули Нарлиев

До снежных вершин Казбека, казалось, рукой подать. Внизу, в горах, было лето и все буйно цвело. Здесь археологи вели раскопки под руководством молодого ученого Заурбека. Работали лопатами, совками, потихоньку высвобождая от земли и песка тайны истории. Находки аккуратно очищались кисточкой и складывались в ящики, их уже было с десяток.

В этот день приехала группа туристов. Один из членов экспедиции рассказывал туристам:

— Древнеосетинская культура — это культура языческая и называется кобанской. По сути, это сокровище мировой цивилизации. Она так же богата и загадочна, как культура древних ацтеков. В предгорьях Садона и Зигды нашли непрерывную цепь предметов. Самые старые датируются третьим тысячелетием до нашей эры, а самые поздние — периодом коллективизации. Грандиозные священные котлы, — он показывал на уникальные находки, — для жертвоприношений.

Туристы внимательно слушали. Тишину прервал звонок мобильного у руководителя группы. Звонили из Владикавказа, из главного управления туризма просили передать, что у Виктории Денисовой бабушка попала с сердечным приступом в больницу. Звонила подруга Шура и просила Вику срочно вернуться в Москву. Встревоженная Вика стала упрашивать:

— Пожалуйста, придумайте что-нибудь, срочно отправьте меня, если Шура звонила, это серьезно.

— Сколько бабушке лет?

— 83 и очень большое сердце.

— Больше некому присмотреть за ней?

— У бабушки кроме меня никого нет...

— Сами видите — у нас один автобус на всех. И сегодня мы должны ночевать в горах. Только завтра к вечеру вернемся во Владикавказ. Я сейчас узнаю у археологов, может, кто-то из них едет в город.

Руководитель группы туристов подошел к одному из археологов:

— Вы сегодня в город не собираетесь?

— Сейчас с другого объекта подойдет Заурбек, и мы поедем в город, — сказал тот и посмотрел на небо, — вот видите, уже начали собираться облака. По прогнозу дождь в горах будет лить два дня подряд, все равно не даст нам работать.

— Нашей девушке срочно надо лететь в Москву. Вы не подбросите ее до города? А там ее встретят люди из управления и посадят в самолет.

— Пожалуйста, только у нас не очень комфортно, придется ехать в открытом кузове.

— Ничего, ничего, я согласна! — крикнула Вика.

Туристы на автобусе уехали. Археологи аккуратно упаковали находки. Облака все сгущались, начал капать дождь. Вика открыла зонт и продолжала наблюдать, как ребята тщательно заворачивали в какой-то специальный материал каждый предмет и осторожно укладывали в ящик. Затем вчетвером еле-еле взгромодили его на узик рядом с другими ящиками. Подошли Заурбек и еще несколько человек.

— Что за пополнение в нашем полку? — весело спросил Заурбек, глядя на девушку под зонтом.

— Туристка, ей надо срочно лететь в Москву.

— Хорошо, садитесь в кабину, — сказал Заурбек и стал подниматься в кузов с другими мужчинами.

Дождь все усиливался, узик с трудом преодолевал очередной подъем. Колеса буксовали на мокрой глинистой почве. А еще предстоял крутой подъем.

— Поднимемся, а там уже до основной трассы рукой подать, — приговаривал водитель, нежно постукивая по «тарпедо»: — Давай, давай, старуха!!! Не позорь меня перед гостями.

Узик, что есть силы громыхая, поднялся до середины возвышенности и стал затормаживать. Водитель быстро переключил скорость на вторую, затем на первую. Машина, дергаясь, немного прошла вперед, потом бессильно остановилась и медленно начала скользить вниз.

— Быстро прыгайте на землю, берите камни и подставляйте под колеса! — закричал водитель и изо всей силы нажал на тормоза.

Несколько ребят моментально выпрыгнули и, хватая камни с дороги, принялись подкладывать их под колеса. Выталкивая в стороны большие камни, машина продолжала сползать вниз. Растерянная Вика, не имея возможности хоть что-то предпринять, только повторяла:

— Ой, ой!!

Заурбек спрыгнул с кузова, мгновенно открыл дверцу кабины, выхватил кричащую Вику и отбросил ее в сторону. И закричал двум ребятам, которые еще оставались в кузове:

— Подайте мне ящик с находками.

Узик продолжал ползти вниз. Водитель, выссовываясь в окно, старался вырулить в нужном направлении. Заурбек бежал рядом с петляющим автомобилем, чтобы принять ящик с находками. Машина ударила о большой камень на обочине, резко развернулась. Заурбек схватился за ящик и потянул его на себя. Ящик был очень тяжелым. Не сумев удержаться на ногах, он перекинулся с ним в овраг. Вика в ужасе закричала. Ребята, которые остались в кузове, и водитель выпрыгнули из машины. Попав колесом в яму, машина перевернулась. От удара ветровое стекло разбилось вдребезги, осколки посыпались на лежащего под ящиком Заурбека. Машина, переворачиваясь, покатила вниз и, ударившись о дно ущелья, загорелась.

Ребята подбежали к Заурбеку, высвободили его из-под ящика. Лицо мужчины было залито кровью.

— Заурбек, Заурбек! — закричал один из парней.

Ответа не было, Заурбек потерял сознание. Один из парней стал перевязывать ему голову, приговаривая:

— Большая рана, надо остановить кровотечение.

Стоящий рядом археолог снял рубашку, порвал на части и отдал ему. Вика била дрожь, она вся тряслась. Связав спецовки, ребята соорудили что-то вроде носилок, положили на них Заурбека и побежали вверх. Вика поплелась за ними, один из группы стал помогать ей, взял ее под руку. Другой парень уже звонил в город и кричал в трубку:

— Найдите Казбека и расскажите ему. Какого Казбека? Чемпиона мира по борьбе. Он же двоюродный брат Заурбека, мы будем добираться до райбольницы в Георгиевске, он по дороге. Пусть едут туда. Да, позвони еще в туруправление, скажи, что та девушка, которой срочно надо лететь в Москву... — как ваша фамилия? — он обратился к Вике.

— Денисова, — робко ответила она.

— Денисова ее фамилия. Она тоже едет с нами. Дай им мой телефон, пусть свяжутся и примут решение.

Когда они дошли до большой дороги, из-за поворота появилась маршрутка. Водитель «Газели» остановил машину, пассажиры вышли наружу. Увидев раненого, многие освободили свои места. Заурбека положили на заднее сиденье, «Газель» тронулась. Мужчины, которые уступили свои места, остались мокнуть под дождем.

На окраине небольшого районного городка Георгиевска расположились церковь и мечеть. Ближе к городу находилась школа. Фатима Алибековна вела занятие. Вдруг послышался страшный взрыв. Из окна класса бы-

ло видно, как купола взлетели на воздух и церковь загорелась. Дети выпрыгивали из окна и бежали к месту взрыва. Несколько учителей, а вместе с ними и Фатима Алибековна тоже пошли за ними. Служители церкви впопыхах срывали со стен иконы, оклады, открыли хранилище и все ценное пытались вынести на улицу.

— Ты, ты, ты, — Фатима Алибековна отобрала ребят постарше, — помогите, но осторожнее, пожалуйста, близко к огню не подходите.

Дети бросились на помощь. Сама она тоже пошла помогать, и все учителя последовали ее примеру. Много удалось спасти. Догорала церковь, начался дождь.

— Эх, раньше бы полил! Может, не дал бы догореть... — сказал батюшка, глядя на небеса. — Куда же теперь все это девать? — сокрушался он, глядя на спасенные ценности.

— Может быть, в мечеть отнесем? — сказала Фатима Алибековна.

— Как в мечеть? Церковные вещи в мечеть нести?

— Ну, не оставлять же ценности такие под дождем.

— Не знаю, боюсь как-то... — признался священник.

— Ребята, а ну берите иконы и за мной, — сказала Фатима Алибековна и пошла с ними в сторону мечети.

Служитель мечети постучал в дверь Фатимы Алибековны.

— Мусульмане увидели в мечети иконы и пошли совершать намаз на улице, требуют вас, — говорил он задыхаясь, — особенно Алихан возмущается. Не просто возмущается, а так, что мне стало страшно.

Фатима Алибековна шла в сторону мечети. Она остановилась, задумалась и резко завернула во двор, там хозяйничала молодая женщина.

— Эльма, я тебя прошу, возьми своего сыночка и пойдём со мной, как его зовут?

— Славик. — Эльма с недоумением смотрела на Фатиму Алибековну.

Они подошли к мечети.

— Ты понимаешь, что ты наделала?! Ты осквернила нашу мечеть! Ты, уважаемая женщина, куда ты лезешь? — напирал на нее Алихан.

— Да, я женщина, и, кстати, такая же мусульманка, как ты.

— Если бы ты была мусульманка, грех бы руки тебе обжег. Аллах разгневался и неизвестно, какое горе пошлет на нас. Сама никогда не молилась, а теперь и нас лишила возможности молиться.

— Мы сделали доброе дело, — продолжила учительница, — большая часть наших жителей, а они наши братья, — православные осетины. У них случилась беда,

мы им помогли, пока не решится вопрос с новой церковью. Я специально привела сюда твою невестку, Эльму — она православная, ее за руку держит твой внук Славик. Я хочу спросить тебя, Алихан, ты хочешь, чтобы внук принял веру матери, православную, а потом ссорился бы с тобой, враждовал с отцом, с бабушкой — мусульманами?!

Алихан молчал.

— Я спрашиваю, Алихан, ты хочешь этого?

— Нет, конечно, — выдавил из себя Алихан.

— А ты, Георгий? — Она обратилась к мужчине, стоящему рядом с Алиханом. — А ты хочешь, чтобы твой внук Славик принял веру отца — мусульманскую и враждовал бы с матерью, твоей дочерью, и тобой — бабушкой — православными?

— Нет, конечно, — как и Алихан, ответил Георгий.

— И сколько таких смешанных семей в Осетии? Никто не сможет сказать, потому что их очень много. И надо, чтобы во всех семьях такие, как Славик, выросли бы с пониманием, что люди за долгие годы существования хорошо обучились ремеслу убивать и калечить друг друга, а дружить, мириться и сохранять мир не научились. Поэтому они одного-единственного Всевышнего разделили на части, называя его то Богом, то Аллахом. Сам пророк Мухаммед говорил, что все веры находятся на одной лодке, а у находящихся в одной лодке, как известно, судьба одна... Жаль, что мало людей, знающих суть веры, и при этом достаточно негодяев, разжигающих вражду ради гнусных и порой только личных интересов.

На следующий день вместе с призывом муэдзина звенел колокол. Прихожане на скорую руку соорудили небольшую деревянную колокольню. Издалека шли Алихан и Георгий. Со всех сторон подтягивались люди на молитву. Оба зашли в мечеть. Алихан повернул в мусульманскую часть мечети, а Георгий — в православную. Продолжали звучать призыв на намаз и колокольный звон, мусульманская молитва на арабском переключалась с пением псалмов, правоверные с обеих сторон молились.

Весна, вокруг зелень и цветы, все так же крик муэдзина смешивается с хоровым пением. Георгий и Алихан заходят в мечеть и расходятся по углам.

— Еще сорок три минуты до вылета, успели, — сказал водитель, мужчина лет пятидесяти, когда подъехали к аэропорту, — а вы не хотели на рынок, чуть не лишили бабушку гостинцев.

— Спасибо большое, спасибо, — от души благодарила Вика водителя, — как мне узнать о состоянии Заурбека? Ведь он мне спас жизнь. Я даже не знала, как дверь у машины открывается, улетела бы вместе с ней в ущелье.

— Оставьте мне свой телефон, я все узнаю и позвоню вам, — сказал водитель, забирая Викину сумку из машины.

— Вы очень любезны, как ваши имя-отчество? — спросила Вика.

— Юрий Казбекович, — ответил тот.

— Казбек у вас самое распространенное имя, да?

— Да, и Эльбрус, все родители хотят, чтобы сыновья стали великими и достойными, как величественные Казбек и Эльбрус.

Москва. Вика спускается в метро. На спине рюкзака, в руках большой пакет с фруктами из Владикавказа. Она уже едет в вагоне, одной рукой придерживая пакет, другой держась за поручень. Перед ней на шестиместной скамье сидят пятеро молодых ребят. Один из них так широко расставил ноги, что занял два места. Остальные ведут себя по-разному: кто слушает музыку в наушниках, кто читает, кто спит или прикидывается спящим, а кто просто разглядывает окружающих. На следующей остановке зашла пожилая женщина и остановилась рядом с Викой. Женщина была невысокой, она не смогла дотянуться до поручня и попросила Виду:

— Можно, я подержусь за вас?

— Пожалуйста, пожалуйста, — ответила Вика.

Женщина улыбнулась и сказала:

— Может, кто-нибудь из молодых уступит нам место?.. Я пожилая, а вы с грузом, с дороги.

Ребята делают вид, что ничего не слышат. Тогда Вика нагибается и говорит ближайшему:

— Уступи место женщине, ей тяжело стоять.

— Ей в таком возрасте надо сидеть дома, а тебе с грузом ехать на такси, — говорит он и, нагло смотря на женщин, продолжает жевать жвачку.

В этот момент поезд резко затормозил, и женщина, не удержавшись на ногах, упала. Вика, желая удержать ее, упустила пакет из рук. Когда она двумя руками стала поднимать женщину, по вагону катились ее груши, абрикосы, яблоки...

Вика подняла женщину.

— Да неужели за таких женщин-матерей вы и в атаку не пойдете?! — она кричала в лицо другому парню, оказавшемуся рядом.

Тот открыл один глаз, посмотрел на нее и сказал:

— Не ори.

Закрыв глаза и поднял банку пива.

— Не могу наступать на правую ногу, — пожаловалась женщина, — сильно ушибла.

Она повисла на Викином плече. Вика старалась поддерживать ее свободной рукой.

— Больно мне, дочка, очень больно, — жаловалась женщина, вытирая слезы, которые покатились из глаз.

Вика пришла в ярость. Не отпуская женщины, она изо всех сил выдернула наушники у сидящего парня, подняла его за ворот с насиженного места и толкнула в сторону. Женщина, с помощью Вики, села на освободившееся место.

— Ты дура, больная, что ли? — заорал парень на весь вагон.

— Неужели вы и за своих матерей не пойдете в атаку?! — кричала в лицо наглецу Вика и ей виделось... как весь этот ряд парней сидит в окопах. Истекающий кровью командир поднимает руку с автоматом, бежит в атаку, кричит: «За мной!..» А эти так же сидят, хоть кто-нибудь сдвинулся бы... Командир, весь израненный, в крови, спускается в окоп, трясет каждого, что-то им говорит, а те по-прежнему сидят молча, отворачиваются от командира...

— Спасибо тебе, дочка, больно мне... — вздыхала женщина со слезами на глазах, обеими руками держась за больную ногу.

А по вагону катились Викины фрукты...

У больницы, где лежала бабушка, Виду встретила подруга Шура. Обнимая Виду, она плакала и сквозь слезы, говорила:

— Не дождалась тебя бабуля, полчаса тому назад скончалась.

— Я боялась об этом думать, но когда увидела, как фрукты по вагону катятся, все поняла, — плакала Вика, обнимая Шуру.

К воротам на взлетную площадку аэропорта Владикавказа подъехала скорая помощь. В ней лежал Заурбек, вся голова, вместе с глазами, была обмотана бинтами, рядом с ним сидел его родственник — чемпион мира по борьбе здоровяк Казбек. Вслед за скорой на нескольких машинах подъехали еще человек 20—30 сопровождающих, все направились к скорой.

— Пожалуйста, только те, которые полетят с больным в Москву, подойдите к самолету и помогите поднять носилки. Остальным просьба оставаться здесь.

— Удачной операции!

— Скорейшего возвращения!

— Заурбек, ждем тебя!

— Через двадцать дней свадьба моего сына, не за-

будь, ты должен быть на свадьбе! — раздавались голоса.

— Я вам скоро привезу его красивым и зрячим, — шутил у машины Казбек.

Заурбек помахал рукой на прощание. Провожавшие следили за происходящим через ограду. Машина с Заурбеком остановилась у самолета. Какой-то человек в белом халате открыл задние двери скорой. Выкатили носилки с Заурбеком, несколько человек хотели помочь поднять их на борт, но Казбек отстранил всех и, взяв Заурбека на руки, аккуратно стал подниматься по трапу.

— Молодец, Казбек!!!

— Чемпион есть чемпион, — раздавались голоса провожающих.

Шел дождь, люди, кто с зонтом, кто без, ждали у перехода через улицу. Машины шли непрерывным потоком. У всех на ускоренном режиме работали дворники. На все это Вика смотрела из своего окна. Раздался телефонный звонок.

— Вика, это вы? — слышался голос.

— Да, кто это? — спросила она.

— Юрий Казбекович, водитель из Владикавказа.

— Ой, извините, пожалуйста, что не узнала вас.

— Ничего, ничего, как бабушка?

— Бабушки не стало... — Вика заплакала в трубку.

— Пожалуйста, примите наши соболезнования. Крепитесь, это жизнь.

— Спасибо, спасибо, как Заурбек?

— Его вчера увезли в Москву.

— В Москву, а что с ним было?

— На голове в нескольких местах ранения, сотрясение мозга. Это все и здесь могли вылечить, но у него от сильного удара и напряжения образовалась глубокая трещина на зрачке. Поэтому повезли в травматологическую глазную больницу имени Гельмгольца.

— Ой, вы знаете, это находится недалеко от моего дома. Я обязательно схожу к нему. Спасибо вам большое за звонок.

После операции Заурбека перевели в палату. Рядом с ним сидел Казбек и еще двое родственников. Войдя в палату, увидев усаженных мужчин, сидящих рядом с больным, Вика уверенно подошла к ним и спросила:

— Это Заурбек?

— Да, — ответил Казбек, — а вы кто будете?

— Я Вика, та девушка, которой он спас жизнь.

— Спас жизнь! Когда? — удивился Казбек.

— А... вы та туристка в горах? — спросил Заурбек.

— Да, да, та. И зовут меня Вика.

— Как вы нашли нас, Вика? — удивился Заурбек.

— Это не трудно. Об этом потом. Вы лучше расскажите, как прошла операция, как вы себя чувствуете?

— После внимательного осмотра Роза Александровна, главврач и мой хирург, говорит: травма у вас глубокая, мы зашьем ее шелковыми нитями, которые со временем рассосутся. А я ей говорю:

— Можно один вопрос?

— Пожалуйста, пожалуйста.

— Когда я буду идти по улице, девушки заметят, что с моим глазом что-то не так?

— Боже, с кем я имею дело!! Обещаю, косметически глаз будет в полном порядке. Нитки со временем примут цвет глаза, и никто ничего не заметит.

— Тогда приступайте! — говорю.

Зашла медсестра, отдала Вике градусник и сказала:

— Помогите ему измерить температуру.

Вика хотела расстегнуть пуговицу на рубашке Заурбека. Он сказал:

— Не беспокойтесь, я сам.

— Вы больной, с сотрясением мозга, вы не должны двигаться, я вам обязана жизнью, а говорят, долг платежом красен, — и начала расстегивать рубашку. — А что, повреждены оба глаза?

— Нет, только правый.

— Почему тогда завязаны оба?

— Оказывается, оба глаза двигаются синхронно. Один точь-в-точь повторяет движение второго. А больному глазу движения сейчас не к чему. Поэтому завязаны оба.

Казбек шел по улице с пакетами для Заурбека и разговаривал по мобильному телефону:

— Найди себе замену и срочно приезжай. Нельзя пропускать тренировки, когда турнир на носу, — слышался строгий голос тренера.

— Хорошо, хорошо, постараюсь приехать на днях, — отвечал он виновато.

Зайдя в палату, Казбек удивился, увидев уже сидящую там Вику.

— Звонил тренер, просит срочно приехать и начать тренировки. По-моему, нашлась хорошая замена, и все проблемы больного можно спокойно переложить на нее, — шутил Казбек.

— Ты, по-моему, это уже сделал, — поддержал шутку Заурбек.

Центральный рынок Владикавказа жил своей жизнью. По краю рынка шел огромный человек, чемпи-

он мира по борьбе Казбек Бороев. Никто не называл его по имени, только и было слышно:

— Чемпион, наш чемпион!

Он отвечал землякам улыбкой, он зашел в бильярдную. Сразу на всех столах игра остановилась, игроки заулыбались.

— О, чемпион!!!

— Я этого чемпиона сегодня растерзаю, если только он, как вчера, не доведет меня своей муравьиной возней. Пока он пару раз обойдет вокруг стола, можно сходиться на базар и сделать все покупки.

Чемпион подошел к маленькому щупленькому человеку и обнял его:

— Эльбрус ты мой, Эльбрус! Какое точное имя подобрал тебе родители!

Все засмеялись.

— Не ломай кости, медведь! — закричал тот.

Началась игра, съехались корреспонденты и стали готовиться снимать чемпиона.

— Смотрите, опоздал, еще и перед камерами теперь позировать будет, — возмущался соперник, — если он и выиграет когда-нибудь, то это только потому, что у меня кончится терпение.

Чемпион с охотой ходил вокруг стола, спокойно присматривал шары, ударял, попадал и, каждый раз проходя мимо соперника, по-отцовски гладил его по голове. Тот еще больше нервничал.

— Казбек — чемпион! Можно начать съемку, — командовал режиссер.

— Пожалуйста, — остановился перед камерой Казбек.

В это время разные люди здоровались с ним. Одному он отвечал кивком головы, навстречу другому — поднимал руку, третьему посылал воздушный поцелуй.

— Скажите, пожалуйста, надеетесь ли вы в третий раз стать чемпионом мира? — спросил журналист.

— Конечно, — ответил он, улыбаясь.

— Почему вы так уверены?!

— Пусть попробует не победить, я тогда вообще не подпущу его к бильярду, — закричал его соперник Эльбрус.

— Мой друг Эльбрус, мои земляки, их уверенность придадут уверенности мне.

— Но ведь уверенность — это не все...

— Да, все решают два слова — поражение и победа. Когда я выхожу на ковер, вижу лица своих земляков. Они ждут только победы. Огорчить их — все равно что остаться сиротой, я не хочу быть сиротой.

— Как это, сиротой?

— Помните пословицу? «У победы — сто отцов, а поражение — сирота». Я хочу, чтобы все знакомые, друзья, земляки были со мной. Поэтому я иду на схватку только с одним чувством — победить и радовать земляков.

В это время раздался сильный взрыв. В воздухе полетели люди, торговые ряды, товар, машины загорелись, сигнализации слились в протяжный вой, словно военная сирена. Один за другим взрывались бензобаки. Вспыхнул магазин строительных материалов, огонь моментально перекрыл выход, люди метались, как загнанные звери. Окно, которое они пытались выбить, изнутри и снаружи было запаковано решеткой.

Казбек двумя огромными прыжками подлетел к злополучному окну и одним рывком вырвал решетку. Выбив стекла, легко раскрошил деревянную раму. Люди хлынули к месту спасения, на многих уже горела одежда. Казбек взялся за внутреннюю решетку и стал вытаскивать ее внутрь, но люди, которые за ней находились, сильно мешали. Тогда он уперся ногами в стену и стал тянуть ее на себя. Она согнулась, Казбек рванул изо всех сил — и решетка вышла из стены изогнутыми гвоздями. Горящие люди полезли на подоконник. Те, что стояли снаружи, стали вытаскивать их, накрывали своей одеждой и валяли по земле, чтобы потушить пламя. Изнутри слышались пронзительные нечеловеческие стоны.

— Ловите! — мигом оказавшись в огне, Казбек стал одного за другим выбрасывать людей наружу.

— Ловите! — слышался его голос из огня.

С последним человеком, уже сам весь в огне, вывалился наружу. Люди принялись ему помогать, репортеры, почувствовав запах сенсации, снимали его крупные планы: обуглившуюся кожу, сгоревшие волосы, искореженное огнем лицо.

У Вики в квартире зазвонил телефон.

— Вика, это я, Шура, — кричала подруга. — Включи скорей второй канал, там, откуда ты только что приехала, взорвали рынок!

— Не может быть! — Вика метнулась к телевизору.

Когда экран зажегся, она увидела Казбека, вываливающегося из окна со спасенным человеком на руках.

— Шура! Да это же Казбек, двоюродный брат Заурбека. Да он настоящий герой, как он спасал людей, ты видела?!

— Да ты посмотри на него, какие ожоги он сам получил, бедный!

— Да... что же делать? Что делать? Как я могу им помочь?

— Чем ты можешь помочь, ты в Москве!

— Да... да...

Больница. Казбек, весь обмотанный бинтами, лежал на воздушной кровати, — новое изобретение для тех, кто получил сильные ожоги. Работал аппарат искус-

ственного дыхания. О славе борца напоминала только неподвижная богатырская фигура.

— Через два месяца чемпионат мира. Казбек не поднимется.

— И что, он не будет участвовать в турнире? — переполошились люди в коридоре.

— Да, повезло американцу, — вздохнул один из больных.

На улице уже было темно, когда Вика вошла в здание больницы.

— Я беспокоился за тебя, думал, что-то случилось, — сказал Заурбек, как только Вика вошла в палату.

— Откуда ты знаешь, что это я? — удивилась Вика.

— Я узнаю тебя по походке.

— По походке?

— Да! Оказывается, когда человек не видит, уши берут на себя обязанности глаз. Воздух, все, что окружает, вдруг становится осязаемым. Я немного походил по палате, затем по коридору, представляешь, я обостренно чувствовал встречных, стены, кровати...

— Я думала, только я такая.

— Несколько раз, когда ставила тебе градусник, руки коснулись твоего тела, и вот сейчас могу дотронуться до тебя и сказать, какая температура.

— Не может быть, ну-ка, дай руку, скоро придет медсестра с вечерней проверкой температуры, и мы проверим.

Он взял ее руку и приложил к щеке. Нежно накрыл своей и почувствовал, как у него участилось сердцебиение. Пытаясь скрыть волнение, он серьезным голосом спросил:

— Ну, сколько?

— Тридцать шесть и восемь или... девять.

Зашла медсестра и раздала градусники.

— Сейчас проверим, угадала ли ты, — говорил Заурбек, держа градусник подмышкой и улыбаясь так, словно он видит ее.

И она смотрела на него с грустью и радостью, как будто любое постороннее движение могло разрушить их тайное чувство.

— На, посмотри, — Заурбек отдал ей градусник.

— Точно, — радостно воскликнула Вика, — тридцать шесть и восемь.

Казбек стал приходить в себя, открыл глаза, но от острой боли закрыл их. Левый глаз был завязан.

— Лучше еще несколько дней не открывать глаза, пока не заживут раны, — сказала сестра, которая дежурила у постели Казбека.

— Какое сегодня число? — с тревогой спросил Казбек.

— Седьмое, — ответила сестра.

— До чемпионата выпишете меня?

— Я не знаю... Сейчас позову врача, — сказала сестра и вышла из палаты.

Казбек осторожно открыл правый глаз и увидел множество шлангов, которые тянулись от его тела к разной аппаратуре. Врач — высокий, средних лет мужчина, улыбаясь, зашел в палату. Не успел подсесть к Казбеку, как услышал тот же вопрос:

— Доктор, до чемпионата выпишите меня?

— Дай хоть поздороваемся, дорогой чемпион, — врач сел рядом. — Во-первых, желательно закрыть глаз, чтобы не мешать левому нормально заживать. Так надо, дорогой чемпион. Во-вторых, лечение будет долгое...

— Никогда не успеем до чемпионата?! — не дал договорить доктору Казбек.

— Я понимаю, как важен ваш чемпионат, дорогой Казбек. Он важен для всей Алании, но надо набраться терпения. Спорткомитет отправил письмо и видеокассету в Международную федерацию борьбы с просьбой перенести сроки турнира. Все мы очень надеемся, что сроки перенесут.

Вика только открыла дверь палаты, как услышала голос Заурбека:

— Привет.

— Так, теперь придется поверить, что ты определяешь меня по шагам.

— А ты сомневаешься?

— Я сегодня специально на полчаса раньше приехала, а ты все равно узнал меня.

— Во-первых, когда глаза закрыты, полчаса раньше или полчаса позже, не имеет значения. Во-вторых, я тебя жду с самого утра.

Она села рядом, он взял ее руки и начал их нежно гладить.

— А в-третьих, ты опять сбежала с последней пары?

— Если честно, с двух последних.

— Тебя исключат из института.

— Последний год, не исключат. А потом, я не виновата. Сердце говорит: вставай, иди, а ноги несут сами собой.

Он взял ее руки и поднес к своему лицу, нежно и тихо заговорил:

— Когда делают перевязку и на какие-то минуты убирают повязку, мне очень хочется увидеть тебя, но потом я вспоминаю о больном глазе, боюсь, что разочарую тебя, и отказываю себе в своем желании.

— И я боюсь.

— А ты чего боишься?

— Боюсь, что разочаруюсь и откажусь от своего обещания.

— Какого?

— Вот видишь, уже забыл. Ты же обещал летом пригласить меня в Аланию. Я забыть не могу прошлой поездки. Однажды всех нас принимал руководитель турорганизации. Говорил о необходимости общения. А затем обратился к нам: «Когда видишь таких красивых, веселых девушек, женщин, грусть куда-то уходит, незаметно подтягиваешься, поправляешь галстук. Мир вокруг становится красивым, широким. Влюбляешься в этих красавиц. Зная, что и твоя жена — одна из них, влюбляешься в нее заново. Как закончится наше застолье, поеду домой и буду объясняться в любви своей жене». Все мужчины заплотировали, засмеялись, хором поднялись с места и выпили за нас. Наговорили столько комплиментов! Я радовалась тому, что родилась женщиной. Какое чудо, какие люди, рядом с ними жить хочется! А здесь, как спустишься в метро и увидишь молодых ребят, расталкивающих стариков и старух, чтобы плюхнуться на свободное место...

— Успокойся, все уладится, — говорил он, держа ее руки у себя на сердце.

Она почувствовала его сильное сердцебиение, а в унисон с ним — свое. Ей послышалась далекая прекрасная музыка. Она все приближалась, усиливалась... Вика и не заметила, как взяла его руки, и он, повинаясь моменту, невольно поднялся, сел на кровати, притянул ее к себе. Через руки передавались удары сердца, которые вместе со звучащей музыкой сливались в единую симфонию. Вдруг он сказал:

— От обещанного слова я действительно отказываюсь.

— Как? — удивилась Вика

— У меня другое предложение.

— Какое? — растерялась Вика.

— Пригласить тебя в Осетию навсегда, — и он еще сильнее прижал ее руки к груди.

Вика с Заурбеком вышли из здания больницы. Он уже был без повязки.

— Ну, с выздоровлением! — весело крикнула Вика.

— Спасибо, — ответил Заурбек и полез в карман за платком. — Меня предупреждали, что глаз на ветру будет еще долго слезиться.

— Ничего, это дело времени, — сказала Вика и взяла Заурбека под руку. — Можно взять такси, но в Москве сейчас такие пробки, что несколько часов будем сто-

ять на дороге. Так что, хоть и не хочется вести тебя туда, лучше поехать на метро. Это быстрее.

— Хорошо, и я посмотрю на то, что тебя так раздражает.

Подходит поезд, Вика с Заурбеком садятся в вагон. На одно свободное место Вика хочет посадить Заурбека. Он отказывается. Двумя руками берет ее за плечи и сажает. Рядом с ней двое молодых людей, точь-в-точь, как описывала Вика. На следующей остановке заходит пожилой мужчина, становится перед молодым человеком, соседом Вики. Тот открыл один глаз, увидел старика и закрыл. Вика встала и предложила старику сесть. Старик остановил ее:

— Сиди дочка, может, кто из ребят встанет.

Заурбек не выдержал и обратился к парню:

— Может, уступишь место пожилому мужчине?

— Займись делом, — зло проговорил тот и опять закрыл глаза.

Вика насильно посадила старика. Она гневно осмотрела сидящих парней, ей снова виделись окопы... Теперь она сама вместо командира, сама зовет их в атаку. Стремительно бежит вперед, затем оглядывается, а кругом никого. Она возвращается к окопам. Видит тех же самых молодых людей. Они спокойно сидят: кто в наушниках слушает музыку, кто читает, кто пьет пиво, кто делает вид, что спит... Она сидит на краю окопа и плачет, вокруг огненными струями летят пули. И вдруг кто-то ее обнимает. Обернувшись, она видит Заурбека. Она сильно-сильно прижимается к нему и еще сильнее плачет.

Вика подняла трубку:

— Шура, я решила ехать... хочу оставить тебе ключи от квартиры. Похаживай, ладно?

— На сколько дней едешь?

— Навсегда.

— Ты что, с ума сошла?! — кричал Шуринов голос из трубки, — там каждый день взрывы, убийства, зачем тебе это?

— А что, здесь мало взрывов? В метро, переходах, домах? Вспомни Дубровку. И еще ни разу не нашли виновных.

— Вообще-то да. На днях смотрела передачу, говорят, так и будет, пока идет раздел страны между разными группировками.

— Что же ты тогда пугаешь меня?

— Одно дело здесь, на родине, среди своих, другое дело там — на чужбине.

— Там будет мой главный родной человек, мой Заурбек. Я готова с ним ехать даже в ад.

Наступил день турнира. Вся Алания смотрела телевизор. Улицы были пусты, машин, людей почти не было. Все знали, что Международная федерация борьбы так и не перенесла сроки соревнования. В финал вышел американец Ричард Хьюз. На этот раз без соперника. Когда судья подошел к американцу, чтобы объявить чемпионом, все аланцы возмущались и многие даже плакали. И вдруг Ричард поднял руку и заставил рукоплещущий зал замолчать.

— Я хочу сказать, что мой соперник Казбек Бороев не смог приехать на турнир, он еще находится в ожоговом центре. Я специально попросил организаторов трансляции показать нам одну запись. Прошу режиссера показать сюжет.

Началась трансляция. Американские болельщики увидели, как Казбек спасал людей.

— Я восхищен его поступком и отказываюсь от чемпионского титула, — сказал Ричард.

Вся Алания ликовала. Вика прыгала от радости перед телевизором, кричала «Ура!!!», целовала Заурбека.

Ричард поднял две руки, посмотрел прямо в камеру и добавил:

— Дорогой Казбек, желаю тебе скорейшего выздоровления. Встань на ноги, и тогда мы встретимся с тобой в очной схватке, и пусть кто-то из нас станет чемпионом.

Взрывом радости встречали жители Алании слова Ричарда. Они обнимали, целовали друг друга, выходили на улицы, поздравляли соседей, машины гудели. И в больнице, где лежал Казбек, больные собрались у телевизора. Увидев все это, они бросились к палате чемпиона.

— Вот настоящий мужик — Ричард, молодец Ричард! — кричали земляки. Казбек от радости не смог удержать слезы. Руки его по-прежнему были забинтованы. Слезы текли из глаз. Он не мог вытереть их. Молодой человек, стоящий рядом, хотел было помочь ему, но Казбеку стало стыдно, что прослезился, и он отвернулся от парня. Марлевая повязка на глазах начала темнеть от слез.

Экспедиция Заурбека вела раскопки рядом с теми местами, где работали раньше.

— Вот это нравится тебе? — он приложил к Викиной шее почерневшее от времени золотое ожерелье.

— Я выгляжу, как древняя осетинская царица?

— Как скифская. В первом веке до нашей эры здесь появились скифы, сарматы, аланы. Этот раскоп притягивал меня своей неисчерпаемостью, каждый день я чувствовал запах новых раскопок, открытий, чего-то совсем нового, — увлеченно рассказывал Заурбек. — Так и есть, удача, на тридцати метрах мы нашли огромные зеркала, женские украшения, бронзовые удила лошадей. А главное — костяки людей и лошадей отлично сохранились, даже фаланги пальцев были целы! Я думаю, это были теозы и ясы, кстати, с ними русские были в союзе, в девятом веке их объединил общий враг. А это — знаменитые святилища «Дзуар» — города мертвых воинов. Правда, захватывает?

Вика, соглашаясь, кивала головой.

— Целые города-склепы, грозные и молчаливые памятники войн, которые были, есть и будут... к сожалению, будут.

— Наверное, это было великое государство? — озирая окрестности, сказала Вика.

— Да, аланы-осетины ушли и на Кавказ, и в степи Причерноморья, и в Поволжье корни пустили... их уничтожило вторжение монголов, осетины разбились по княжествам, и Русь на юге опустела... Многие племена перебрались потом в Португалию и Испанию, переплыли Гибралтарский пролив и оказались в Северной Африке.

— Надо же, проблема с утечкой кадров за границу существовала уже тогда?! — засмеялась Вика.

— Да, но тех, кто остался, Екатерина II сделала своими подданными и выделила им во владение большие территории на юге. Они бились вместе с русскими в самых важных сражениях. В захоронениях тех войн все лежит бок о бок, потому что вера была одна, и священники никаких различий не делали. Вот здесь и моя кандидатская, и докторская, работы много.

Вика внимательно слушала мужа и бережно рассматривала находки, ей казалось, что и она сама светится так же, как Заурбек, и что она открывает его сейчас для себя так же, как он свое великое древнее государство.

Дедушка и Вика ухаживали за двором, где было много цветов и деревьев. Между ними и соседями был хлипкий забор с дверью, которая всегда была открыта настежь. Соседка, бойкая женщина Зара, зашла вместе с сыном к Вике:

— Смотри, что он делает, — она показала на сына, — родился во Владикавказе, все время играет с русскими мальчишками, дома говорит на русском языке, а пишет «папушка пашла на пазар и купила мандаран». Ты же

учительница русского языка, пожалуйста, помоги ему. Мое терпение лопнуло, он меня нервирует.

Вика посмотрела на тетрадь Хазби, улыбнулась и сказала:

— Хазби, вечером зайдешь ко мне, и мы займемся твоими проблемами.

Было уже темно, когда Вика пошла к соседям. Она поднялась на крыльцо и постучалась. Зара открыла дверь.

— Хазби дома? Он почему-то не пришел ко мне.

— Вот сукин сын, вылитый отец. Все время обманывает. Он давно ушел, сказал, что пойдет к тебе.

— Я жду, жду, а его нет.

— Ладно, черт с ним, — она осеклась на минуту, — мне позвонили и сказали, где и с кем находится сейчас мой муж, Таймаз. Прошу тебя, поехали со мной.

— Мне как-то неудобно, — возразила Вика.

— Со мной он может натворить что угодно, с тобой постесняется. Прошу тебя, поехали!

— Но что я скажу бабушке?

— Я с ним сама поговорю...

И вот они на такси выехали за город.

— Недалеко от поселка должен быть мост через речку. После моста узенькая дорожка должна завернуть к трем деревьям.

— Знаю, это место отдыха многих горожан, — ответил водитель, — под одним деревом оставляют машины, под двумя другими отдыхают.

— Да, да, как раз туда.

Переехали мост, завернули налево. В свете фар под деревом показалась машина.

— Наша! — сказала Зара.

Она, не отрываясь, смотрела вперед. У Вики колотилось сердце. Когда подъехали близко, их глазам открылась картина: Таймаз в трусах переходил речку. На руках у него была женщина, держа в руках его одежду и свою сумочку. В середине речки Таймаз остановился и поцеловал женщину.

— Первый раз целуюсь на воде. Какое удовольствие быть на руках у мужчины и целоваться посреди реки. Жаль, что она такая узкая, — сказала кокетливо женщина.

— Узкую речку мы сделаем широкой, — сказал Таймаз, и, не доходя до берега, повернул назад. И так он ходил по воде, целуя женщину.

Когда подъехали совсем близко, он, видимо не желая быть узнанным, повернул назад. В это время

Зара остановила такси, выскочила из него и крикнула:

— Таймаз!

Таймаз повернулся и, увидев стоящую в свете фар Зару, от неожиданности уронил женщину, которую держал на руках. Она бултыхнулась в воду, беспомощно размахивая сумочкой. Брюки и рубашка Таймаза поплыли по воде. Он побежал за ними, пытаясь подобрать.

— Ты сначала подними женщину, а то завтра она всем расскажет, что муж Зары струсил и забыл о ней.

— Идиотка, — зло процедил Таймаз.

— Муж? Вы же сказали мне, что вы холостой, — ударила сумкой по воде женщина.

— Идиотка, правильно многие говорят, что ты идиотка, — растерянно повторял Таймаз, обращаясь к Заре.

— А как же, если бы ты был генералом, все бы меня звали генеральшей! — кричала Зара в ответ.

Водитель такси так громко расхохотался, что все посмотрели на него.

— И куда же это ты так расфуфырилась? — спросил Таймаз у Зары.

— Я тоже, как некоторые (она сделала ударение на этом слове) была в парикмахерской, привела себя в порядок. И больше не буду сидеть дома и воспитывать твоих детей. Тоже буду одеваться, делать прически, маникюр, педикюр. Так как я выгляжу? — Зара покрутилась перед ним.

Он осмотрел ее сверху донизу и спросил:

— Ты видела, какие у некоторых ноги?

— Как я могла их видеть, когда она сидела в воде.

— Если бы ты их видела, ты бы ампутировала свои.

— Вот бессовестный! Вставай и иди за мной на расстоянии, увидишь, как на меня смотрят мужчины.

Причесанная, непохожая на себя Зара шла по многолюдной улице. Как и условились, Таймаз шел сзади. Вот навстречу Заре идет красивый, хорошо одетый мужчина. Он посмотрел на Зару, опустил глаза и, пройдя несколько шагов, как раз поравнявшись с Таймазом, обернулся на нее. Прошли еще немного. Приблизившись к следующей «жертве», высокому, видному мужчине, Зара, улыбаясь, показала ему язык и повертела им в разные стороны. Тот посмотрел на нее, удивился такому поведению женщины, опустил глаза. Но пройдя мимо, тоже повернулся ей вслед. После этого Таймаз не выдержал и быстрыми шагами догнал Зару, взял ее под руку, развернул и повел домой. По дороге он все время извинялся:

— Какое все-таки ужасное чувство — привычка. Человек черств, он привыкает к хорошему и перестает его ценить. Но ты молодец, нашла метод отрезвления.

Зара забежала к Вике. С порога начала говорить:
— Сделала все, как подруга научила. Сидит, извиняется, обещает больше не пить. Когда он пьет, делается дурным-дурным. Особенно, когда много пьет. Теперь тихий, сидит, занимается с детьми. Жаль только самого трудного, Хазби, как на зло нет дома. К тебе он не приходил?

— Нет, — ответила Вика.

— Почему ты такая грустная? — спросила Зара.

— Второй год живем, а я никак не забеременею. Ходила на обследование, сегодня сказали окончательный результат. Надо сделать операцию, сложную, и то неизвестно, получится или нет. А я так хочу детей, много-много, как во всех осетинских семьях... Она не удержалась, обняла Зару и заплакала.

— Перестань, все уладится. Что-нибудь придумаем, — успокаивала ее Зара, — хочешь, возьми одного из моих.

— Зачем мне твой ребенок? Я хочу своего, хочу сама родить, воспитать хочу.

— Мое воспитание тебе, конечно, не нравится, — обиделась Зара и направилась к выходу.

— Ты неправильно поняла меня, Зара!

— Я все поняла, как надо, — сказала она и закрыла за собой дверь.

Была поздняя ночь. Вика одна сидела в комнате, что-то говорил и показывал телевизор, но она не обращала на него внимания. Достала градусник, смерила температуру, градусник положила на стол. Посмотрела в окно. У соседей горел свет. Она накинула на себя теплый платок и пошла к ним. Постучала в дверь.

— Кто там? — послышался голос Зары.

— Это я, — ответила Вика.

— Вика, что-нибудь случилось? — открыла дверь Зара, — заходи, ты такая бледная.

— Я хотела извиниться перед тобой, помириться. Если не помиримся, у меня температура подскочит до сорока.

— Ну что ты за человек, разве можно из-за пустяков так себя мучить?

— Я же не специально, я такой родилась, — дрожа, сказала Вика.

— Боже мой. Ты вся горяишь. Таймаз, дай что-нибудь накиннуть на нее. Аспирин дай, надо сбить температуру.

— Если мы помиримся, температура сама снизится, — сказала Вика, еле улыбаясь.

Утро. Вокруг дедушки собрались несколько знакомых мальчиков. Один из них говорит:

— Дедушка, мы постоянно хвастаемся тем, какие вы рассказываете сказки и как разыгрываете нас. Туган, — он показал на новичка, — сказал, что вы его не сможете разыграть.

— И специально из-за этого пришел?

— Да! — ответили хором дети.

— Если пришел специально, то, наверное, очень умный мальчик. А ну-ка, подойди ко мне. Я посмотрю тебе в глаза.

Туган подошел к дедушке. Старик внимательно посмотрел мальчику в глаза и говорит:

— Да, мальчик действительно умный, и, наверное, не удастся его разыграть. Будь добр, сделай мне одолжение, принеси мне тот горшок и заполни по пути его землей, приготовленной для посадки.

Туган все сделал.

— Да, трудный ты мальчик, — задумчиво произнес дедушка.

В землю дедушка положил семена и сказал, что это сорт цветов, требующий особого ухода сразу после посадки.

— Пожалуйста, отнеси горшок в тень дерева.

Туган отнес горшок под дерево.

— Что же еще нужно было сделать? — задумался дедушка, закрывая глаза. — Да, да вспомнил, надо совершить три круга по часовой стрелке, и три круга против часовой вокруг горшка.

Туган сделал все, как полагается.

— Еще один момент, и мы начнем, — сказал старик, обратившись к Тугану, — мне нужно посмотреть на твои руки, подойди ко мне, покажи.

Он подержал руки мальчика в своих больших мозолистых ладонях и сказал:

— То, что надо. Кроме всего, у тебя очень много природной энергии. Теперь иди, сядь рядом с горшком и направь ладони обеих рук на семена. От твоего заряда они намного быстрее взойдут. А потом уже я подойду к тебе и попробую разыграть.

Туган сел у горшка и принялся «греть» семена.

— Сейчас, сейчас я подойду к тебе, — пыхтел дедушка. Нашел очки, надел их и оглядел всех замерших в ожидании детей. Спустя несколько секунд он сказал:

— Что вы стоите? Идите в школу, а директору скажите, что Туган сегодня не придет, он руками греет семена...

— Да он уже разыграл его! — догадался один мальчик. Все стали хохотать.

Туган посмотрел на свои ладони, махнул рукой и убежал со двора. Веселая компания направилась к выходу, дедушка остановил их и сказал:

— На следующий раз я приготовил новую сказку. И этого мальчика обязательно приведите.

Зашла Зара. Поглядывая по сторонам, она почти шепотом начала говорить Вике:

— Ночью к нам пришла племянница Таймаза Мадина. Она училась здесь. Где-то ее подцепили новые осетины, она, надо отдать должное, девочка очень красивая. В общем, возили ее по ресторанам, дискотекам, обещали райскую жизнь. Но, как это бывает, сделали свое дело и растворились. Она забеременела, перестала ходить на занятия. Ночью она позвонила и умоляет:

«Тетя Зара, вы медсестра, может, есть знакомые, помогите, надо избавиться от ребенка». Я посмотрела и сказала: «Ребенку уже семь-восемь месяцев, аборт делать нельзя». — «Тогда вы хотя бы разрешите побыть у вас, помогите с родами... Ребенка потом в детский дом отдадим, а сама куда-нибудь подальше от позора...» Она сейчас находится у нас. Подумала, может, ты возьмешь ребенка?

Вика вздрогнула от неожиданности.

— Боже мой, ты прямо пугаешь меня иногда, — сказала Зара, — не торопись. Подумай, посоветуйся. Нет так нет, — и обняла Вика. — Успокойся, милая, успокойся.

— Я подумаю, посоветуюсь с Заурбеком. Сегодня же поеду к нему...

— Да ты не спеши, успокойся.

В большом магазине Вика покупала разные мягкие игрушки: лягушек, зайчиков, мишек. Нажимала им на животик и с удовольствием слушала разные забавные мелодии.

Дома ее дожидалась Мадина. Она уже переселилась жить к Вике. Так договорились они с Заурбеком. Она сидела одна в чужом доме. Все вокруг было незнакомо. Мадина вспоминала, как они пели в художественной самодельности в институте, после выступления к ней подошел мужчина и сказал:

— Я представитель Центра национальной моды. Мы ищем моделей для представления новой коллекции модной одежды. Вы бы отлично подошли.

Мадина отказалась. Но на следующий день он снова подошел к ней:

— Все показы мод будут демонстрировать по телевидению. Все будут восхищаться вашей красотой. Вам подарят все платья, которые вы будете показывать. Поимите, вы будете единственной во всем университете.

Предложение показалось заманчивым, и Мадина согласилась. Мужчина сказал, что вначале якобы следует пройти кастинг, на нее посмотрит сам руководитель Дома моды. «Руководителем» оказался молодой симпатичный парень, Азамат, который тут же одобрил ее кандидатуру.

В показе коллекции она так и не участвовала, но зато специально для нее в мастерских шились красивые платья, такие, что трудно глаза оторвать. Азамат пригласил ее в рестораны, где люди оглядывались на ее наряды. Они пили, танцевали...

— И даже то, что ты не умеешь танцевать — твое укорашение. Впервые я встречаю девушку такой чистоты, такую скромницу... Это подарок Всевышнего, — нашептывал Азамат ей на ухо во время танца.

Они вышли из ресторана поздно вечером. Шел сильный дождь. Азамат поднял Мадину на руки, чтобы донести до машины. Водитель открыл дверь, и Азамат, не отпуская Мадину, сел в машину. Мадина прижалась к нему, ей стало тепло и хорошо.

Потом, когда они лежали в постели, Азамат ласково приговаривал:

— Как верно назвали тебя твои родители: Мадина — «блаженство». Ты для меня наивысшее блаженство...

Она тайно и нежно пела ему на ушко песню о своей любви к нему.

Потом вспомнила, как он кричал на нее:

— Уходи куда хочешь, чтобы я больше тебя не видел.

А Мадина пыталась его обнять и плакала:

— Куда я пойду, кому покажусь с таким животом?..

В окно Мадина увидела Вика, идущую по двору. Мадина принялась быстро вытирать слезы и приводить себя в порядок.

Зайдя в комнату, Вика подошла к Мадине, весело погладила ее большой живот и сказала:

— Привет, привет! Как ты там живешь? Смотри, какие я купила тебе игрушки. В эти дни я читаю много разных книг, пишут, что современные дети, как вундеркинды, еще не появившись на свет, уже начинают с нами общаться. А японцы создают специальные дворы для воспитания детей. Там, говорят, идеальный порядок. Никто не бросает мусор, не произносит нецензурные слова. Беседуют о возвышенном, созерцают, как растет сакура, размышляют о будущем, слушают классическую музыку. Туда, говорят, приходят беременные женщины, чтобы будущие дети привыкли к этой обстановке. А по-

том уже ходят куда с малышами, чтобы у них в сознании сформировался этот идеальный мир. Конечно, воспитание надо начинать как можно раньше. Мой любимый писатель Чингиз Айтматов, ты знаешь его? — Мадина утвердительно кивнула. — Написал фантастическую книгу, в которой описывается наш страшный мир, где люди не могут жить счастливо, убивают друг друга, придумывают самое страшное оружие для уничтожения себе подобных. И вот, под давлением все нарастающего зла, дети, которые еще в утробе матери все видят, понимают — так вот дети начинают подавать сигнал о нежелании появляться на свет: на лицах будущих матерей появляются темные пятна. Поэтому главной проблемой всех людей на земле должна быть жизнь в любви ко всей планете, а то дети перестанут рождаться на свет, планета опустеет. Конечно, проблемы всего будущего поколения мы решить не сможем, но своего малыша — постараемся. Эй, ты там! Ты согласен со мной? Чтобы не опоздать, мы познакомимся с животными и послушаем их пение. Будем любить их, учиться доброте. Да, малыш? — говорила Вика и «знакомила» его с игрушками.

Мадина грустно улыбнулась. Вика посмотрела на нее и сказала:

— Знаешь, еще я прочитала, что настроение матери оказывает большое влияние на характер будущего ребенка. Если ты переживаешь, то он внутри, ловя каждый твой импульс, переживает намного сильнее, сильнее бьется его сердце! Я тебя очень прошу, возьми себя в руки ради будущего маленького человечка, — и она обняла все такую же грустную Мадину.

Зазвонил телефон. Вика подняла трубу и радостно воскликнула:

— Ты уже в городе?! Скажи точнее, где, я тебя встречу. Хорошо, хорошо. Она положила трубку, подошла к Мадине, и обращаясь к будущей малышке, сказала:

— Поздравляю, папа приехал! Я пойду встречать его! Пока, пока, жди нас, мы скоро приедем.

Вскоре веселые Вика и Заурбек зашли во двор, затем в комнату.

— Привет! — Вика помахала рукой у живота Мадины, — вот и папа, познакомься. Зовут его Заурбек. Работает он археологом. К твоему рождению у него закончится сезон работы, и до следующей весны он будет с нами. Здорово, а?!

Мадина сидела молча, опустив глаза.

— Сестра, — обратился к ней Заурбек, — Вика мне все рассказала. Очень жаль, что с тобой так случилось. Как говорится, чему быть, того не миновать. Смотри, какая ты красивая девушка. Закончишь институт и парня

достойного найдешь, все у тебя будет хорошо. Сколько тебе лет?

— Восемнадцать, — ответила за нее Вика.

— В каком институте училась?

— В университете, — опять за нее ответила Вика.

— Ты почему не разговариваешь, сестренка?

Мадина посмотрела на Вика, та подошла к мужу как можно ближе и шепнула на ухо:

— Я попросила ее как можно меньше говорить, чтобы наш ребенок слышал только меня, уже начал привыкать к маминскому голосу.

— Ты у меня ненормальная, — улыбнулся Заурбек. Затем посмотрел на Мадину и добавил: — Честное слово, она у меня ненормальная. Ты, пожалуйста, прости ее, сестренка!

Мадина утвердительно покачала головой. Вика нежно прижалась к мужу.

— Вижу, у тебя полный порядок. Все полито, подстрижено, удобряется.

— Потому и дедушка надолго остается у родных. А когда приедет, так же, как ты сейчас, обойдет двор и говорит: «Молодец, дочка, ты за двором смотришь лучше меня! Теперь я спокоен. Раньше мучался я с этим лентяем Заурбеком, он часто забывал поливать, приходилось пересаживать».

Они рассмеялись.

— Завтра он приедет, пожалуйста, объясни ему, как у нас все складывается, — попросила Вика.

— По-моему, у тебя лучше получится. Тем более, вижу, у вас заговор против меня, — улыбнулся ей Заурбек.

— Нет, нет, ты начни, а я тебе помогу, — прижалась она к нему.

Заурбек обнял ее:

— Теперь у нас будет и ребенок. Я очень рад за тебя, любимая.

Мадина пальцем поманила Вика к себе. Когда та близко подошла, тихо спросила:

— Родители где живут, кто у тебя еще есть, братья, сестры?

— Никого у меня больше нет. Мама умерла от воспаления легких через месяц после моего рождения. Папа обзавелся новой семьей и уехал куда-то за рубеж. Однажды приехал, я тогда была совсем еще маленькой. Они с бабушкой сильно поругались, потом уже не появлялся. Всю жизнь меня воспитывала бабушка, которая в прошлом году скончалась. Теперь у меня есть муж и брат в одном лице — это мой любимый Заурбек. А роди-

тели Заурбека тоже умерли. Он тоже говорит, что у него есть жена и сестра в одном лице. И конечно, на двоих есть один любимый дедушка, умный, много знающий. Как он приедет, двор будет полон детей. Они будут собираться слушать его рассказы. Правда, дедушка говорит, что у нас много родственников в деревнях, он хочет взять меня как-нибудь с собой, познакомить с ними. Я ему пообещала поехать в следующем году с внуком или внучкой. Если мальчик, мы его назовем Алан — родина. Эй! Ты кто, мальчик или девочка?

— А у тебя кто есть?

— Мама и старший брат, — тихо ответила Мадина.

Зазвонил телефон. Вика подняла трубку и радостно начала говорить:

— Я узнала вас, спасибо, мы можем с вами радоваться вместе. Алик с каждым днем учится все лучше и ведет себя хорошо.

Пока Вика говорила по телефону, на Мадину нахлынули воспоминания.

Во дворе маленького сельского домика был накрыт большой стол. Недавние выпускники сельской школы поздравляли одну из своих сверстниц — Мадину с поступлением в университет. Мадина пела, многие танцевали, ребята играли на разных инструментах. Счастливая мать, Фатима Алибековна, и старший брат Абдулла суетились за столом и любовались молодежью. Один из учеников обратился к ней:

— Уважаемая Фатима Алибековна! Из двадцати четырех учеников нашей школы семеро поступили в вузы. Из них шестеро — мальчики и одна-единственная девочка, ваша дочь — Мадина. Мы все вас поздравляем и просим станцевать с нами один танец.

Все подошли к ней, окружили и пустились в пляс. Танцевали долго, многие устали и сели на места, с удовольствием наблюдая за Фатимой Алибековной. А она с несколькими юношами и девушками все танцевала и танцевала.

Когда все разошлись, она посадила Мадину рядом с собой и начала разговор:

— Ты у нас стала красивой девушкой.

— Яблоко от яблони не далеко падает, вся в тебя, — весело сказала Мадина и обняла мать, — как же я люблю тебя, мамочка, даже не представляю, как буду жить без тебя.

— Раз любишь, тогда прислушайся к моим словам. Ты у нас красивая, а красота для женщины — это и ангел-хранитель, и коварный враг.

— Как, какой враг? — удивилась Мадина.

— Если сможешь достойно нести красоту, она откроет тебе путь к самым вершинам добродетели. Все

мужчины, и стар, и млад, будут рады помочь тебе, выполнить любую твою просьбу. Все в один голос будут восхвалять твою красоту. Но если сделаешь хоть один неверный шаг, все равно, по простоте душевной или по слабости, тут же красота твоя станет главным твоим несчастьем.

— Не беспокойся, мамочка, я все понимаю, — сказала Мадина, широко улыбаясь, и крепко обняла мать.

Договорив, Вика положила трубку и посмотрела на Мадину:

— Извини пожалуйста, значит, у тебя мама и старший брат?

— Да, — сказала Мадина и встала, посмотрев в окно. По двору шли Фатима Алибековна на костылях и брат Абдулла.

— Мама и брат! — вскрикнула она и, убежав в другую комнату, закрыла за собой дверь.

Вика встретила гостей с тревогой. После обычных приветствий, Абдулла обратился к ней:

— Нам сказали, что у вас живет наша Мадина. Это правда?

— Да, да, — растерянно ответила Вика.

— Где она?

— Сейчас она придет, садитесь, пожалуйста, я чай поставлю.

— Не беспокойтесь, мы приехали за ней.

— Как за ней? — ужаснулась Вика. У нее забилось сердце.

— За ней, чтобы решить, как быть, — твердо сказал Абдулла.

— А как быть... — еще больше занервничала Вика. Держась за сердце, она опустилась на стул.

— Сейчас, сейчас, минуточку подождите, — прерывисто повторяла она.

— Ну где же она, скажите?

— Сейчас, сейчас. Я приведу ее, — сказала Вика и направилась во внутреннюю комнату.

Мадина стояла, накиннув на себя широкий халат дедушки. Вика жестами показала, что надо выйти к матери и брату и обняла ее, дав понять, что будет с ней.

Они вышли к родственникам. Мадина стояла с опущенной головой, не в силах поднять глаза.

— Посмотри на мать и повтори ее напутственное слово, — строго сказал Абдулла.

Мадина не могла поднять глаза и смотрела в пол.

— Кому я говорю? Смотри на мать! — повысил он голос.

Мадина не подняла головы. Мать с укором смотрела на дочь.

— Ты почему не слушаешься брата? — тихо, но очень твердо сказала Фатима Алибековна.

Абдулла подошел к Мадине и резким движением

сорвал с нее халат. Мадина впопыхах старалась прикрыть живот руками.

— Этот позор уже ничем не прикрыть!!! — заорал Абдулла. — Позор для всего рода. Знаешь, до чего ты довела мать?!

Он вытащил из брюк ремень и хотел бить Мадину. Вика вмиг оказалась между ними, приняв удар на себя. Оттолкнула Мадину в сторону. Та оступилась, наступила на край халата и упала.

— Что вы делаете, остановитесь! — крикнула Вика.

Абдулла все рвался к Мадине, Вика не пускала его.

— Абдулла, прекрати, — крикнула мать и хотела помочь Вике, но костыль скользнул по полу, и она упала на ковер.

Мадина бросилась поднимать мать.

— Я видела в окно, как ты ковыляешь на костылях, мамочка, прости меня!!!

— Остановись! — крикнула Вика — Помогите поднять мать. А я расскажу вам, что мы придумали, чтобы спасти ваше положение.

Дедушка опять сидел в окружении детей. Дети внимательно слушали его рассказ. И Вика сидела с ребятами, слушала вместе с ними.

— Вон видите самую высокую вершину Казбека, она намного раньше, чем мы здесь, встречает солнце и намного позже провожает. Каждый из вас должен чувствовать себя как бы правителем своей страны, ответственным за ее благополучие, за судьбы людей. Потому надо подняться на самую высокую вершину Казбека и мысленно взлететь. Пролететь над всей родиной и разделить со всеми и радость, и печаль. Знайте, родина очень нуждается в сыновней любви... Мы в войну вместе с одним туркменом служили. Берды его зовут. Когда шли в атаку, кричали «За родину, за Сталина!», а он еще добавлял «и за мои барханы». И все время рассказывал о своих барханах. Однажды я его спрашиваю: «Слушай, барханы — это же сплошные пески, что может в них быть хорошего?» А он мне говорит: «Сейчас я тебе расскажу одну притчу, и ты поймешь... Однажды один ветхий старик из аула поехал в город, побыв там несколько дней и вернулся. Окружили его такие же старики и начали расспрашивать, чего интересного он в городе видел, а он отвечает: все улицы в городе похожи друг на друга, невозможно отличить, и дома одинаковые. Каждый раз с трудом находил дом племянника, потому что один похож на другой. Все на одно лицо. То ли дело наши барханы, у каждого свое лицо!» Все солдаты смеялись. После войны он пригласил меня к себе. И вот что я увидел своими глазами: ранним утром под лучами солнца каждая песчаная крупинка сверкает золотом. Берешь горсть

песка в руки, а она золотой струей течет меж пальцев. На одном бархане я увидел зайчиху с зайчатами. Меня это так удивило, что я не мог оторвать от них глаз.

— Я вижу, этот бархан тебе понравился, я дарю его тебе и буду следить за ним, подсчитаю к следующему твоему приезду, сколько зайчат прибавилось в этой ушастой семье, — говорит мне Берды.

— А что, они не уйдут на другие барханы? — спрашиваю я.

— Ни в коем случае, — говорит он, — есть такая пословица: «Родина зайца тот бархан, на котором он родился». Так что они будут жить и размножаться только на своем, извини, теперь на твоём бархане, — смеется он.

— Интересно, — вздохнул один из мальчишек.

— Да, интересно, — сказал другой, — зайцы и то свою родину знают, а кто еще недавно мне говорил, что Осетия хуже Америки, потому что здесь Диснейленда нет!

А старик продолжал:

— Вот только не могу понять, почему их называют Каракумами — черные пески, я бы назвал их золотыми. Прав был Берды, когда кричал: «За мои барханы!» Каждый должен так любить свою родину, как он.

Пользуясь паузой, Вика показала на часы.

— Уже время идти в школу? — удивился дедушка.

— Да, к сожалению. Спасибо, дедушка, за хороший рассказ. У меня двойная радость, я поняла весь рассказ на осетинском языке.

— Ты же способная во всем, дочка.

— Нет, это заслуга моих учителей, — она обняла мальчиков, окружавших ее, — я у них учительница русского языка, а они у меня учителя осетинского.

Вика собралась в город. Перед выходом она отдала Мадине альбом для фотографий и много фотокарточек.

— Чтобы тебе не было скучно, пожалуйста, посмотри мои фотографии, и разложи их в альбоме красиво, мои отдельно, Заурбека — отдельно. Мадина, улыбаясь, одобрительно кивнула головой.

— Молодец, — похвалила ее Вика и вышла из дома. Мадина стала рассматривать фотографии. Вот маленький Заурбек на руках усатого мужчины, наверное, отца. Рядом доска с надписью «Привет из Орджоникидзе». Вот маленькая Вика в каком-то смешном беретике с пожилой женщиной, наверняка, бабушкой. Вот фотография выпускников десятого класса. Среди учителей взгляд сразу же остановился на... маме, она прочитала надпись: «Фатима Алибековна — учитель истории». Она и представить себе не могла, что ее мама учила Заурбека. Потом снова перевела взгляд на свою молодую мать, пе-

решла на других учеников... и вдруг в углу увидела... Азамата! Мадину стало трясти от волнения. Оказалось, и этот негодяй — ученик ее матери. Она не знала, что теперь сказать Вике, Заурбеку, надо ли что-то говорить.

Вика вкатил в дом синюю коляску и, смеясь, рассказывает Мадине:

— Точно такая же коляска, только красного цвета стояла на витрине. Подхожу к прилавку, прошу выписать, заплатила, возвращаюсь. И все размышляю, какой цвет взять, красный или синий?..

Вдруг Вика увидела разбросанные фотографии.

— Ты так и не собрала альбом?

Та опустила глаза, молчала.

— Что-нибудь случилось? — озабоченно спросила Вика и подошла к Мадине.

Мадина встала, достала выпускное фото и спросила Вика:

— Кроме Заурбека ты знаешь кого-нибудь на этой фотографии?

Вика внимательно рассмотрела фото.

— По-моему, больше никого, — ответила она.

Мадина пальцем показала на фото мамы.

— Она знакома тебе?

— Ой, мама твоя, Фатима Алибековна, его школьная учительница! Я-то искала знакомых среди учеников... Ой, как обрадуется Заурбек, когда узнает, что ты ее дочка.

— Я тебя прошу, не говори Заурбеку об этом.

— Почему?

— Я не хочу, чтобы мама об этом знала.

— Почему?

— Ей будет стыдно перед Заурбеком, пожалуйста, не говори ему ничего.

— Ладно, ладно, если ты так хочешь, — согласилась Вика, продолжая рассматривать фотографии выпускников.

А Мадина смотрела на Азамата и не могла оторвать взгляд. Ей казалось, сейчас Вика обо всем догадается.

Георгиевск.

Торчат развалины взорванной церкви. Рядом с обрушенной и закопченной каменной стеной появился большой новый камень. На нем огромными буквами на русском и осетинском написано: «Памятник дружбы между православными и мусульманами поселка Георгиевск»...

Недалеко от памятника на шоссе стояла женщина на костылях. Увидев приближающуюся машину, она подняла руку. Машина остановилась, из открытого окна высунулся водитель и поприветствовал:

— Добрый день, мамаша. Куда путь держим?

— Как живешь, сынок? Во Владикавказ.

— Извините, мамаша, я скоро должен свернуть, извините.

И машина уехала, оставив ее одну на дороге. Она стояла, несуразно опершись на огромные костыли, словно ворона на сухой ветке.

Со стороны поселка появился новый джип. На заднем сиденье расположился Азамат, рядом с ним сидела красивая девушка. Увидев Фатиму Алибековну, Азамат скомандовал:

— Останови машину!

Водитель резко затормозил.

— Давай назад, и дальше следуй вон по той тропинке, — скомандовал Азамат, не отрывая глаз от Фатимы Алибековны, — если проедем мимо, придется старуху забрать, неохота возиться с ее костылями, — зло добавил он.

И пока джип перестраивался, Азамат непрерывно смотрел в сторону Фатимы Алибековны и вытирал со лба пот.

— Я просто хочу, чтобы тебе было удобно, — шепнул он на ухо своей спутнице.

Послышался гул приближающейся машины. Фатима Алибековна подтянулась. Обхватила сумку вместе с костылями. Но машина сама остановилась. Водитель, русский парень, вышел из машины и направился к Фатиме Алибековне.

— Я даже не успела поднять руку, а ты уже сам остановился, спасибо, сынок! — обрадовалась Фатима Алибековна.

— Никто не проедет мимо такого пассажира, ведь плата с вас будет двойная. За вас отдельно, за костыли отдельно, — рассмеялся парень. — Вы в город?

— Да, сынок. В город, — ответила она.

Он помог ей сесть в машину. Аккуратно сложил костыли между задним и передним сиденьями.

— Что случилось с ногами? — спросил водитель, трогаясь.

— Ай, это все нервы, сынок...

— Нервы? — удивился парень.

— Я сорок лет проработала учительницей. Учила детей добру, пониманию друг друга. Вдруг взяли все развалили. Между народами посеяли вражду, убийства.

— Правильно, уважаемая, правильно. А еще некоторые обвиняют советскую власть, что она насильно насаждала дружбу.

— А что, правильнее вражду насаждать?

— Да, теперь так выходит. Недавно слышал передачу, говорили, что после развала СССР на всей его территории из-за разных войн и заказных убийств, голода, холода уже погибли миллионы людей. Пред-

ставляете, сами себе устроили третью мировую войну.

— А сколько разбитых, загубленных судеб? Беспорядочные дети, нищие. Безграмотные. Это позор. И позор этот на совести руководителей. Руководитель, как и родитель, должен в любой ситуации найти возможность сделать свою семью счастливой. В мире столько прекрасных примеров, а они взяли самый бездарный и развалили огромное государство. А что происходит с людьми? Недавно подходит ко мне мой бывший ученик, Азамат — нахальный был такой, драчун, и говорит: «Если бы не ваши постоянные нотации: мол, надо быть справедливым, уметь прощать, помогать бедным, — я бы давно стал миллионером, причем долларовым. — И смеется: Но теперь, когда я понял, что все это чушь, мой бизнес пошел в гору. Хотя одно ваше наставление я выполняю». «И какое же?» — поинтересовалась я. «Помогаю бедным. Многие из ваших любимых учеников оказались в этой категории. А я взял их на работу», — ответил он. «Лучшие мои ученики работают на тебя?» — удивилась я. «Да, — ничуть не смутился он, — я плачу им деньги». Деньги стали главной ценностью. А большие деньги всегда сводили людей с ума, внушали чувство безнаказанности, позволяли возвыситься над бедными. Ну что за несправедливость, думаю я. И каждый раз огорчаюсь. Да и дети не всегда в порядке. Все переживания оставляют трещину на сердце, а в этот раз ноги подкосило.

— Вот и приехали, жаль, что так быстро, — сказал водитель.

Фатима Алибековна подтянула к себе костыли, вытащила кошелек и стала считать деньги. Машина остановилась у ворот Таймаза и Зары.

— Вот тебе, сынок, за меня, а за костыли не хватит, — сказала она и протянула деньги водителю.

— Что вы, что вы, уважаемая! Я же пошутил. У таких, как вы, я деньги не беру, мамин наказ.

Водитель помог ей выйти из машины, взял под руки и повел к дому.

Хазби в окно увидел их и выбежал навстречу.

— Здравствуйте, тетя Фатима! — бросился он к ней.

— Здравствуй, Хазбиджан, — обняла она его.

— Спасибо, сынок, — обратилась она к водителю, — ты можешь спокойно уезжать, теперь мне поможет Хазби. Да, и передавай маме огромный привет, скажи, у нее отличный сын.

— Спасибо, уважаемая, спасибо. — поблагодарил он ее. Подойдя к машине, водитель посмотрел на Фатиму Алибековну, которая еле-еле, с помощью мальчика, поднималась по лестнице. Он достал блокнот, что-то записал, оторвал листок и быстрой походкой направился к женщине, отдал ей листок.

— Это мой телефон, уважаемая. А зовут меня Леша. Когда соберетесь домой, с удовольствием отвезу вас.

— И за костыли денег не попросишь? — рассмеялась Фатима Алибековна.

Хазби накрыл стол для Фатимы Алибековны, принес чай и сказал:

— Тетя Фатима, я должен идти на тренировку, через пару часов придут мама и папа. А пока вам придется побыть одной.

— Иди, сынок, иди. А каким спортом ты занимаешься?

— Дзюдо.

— Молодец, сынок, успехов тебе.

Хазби выбежал из комнаты. Фатима Алибековна осталась одна. Она медленно пила чай и смотрела в окно на соседний домик, где находилась ее Мадина. Разные мысли приходили ей в голову. Она вспоминала, как они весело танцевали во дворе. Как она говорила Мадине о красоте, и та, улыбаясь, отвечала: «Не беспокойся, мамочка, я все понимаю...» Вот Вика вышла из дома, что-то сказала дедушке, который возился во дворе, и опять вошла в дом. Вдруг раздался телефонный звонок, и Фатима Алибековна вздрогнула от неожиданности. Хотела было поднять трубку, но остановилась. Потом она увидела, как Вика снова вышла из дома, посмотрела на забор и направилась к нему. Вот она вошла в открытую калитку. Фатима Алибековна быстрыми движениями пригладила волосы, повернулась к зеркалу, поправила платье.

— Дверь открыта, а на звонок никто не отвечает, — послышался голос Вики.

Вика вошла в комнату и удивилась.

— Ой, Фатима Алибековна! Когда вы приехали? А где хозяйка?

— Скоро должны прийти, я жду их.

— Как же быть? Мы с Зарой договорились, что она примет роды и подготовит все необходимое.

— А что случилось? — встревожилась Фатима Алибековна.

— По-моему, у Мадины начались роды.

— Не надо ничего готовить и ждать Зару, дело это привычное.

— Да? Мне Мадина говорила, что вы в этом мастерица. Может, вы поможете?

— Конечно, конечно, — стала подниматься Фатима Алибековна.

— Вот теперь все ясно, — приговаривала она, спускаясь со ступенек.

— Что ясно? — спросила удивленно Вика.

— Сердце ныло два дня, не давало покоя. Заставляло ехать. Ах, материнское сердце, материнское сердце, есть ли на свете сила, которая могла бы сравниться с тобой?

Когда они вошли во двор викиного дома, Вика спросила:

— А можно, я пойду предупрежу Мадину, чтобы она не испугалась вашему неожиданному приходу?

— Иди, дочка, иди. Но испуг нам в данном случае только поможет.

Вика подошла к Мадине:

— Ты только не волнуйся, Зары нет. Знаешь, кто примет у тебя роды? Отгадай! Ни за что не отгадаешь, — хитро улыбалась Вика.

— Кто-о? — удивилась Мадина.

— Ты только не волнуйся, роды у нас примет Фатима Алибековна.

— Ма-а-ма?

— Да, она предчувствовала это и специально приехала, представляешь! Ты ведь сама говорила, что никто не справится с этим лучше нее.

— Да, но мне стыдно, очень стыдно... В это время открылась дверь и появилась Фатима Алибековна.

— Заходите, Фатима Алибековна, заходите, — весело сказала Вика, — вы пришли не как мама, а как врач. Правильно я говорю?

— Я пришла и как врач, и как мама. Разве может быть лучше врач, чем мама?

— Правильно, правильно. Как у нас все здорово получается, — Вика улыбнулась и обняла Мадину, а затем обрнулась к Фатиме Алибековне: — Только, пожалуйста, разрешите мне отрезать пуповину и первой посмотреть ему в глаза. Говорят, ребенок бывает похож на того, кто увидит его первым.

— Это верно, дочка, абсолютно верно.

— Может, приоткрыть занавеску, чтобы было светлее? — спросила Вика.

— Ни в коем случае. В роддомах бедные детки первое, что видят при рождении, — яркие прожектора. Сильный стресс для малышей. Они зажмуривают глаза и долго боятся их открывать. А твой — спокойно откроет их, посмотрит на тебя и — как ты хочешь — будет на тебя похож. Если хочешь, чтобы ребенок был спокойным, уравновешенным, подожди сорок дней, не выноси его на улицу, пусть все это время потихоньку привыкает к свету.

Зара пришла домой. Дверь открыта, дома никого.

— Опять этот шалопай забыл закрыть дверь, — злилась она на Хазби. Затем пошла к Вике. Увидев во дворе дедушку, спросила:

— Дедушка, Хазби у вас? Может, он с Викой занимается?

— Дочка очень ждала тебя.

— Что-нибудь случилось?

— Хорошо, что приехала ее мать. Они дома, — улыбнулся он.

Из дома послышался детский плач. Радостная Зара побежала в дом.

— Мальчик, — приговаривала радостно Вика, опускающая малыша в воду, — Аланчик, посмотри на меня, открой глазки. Вот так, молодец, это ведь я. Твоя ма... — она осеклась, посмотрела на Мадину.

Мадина с грустью закрыла глаза.

— Молодец, — продолжала шептать Вика, но уже на ушко Алану, — вот мы и увидели друг друга.

Мадина так и лежала с закрытыми глазами.

— Ты знаешь, он с каждым днем становится все больше похожим на тебя.

— На меня? — удивился Заурбек.

— Да, я молила Бога, чтобы так было. Помнишь, как писал Тагор? Девушка родила сына от нелюбимого мужа. Пока была беременной, все время смотрела на красивого парня в соседнем доме. Она через окно провожала его на работу и встречала с работы. Ребенок родился копией соседа... Я очень просила и прошу, чтобы случилось чудо, и он был бы твоей копией.

Заурбек ночью проснулся от плача Алана.

— Чего он так долго плачет?

— Покушал, и пока воздух не выйдет, пучит животик, это обычное дело у детей, — сказала Вика.

— Дай я поношу его немного, а ты отдохни, — Заурбек хотел взять Алана у Вики.

— Нет, нет, — возразила она, — тебе завтра на работу.

— Столько бессонных ночей, ты же свалишься.

— Как я благодарна ему за эти бессонные ночи. Я днями и ночами нюхаю его. Как он прекрасно пахнет! Сон только отнимает возможность наслаждаться этим детским запахом. Ничего, посплю, когда он будет большим. Моя бы воля, я все французские духи выпустила бы с его нежным запахом...

Заурбек постучался к соседям. Дверь открыл Хазби и начал сразу оправдываться:

— Дядя Заурбек, пусть тетя Вика не обижается, что я не прихожу к ней заниматься. Я хочу сам исправиться.

В эти дни не выхожу из дома, занимаюсь. У меня уже начало получаться!

— Хорошо, а мама дома?

— Да. Мама! — крикнул он.

Зара вышла, заметила на лице Заурбека тревогу.

— Что-нибудь случилось? — озабочено спросила она.

— Да, второй день у Вики высокая температура.

— А врача вызвал?

— Да, сейчас приехала врач, посмотрела, говорит, воспаление легких... двустороннее... запущенное... У мамы ее было так, тоже летом. Боюсь я, Зара.

— Что врач решил?

— Срочно в больницу. Вызвали скорую, я поеду с ней, с Аланом остается дедушка. Ты, пожалуйста, присмотри за ними.

— С удовольствием бы, но я сейчас иду на работу. Может, попросим Мадину?

— Мадину? — удивился Заурбек.

— Да... Она недавно пришла. Я не знала, как вам сказать. Она просит, конечно, если вы разрешите, посмотреть на Алана, немножко побыть с ним.

Пока они говорили, Мадина тихо подошла к двери и вслушивалась в их разговор.

— Так неожиданно, даже и не знаю, что сказать, — Заурбек стоял в растерянности.

Мадина осторожно открыла дверь, вышла к ним, поздоровалась:

— Здравствуйте.

— Здравствуй, сестренка.

— Мне бы только немного побыть с ним, тем более что такое случилось с Викой... — просила Мадина жалким, отчаянным голосом.

Заурбек стоял и в нерешительности смотрел на нее. Мадина заплакала:

— Пожалуйста, не бойтесь, я ничего плохого не делаю. Я побуду столько, сколько вы разрешите.

— Хорошо, но только после нашего отъезда, чтобы Вика не видела.

— Хорошо, хорошо, — согласилась Мадина.

Женщины стояли в коридоре и в окно наблюдали за Заурбеком. Он подошел к своему дому, на крыльце сидел дедушка, Заурбек что-то сказал ему. Дедушка посмотрел в сторону дома Зары. Женщины инстинктивно отошли от окна.

Заурбек зашел к Вике.

— Ну, как? — еле слышно спросила она.

— Все в порядке, Зара скоро подойдет, — сказал он, наклоняясь к ней.

Викю сразу же положили в реанимационное отделение. Бледная, трудно дыша, она лежала с закрытыми глазами.

Несколько врачей рассматривали рентгеновский снимок ее легких на большом экране. Медсестра поставила капельницу и готовилась сделать укол.

Заурбек стоял в коридоре у дверей. Вышла врач и сочувственно сказала:

— Конечно, больная тяжелая. Мы сделаем все возможное. Вы идите домой, утром придете. Надеюсь, все будет хорошо.

— Я не могу идти домой. Можно, я посижу рядом с дежурной медсестрой?

— Ну, смотрите.

— Спасибо.

Заурбек отошел в угол, но не смог сесть. Достал из кармана сотовый телефон, набрал номер:

— Как вы там?

— Не беспокойся, все нормально, — раздался хриплый голос дедушки.

Дедушка наблюдал за тем, как Мадина прижимает к себе Алана. Соединившись с ним в одно целое, она ходила по комнате. Дедушка молча вышел на веранду. Отвлекшись, он о чем-то глубоко задумался. Случайно его взгляд упал на отражение Мадины на стекле. Он выглянул в окно и увидел, как Мадина пеленала Алана. Пользуясь тем, что ее никто не видит, она наслаждалась, целовала попку, ножки, пальчики сына, весело играла с ним. Тяжело вздохнув, дедушка отвернулся от окна.

Вика бледная, сильно похудевшая, лежала под аппаратом искусственного дыхания. Медсестра неотлучно сидела рядом с ней и внимательно следила за датчиками.

— Я говорил с племянницей, — обратился к Заурбеку дедушка, — она согласна дней десять — пятнадцать смотреть за Аланом. К тому времени, дай Бог ей здоровья, и невестка поправится. Потому давай сейчас вместе поедem в больницу. Я с внуком посижу внизу, ты посмотришь, как невестка чувствует себя, и вместе поедem к племяннице.

— Хорошо, — легко согласился Заурбек.

— Можно и я поеду с вами до больницы? — обратилась к ним Мадина.

— Хорошо, дочка, хорошо, — ответил дедушка.

Подойдя к реанимационному отделению, Заурбек увидел, как врачи и сестры торопливо заходят в палату, где лежала Вика. Он хотел присоединиться, но

строгий голос врача «Вам туда нельзя!» остановил его.

Вика уже была без сознания. Перед ее глазами появилось множество мыльных пузырей розового цвета. Затем она почувствовала, как утопает в этих пузырях. И вот она на большой скорости спускалась по перилам. Катилась мягко, плавно. Удары по стенкам на поворотах не были болезненными. На одном из поворотов появились Заурбек с Аланом. Идя навстречу, Заурбек хотел поймать Вика, но она проскользнула между его руками и продолжала скольжение. Вдруг перила кончились, и она оказалась в большом темном туннеле. Вдалеке виднелся маленький просвет. Вика на большой скорости парила туда.

— Вика, Вика! — услышала она крик Заурбека.

Заурбек стоял рядом с врачом, который убрал аппарат искусственного дыхания и начал делать это сам, нажимая руками на грудь.

Заурбек кричал ей в ухо:

— Вика, Вика!

И во второй раз, издав ее, она услышала голос мужа, который тут же утонул в пене мыльных пузырей.

Заурбек пулей вылетел из палаты, прыгая через ступеньки, добежал до деда и Мадины, выхватил Алана из ее рук и побежал с ним назад, по дороге снимая с ребенка пеленки, памперсы. Мадина побежала за ним.

Врач продолжал делать искусственное дыхание.

Вика блаженно парила в невесомости и в конце туннеля увидела одинокую фигуру. Приближаясь, она крикнула:

— Мама!

Все услышали это, и один из врачей испуганно сказал:

— Все, она пошла к маме...

В это время в палату ворвался Заурбек с раздетым Аланом, подошел к изголовью Вики и начал бить мальчика по попе. Алан так сильно плакал, что голос его как лезвие ножа проходил по сердцу у всех присутствующих. Мадина подошла к распахнутой двери реанимации. Ей было видно все, что происходило вокруг Вики.

Вика так же блаженно двигалась к маме и вдруг услышала плач Алана. Она слышала его все отчетливее и сильнее. Сильнее и сильнее. И из конца тоннеля ей навстречу по мыльному пространству, размахивая ручками и ножками, летел Алан. Он все так же плакал, плач разрывал ее сердце. Вот он все ближе и ближе. Он ударился о нее. Вика, лежащая без признаков жизни, вздрогнула. Врачи увидели это.

Этим ударом Алан вселил в нее какую-то мощную силу, и она остановила свой безудержный полет, стала дышать, широко открыв рот.

— Она начала дышать! — удивились врачи.

Алан обнял Вика и не дал ускользнуть из его рук. Она прижала его к груди и тихо произнесла:

— Сыночек...

Все услышали, как она произнесла: «Сыночек». Все были ошарашены необычным явлением. Вика вдруг открыла глаза. Как бы в нереальности она увидела плачущего Алана. Плач его по-прежнему был сильным, душераздирающим.

— Сыночек, родной, — еле произнесла обессиленная Вика.

Мадина, вся в слезах, побежала в сторону выхода.

Заурбек плакал и смеялся одновременно. Слезы счастья катились по его щекам.

Окончание в следующем номере.

SUMMARY

EDITOR'S COLUMN

Konstantine Scherbakov. TO WHOM AND WHERE TO GO.

Contemporary Russian film does not respect its viewer. The author shares his thoughts on the national particularity of this contemporary film process.

ACTUALITY COLUMN

Elena Stishova. FILM AS A NATION BUILDER.

Review of Gulnara Abikeeva's bestseller on cinema published in Almaty.

Sergei Kudryavtsev. TABOR GOES....TO THE BOX OFFICE.

With statistics in hand, the author refutes the myth of the total failure of films from studios in the republics on the Russian screen.

Gulnara Abikeeva. HOW EASY IT IS TO SPOIL A NATION'S IMAGE.

The film «Borat» which has been creating noise and scandal in America and Europe features a hero who humiliates the Kazakh nation. What's the goal? - Gulnara Abikeeva reflects on this question after viewing the film.

«KF» PREMIERE FILMS

Darya Borisova. THE HERO'S FOREBODING.

Review of the film «Birds of Paradise».

Gulbara Tolomushova. CONTRABANDISTS AND BIRDS OF PARADISE.

Conversation with the creators of the film «Birds of Paradise».

Nikolai Khrystaliov. FANTASY FOR TWO VIOLONCELLES AND A CATAFAQUE.

Review of the film «I've had enough!»

Pieter Simm: «THERE WILL BE NO LIES IN THIS FILM».

Interview with the director of the film «I've had enough!»

FILM, FILM, FILM...

Asya Baigozhina. REVENGE AS A LOCAL DISEASE.

Review of the film «Revenge».

Alla Bobkova. «ICH WERDE DICH SCHUTZEN».

Review of the film «Franz+Polina».

Debut

Svetlana Khokhryakova. A LITTLE COUNTRY IN OUR CITY.

Review of the debut film «Mars».

CONCEPTIONS. HYPOTHESES. RESEARCH...

Elena Stishova. «BERLIN BEARS» THE ONES THEY WANT ARE THE ONES THEY LOVE.

Report on the 57th Berlin International Film Festival.

Gulnara Abikeeva. THE «EURASIA» FILM FESTIVAL: AT THE CROSSROADS OF EAST AND WEST.

Report on the «Eurasia» 2006 International Film Festival.

Daria Borisova. IT CHANGES FROM YEAR TO YEAR.

Report on the «Kinoshok» 2006 International Film Festival.

Valery Fomin. HOW THE CINEMA COLLECTIVE «SOVIET MULTINATIONAL» WAS FORMED...

A reconstruction with the help of archival documents of the dramatic process of the formation of cinematography in the republics of the USSR in the 1930s.

Yuri Bogomolov. THE SECRET LIFE OF THE «LAST SCREENWRITER».

Review of the posthumous book by the famous cinema dramatist Anatoly Grebnev.

AUTHOR'S COLUMN

Notes of a laid back movie viewer

Lev Anninsky. THREE TESTS OF THE SPIRIT.

Subjective commentary by the famous film critic on the leading Russian films of 2006 — «The Island», «Alive» and «Free swimming».

Snippets

Irakli Kbirikadze. «GRIMALDI, PEARSON, LEONARD AND OTHERS».

The famous cinema dramatist continues his memoirs of the non-standard genre.

PERSONA

Rakhman Badalov. THE PROFESSION OF FILM DIRECTOR.

Khodzhakuli Narliev. MY TRAINER

Texts dedicated to the art and personality of the famous Azeri director Rasim Odzhagov.

INFO COLUMN

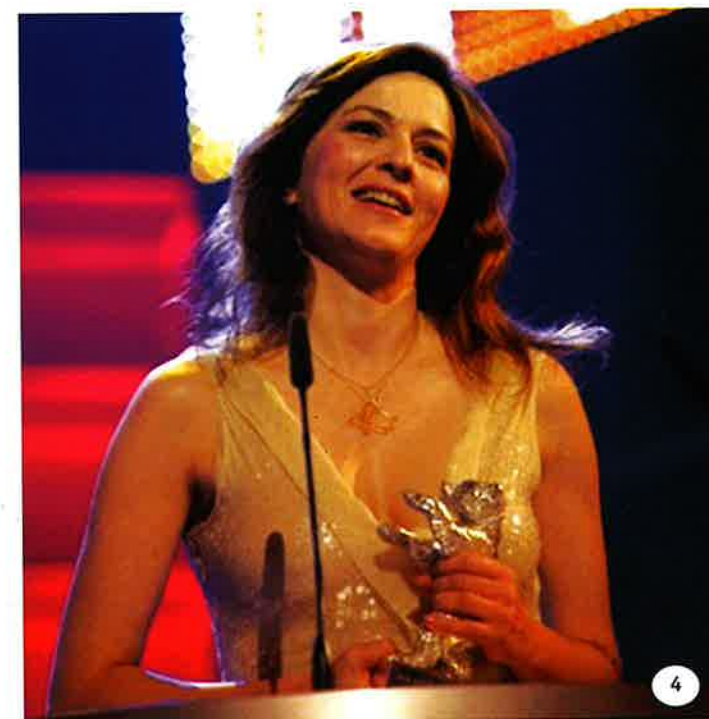
Analytical information on the 12th «Stalker»

International Film Festival in Moscow and the

«Lismonad» International Film Festival in Minsk

SCREENPLAYS

Khodzhakuli Narliev. MOTHER'S VOICE.



Лауреаты Берлинале-57

1. Нина Хосс — обладательница награды «За лучшую женскую роль» в фильме «Йелла».

2. Обладатель Гран-при Берлинале режиссер Ариель Роттер с двумя Серебряными медведями — «За лучший фильм» и «За лучшую мужскую роль» Джулио Чавесу.

3. Режиссер Пак Чан-вук с призом Альфреда Бауэра за фильм «Я киборг, но все ОК».

4. Мартина Гедек с Серебряным медведем «За лучший актерский ансамбль» в фильме «Добрый пастырь» Роберта де Ниро.

5. Дженнифер Лопес, звезда конкурсного фильма «Пограничный городок»