

2
2007

Читайте в номере

ТАДЖИКИСТАН, ФЕСТИВАЛЬ «ДИДОР»:

фильмы, мнения, споры

ВОСПОМИНАНИЕ О ВЕЛИКОМ ФОТОГРАФЕ

ЖАЛАКЯВИЧУС И БОГОМОЛОВ:

схватка без победителя

кинофорум

Кинематограф ближнего зарубежья: фильмы, люди, драмы



«Момент истины». Фото Николая Гнисяка



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: Гульсина Чотонова
в фильме «Метаморфоза»
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 № 67

Содержание

КИНОФОРУМ 2007 (№ 2)

КОЛОНКА РЕДАКТОРА

- 2 Елена Стишова. АПОЛОГИЯ ТАРКОВСКОГО

АКТУАЛЬНАЯ РУБРИКА

- 5 Дарья Борисова. ДАЛЕКО ОТ МОСКВЫ
11 Андрей Шемякин. «УЕХАТЬ СМОГЛИ НЕ ВСЕ»
14 Сергей Кудрявцев. ЧЕЛОВЕК КИНО НА RENDEZ-VOUS В «ЖЖ»

ПРЕМЬЕРА «КФ»

- 16 Сергей Тримбач. «НАДГРОбЬЯ СЛИЛИСЬ С ПЕЙЗАЖЕМ...»
21 Андрей Шемякин. ВСПОМИНАТЬ, ЧТОБЫ ПОМНИЛИ

ФИЛЬМ, ФИЛЬМ, ФИЛЬМ...

- 24 Виктор Матизен. ИГРА: ТРОЕ НА ТРОЕ
26 Дарья Борисова. СТРАННЫЕ СБЛИЖЕНИЯ
29 Ольга Суркова. СОЛЯРИС, ТАШЛИНСК — ЧТО ДАЛЬШЕ?

Дебют

- 33 Али Хамраев. ПОРЫВ МОЛОДОСТИ

КОНЦЕПЦИИ. ГИПОТЕЗЫ. РАЗЫСКАНИЯ

- 35 Валерий Фомин. МОМЕНТ ИСТИНЫ НЕ НАСТУПИЛ...
65 Сергей Анашкин. СТЕПАНИДА — ЗВЕЗДА ЯКУТИИ

АВТОРСКАЯ РУБРИКА

Заметки отвязного кинозрителя

- 67 Лев Аннинский. ШОКИРУЮЩАЯ АЗИЯ

Несерьезности

- 69 Ираклий Квирикадзе. БЫСТРО ИСЧЕЗНУВШИЕ

ПЕРСОНА

- 71 Людмила Лемешева. ВУНДЕРКИНД ИЗ ГУЛЯЙПОЛЯ
76 Александр Липков. ФОТОГРАФ

ИНФО-РУБРИКА

СЦЕНАРИЙ

- 80 Ходжакули Нарлиев. ГОЛОС МАТЕРИ

100 SUMMARY

КИНОФОРУМ

№2-2007

ЕЛЕНА СТИШОВА

АПОЛОГИЯ ТАРКОВСКОГО



Елена стишова,
ответственный редактор
журнала «Кинофорум»

4 апреля кинематографический мир отметил 75-летие Андрея Тарковского. Канал «Культура» показал все полнометражные фильмы великого режиссера, конечно же, не в прайм-тайм, а на последнем сеансе, то есть ночью. И на том спасибо — для многих и многих ретроспектива Тарковского была настоящим праздником, для кого-то — откровением. От такого кинематографа отвыкли, иные просто не знают, что он был и есть. Других специальных событий, приуроченных к дате, было негусто. В Центральном Доме литераторов прошел вечер с устными воспоминаниями и со сценическим действием в постановке Андрея Тарковского-младшего. В киноклубе «Эльдар» Тарковского вспоминали его коллеги и друзья. В Доме кино, где в годы опалы художника при огромном стечении публики проходили премьерные показы нескольких его фильмов, почему-то не помянули Мастера, чье имя входит в пантеон российской славы.

Тонино Гуэрра, знаменитый сценарист, друживший с Тарковским, заметил в своем видеоинтервью, показанном в ЦДЛ: «Андрей Тарковский не пользуется у себя на родине той славой, которую он заслуживает» (цитата не дословная, но за смысл ее я ручаюсь). Увы, это правда. Почему так сложилось, почему Тарковский попал в зону забвения после того, как долгие годы, гонимый и вынужденный стать невозвращенцем, он был «нашим всем», тут одной-двумя фразами не ответишь. Это отдельный сюжет, никем пока что не осмысленный, но имеющий прямое от-

ношение не к наследию Тарковского, а к нашему духовному состоянию.

Ангажированность Андрея Тарковского идеей духовного водительства искусства, усиленная этической напряженностью его художественного мира, находится в противофазе с современными режиссерскими опытами в духе запоздалого постмодернизма, где этическое начало по определению ослаблено. Моральный релятивизм поеживается при ярком свете морального императива, инстинктивно хочет избавиться от него. Появлялись тексты, толсто намекающие, что не был Тарковский таким уж великим. Это мы, де, были такими темными, просто ужас, не смотрели Бергмана с Брессоном и многое другое, истинно великое. В тоталитарном мире искаженного зрения и искаженных пропорций мировое значение доморощенного гения было, мол, невольно преувеличено.

Что ж, то была реакция на «неприкасаемость» как таковую, на сакральный тон критики, принятый в разговоре об этом режиссере. Но сработало и другое, похлеще: нигилистическое отталкивание от всего, что было «до»: в ранние времена застоя, сталинизма, ленинизма etc, включая дискурс, связанный — сквозь пропасть «проклятого прошлого» — с сердцевиной русской культуры. За считанные годы мы рванули из «развитого социализма» аж в посткапитализм, где, как известно, искусство знает свое скромное место, зато его рекреационная функция цветет пышным цветом. Особое же положение художника на

Руси, напротив, всегда было связано с гипертрофией другой функции искусства — замещающей, компенсаторной. Кинематограф Тарковского представляет именно эту модель. «...Искусство существует лишь потому, что мир плохо устроен», — говорил Андрей Арсеньевич в одном из последних своих интервью. Он отдавал себе отчет, что его кино не просто соперничает с жизнью, — оно осознает себя едва ли не выше жизни. Гордыня — скажете? Нет, все не так плоско. «Выйти из кадра в жизнь» — идеал зрелого Тарковского. «Тогда фильм, — говорил он, — становится как бы независимым от авторской воли, то есть уподобляется самой жизни. Он отделяется от автора и начинает жить собственной жизнью, изменяясь в форме и смысле при столкновении со зрителем» (А. Тарковский. «Лекции по кинорежиссуре». «Искусство кино», №10, с. 84).

Тогда фильм — добавлю от себя — уже не фильм, а эзотерический текст, тайнопись, дарующая зрителю откровение о самом себе. Тарковский открыл экзистенциальную реальность, где тайна «Я» замыкала на себе Вселенную. Именно он, как Гамлет у Шекспира, «обратил глаза зрачками в душу», и мы впервые осознанно соотноселись с таким феноменом, как отсутствие Абсолюта в душе «хомо советикус». Он был первым художником советского призыва, кто перешел Рубикон и нарушил неусыпно охраняемую от религиозного дурмана» зону секулярной соцреалистической культуры. Вслед за ним мы вышли в пространство национального духа и национальной истории. И стали догадываться: катастрофа в том, что свято место — пусто, что там — зияние. Не кто иной, как он, открыл шлюз, сдерживающий потенцию веры в атеистически воспитанных поколениях. Она оказалась огромной.

Вступление в тему богооставленности, слышное уже в «Ивановом детстве», позже развернется в мучительнейшее переживание, принесет в художественный мир Тарковского знание о безблагодатности и горечь этого знания. Итоговый образ безблагодатного мира, образ Зоны в «Сталкере», настолько опередил постперестроечную чернуху, что никому и в голову не пришло увидеть предтечу в этом «проклятом шедевре». Да оно и понятно: все-таки Сталкер шел в Зону с Богом в душе, а персонажи чернухи оставались по ту сторону добра и зла, не одухотворенные маломальским авторским усилием.

Трансцендентальность Тарковского — то, что привораживало к экрану его современников, и не только в своем отечестве, не манит новых зрителей. Мучительная исповедальность его героев им не в кайф. Подобную аберрацию не объяснишь временным сгущением полемической атмосферы и пафосом «смены вех». Вот и философ Борис Парамонов, автор популярнейшей рубрики «Русские вопросы» на радио «Свобода», как-то признался в эфире: мол, в былые дни в бывшем Ле-

нинграде только Тарковского и смотрел, а пожил в США и сильно к нему охладел.

Отчего бы это?

Под субъективными оценками «нравится» — «не нравится» отвердевает теоретическая база.

Один автор убедительно излагает про антигедонизм отечественной культуры, связывая с ним свойственный культурному сознанию крен в некрофилию, воплотившийся — на советском этапе — в культ смерти. Другой теоретик с полемическим задором выступает против сакрализации искусства и имиджа художника, полагая эту установку симптомом низкой степени развития общества. Третий и вовсе замечает ущербность кинематографического континуума Тарковского: мол, у его героев напряженка с любовью.

И впрямь в авторском мире Тарковского нет ни капли гедонизма. Как нет его, заметим, у Достоевского. И тому и другому свойственно обратное: самому-чуждость, саморефлексия на грани мазохизма (тот же «Сталкер»).

Тарковский наследует Достоевскому многим в своей поэтике, в частности, своей притяженностью к герою-неврастенику (Бориска, Сталкер) и к системе персонажей — двойников автора. И что такое фатальная раздвоенность лирического героя Тарковского, как не парафраз двойничества в прозе Достоевского? Этот лирический герой («альтер эго» автора), человек страдающий, возник в точке наложения сильнейших человеческих инстинктов — самосозидания и саморазрушения. В нем живет богоборческий индивидуалистский дух, дух Раскольникова, и — тоска по Абсолюту, по Отцу Духовному, потребность признать над собой его власть, дабы не поддаться искусу своеволия.

Тарковский, как и Достоевский, всегда на стыке полярных сил, векторов, страстей. Он постоянно в процессе борений духа, он — как река в ледоход: то сокрушает переправы, то бережно выносит на берег испуганного зайчишку. Сближает двух русских гениев еще и то, что Тарковский вслед за Достоевским никогда не выводит своих героев из обстоятельств, ничего не списывает на обстоятельства. «Среда заела» — вот чего в его художественном мире нет напрочь. Ибо бездна — в душе человеческой. Да, социально-политические реалии у Тарковского — всегда не более чем визуальный образ — чаще всего врезка редких документальных кадров. Но не потому, что художник брезговал совковыми реалиями (ему пеняли за высокомерную надмирность). Он не считал, что обстоятельства фатальны. Фатален Дух — злой или добрый, спасающий или карающий. Не пожелай младший брат великокняжеской короны старшего, глядишь, и не вошел бы татарский хан во Владимир, не разорил бы православный храм, не учинил бы страшную казнь церковному дьякону. Смертный грех и искупительная жертва,

гордыня и смирение, вера и маловерие — вся вертикаль рефлектируемых автором христианских ценностей резонирует в космосе Тарковского. Она постоянно вибрирует. Как тот стакан в «Сталкере», дребезжащий на краю стола в ритме проходящего мимо поезда.

Лирический герой Тарковского бесконечно испытывает свою веру, временами непонятно, верует ли он или отчаянно, до боли душевной хочет уверовать и трагически не может.

Жанрово неопределимые, фильмы Тарковского ближе всего мистериам. Мистериальность — не цель, а как бы побочный продукт поэтики, сложенной из простых вещей. Первообразы «ветхих стихий» — воды, огня, архетипические мотивы — Дом, Мать, Отец, Семья, — прошиты магической звукописью и дивной красоты визуальными образами. Сквозными, как отчий дом лирического героя, как черная собака, верная спутница человека, лужица молока, стекающего тяжелыми каплями на пол... Травы забвенья в «Зеркале», лошади, жующие яблоки («Иваново детство»), наливающаяся цветом рублевская Троица («Страсти по Андрею») — эти образы стали классикой мирового кино.

К чему лукавить, экранный мир, сложенный из кирпичиков-первообразов, совсем не прост. Войти в него захочет лишь тот, кто увидит и свое отражение в системе авторских зеркал, совпадет с его лирическим героем. Лишь вошедшему откроется сверхсюжет Тарковского, повторяющийся из фильма в фильм, как маршрут Сталкера в Зоне.

Этот сверхсюжет (или метасюжет) можно изложить в разных терминах — от философско-религиозных до мифологических и фрейдистских. Все давно разобрано интерпретаторами его образной системы. Тарковский сам дал ключевое понятие, код для глубинного анализа его фильмов: Зеркало.

Мифология Зеркала — это отражение, удвоение, но также и Зазеркалье, и искажение реальности. Это еще и фокус, и самосозерцание вплоть до нарциссизма. Тарковский насквозь биографичен, как бы зациклен на себе. Так что же отражается в зеркале, кроме автора? И что умещается в круге его рефлексии?

Там, в Зеркале экрана, — новая духовная реальность. Тарковский не придумал ее, а вывел из подполья, из тьмы подсознания — своего и своего поколения, которому выпало родиться в православной стране в темный период богоборчества и безбожия. Было время, это поколение переживало ценности тоталитаризма как религиозные. Тарковский перекодировал заблудившуюся в исторических тупиках веру, вернул ее в исконное лоно.

Подобно Каю из «Снежной королевы», который

мучительно пытается сложить магическое слово, чтобы разрушить злые чары, лирический герой Тарковского тоже ищет слово, жест, поступок, только бы освободиться от душевной немоты: «Я могу говорить!» Причины его внутреннего конфликта никогда не открываются до конца — концы уходят во тьму первотворения, в первородный грех. Хотя в каждом случае у героя есть конкретная вина — перед матерью, перед любимой, перед ребенком, перед самим собой. При нарциссической сосредоточенности на себе лирический герой Тарковского болезненно себе не нравится. Из всего спектра любви ему доступны лишь воспоминания о ней — «спасительная горечь ностальгии».

И все-таки как классик в законе Тарковский проводит через катарсис всех своих героев, чтобы в следующем фильме снова вернуться к ним, людям несчастного сознания, одиноким, страдающим и греховным. Вернуться и начать сначала мистерию Духа — очередную попытку приблизиться к Истине.

В последний раз вступив на этот путь, он принес в жертву своего протагониста — во имя сына и человечества. И вскоре умер в Париже — в тот год, когда рухнул «железный занавес». Зона обнажила свои свалки и свои ловушки. Вслух, хором заговорили о запретном. «Не наше» слово «бездна» вошло в политический лексикон. А в бездны собственного духа мы так и не осмеливаемся заглянуть подобно спутникам Сталкера — Профессору и Писателю. Он привел их к заветным местам Зоны, а те струсили.

Но совсем недавно произошло событие. Неожиданно для всех, включая режиссера и продюсера, фильм Павла Лунгина «Остров» стал хитом сезона. Не блокбастер, не боевик, не комедия — духовная драма человека, совершившего смертный грех в молодости и с тех пор его замаливающего. Дело происходит где-то на севере, в исконно русских местах, похоже, не сегодня — про политику, про «злобу дня» ни слова. У меня ответ такой: фильм попал в самый пик зрительских ожиданий, проявил эти ожидания и дал возможность изголодавшемуся зрителю утолить духовную жажду. Она накопилась за годы вестернизации и отречения от себя, от своих ценностей. И снял это кино, вернулся к теме греха, воздаяния и святости режиссер, который в начале 90-х отрекся от русского мессианизма и определил себе скромную роль медиатора. А ведь пришел именно к тому, от чего отрекался. И публика с ума сошла от восторга и благодарности.

Словом, Лунгин занял нишу, которая долго пустовала. Когда-то она была занята фильмами Андрея Тарковского. Сегодня самое время Тарковскому вернуться домой. Его ждут.

Евгений В.

ДАРЬЯ БОРИСОВА

ДАЛЕКО ОТ МОСКВЫ



были включены как полнометражные, так и короткометражные ленты) на фестивале были представлены спецпрограммы: показ фильмов Центра документального и экспериментального кино Ирана; панорама игровых фильмов Афганистана периода после режима «талибан»; афганский цикл Дома фильмов Махмальбаф.

В октябре 2006 года в столице Таджикистана — городе Душанбе прошел II Международный кинофестиваль «Дидор» (в переводе с фарси «Встреча»). Президентом этого МКФ является знаменитый иранский кинорежиссер Мохсен Махмальбаф, директором — режиссер Сафар Хакдодов, арт-директором — киновед, постоянный автор нашего журнала Садулло Рахимов. В состав жюри основного конкурса вошли: Симин Мутамад (актриса, Иран), Тимур Хакияр (режиссер, председатель Фонда культуры и социального общества Афганистана), Марат Сарулу (режиссер, Кыргызстан), Барзу Абдуразаков (режиссер, Таджикистан). Председателем международного жюри стал историк кино, руководитель московского Музея кино Наум Клейман. Помимо основного конкурса (в который

Программа пяти рабочих дней «Дидора» была сверстана столь плотно, что волей-неволей пришлось обращаться к школьному опыту прогулов — иначе и не рассмотрела бы я сказочного города Душанбе, в котором все-таки непривычно и удивительно московскому глазу. Во-первых, взгляд из любой точки города неизменно упирался в горы. Во-вторых, город поражал какой-то «домашностью»: чистотой, уютном (в конце октября повсюду цвели и благоухали розы), беспешностью, полным отсутствием толчеи и пробок. Горожанки в пестрых национальных нарядах — зрелище настолько чарующее, что к нему я так и не успела привыкнуть за неделю. Как раз в тот период в Душанбе на каждом углу либо готовились к свадьбам, либо шумно их справляли — что добавляло к портрету города еще одну яркую, радостную краску жизни.

Надо сказать, что «хождения в народ» принесли мне не только

туристические восторги и сувенирную продукцию, но и кое-какие впечатления о бытовании кино в сегодняшнем Таджикистане. Все попавшиеся мне на глаза киноафиши возвещали о показе того или иного индийского фильма (нового ли, старого, но — индийского!). При расспросах душанбинцы подтверждали, что в кинотеатральном прокате крутят исключительно болливудскую продукцию — на другую, дескать, никто просто не придет. Курьезный разговор вышел у меня с мастером Махмудом в парикмахерской. Узнав, что клиентка «занимается кино», он просиял и сказал: «Кино?! Кино я люблю. Ну, индийское, в смысле. Там так все хорошо: люди танцуют, поют, влюбляются, находят друг друга... Чего еще нужно, правда?»

Финальным аккордом в этой серии «индийских» впечатлений стала демонстрация нового таджикского телефильма «Когда над городом лил дождь» режиссера Раджабали Пирова, которая состоялась в последний день работы «Дидора». Небольшой зал Дома кино и так был переполнен все фестивальные дни, а на этот показ народу набилось еще в два раза больше. Люди сидели в проходе на полу и стояли в конце зала в три ряда (и это при том, что картина прошла по таджикскому телевидению незадолго до этого). Что же вызвало такой ажиотаж среди зрителей Душанбе? А

вызвала его банальная «мыльная» история супружеской измены, сопровождаемая классическими кичевыми эффектами: гроза и жуткий сель как кара парочке прелюбодеев, оставленный папой мальчик при смерти, а дочка загулявшей мамы никак не дожидается родительницу в свой день рождения и т. д. и т. п. Конечно, здесь никто не пел и уж тем более не танцевал, но могучая школа индийского кино проявлялась в главном принципе: чем проще, тем лучше. Зачем сочинять новый сюжет, создавать образы героев, придумывать мотивировки их поступкам? Надо взять историю, вызывающую у человечества стойкий интерес со времен сотворения мира, и в тысячный раз повторить ее. Ну, конечно, слегка придав экранной среде черты современности. И не дай Бог утяжелить фильм психологией или реалистичностью — это не понравится зрителю, не даст ему отдохнуть от жизни!

Не могу сказать, что подобная продукция центральноазиатских кинематографий для меня новость. Мне доводилось видеть узбекское коммерческое кино (никогда не забуду видеомюзикл «Марджона» — там, кстати, пели и танцевали всю, уж точно как в индийском кино!), а это, как говорится, посильнее «Фауста» Гете... Но в Душанбе резанул контраст между уважительным, но несколько отстраненным вниманием зрителей к фестивальным фильмам Махмальбафов, Ларисы Садилловой, Гелы Баблуани и горячей волной любви, даже обожания, направленной на фильм «Когда над городом лил дождь». Ясно, что нигде в мире кино, представленное на фестивалях, не пользуется сумасшедшей любовью широких зрительских масс, но оно задает тон, образует культурный контекст и уж точно является мощнейшим информационным поводом. В Душанбе же у меня сложилось впечатление, что любые фильмы неиндийского и не-таджикского (подобного тому, о котором выше) производства являются для зрителя некими позывными с другой планеты. Наверное, это связано с национальным культурным бэкграундом и, конечно, с огромной усталостью от ужасов недавней войны и с закономерным желанием, придя в кино, забыться, уйти в сказку, нырнуть в картинные страсти любовного происхождения.

Но ведь в Таджикистане подрастают новые поколения кинозрителей. На встречу с Наумом Клейманом, устроенную в один из дней фестиваля в душанбинском университете, пришло огромное количество студентов, профессора не отпускали часа три. И основной публикой, посещавшей показы в

Доме кино, были студенты. Значит, есть ради кого налаживать адекватный прокат, регулярно проводить международные киносмотр, да и свое родное кинопроизводство поднимать на уровень знаменитого некогда «Таджикфильма». Но это проблема глобальная, требующая вовлечения властных структур, осознания ими важности кино в процессе формирования образа нации.

А пока дефицит хорошего нового кино на экранах Таджикистана пытаются восполнить инициаторы и устроители МКФ «Дидор». «Дидор» II оказался славен не столько основным конкурсом (в нем были собраны картины российские, узбекские, кыргызские, китайские, армянские — все «отыгранные», поездившие по фестивалям), сколько специальными программами. Тут авторы фестиваля прямо-таки прорубили окно в кино Ирана и Афганистана. До сих пор у меня (как, думаю, и у большинства российских кинокритиков) иранское кино ассоциировалось буквально с тремя именами: Аббаса Киаростами, Мохсена Махмальбафа, Самиры Махмальбаф, а при словосочетании «кино Афганистана» всплывало и вовсе одно имя — Сиддик Бармак, вгиковец, автор нашумевшего «Усамы». «Дидор» же представил нам широчайшую панораму нового и новейшего кино этого многострадального региона. Иранский «Центр документального и экспериментального фильма» прислал на фестиваль аж три программы: игровых, неигровых и анимационных картин. Самое неожиданное впечатление произвели на меня иранские мультфильмы. Как ни странно, среди их создателей много женщин. Их портреты в каталоге — отрешенные, бесстрастные лица в черных платках-хиджабах — совершенно не вязались с мрачноватыми, гротесковыми и даже хулиганскими мультми. На фоне игровых и документальных лент из Ирана, которые в равной степени отличает чуть наивный этнографизм, анимация этой страны выглядит цельной школой, набирающей обороты, бурлящей идеями, богатой талантами.

Афганистану уделяют большое внимание — в жизни и творчестве — все члены знаменитого иранского киносемейства Махмальбаф. В программу «Афганистан: взгляд изнутри и извне» в числе прочих вошли две картины Самиры Махмальбаф — «Пять часов пополудни» (2003) и «11 сентября» (2001) и фильм супруги Мохсена Махмальбафа Марзии Мешкини «Бродячие собаки» (2003). Опять же поразительно, что за такие чудовищно тяжелые, «ноющие» темы, как война, предельная нищета, нескончаемое бегство племен и народов, берутся

женщины Востока. Видимо, только женский инстинкт продолжения рода, сохранения жизни как таковой может найти способы докричаться до людей во время столь страшных геополитических катаклизмов. Фильмы Самиры и Марзии — уже киноклассика. Ведь они на материале конкретных недавних событий и сегодняшних жизненных реалий Афганистана создали гуманистические произведения на все времена, где утверждаются права личности (будь то мужчина, женщина или ребенок) на внутреннюю и внешнюю свободу, где авторское предпочтение отдано героям (чаще героиням) — личностям бескорыстным, верным, упорным.

Интересной информацией о том, что из себя представляет киноотрасль Афганистана сегодня, поделился гость «Дидора» **Сиддик Бармак**:

До свержения режима талибов афганское кино насчитывало всего лишь около 60 фильмов. После свержения талибов появилась, можно сказать, новая волна афганского кинематографа. Все афганское кино, которое вы видели в дни этого фестиваля, — работы молодых ребят. К сожалению, правительство Афганистана не имеет конкретной программы в отношении кинематографа и даже не хочет понимать нас и участвовать в кинопроцессе. У нас существует мнение, что раз в Афганистане есть свободный рынок, то и кинематограф должен конкурировать, а конкретной государственной поддержки на него не предусматривается. К положительным моментам можно отнести то, что кинематографисты свободны от цензуры, свободны в высказываниях. А если государство будет финансировать наши проекты, то оно будет диктовать свои условия. Государство должно поддерживать нас с позиций нейтральных. Во всех наших странах кинематограф должен считаться национальным достоянием. Например, французский кинематограф, который считается одним из ведущих в мире, субсидируется государством. Другой пример — Австралия. Пока там не создали фонд поддержки кинематографа, никакого кино в Австралии не было. А сейчас около десяти австралийских фильмов в год создаются и участвуют в международных кинофестивалях.

Чтобы выйти из кризисной ситуации, мы два года назад создали Союз кинематографистов. На сегодняшний день в нем около 400 человек. Наш Союз имеет конкретные цели. Прежде всего — поддержка кинематографистов в разных условиях, особенно если возникают какие-то проблемы с реакционными силами (Афганистан — особая страна). Очень большая проблема — налоги. На-

ше государство поставило нас в один ряд с теми организациями, которые зарабатывают деньги, и поэтому нас обязывают платить большие налоги. Снимаем мы на цифру. Появляются совместные проекты.

В последний день работы фестиваля состоялся круглый стол, тема которого была заявлена так: «Восток — Запад: перспективы партнерства в кино». С рядом докладов, посвященных названному вопросу в кинематографиях своих стран, выступили гости и участники.

Гульбара Толмущова (Кыргызстан):

Жаль, что здесь нет Алтынай Койчумановой. Это молодая женщина, которой нет еще тридцати. Недавно Актан Абдыкалыков, представляя ее западному продюсеру, сказал: «Вот эта девушка, сидя в Бишкеке за компьютером, собрала для нового фильма Эрнеста Абдыжапарова 120 тысяч долларов». И сейчас этот фильм уже в стадии монтажа и его готовят на крупные международные кинофестивали.

Происходит «обновление крови» в нашем среднеазиатском пространстве. Пришло совершенно новое поколение, лет 20—22-х. Они говорят зачастую на нескольких иностранных языках, знают, что такое арт-менеджмент. Я говорю своим сверстникам и даже людям старше меня: надо учиться у Алтынай. Она знает то, чего мы не знаем. Она закончила американский университет. Конечно, она не одна, у нее есть два руководителя: Актан Абдыкалыков и Толонду Тойчубаев. Они основали фонд поддержки молодых кинематографистов. Они сделали это по примеру Мохсена Махмальбафа, который недавно учредил грант для пяти молодых таджикских режиссеров. Наши ребята из компании «Ой-арт» пригласили Махмальбафа на беседу, сидели с ним часа три-четыре. И через полгода Толонду также объявил, что он выделяет 10 тысяч долларов для пяти кыргызских режиссеров. И мы уже видим результаты: фильм «Первенец», фильм «Граница» присутствующего здесь Марата Алыкулова, сняли еще две картины, сейчас запускают пятую. Это продуктивный путь! Если мы будем сидеть и говорить только о том, что кыргызское правительство не дает нам на кино денег, то мы никуда не придем. Здесь, конечно, велика заслуга Актана Арыма Кубата Абдыкалыкова, который понял, что один в поле не воин и что надо создавать плеяду кинематографистов снимающих.

Помимо направления «Восток — Запад» в кыргызском кино есть еще направление «Восток — Восток». До последнего времени его представлял

Марат Сарулу, который активно сотрудничает с казахским продюсером Саином Габдуллиним. Но сам Марат говорит, что это направление тупиковое, что все равно надо искать западные деньги. И сейчас он уже приступает к фильму, на который деньги дали и Казахстан, и Россия, и Германия — получился очень серьезный бюджет.

Понятно, что сотрудничество «Восток — Восток» должно идти параллельно с линией «Восток — Запад».

В мае в Ташкенте прошел замечательный семинар «Творческий полет», на котором были представлены фильмы не только из стран Центральной Азии, но и из России, Беларуси. Выяснилось, что в Беларуси даже неигровые проекты получают дотации от государства! Мы же не получаем дотаций даже на игровое кино, о неигровом мы и не заикаемся.

Сафарбек Солиев (Таджикистан):

Наш кинематограф отдал системе Гостелерадио. Но сейчас появилась государственная программа помощи кинематографистам. Хотелось бы, чтобы к этому привлекли профессионалов.

У нас не такая тяжелая ситуация, как кажется. На прошлом «Дидоре» была одна таджикская картина, теперь — несколько.

Раньше у нас была лучшая лаборатория на территории Средней Азии. Мы документальные фильмы снимали на пленке! Но мы все сможем исправить при желании. У нас есть студия «Таджикфильм», есть Союз кинематографистов.

Президент фестиваля Мохсен Махмальбаф выступил с инициативой создания новой международной структуры, и эта идея завладела вниманием присутствовавших.

Мохсен Махмальбаф (Иран):

Первая наша встреча произошла два года назад. Представители стран, собравшиеся здесь, говорили о том, что в их государствах (в ЦА) очень много проблем с кино. С тех пор мы думаем, как выйти из этой ситуации. Наверное, нам необходима некая организация, сообщество, которое помогло бы нам продвигаться в деле развития кино. Вот, например, Туркменистан — там вообще нет кино, многие кинематографисты были вынуждены уехать оттуда и сейчас живут в других странах. В Кыргызстане много замечательных кинорежиссеров, но нет денег на кино. В Казахстане, наоборот, есть деньги на кино, но не хватает творческого потенциала.

Изначально у нас возникла идея организации под названием «Кинематографисты без границ». Эта идея функционирует и реализуется в Арме-

нии. Здесь присутствует господин Хачатрян — директор кинофестиваля «Золотой абрикос». В Армении на конкурсной основе отбирают 10 проектов, которые будут финансироваться разными фондами (в том числе фондами МКФ в Роттердаме и Пусане).

В Средней Азии и на Кавказе есть несколько фестивалей. Мы предлагаем создать организацию, которая бы объединяла и координировала их работу. Наша сегодняшняя встреча посвящена созданию такой конфедерации фестивалей. В нее входят: Таджикистан, Казахстан, Кыргызстан, Узбекистан, Армения, Азербайджан, Грузия, Афганистан и Иран. Все руководители кинофестивалей этих стран будут членами этой конфедерации. Конфедерация будет помогать устраивать кинофестивали в тех странах региона, где их еще нет. В наших ближайших планах — Бишкек и Кабул. Если сейчас в Душанбе господин Сафар Хакдодов проводит свой фестиваль, то остальные девять директоров должны всячески помогать ему. Они будут также его представителями в своих странах. Такая форма даст нам возможность, проводя фестиваль в одной стране, иметь помощников в девяти других.

Здесь присутствуют представители некоторых фестивалей из вышеназванных стран. А тем, кого здесь нет, мы обязательно направим сегодняшнее заявление. Таджикистан представляют Сафар Хакдодов (генеральный директор МКФ «Дидор») и Садullo Рахимов (арт-директор МКФ «Дидор»). Афганистан — Сиддик Бармак и Тимур Хакимьяр, Армению — Арутюн Хачатрян, Казахстан — Гульнара Абикеева, Кыргызстан — Гульбара Толомушова.

Мы предлагаем название: Конфедерация среднеазиатских и закавказских кинофестивалей. Президентом Конфедерации мы избираем Гульнару Абикееву.

Арутюн Хачатрян (Армения, руководитель МКФ «Золотой абрикос»):

Наш фестиваль тоже молодой. Ему третий год. Он тоже является неправительственной организацией. В первый раз государство дало нам на фестиваль всего 3 тысячи долларов, во второй — 50 тысяч долларов, в третий — 100 тысяч. Наш бюджет — 300 тысяч долларов. Остальные деньги нам дают разные фонды и спонсоры. На нашем фестивале проходят и мастер-классы, и ретроспективы. Я приехал сюда потому, что у нас какое-то время назад появилась идея сделать некий совместный проект среднеазиатских и кавказских республик. В Ереване уже создана организация (фонд) «Режиссеры без границ». Что это означа-

ет? Мы, представители шести стран, в течение фестивальных дней говорили и договорились вот до чего. Представитель каждой страны-участницы может предложить на рассмотрение нашему фонду сценарий. На наш фестиваль приезжают очень серьезные люди, представители разных фондов — они будут отбирать сценарии для финансирования. Вернее, мы будем учреждать денежные призы для финансирования будущих проектов. Встречи с продюсерами, представителями фондов, приезжающими к нам на фестиваль, — все это может помочь молодым кинематографистам найти финансирование или дофинансирование своих картин. Уже 6 стран соединились: Иран, Афганистан, Казахстан, Кыргызстан, Таджикистан, Армения.

Несколько слов об армянском кино. Наше государство — небогатое. Но у нас ежегодно государство выделяет 600—700 тысяч долларов на кино. Это 1—2 полнометражных игровых фильма, 20 неигровых фильмов на видео и 2—3 анимационных фильма. По сравнению с положением в других странах наше еще ничего!

Я рад, что мы создали конфедерацию. Теперь мы сильнее. Ведь у каждого есть свои связи, свои возможности — сложив их вместе, мы станем сильнее.

Гульнара Абикеева (Казахстан, арт-директор МКФ «Евразия»):

Есть объединения по самым разным признакам. Есть европейские объединения фестивалей, продюсеров, кинокритиков. Уже долгие годы существуют киноорганизации в Юго-Восточной Азии. В Индии, Китае, Гонконге. Конечно, нам никто не мешает индивидуально вступать в те или иные организации. Но есть территория — Центральная Азия, Закавказье, Иран и Афганистан — которая до сих пор кинематографически никак не была объединена. При этом все постсоветские годы мы с большим интересом общаемся друг с другом, смотрим кино друг друга. Центральноазиатская общность сформировалась давно и очевидна для нас. Исторические корни имеют наши связи с Кавказом. У нас еще, может быть, и нет совместных проектов, но кинематографии наших стран только сейчас осознают свою силу. В Армении прошел третий фестиваль «Золотой абрикос», в Алматы — третий фестиваль «Евразия», в Грузии — седьмой фестиваль, «Дидор» проводится второй раз. Значит, есть кинематографии, возникает потребность в кинофестивалях.

Еще на прошлом «Дидоре» меня поразила общность иранской, афганской и таджикской культур

(благодаря общности языков). Благодаря «Дидору» и мы чувствуем себя ближе и лучше понимаем кинематографии друг друга. Идея Мохсена Махмальбафа состоит в том, чтобы взяться за руки и ощутить еще большую близость, при том что мы и так много видимся и общаемся. Обратите внимание: единение идет не религиозное, не политическое, не языковое, — идет объединение молодых кинематографий, в которых пульсирует энергия и понимание друг друга.

Любые объединения и декларации хороши, вопрос в том, насколько они будут жизнеспособны. Эту связь будут держать конкретные люди. Один пример. Афганскую программу, которую я увидела здесь, я бы не увидела нигде и никогда. Естественно, у меня возникло желание показать ее на «Евразии». Сейчас у нас есть проект некоей декларации и мы начинаем определять, кто конкретно из наших стран войдет в конфедерацию. Первый шаг — налаживание контактов и помощь друг другу в подготовке фестивалей. Наши армянские коллеги за пару лет продвинулись вперед — у них дело дошло уже до конкурса сценариев. Наша задача — помочь и включиться в этот процесс.

Тимур Хакимьяр (Афганистан):

Нам помогает мировое сообщество, но радостно то, что мы сами решили что-то сделать — создать нашу конфедерацию. Мы предлагаем сделать фестиваль «Дидор» кочующим, и следующий провести в Кабуле, а последующий — в Тегеране. Созданная конфедерация, думаю, будет хорошей базой и для такой формы кочующих фестивалей.

Вопрос из зала:

Почему в этой конфедерации нет России?

Гульбара Толомушова:

Может быть, я буду некорректна, но скажу так. Сейчас в России нет прокатного интереса к фильмам нашего региона. Простой пример — коммерческий российско-кыргызско-французский проект «Сундук предков». Закадровый текст читает российский актер Максим Суханов. Я спросила продюсера Евгению Тирдатову, почему. Евгения ответила: этот фильм может быть действительно интересен французам и кыргызам, но не россиянам. Мы сделали это для того, чтобы завлечь в российские кинозалы хотя бы поклонников Максима Суханова.

Время покажет, насколько жизнеспособной и востребованной окажется конфедерация кинофестивалей, заявленная в Душанбе. Пространство, ко-

торое хотят охватить авторы идеи, довольно противоречиво и отнюдь не все прошито крепкими нитями добрососедства и веротерпимости. Но задача кино, как любого вида искусства, — взывать к лучшему в человеке и работать на дело мира, так что вполне вероятно, что новая организация и послужит объединяющим фактором для нескольких кинематографий.

А вот одну естественную международную общность «Дидор» продемонстрировал в полной мере — я имею в виду кинематографистов Афганистана, Ирана и Таджикистана, объединенных общим языком фарси. Некоторые приехали на фестиваль с семьями, с маленькими детьми — и все они сосуществовали абсолютно органично, дружно, как-то по-домашнему. В какой-то мо-

мент я ощутила, что для хозяев-таджиков иранцы и афганцы уже (или по-прежнему?) гораздо ближе, чем бывшие соседи по Советскому Союзу. Возможно, есть историческая закономерность в том, что именно на этой чудесной земле наметилась новая площадка для сотрудничества кинематографистов недавних социалистических республик (к которым долгое время принадлежал и Таджикистан) и афганцев-иранцев — братьев таджикам по крови, по языку и древней культуре. Недаром на каталоге II МКФ «Дидор» красовался эпиграф — строчка из Саади: «Мы все частицы рода людского, взаимосвязанные друг с другом».

Душанбе

Призы и награды распределились следующим образом:

Специальный диплом жюри — актрисе **Саида Комила (Бахоре)** за искреннее и трогательное исполнение главной роли в фильме **«Последняя ночь, последние стихи»**.

Особое упоминание:

Жюри считает необходимым особо отметить несомненное кинематографическое дарование двух молодых режиссеров — **Гелы Баблуани**, постановщика фильма **«Тринадцать»** (Франция—Грузия), и **Чжана Юаня**, постановщика фильма **«Маленькие красные цветы»** (Китай—Италия).

Приз за лучший полнометражный фильм — **«Поэт отходов»**, реж. **Мухаммед Ахмади** (Иран—Япония).

Приз за лучший короткометражный фильм — **«Немного выше»**, реж. **Мехди Джафари** (Иран).

Специальный приз жюри — **«Граница»**, реж. **Марат Алыкулов** (Кыргызстан).

Диплома и приза Министерства культуры Республики Таджикистан был удостоен фильм **«Райские птицы»**, реж. **Талгат Асыранкулов** и **Газиз Насыров** (Казахстан—Кыргызстан).

Диплома и приза Общества дружбы и культурных связей с зарубежными странами удостоена картина **«Родина»**, реж. **Зульфикар Мусаков** (Узбекистан).

Приза таджикских критиков за оригинальное решение темы «Восток—Запад» был удостоен фильм **«СамарКАНТ»**, реж. **Светлана Ельчанинова** (Россия).

АНДРЕЙ ШЕЯКИН

«УЕХАТЬ СМОГЛИ НЕ ВСЕ»



...Ближе к концу картины Майрам Юсуповой «Другие русские» вдруг ударили слова одной из героинь: «Ничего Россия не выиграла (от распада СССР. — А.Ш.). Пространство просто сузилось». Следует понимать так, что никаких межнациональных проблем крах СССР не решил, только множество людей оставил без крова над головой, а так — все то же самое, что было до конца декабря 1991 года.

Но это же принципиально иной взгляд на происходящее!

Это уже первые результаты обдумывания того реального, что произошло за последние 15 лет. Новые важные мысли, сегодняшний опыт, а не запоздалые разговоры по поводу катастрофы, случившейся с людьми 14 лет назад.

Однако больше ничего столь же вызывающего к диалогу в ленте нет.

В основном мы слышим свидетельства уехавших из Таджикистана в начале гражданской войны первой половины 90-х годов, собранные задним числом, когда пережитое вызывает в памяти героев, да и авторов, лишь горечь и усталость. Их не в состоянии уменьшить ни стихи, которые вроде бы должны помочь гармонизировать трагедию, ни съемки рапидом, ни текст, то протокольно-сухой, то почти патетический (кажется, здесь за кадром вообще читают прозу одного из авторов фильма, но текста многовато).

А что вы еще хотели узнать и понять, бывшие и нынешние соотечественники? Так и слышишь голоса в целом сочувствующих коллег по отборочным комиссиям разнообразных фестивалей, вообще-то уважающих «социалку»: предсказуемо, скучно. Знаем мы это все...Эмоции у людей притупились, а документальное кино их требует. И режиссер как-то не очень хочет их демонстрировать. Нечто похожее я слышал о сравнительно недавней картине Андрея Загданского — наблюдении за происходящим после 11 сентября непосредственно на месте трагедии. Тот фильм был о том, как возобновляется жизнь, засчитанная врасплох ужасом, буквально на ровном месте, как лечится страдание и необратима жизнь. У нас ужас и страдание давно стали обыденностью, к

ним притерпелись, эти чувства стали неудобны, почти неприличны.

Интонацию не воспринимаем, давай информацию.

А раз ее, особо новой, нет и не выражены сильные эмоции в кадре, можно закрыть тему. Но — не получается.

Фильм Майрам Юсуповой и Марины Некрасовой «Другие русские» сделан так, что за репликами людей в кадре встают сегодняшние вопросы. И это не публицистика.

Вот эти два чувства — ожидания активного диалога с реальностью, который мог бы возникнуть и брезжит где-то на периферии картины, и ощущение усталого стыда, с каким выслушиваешь героев и героинь ленты, когда «все понятно». И посещают эти чувства попеременно, не давая ни облегчить свою душу в покаянии, все равно несоизмеримом беде, ни разделить чужой опыт раздельного существования с другими соотечественниками (у каждого он свой, и в заочную дискуссию на ток-шоу никого не приглашали).

Иногда кажется, что перед нами не столько связанное повествование, сколько каталог тем и мотивов, и авторы обрывают одну тему, чтобы попробовать другую: на что откликнется зритель? На рассказ о начале гражданской войны в Таджикистане, когда не разбирали ни своих, ни чужих, но те свои, кто вдруг по-

нял, что отныне они — чужие, уехали в Россию, где их никто не ждал? Или на исторические экскурсии, в стиле Вертова, но за кадром выясняется, что все в стране — «ею посланные и ею же сосланные»? Или на житейские истории, конкретные рассказы нескольких человек, не по своей воле покинувших Душанбе и вспоминающих свои, мягко говоря, ощущения? Везде тупики: и в истории, и в мыслях по ее поводу, — отсылаю к высказыванию героини фильма, приведенному в начале этого текста.

Между прочим, они, соотечественники, беженцы, порой не в состоянии отделить свои, неповторимые чувства и мысли от искренних общих мест, когда человек говорит именно то, что от него хотят услышать. А текст закадровый не лишен риторичности.

И фильм, призванный (не побоимся громких слов) разбудить совесть соотечественников, нарушить многолетнее либеральное табу на тему положения русских после 1991 года (она была надолго абонирована «патриотами»), в результате обнажает старательное забалтывание реальных проблем в социуме. И еще — мы узнаем о лицемерной телевизионной спекуляции «национальными интересами» (об этом говорит один из героев) без желания что-то решать конкретно. К сожалению, эти потоки — телевизионный и жизненный — не пересекаются, а если вдруг и пересекутся, то один мгновенно нейтрализует другой, чтобы создать у зрителя иллюзию решения сразу всех проблем на свете.

И дело тут не в том, что слишком долго молчали об этом, опасаясь обвинений в национализме. Молчание вышло боком, а национализм правильнее было бы назвать эксцессом национального эгоизма. Сейчас это чуть ли не респектабельная идеология части соотечественников, что вызывает желание вчерашних демократических витий смыться куда подальше. И то, и другое мне не по нраву. Дело в том, что «те», уехавшие в Россию русские, уже не «другие». Сейчас каждый чувствует себя «другим» по отношению к дежурным определениям нации, — реальность полураспада, которую даже трижды проклятым мифом о крови и почве не скрепишь, только насилием.

И все, кроме поклонников гламура, живут, как на вулкане. Теперь уже в нынешней России перемешались и русские из Прибалтики, и из Украины, и из республик Средней Азии, и из Закавказья. Каждый воспитан в традициях тех стран, где жил (об этом есть важные свидетельства в фильме «Другие русские»).

Вообще — бегут с окраин к центру. *Бегут миллионы*. Пошла цепная реакция.

Авторы не пугают зрителя и честно ищут альтернатив. Но и тут тупик.

Вот опыт города Борисоглебска. Там начали расселять беженцев, придумали социальные программы. А потом что-то случилось между 1997—1998 годами (соображаешь, что это начало 2-й чеченской войны). И, как говорится в фильме за кадром, «временное стало постоянным».

Тут, конечно, ссылка на менталитет. И на социальный эгоизм, равнодушие, ксенофобию соотечественников («понаехали тут»), от которых никуда не денешься, как и от бюрократов, мешающих прописке. И на государство в целом, которое «не помогает».

Это все так. Но авторы, вынужденные начинать рассказ «с нуля», а потом сразу погружаться в совершенно конкретные проблемы разного уровня сложности, откуда снова надо как-то выкручиваться на «обобщения», часто меняют тон и стиль рассказа, уже почти теряя то новое состояние *проблемы*, которое, казалось, только что нащупали. И, в сущности, в финале возвращаются к очень простой мысли о реальности советской «дружбы народов» и к тому, что друг без друга нам никак нельзя. И войну вспоминают, — время единения, и красоту таджикской природы... А свидетельства говорят о другом: свои не приняли, это страшнее, чем чужая боль. Теперь — чужая. И как теперь снова сблизить разошедшиеся края бездны, готовой поглотить всех?

Увы, не могу поверить в реальность «дружбы». Люди — да, так они и сейчас в состоянии найти общий язык, было бы желание. А «Дружба Народов» была чревата страшной исторической памятью, снабдившей идеологов развала мифологемами распада. И кое-что об этом говорится в фильме: «Думали, свобода — это иди, куда хочешь. А она — как перекасти-поле: не куда хочешь, а куда несет». И судьбы людей опять в общем потоке. Он уже был запечатлен, «пойман» в документальном кино — в незабываемых фильмах Юриса Подниекса начала 90-х. В российском прокате их уже не было. И никто не купил — не ко времени оказались, в них уже многое можно было угадать.

Время прошло и пришло. И сейчас «поток» взят в состоянии временной остановки, проблема локализована, в кадре — конкретные люди, как бы они себя ни называли. И особенно важно именно сейчас их услышать. Но общее — постсоветское — угадывается в попытках наладить быт на развали-

нах. И — в неверии в надежность, прочность этого быта.

Хочется вспомнить наш двадцатилетней давности диалог с Майрам, вскоре после знакомства на семинаре в Болшево. Она мне сказала тогда: «Мы ведь читаем ваши книги, почему вы не читаете наши?» Это правда. Хотя воспитание было соответствующее, и читать заставляли, «Шахнаме», помнится. Хайяма учили наизусть. Так может, в том-то все и дело, что в основном из-под палки?

Ответ найдем в другом документальном фильме — «Собирающих теней» Марии Кравченко, уже отмеченном многими наградами, где сделана рискованная попытка пропустить катастрофу через себя, а не показать ее извне, объективно. Точнее, рассказать о себе, с русско-украинской смесью кровей, родившейся в Грозном. В страну детства вернуться нельзя, потому что ее нет. Конечно, это свидетельство о другой катастрофе — экзистенциальной, хотя есть в картине и признания, которые могли бы войти в фильм «Другие русские» без малейшей натяжки: воевать с собственными гражданами — советский национальный спорт, и конца ему не видно. Но по сути картины спорят между собой, точнее, говорят об одном и том же, но с разной степенью готовности начинать с начала, без ссылок на уникальный — кто ж против! — опыт жизни в советской утопии, опыт несуществования.

И только на последнем крае отчаяния может начаться понимание необратимости происходящего. И — как следует из фильма Марии Кравченко, энергичном, молодом, нерасчетливо-талантливом, необходимости сопротивления ему на совершенно ином уровне, — если угодно, на уровне социальной ткани, укрепляя и восстанавливая все виды коммуникаций, общения людей друг с другом, в том числе и посредством искусства.

«Уехать смогли не все» — говорится в ленте Майрам Юсуповой и Марины Некрасовой по совершенно конкретному поводу.

Но от истории уйти гораздо легче, чем от войны, — надо просто сделать бывшее — не бывшим. Как при советской власти в пору «застойного» упадка ее Слова, но не Дела.

По мере приближения к социальному коллапсу Советская Утопия снова становится притягательной. Память о ней расслабляет. Только что вышла книга М.С.Горбачева «Союз можно было сохранить» — читатели найдутся.

Новые проблемы растут, как снежный ком. Телевидение их радостно забалтывает, уверяя, что есть кому их решать, а поговорить — пожалуйста, не старый режим. И есть вполне реальный риск обмануться еще раз, поддавшись на пока что умеренно-реставраторские посулы там, где и так «все как было», только без наркоза. Да и страна сократилась на одну седьмую, всего ничего, отступить родимой номенклатуре есть куда, спасая сам фискальный способ жизни и тип власти, не отвечающей ни перед кем.

Есть ли Россия? Или это именно урезанный СССР?

Спасибо за почти нечаянно сказанное слово и вовремя поставленный ребром вопрос. Пусть все разные и любые русские, считающие себя таковыми, перестанут быть «другими» в глазах сограждан, а это процесс сложный и болезненный, но реальный, — так говорят авторы. Или — «Россия для русских», добавлю я, и это, с моей точки зрения, конец. Но если не будет первого — придет второе, возможно, под каким-нибудь ласкающим слух псевдонимом.

Да, конечно, потоком несет всех.

Но с какого-то момента надо попытаться понять, где «поток», а где ты, — без определений, навязываемых пропагандой всех сортов. О том, что это необходимо сделать, свидетельствует опыт героев фильма Майрам Юсуповой и Марины Некрасовой «Другие русские».

И если авторы вывода этого не сделали, то потому, что они занимались другим — слушали людей и слышали их.

СЕРГЕЙ КУДРЯВЦЕВ

ЧЕЛОВЕК КИНО НА RENDEZ-VOUS В «ЖЖ»



Существование «ЖЖ» (Живого Журнала) довольно неожиданно для многих кинематографистов — даже для тех, кто активно его посещает и вступает порой в ожесточенные дискуссии и по общим темам, и по конкретному поводу, — обнаружило свою оборотную сторону. Если в прошлом году в случае с лентой «Питер FM» Оксаны Бычковой я сделал открытие, что «ЖЖ» способствовал созданию нового вида «сарафанного радио», когда просмотревшие делились впечатлениями с еще не просмотревшими и таким образом подталкивали их пойти в кинотеатр, то ныне с картинами «Мертвые дочери» Павла Руминова и «Параграф 78» режиссера Михаила Хлебородова и продюсера Юсупа Бахшиева вышла иная ситуация. Сами создатели вязались в скандальную подчас перепалку со зрителями и даже с критиками, обвиняя и тех, и других в намеренной дискредитации

их фильмов, практически беззащитных перед нападками со стороны злых и циничных хулителей.

Казалось бы, что изменилось по сравнению с прежними временами, когда творцы тоже были недовольны резкими и негативными откликами в отношении их произведений — и иногда это раздражение выплескивалось на страницы газет или же становилось достоянием других средств массовой информации? Однако надо признать, что связь была все-таки односторонней, точнее — обратный характер взаимодействия между публикой и, допустим, кинематографистами не был столь уж видимым и известным большинству участников спора. Ну, писали гневные письма в газеты и журналы, а порой на киностудии. Ну, отвечали кому-то лично, а кому-то — в открытых посланиях. Но все это — частные случаи, не более того!

А сейчас выясняется, что деятели кино сами и не заметили, как оказались в новом пространстве и в другом измерении, где они чувствуют себя крайне непривычно. В корне изменилось прежнее соотношение между создателями фильма и зрителями. Теперь практически каждый, кто пишет в «ЖЖ», является не просто зрителем, высказывающим свое мнение, а в какой-то степени еще и критиком. И непонимание обеими сторонами

происшедшего «переворота в искусстве» заставляет так нервно и преувеличенно обиженно реагировать и ту, и другую стороны. «ЖЖ», собственно говоря, окончательно способствовал «десакрализации» творческого процесса, а заодно и «демифологизации» критики, потому что ныне любой может писать что угодно и о чем угодно, имея на это практически не меньше прав и возможностей, нежели кинопрофессионалы.

Вот тут и оказалось, что далеко не все способны вынести «полную открытость и гласность». Одни начинают вести длительные и путанные разговоры чуть ли не с каждым «ЖЖшником», оставившим свой комментарий, хотя не художника это дело объяснять, что он хотел сказать и что в итоге получилось. Раньше эту посредническую функцию выполняли критики, которые сами пребывают в определенной растерянности, впрочем, не всегда осознавая, что уже лишились права быть единоличными представителями некоей объективной истины (хотя, на мой взгляд, в оценке произведений искусства вообще не может быть объективности). Но за критикой по привычке числят влияние на умы и настроения зрителей, что является глубочайшим заблуждением, своего рода иллюзией, оставшейся с советских времен, когда от одной статьи (да и то в

газете «Правда») могла зависеть судьба творца и его творения. И когда теперь продюсер гневается, что критики угробили прокат его фильма, то ничего, кроме личных комплексов, здесь не увидишь: если неудача и провал — списать это на других, если успех и признание — в миг приписать себе любимому.

Кинематографисты, переходящие в своеобразную «психическую атаку» на пользователей Интернета, возможно, надеются на «черный пиар»: мол, скандальная слава привлечет новых зрителей и поможет «отбить» потраченные деньги. Но в данной ситуации проявляется, во-первых, непонимание того, что каждый фильм обладает собственным зрелищным потенциалом, изначально заложенным в его сюжете и жанре, который можно только скорректировать в процессе работы, а отнюдь не после нее. Никакими рекламными усилиями не заставишь смотреть то, что публика смотреть не хочет. Кстати, наблюдение за американским прокатом показывает, что «демоническая» роль рекламы действительно сказывается лишь при ее преднамеренном отсутствии: когда готовая лента по той или иной причине вызывает неприятие у чиновников кинокомпаний и дистрибьюторов, так что они целенаправленно ее игнорируют, итогом чего становится провал в залах.

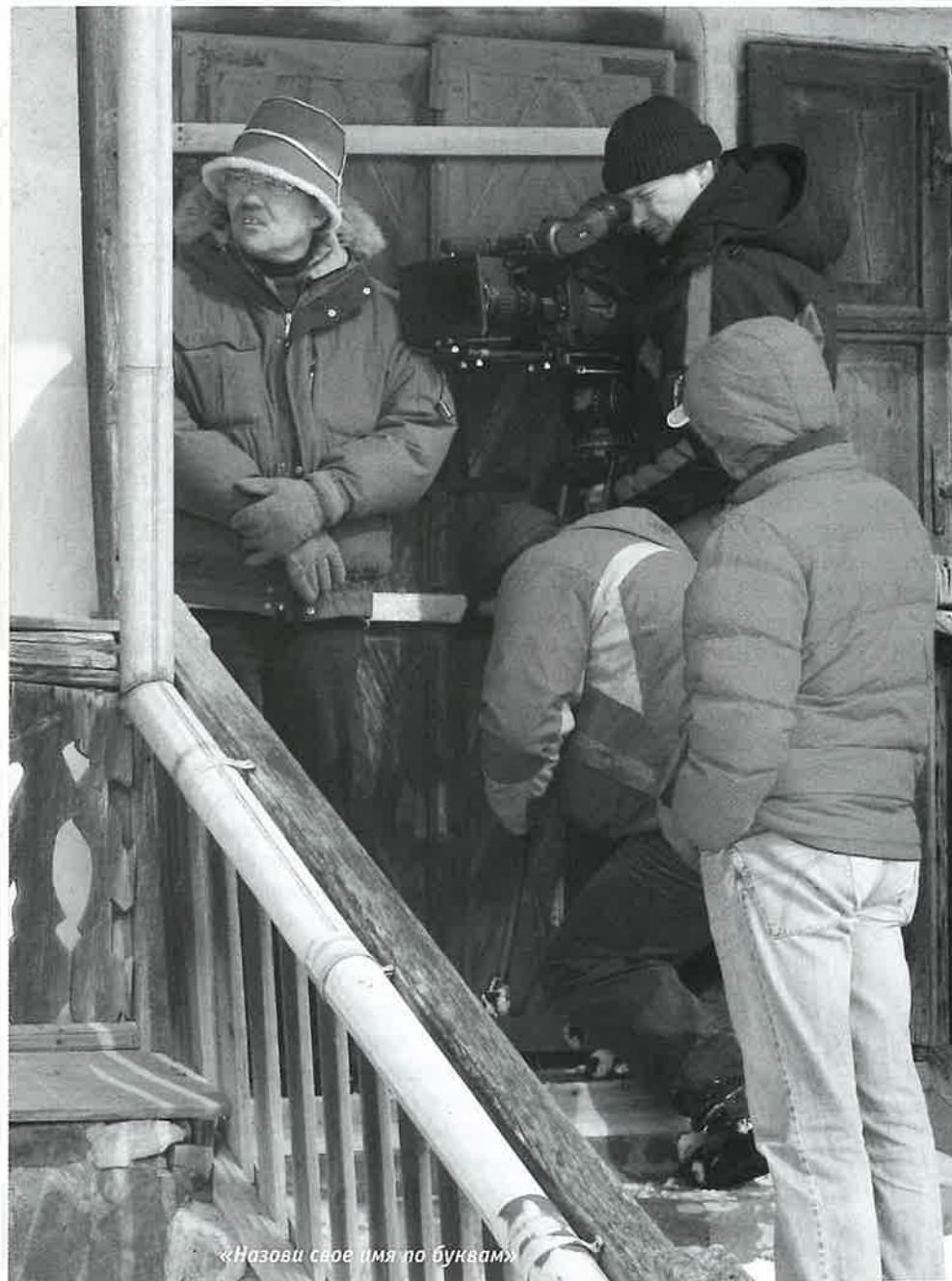
Во-вторых, «ЖЖ» демонстрирует типичный «эффект бумеранга»: если комментаторы оставляют преимущественно отрицательные мнения, это моментально распространяется по Сети. Кто-то, вероятно, и захочет лично убедиться, насколько плох тот продукт, который многие ругают, но чаще предпочтет сделать это не в кинотеатре, а купив пиратский диск.

Вообще складывается такое впечатление, что Живой Журнал фактически — современная форма психоанализа. У одних выявляет скрытые мании и навязчивые комплексы, от чего они никак не могут избавиться и только усугубляют процесс своей внутренней дезориентации, зато другие в конце концов освобождаются от «страха перед публикой» и до них доходит, что занятия кино — все-таки такая профессия, которая по определению публична. Если ты пишешь сценарии, снимаешь фильмы и даже критикуешь их — будь готов к тому, что твои творения будут приняты далеко не всеми и отнюдь не однозначно. Проще говоря, все это входит в понятие профессионального риска: можешь оказаться и со щитом, и на щите. А «ЖЖ» лишает кинематографистов последнего защитного слоя.

Отныне они — сиры и голы, как король Лир с Шутом, удалившиеся в «пустое пространство».

СЕРГЕЙ ТРИМБАЧ

«НАДГРОБЬЯ СЛИЛИСЬ С ПЕЙЗАЖЕМ...»



«Назови свое имя по буквам»

Для непосвященных: 46-летний Сергей Буковский — один из лучших режиссеров неигрового, документального кино в нашем подлунном мире. Именно так — к нему легко применить мировой масштаб. И это не какое-то выпадение из пресного украинского киноконтекста. У нас замечательная школа неигрового кино, где и сейчас работают Александр Коваль, Мурат Мамедов, Роман Ширман, Юрий Терещенко, чьи работы не стыдно показывать в любой точке земного шара.

Никогда не забуду далекий день 87-го года, когда в полном одиночестве в маленьком зале студии «Укркинохроника» смотрел один из первых фильмов Буковского «Завтра праздник / Завтра свято». То были перестроечные времена, гражданские чувства восплалялись едва ли не ежечасно. Рассказ о простых труженицах птицефабрики, приносящей миллионные прибыли. Но, несмотря на оное обстоятельство, жили они в затрапезном убогом общежитии, так похожем на курятник, где обитали их «подшефные». Публицистическая лента, но главным в нем был вовсе не пафос гражданина (хотя и это было существенно), а та почти сумасшедшая любовь к людям, которая вдруг обрушилась на меня с экрана. Строгий, суровый критик, не любивший до этого лживую советскую «документалку», вдруг обрушился во мне, и я тихо запла-

кал в темноте зала, благо был один и никто за мной не подглядывал. С тех времен полюбил я неигровое кино вообще и фильмы Сергея Буковского в частности.

Далее были «Сон», «Крыша над головой», «Дислокация», «Знак тире», «На Берлин!», «Красная земля»... Почерк режиссера не менялся в главном, удивительным образом сочетая стилистическое изящество, умение выбрать, отсеять лишнее, дабы зритель вошел в некий образный мир, и вполне документальную, документированную реальность. Несколько лет назад Сергей сделал 9-серийный фильм «Війна. Український рахунок» («Студія 1+1», 2002, фильм удостоен Государственной премии имени Т.Шевченко), в котором есть знаменательные слова: «Вдивляючись без гніву, ми зберігаємо надію на майбутнє». К сожалению, фильмы печат далеко не всех: по-прежнему полыхают гневом люди, смыслом жизни которых является война, а единственной оптикой — прицел снайперской винтовки. Не замечают, что стреляют не по кому-то — по будущему собственных детей и внуков.

И вот новая картина, а собственно говоря — «заказной фильм». Институт видеоистории и образования Фонда Шоа Университета Южной Калифорнии много лет работает над тем, чтобы сохранить память о страшном Холокосте, геноциде евреев во времена Второй мировой войны. На видеопленку записаны сотни, тысячи свидетельств выживших, уцелевших людей, а также тех, кто помог им выжить, кто сохранил память, способность проецировать прошлое в наше общее будущее. Которое так зависимо от того, что именно и каким образом мы помним.

В Украине опросили и записали (достаточно давно уже, в 1994—1998 годы) порядка полутысячи свидетельств. Именно этот видеоматериал и был предложен Сергею Буковскому для работы над фильмом о геноциде евреев на украинской территории в годы войны (подобные фильмы созданы или еще создаются в ряде других стран, в частности в России и Польше). Продюсерами картины являются знаменитый американский режиссер Стивен Спилберг (собственно он, насколько мне известно, главный вдохновитель осуществления проекта) и не менее известный в нашей стране бизнесмен Виктор Пинчук.

Честно говоря, задача представлялась мне в чем-то безнадежной. Буковскому предстояло работать с материалом, снятым не им, снятым зачастую с техническим браком. Это основа для создания качественной телевизионной программы, об-

ладающей значительным публицистическим ресурсом. Но как сделать из этого фильм, да еще избежав повторений, кажущихся почти фатальными — о холокосте знают все, и знают достаточно много. Мне казалось, Буковский сделал ошибку, согласившись на эту работу. Зачем, спрашивается, ювелиру браться готовить суп из топора — тут справится и другой, менее мастеровитый и одаренный.

Ладно, смотрим картину. И практически сразу же попадаем в мир, поначалу никак не согласующийся с предварительным образом подобного рода фильмов. Длинный, статичный план вокзала — удивительно жипописный, который начинаешь рассматривать с каким-то вождением. Украинское кино — в его ментальности всегда присутствует тяготение к яркой, запоминающейся пластике. И операторы здесь замечательные — Владимир Куренчук (он давно работает с Буковским) и Роман Еленский. Но почти сразу подключаешься и к голосам, которые звучат за кадром — это отрывки свидетельств. «Разумных людей невозможно убедить в том, что это было», — слышим мы женский голос. Нехитрая мысль прокалывает сознание: и вправду, как сидящим в кинозале или перед телевизором поверить — не в существование информации (вот и это было...), а в существование реально существующих людей, которые пережили ад, пекло и уцелели. И что уцелело в них, а что умерло — навсегда?

Мы слышим голос самого автора, Сергея Буковского. Он говорит о том, что едет в некий городок (в фильме он так и не будет назван), население которого уничтожили в лихие времена. Хотелось увидеть его, но... Но там, в том городке, «надгробья слились с пейзажем». Словесный образ, который затем будет постоянно как бы прорисовываться, создаваться на экране пластическими и звуковыми средствами. Все слилось, все почти смерзлось и полурастворилось в затуманенной пелене времени — не различить. Как тут почувствовать трагедию людей — тех, конкретных людей? Мы так привыкли слышать едва ли не ежечасно с экранов: убили, растлили, распилили, сожгли... Это стало обыденным информационным шумом, на который мы почти не обращаем внимания.

Слились надгробья, судьбы, слова и мысли — как их распутать? Отсюда и титровый, заглавный образ: людей просят назвать свое имя, свою фамилию по буквам — дабы сами острее почувствовали фактуру собственного существования... *Говорят, так заставляли произносить свое имя заключенных концлагерей — на пороге жизни и смерти...*

Когда-то, в 20-е годы минувшего столетия,

Виктор Шкловский ввел понятие «остранение». Прием, который, почти вынужденно, использует и Буковский. Надо сделать привычное странным, непохожим, со своей звенящей струной внутри. Как? Очень просто — втянуть во многом чуждый тебе материал в свой личностный мир, сделать своим. Пусть зазвучит он в тебе, пусть произнесется, пусть просмотрится — по буквам, по кадрам (отдельные планы и сняты анимационным методом покадровой съемки, когда движения человека



«Назови свое имя по буквам»

расчленяются, существуют как бы отдельно одно от другого (компьютерная анимация в исполнении молодого и очень талантливого человека, Артема Сухарева). А потом уже опробовать на других.

Режиссер это и делает, резко, почти без подготовки, накрывая материал фильма в свою сторону. Казалось бы, причем здесь ты, человек, живущий в начале XXI века и весьма далекий от трагедии еврейского народа? Тем не менее в кадре внезапно возникает школьный двор, а за кадром Буковский рассказывает вкратце о том, каким он был почти тридцать лет назад, когда эту школу заканчивал. То есть говорит о своей личной биографии, личной истории. Которая в те давние уже советские времена во внимание не принималась: счет шел на миллионы — вспаханной земли, выкормленных

свиней, уничтоженных людей. В той стране быть самим собой не поощрялось, благоразумнее было раствориться в огромных миллионных массах... Поэтому давайте по буквам, каждый, произнесем свое имя. Свое, своих родителей, дедов и прадедов. Давайте вспомним себя, почувствуем себя.

Хотя сложно, ибо вот же они, родства не помнящие, с трибун зовут снова забыть имя свое, а помнить только, что ты «совит», «бандера», «враг»,

«натовский прихвостень», «жид», «хохол» и т.д. Забудьте, сомкните в толпы, снова растворитесь — ведь до чего довела демократия, ужас просто: каждый возмнил о себе бог знает что. Вот чему оппонирует Буковский — не грубо, сказать бы по-чеховски, почти не обнажая мысль и чувства. Чуть позже мы поймем: он не о евреях снимает фильм — о людях. Которых и начинаешь, вослед автору, отчаянно любить. Заодно понимая: да не можешь ты любить человека только потому, что он еврей или украинец, поляк. Человек вожделеет человека, а не приколку с порядковым номером на его груди, не бирочку с определением.

Далее мы видим съемку народного обряда Маланки и напоминание об известных стереотипах взаимного восприятия разных этносов: украинец

представлялся так, а еврей эдак. Ну и что, жили рядом на протяжении многих столетий — не сказать чтобы совсем беспроблемно, но — жили. Пока не грянул холокост, когда чуждая, нечеловеческая, адская воля решила уничтожить целый народ.

Затем мы увидим трех сегодняшних студенток, которые были наняты создателями фильма для в общем-то механической работы — перенесения на бумагу тех самых свидетельств уцелевших жертв и свидетелей холокоста. Тоже по-своему неожидан-

бумагу свидетельств жертв холокоста. Мало ли как скажется — на психическом здоровье в том числе. Реплика, вовсе не случайно оставленная в фильме. Ибо автор поступает наоборот: он не просто «пропускает», он населяет свой внутренний мир тем, что происходило шесть десятков лет назад. В одном из эпизодов Буковский представляет звукозрительный образ такого соединения. Мы слушаем, под стук вагонных колес, рассказ одной из женщин, а затем камера чуть отступает, и мы видим эк-



«Назови свое имя по буквам»

ный ход: автор вводит в кадр совсем молодых людей, не имеющих достаточно серьезного жизненного опыта. Как бы «чистая доска», на которую падают горячие слезы жертв страшной трагедии.

Помещение девушек едва ли не в центр фильмовой композиции представляется мне находкой. Они и вправду как бы остраивают наш взгляд на геноцид. Одну из девушек страшивают, как она относится к евреям. Чуть смущаясь, она говорит, что никогда не воспринимала людей сквозь призму их национальной принадлежности. Только недавно ее кто-то научил, как отличать евреев: у них мочка уха особенная. Но нет, она бы не хотела даже думать таким образом...

А еще — отец советовал ей «не пропускать через себя» все увиденное во время перенесения на

ран портативного компьютера в купе, видим проносящийся мимо пейзаж — все слилось в авторском сознании: его «здесь и теперь», его «там и тогда», мысли и чувства собственные и мысли и чувства вроде бы чужие... Да нет, чужого горя не бывает. Утонченно и вместе с тем очень внятно, кинематографически выразительно. Это ощущаешь тем острее, что в наше время культура экранного мышления часто падает ниже некуда, когда фильм больше напоминает радиопостановку, с бесконечно говорящими и хрипящими головами.

Как составная авторского мира воспринимается и городок (он не назван, ибо не имеет конкретного имени; это метафорическое пространство покинутого, брошенного мира, душа которого была растерзана, расчленена), некогда населенный ев-

реями. Теперь в нем лишь остывший, насквозь промерзший дом, который некогда был синагогой. Был, да при Советской власти переделан в жилье. От всего того времени остались двое очень старых людей, Злата и Хайм, которые пережили холокост. Он продолжает существовать в них — да так глубоко, что не способен обрести вербальное, словесное бытие. И только в финале мы увидим их внуку — как послание будущему, как немую мольбу не уничтожать мир людей, каким бы странным и ни на что непохожим он ни казался.

А пейзаж в фильме исключительно весенний. Ранняя, совсем ранняя весна, с еще непрогретым воздухом и ледоходом, который тронулся в путь и которому еще плыть и плыть. Опять-таки ненавязчивая, робкая даже мысль о том, что, быть может, зима человечества все же когда-нибудь кончится, лед на реках, снег на кронах деревьев, иней на крыльях душ человеческих обрушатся... И небо будет в алмазах, и все мы, дорогой ты наш человек, отдохнем, услышим ангелов, увидим, как все зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, и наша жизнь станет тихой, нежною, сладкою, как ласка... Боже мой, да ведь чеховские герои мечтали об этом больше ста лет назад — и что же? Неужели впереди снова тьма и бесконечная глупость, зверство и взаимная ненависть, и, как следствие, новый ужас, ужас, ужас?

После фильма Буковского так думать не хочется. В моем сознании неслучайно срифмовались образы экранные и те, что вышли некогда из-под пера Антона Чехова. Ей-Богу, это не мой волюнтаризм, не накидка сверху классических текстов — такое ощущение и вправду рождается. Автор зацепил струну, и она зазвенела в туманных образах времени, отозвалась в дальнем далеке. Хорошо, если подобное случится не только в моей душе. Все же искусство способно врачевать — особенно в тех случаях, когда художник не врач, а сама боль.

То, что рассказывают в фильме жертвы Холокоста и люди, спасавшие евреев от насильственной смерти, пересказывать не стоит — надо увидеть и услышать самим. Полтора миллионов украинских евреев погибли в жуткой нацистской мясорубке начала сороковых годов. Только один образ, всплывающий в памяти одной из свидетельниц: гора трупов и поверх них малыш, почти танцующий в крови и слизи. А затем автоматная очередь и жуткий крик рожденного и не обретшего право на жизнь человека. Или рассказ о том, как нацистский солдат забрал у матери грудного младенца и влил его в ближайший столб...

Те, кто убивал, они что же — со злом боролись?

Евреев убивали? Людей они в самих себе осатаняли истребляли. И не помогла им великая немецкая культура, Гете и Шиллер, Томас Манн и замечательное кино 20-х. Поможет ли чем-либо фильм Сергея Буковского? Хочется, очень хочется верить. Ненависть выдавливается, уходит по каплям — ведрами это вещество не транспортируется. Остановитесь и произнесите свое имя по буквам... Остановитесь, и разбейте в себе нарождающуюся ненависть, поделив ее на капли. А то хлынет и снова раздавит в человеке человеческое.

В предфинальном эпизоде автор наконец дозвонится до своего знакомого, историка Виталия Нахмановича. Все как-то не получалось по ходу фильма. Не всегда получалось и с записанными на видео свидетельствами — в картине оставлены следы технических погрешностей как *свидетельство* трудностей перевода с языка одних чувств на другие. Люди разные и память у них разная. С Нахмановичем связь только телефонная и вместо него мы видим в кадре самого Буковского. Разговор о Бабьем Яре — где расстреливали, правда ли, что делили по категориям: евреев отдельно, украинских националистов, цыган и психически больных людей тоже? Нет, неправда — стреляли всех вместе, без разбору. Так они и лежат, не определившись. Наверное, и память о них не нужно делить: евреям — евреево, украинцам — украинско... Давайте помнить о них как о людях. Как помнит о них Сергей Буковский. Вот он идет подземным переходом, чуть ссутулившись, и слушает человека, говорящего голосом самой истории. Той самой, которая учит, что она не учит ничему.

Он идет туннелем, еще не зная, что тьма уже нависла над его отцом, Анатолием Буковским, тоже кинорежиссером. Днями исполнится сорок дней по его смерти, душа покинет земные выси. Вечная память и вечная благодарность за сына, в которого он вложил столь чувствительную душу. Вечная память всем ушедшим — последние сто лет были поистине чудовищными по отношению к людям...

Вспомни, вспомни имя свое, Человек! И произнеси по буквам — только, пожалуйста, не всуе.

Киев

«НАЗОВИ СВОЕ ИМЯ ПО БУКВАМ»

Режиссер Сергей Буковский

Операторы-постановщики Роман Еленский,

Владимир Кукоренчук

Композитор Вадим Храпачев

Звук Игорь Барба

Продюсеры Виктор Пинчук, Стивен Спилберг

Украина, США, 2006

АНДРЕЙ ШЕМЯКИН

ВСПОМИНАТЬ, ЧТОБЫ ПОМНИЛИ

Документальные фильмы о геноциде — и Холокост не является исключением — по ту сторону критической оценки. Здесь обычно пролегает та черта, за которой, по выражению философа, музы должны были бы умолкнуть. Однако — не умолкают. «Чистый» документ об уничтожении людей по какому-либо, как правило, выдуманному, иррациональному, а то и просто подлому признаку все равно нуждается в интерпретации, во взгляде Другого, — потрясенном, сочувствующем, бывает, и холодно-равнодушном. Если нет этого взгляда, нет его *возможности* — тогда уже *точно* все повторится сначала.

Мировая документалистика накопила целый фонд таких лент, после которых что-то неуловимо меняется в сознании смотрящего. «Ночь и туман» Алена Рене, «Обыкновенный фашизм» Михаила Ромма, «Печаль и жалость» Марселя Офюльса, «Шоа» Клода Ланцмана — называю только самые крупные явления. Хочется прибавить к ним и недавнюю ленту «Процесс» нашего соотечественника Александра Зельдовича. Это все «кино после Освенцима», кино, говорящее о непоправимости уже свершившегося и о необходимости предотвратить новые преступления. А для этого нужно достучаться до человека. Все метафоры уже использованы, «последние» слова сказаны. Пафос иссяк, боль притупилась, аргументы не действуют: тех, кто согласен с авторами, убеждать не нужно, а «наци» всех мастей этих фильмов не смотрят. Поэтому теперь надо просто не забывать. Возвращать к преступлению и гибели невинных жертв снова и снова. И добывать факты, потому что в свой час уникальная трагедия обнаружила в себе черты универсального мифа о вечной жертвенности избранного народа. Здесь наматилось противоречие, которое надо было разрешить. Добиться того, чтобы факт стал важнее образа, сколь угодно мощного. И преодолеть пропасть между проповедью и свидетельством.

Знаком этого преодоления стал уже упомянутый фильм Клода Ланцмана «Шоа». Жертвам не

просто дали слово. Они сами заговорили от первого лица. Но огромный, превышающий пять часов, фильм стал свидетельством многомерности трагедии, и каждый выживший был по-своему победителем. Потому что жертвы не должны были говорить. Трагедия должна была подавлять ужасом, а уцелевшие традиционно призваны были говорить о состоянии отложенной расправы.

Ланцман сумел открыть в тех, с кем говорил, совсем другое состояние, обнаружил ключевую антитезу в психологии тех, кто спасся. Он выявил различие между *уцелевшими* и *выжившими*. Выжившие сохранили способность к сопротивлению. Уцелевшие остались *там*. И вышли из бессловесного ужаса. Пока в этом направлении дальше него не двинулся никто из документалистов.

А тем временем появился «Список Шиндлера» Стивена Спилберга, вызвавший массу споров. Трагедия стала предлогом для кино — огромная разница по сравнению с кино, бывшим «лишь» средством передачи фактов, трагичных по самой своей сути. Возможно, споры по поводу его незаурядного фильма сподвигнули Спилберга на создание универсального банка данных о жертвах Холокоста по всему миру, — неким ответом на «Трибунал» Симона Визенталя (в одном из игровых фильмов его сыграл сэр Лоуренс Оливье), главная цель которого была покарать злодеев, где бы они ни находились, и тем самым заклеить злодеяние еще и еще раз. Никто из преступников, виновных в гибели миллионов евреев, не должен был уйти от возмездия. Спилберг, вовсе не склонный к всепрощению, взглянул на ту же трагедию несколько иначе. Главным стало — не отомстить, но не забыть. Основная деятельность Фонда, основанного Стивеном Спилбергом, развернулась в 1994—1998 годах. Тогда-то и был записан «материал», который лег в основу фильма, сделанного замечательным украинским документалистом Сергеем Буковским в 2006 году.

Фильм называется так: «Назови свое имя по буквам». Эта незаурядная, больше скажу — потря-

сающая лента (хотя все оценки, скажу еще раз, как-то неуместны), — именно рассказ о возможности взгляда Другого, о том, что боль, которую разделить по определению невозможно, разделить необходимо.

В фильме, развернутом как путешествие в прошлое (в кадре и за кадром часто поезд, пробегающие мимо столбы, стук колес), нет особо изощренной рефлексии, но строгое и точное его построение, какое-то внутреннее изящество и благородство рассказа, выверенная драматургия погружения в бездну и выхода из нее (а исповеди уцелевших делают фильм практически на две части — рассказ о гибели тех, кто был рядом, и спасение тех, кто свидетельствует). Соединяются рассказы в единое целое совсем не просто. Автор все время сохраняет дистанцию, не срывается в пафос скорби. Это те, кто выжил, имеют право на слезы. Мы, потомки, их не заслужили.

Исповедь тех, кто пережил Холокост, и тех, кто помогал и спасал, время от времени прерывается зимним пейзажем, студеным ветром, мелкой сыпью снега. И — кадрами (очень красивыми) воды подо льдом. Когда рассказчики подступают к самому страшному, режиссер показывает, как снег словно застывает. Когда они приближаются к рассказу о том, как выжили, Сергей Буковский снова показывает воду, текущую из-под льда. Ее все больше и больше. И вот она уже вырвалась на волю. Если нужна, нет, не универсальная и не глобальна, но метафора человеческого состояния, которое освобождается от ужаса, то вот она.

А потомки, не ведающие о своем первородном грехе, фиксируют слова. Одна из линий фильма, для меня важная, — реакции трех девушек-студенток, тех, кто помогает расшифровывать пленки, создает в духе времени «банк данных». Они стучат по клавишам, надевают наушники, вре-

«Назови свое имя по буквам»



мя от времени мы видим их глаза поверх мониторов. Иногда Сергей и его жена Вита Бондарь (координатор проекта, я узнал ее по голосу) задают им вопросы относительно того, понимают ли они, о чем речь, и как к «этому» относятся. Девушки искренни. Одну спросили: «А ты хотела бы быть еврейкой?» На вопрос отвечает вопросом: «Тогда или сейчас?» — «Вообще». После колебания — решительное «нет».

Потом мы видим пустой зал. Фиксация интервью закончена. Пересказывать их я не буду, мне кажется, любой дайджест — кошунство. Надо смотреть картину и слышать этих людей, и смотреть им в глаза, как слышали и смотрели те три девушки (их фамилии есть в титрах, а по именам режиссер их представил в самом начале — за кадром), остальное совершится (или не совершится) в душах.

И вот — финал.

Режиссер идет по подземному переходу к Бабьему Яру, разговаривая по мобильному телефону с историком Виталием Нахмановичем, автором книги о Бабьем Яре (попытка созвониться с ним и задать вопросы — еще один лейтмотив фильма). И вот тут мы услышим неожиданную вещь, обозначающую связь именно этого фильма с картиной «Шоа», с ее запредельной точностью, достигнутой, в том числе, и какой-то немислимой очищенностью от всех ощущений, кроме фактической, воистину голой правды.

Виталий Нахманович по мобильному телефону говорит режиссеру, — но и нам, — о перманентной неточности, с которой принято помнить о трагедии в Бабьем Яру, обозначая то самое место. Дело в том, что часть могильника уже занята подземным переходом, откуда можно зайти в метро. И по-

ка это происходило, пока сносили и строили, говорилось, что нет, расстреливали дальше, а здесь можно заполнять жизненное пространство. Так и урезается пространство памяти — за счет расширения пространства беспамятства.

И — общий план — из перехода, Бабьего Яра.

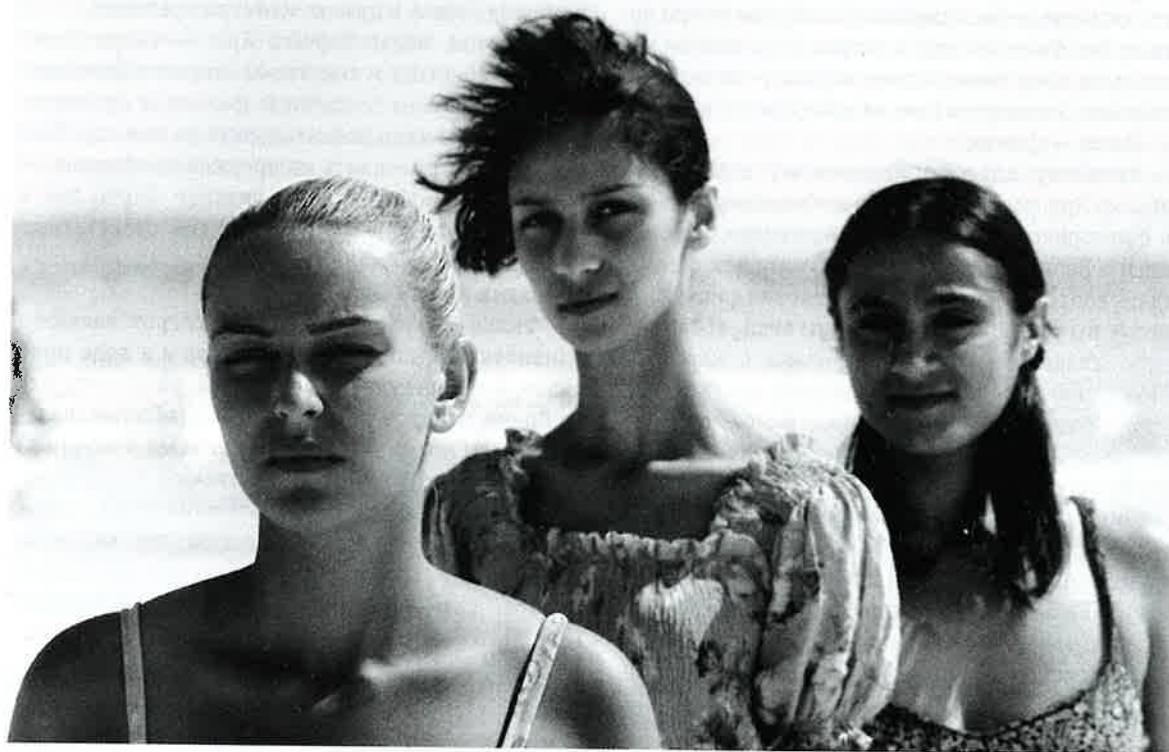
Остолбнев от фильма, я задним числом по неизбывной профессиональной привычке подумал о возможных «недостатках». Не нашел. А чисто субъективно мне мешали библейские победительные аллюзии книг Иова и Иакова, звучащие на фоне живописи, — отсылки к той самой традиционной культуре народа, которые уже были преодолены, я думаю, изнутри трагедии.

...Потом, после Бабьего Яра, — титры переживших Холокост и тех, кто их спасал, с фамилиями. Потом титры создателей фильма и организаций, которые надо поблагодарить за помощь. Титры, кстати, встречались на протяжении фильма — в них было вообще сказано главное. Скупое, как и подобает протоколу. И вместе с тем свойственно внутреннему монологу автора, соединившему киноязык и язык Слова.

Фильм Буковского изнутри согрет какой-то удивительной поэзией — она есть и в воде подо льдом, и в перестуке колес поезда, уносящего нас во Время, отнятое у героев фильма (об этом сказано в одном из свидетельств), и в глазах девочки за компьютером. Это Сергей Буковский, автор «Знака тире» и «На Берлин!», современный классик в полной силе своего мастерства, его неповторимый, негромкий голос. Его, я думаю, необходимо услышать. И запомнить рассказы, и назвать имена выживших по буквам. В том числе и по-русски.

ВИКТОР МАТИЗЕН

ИГРА: ТРОЕ НА ТРОЕ



В отличие от трех пушкинских девиц, которые мирно пряли под окном и мечтали о своем, о девичьем, три девушки Мурада Ибрагимбекова с детства готовили себя к более суровой жизни, регулярно тренируясь в стрельбе. Вслед за тремя девушками на экране появляются три жуликоватых богатыря, в прошлом одноклассники — воришка Джембо, делец Маф и мент Погранзон, вовлеченные в интригу, связанную с похищением картины «Три девушки», обнаруженной в запасниках Бакинского музея изобразительных искусств.

Поскольку трое приятелей так или иначе связаны со стрельбами, перед зрителем ставится

«саспенсообразующий» вопрос: при каких обстоятельствах и в кого выстрелят демонстративно показанные винтовки. Ответ готовится постепенно и с большой предусмотрительностью — авторы фильма всегда несколько опережают и упреждают реакцию зрителя. Стоит этому последнему подумать о том, как повернутся события, как предположение оправдывается — к его полному удовлетворению собственной прозорливостью. Или, напротив, не оправдывается, что тоже приятно, потому что интересно иметь дело с сообразительными людьми. Особое же удовольствие получит тот зритель, который способен сравнить изящество построения «Трех девушек» с той неуклюжестью, кото-

рую демонстрируют сочинители авантюрных сюжетов в недавних российских фильмах — в «Лифте», «Флэшке», «Консервах» и «Семи кабинках», где почти все шито белыми нитками.

Последовательность сюжетных ходов картины достойна отдельного упоминания, как, например, циклическая комбинация «Маф жульнически выигрывает у Джембо в нарды крупную сумму денег и вынуждает его подменить оригинал «Трех девушек» копией» — «подруга Джембо подменяет украденный оригинал второй копией» — «Погранзон отбирает у Джембо фальшивку и продает Мафу, который расплачивается с ним фальшивыми долларами» — «Джембо крадет у Погранзона фальшивые доллары и отдает Мафу в качестве оплаты карточного долга».

Намеченная тема круговорота подменных ценностей усиливается при помощи черно-белого ретроспективного сюжета времен Второй мировой войны, где к создателю «Трех девушек» Занзарену являются гости с требованием отдать им оригинал некой картины из Краковского музея (точнее, из коллекции Геринга, реквизировавшего ее во время оккупации Польши), которую художник подменил копией. Интересно, что сам Занзарен в кадре не появляется — из-за обреза кадра иногда видна лишь его рука. Иными словами, нам дают понять, что взгляд ретроспективной камеры — это взгляд Занзарена. Тот же прием используется в черно-белом финальном кадре с тремя девушками, перехватившими «Трех девушек» у трех одноклассников. Это наводит на мысль, будто таинственный заказчик похищения картины, общающийся с Мафом по Интернету и подписывающийся deusexmachina (бог из машины) — сам Занзарен, неизвестно как выживший после выстрела одного из гостей и доживший до наших дней, но ни подтверждения, ни опровержения эта мысль уже не находит.

Вообще неувязки в картине есть — к примеру, со стороны таинственного покупателя крайне неосторожно предлагать Мафу за картину сумму, во много раз превышающую ее рыночную стоимость, поскольку это наводит на подозрения, что под «Тремя девушками» скрывается нечто гораздо бо-

лее ценное. Однако повествование настолько легкомысленно и настолько условно, что этому не придаешь значения. Более того, условность намеренно подчеркивается — демонстративно танцующим подручным Мафа, периодически вставляемыми зонгами-комментариями, исполняемыми группой дворовых ребят, а также идентичными (за исключением цвета галстуков — желтого, зеленого и красного) костюмами, в которые режиссер одевает трех героев перед тем, как отправить их на тот свет.

Этико-эстетическую позицию Ибрагимбекова, точнее, его взгляд на своих персонажей, можно охарактеризовать как «отстраненно-ироническое любование». В нем нет никакого сочувствия, есть очевидная насмешка и в то же время приятие факта, что мир таков, каким он предстает на экране. Перед самым концом насмешка переходит в издевку — три одноклассника, только что «заказавшие» друг друга по красивой циклической цепочке Джембо>Погранзон>Маф>Джембо, произносят тост за дружбу, пьют и танцуют.

Соответственно этому гибель персонажей не вызывает никаких чувств, кроме чувства удовлетворения симметрией совершившегося. Столь же толерантно приходится отнестись и к тому, что киллерами становятся вовсе не «прирожденные убийцы», а симпатичные девушки. Этическая рефлексия по этому поводу так же бессмысленна, как моральная оценка действий сторон в компьютерной игре или штабных учениях. Иными словами, фильм провоцирует отнестись к нему так же, как он относится к той реальности, которую показывает.

«ТРИ ДЕВУШКИ»

Режиссер Мурад Ибрагимбеков

Продюсеры Дэвид Шуфутинский, Олаф Якобз

В ролях: Заур Теймурбеков, Тарана Оджавердиева, Михаил Полицеймако, Александра Файднер, Йоаким Пауль Ассбок, Сергей Фролов, Ровшана Куркова, Арзу Кадыбекова

Азербайджан—Россия—Германия, 2006

ДАРЬЯ БОРИСОВА

СТРАННЫЕ СБЛИЖЕНИЯ



Не успели улеяться споры и волнения вокруг фильма Гелы Баблуани «13», как вышла в свет новая киноистория о тотализаторе смерти — «Метаморфоза» Геннадия Базарова. Картина сделана в скромных условиях студии «Кыргызтелефильм» и вряд ли будет продвигаться по миру с тем трескучим шумом, который сопровождал дебют Баблуани-младшего. У них, как говорится, разные «весовые категории». А вот «начинка», центральный образ фильмов один и тот же — состязание смертников. Не думаю, что режиссеры знали о проектах друг друга. Почему же этот «бродячий сюжет» забрел одновременно в головы таких разных авторов? И почему именно сейчас? Бывают странные сближенья...

При ближайшем рассмотрении, однако, становится видно, что страшная метафора, одна на дво-

их, нужна режиссерам для совершенно разных целей. Фильм «13», по меткому замечанию Гульнары Абикеевой¹, является универсальной притчей, годной для любой страны, культуры и эпохи. И применение такого сильнодействующего образа, как клуб смертников, нужно Баблуани для вящего саспенса — следовательно, для отметки «отлично» за свой и без того блестяще сданный экзамен по кинорежиссуре. Цель уже достигнута — дебютанта буквально рвут на части, продюсеры разных стран выстраиваются к нему в очередь на создание римейков сюжета о смертельной игре.

Геннадий Базаров — режиссер социально заряженный, сопереживающий своим землякам.

¹ «Двенадцать достоинств картины «Тринадцать» (Гульнара Абикеева, «Кинофорум», №4, 2006).

Обостренное чувство ответственности за нравственное здоровье сограждан не давало и не дает мастеру уйти в отвлеченные от действительности, абстрактные кинопостроения. Поэтому даже здесь, размышляя на столь высокие темы — жизнь, смерть, бессмертие, — он расставляет по фильму маячки-ориентиры из окружающей его самого земной жизни. Идя по ним, проникаешься гораздо большим, нежели азарт следования за детективной интригой.

ним махом убить двух зайцев. Ей достаются билеты (очень недешевые, кстати!) на престижное и одновременно экстремальное действо — закрытое шоу самоубийц. Зрителей доставляют туда в шикарной машине и с завязанными глазами, дабы не запомнили дороги. Пункт назначения — здание, похожее на советский Дом культуры. Сам смертельный тотализатор проходит в подвальном помещении с низкими потолками, явно под сценой. Это захламленное и мрачное место превраще-



Например, самое начало фильма «Метаморфоза»: будничный поток людей и машин на улицах Бишкека; камера заглядывает в лица горожан — простые люди озабочены простыми каждодневными думами. Тем самым режиссер нас, зрителей, сразу «заземляет», определяет географические и временные координаты. И только после этого действие переносится в безликий богатый особняк, где скучает обеспеченная молодая пара. Он — типичный клерк, а она — девушка богемная, с чужинкой. Мы застаем ее в размышлениях о том, как жить: *престижно* или как-то интересно, по-своему. Грубо говоря, юная хозяйка бесится с жиру. Так намечается главная антитеза фильма: жизнь естественная (трудовая, праведная) и неестественная (выморочная, с соблазнами «от лукавого»).

Героине перепадает редкая возможность од-

но в арт-кафе со столиками, лампами и гротесковыми граффити на стенах. Публика самая разншерстная: бизнесмены с содержанками, нервные интеллигенты, состарившиеся хиппи. Всех их объединяет лихорадочное желание получить большую дозу сильных впечатлений.

Главный персонаж вечера — некий Дурьев. Какое-то время назад его накрыла тяжелая депрессия, и он хотел покончить жизнь самоубийством. Выяснилось, что никакая смерть его не берет, и теперь он мается от бессмертия. Каждый из соревнующихся с ним волен выбрать один из двух бокалов с вином и проверить на себе, отравленный он или нет. Понятно, что решаются на игру с «феноменом» лишь те, кому уже нечего терять. Пятерка его партнеров — череда воплощений человеческих пороков и отклонений. Их по очереди спускают в

подвал на грузовом лифте (словно в преисподнюю переправляют), и громкоголосая женщина-конферансье оглашает их псевдонимы. Вот Туберкулезник, человек с *открытой* формой туберкулеза, поэтому его лицо *закрыто* колпаком-маской (мрачный каламбур разудалой ведущей). А вот больной СПИДом Стриптизер, холеный и вкрадчивый. Наркоман, Алкоголик и Повеса — всего-навсего спившийся дедок-кыргыз с трясущимися руками и мутным взглядом. Путана — проститутка бальзаковского возраста, обиженная на жизнь за многие несправедливости. Женщина X оказывается маленьким безумным существом, без пола и возраста. Все эти несчастные и обреченные цепляются за жизнь, искренне надеются пережить судьбу, взять счастливый бокал и сорвать банк. Но все как один падают в корчах к ногам бессмертного Дуриева. Уход каждого сопровождается своеобразными поминками — тематическими концертными номерами. Например, после гибели Путаны в зал выбегают танцовщицы и исполняют зажигательный канкан, а Алкоголика-Повесу провожают песней Высоцкого «Чуть помедленнее, кони». Абсурд. Театр. Театр абсурда.

По возвращении домой девушку не отпускает ощущение неправдоподобности всего увиденного. Она решает еще раз посетить шоу. На следующий день она вновь оказывается за столиком странного кафе. С изумлением она узнает в своих соседях по зрительному залу живых и невредимых Туберкулезника, Стриптизера, Наркомана-Алкоголика-Повесу, Путану и Женщину X... Если бы Базаров сделал это финалом, мы бы, как его главная героиня, остались в полнейшем недоумении и только тасовали бы предполагаемые смыслы такого неожиданного хода. «Весь мир театр»? «Не верь глазам своим»? Но не суть важно, какую из этих и других цитат подставить в уравнение. В тот момент, когда героиня хочет произнести-прокричать обличительную речь и все собравшиеся замирают в неприятном ожидании, с улицы в здание проникают двое подростков — мальчик и девочка — которых

застиг во время прогулки (или первого свидания?) внезапный ливень. В поисках взрослых они добиваются коридорами до подпольной площадки шоу и просят разрешения переждать дождь. Появление этих юных, непосредственных, хочется сказать — свежих существ посреди нетрезвой, прокуренной, собравшейся лицемерить людскую смерть тусовки равносильно действию петушиного крика на нечистую силу. Всех скучающих бездельников, любителей острых ощущений, актеров, легко играющих со смертью, словно сковывают немота и неподвижность. А дети широко распахнутыми глазами обводят этот застывший паноптикум и не могут понять, куда же они попали.

Получается, что совсем не ради шокирующей истории о конкурсе смертников затевал свой рассказ Геннадий Базаров. И даже не ради того, чтобы в который раз погрозить пальцем: «Не испытывай судьбу!» (что произошло в случае с фильмом «13»). «Метаморфоза» — плод размышлений о кардинальных сдвигах в патриархальной цивилизации. Режиссер-наблюдатель, режиссер-философ отмечает, как в жизнь его общества проникает зараза праздности. Казалось бы, это ли самая страшная беда для многострадального Кыргызстана? Для Базарова — именно это. И слава Богу, что мастер пока верит в силу самосохранения своего народа, видит источник противостояния нравственному разложению.

«МЕТАМОРФОЗА»

Автор сценария Медер Кыдыров при участии Геннадия Базарова

Постановка Геннадий Базаров

Оператор Айбек Джангазиев

Художник Павел Ван-Ю-Цай

В ролях: Марат Алышбаев, Гульсина Чотонова, Ильмар Гиреев, Назира Мамбетова, Эрке Джумакуматова

Производство «Кыргызтелефильм», 2006

ОЛЬГА СУРКОВА

СОЛЯРИС, ТАШЛИНСК — ЧТО ДАЛЬШЕ?



В фильме «Гадкие лебеди» Константин Лопушанский снова говорит о состоянии современного мира языком философской притчи, «прикрытой» на этот раз актуальным жанром «мистического триллера». Исключением на творческом пути режиссера стала только его предыдущая работа — «Конец века», реалистическая драма с мастерски вписанными в повествование документальными кадрами 60-х годов, окрашенными горьким ностальгическим привкусом. Уже само название фильма — «Конец века», обязывало художника к особенно глубокому осмыслению близкого прошлого, отбрасывающего черную тень в будущее...

Будущее это уже тогда не выглядело привлекательным. Ведь неслучайно милая его сердцу пожилая героиня «Конца века» не принимала новое

время ни умом, ни сердцем и покончила жизнь самоубийством. *Конец того века* звучал, в интерпретации Лопушанского, приговором новому времени, простившемуся с милыми нам былыми идеалами и чреватому для нас или таких, как мы (как сам автор), драматическим финалом.

Надо признать, апокалипсические настроения не раз владели умами человечества, тем более русскими умами, склонными к мечтательной меланхолии, терявшимися перед смутами времени, грязными методами борьбы за его ценности, бессилием воспрепятствовать всепобеждающему Злу, а потому предпочитавшими искать Истину по ту сторону Бытия. Лопушанский, несомненно, принадлежит этой категории мыслителей. Болью собственной совести оплачивает он горестные последствия на-

ших двусмысленных деяний по перестройке жизненного пространства.

Удивительно, но в самом начале «Гадких лебедей» вздрагиваешь от *реалистичности* горящего лесного пейзажа за окном движущегося поезда. Странное и таинственное, пугающее пространство, мастерски организованное автором фильма, по особому настораживает нас, увя, своей правдоподобностью. Потому как подобная страшная реальность вопиет ежедневно с экранов наших телевизоров то горящими лесами, то заревами взрывов, то трупами невинно убиенных, то щербатыми руинами недавних строений, то затопленными улицами городов и деревень.

В новом фильме Лопушанского в такой именно затопленный город под вымышленным названием Ташлинск предстоит попасть в поисках своей дочери русскому писателю Виктору Банину, проживающему в Америке. Город, тускло светящийся неземной красотой, мало приспособлен для обычной жизни... Вечно дождливый и сумрачный, но подсвеченный зловещим инфракрасным излучением неясного для землян происхождения... Живут здесь странные человекообразные существа — *мокрецы*. Происхождение их точно так же неясно, как и климатические изменения в городе, отгороженном теперь армией от остального человечества.

Мокрецы похожи на людей, но лица их прикрыты масками. Особый энергетический барьер используется ими, чтобы защититься или оградиться от общения с нежелательными человеческими особями, уже много «напакостившими» на этой земле. К ним допускаются лишь отдельные персоны, не растерявшие до конца лучшее из гуманистических завоеваний человечества. Как говорится в Писании: «Много званых, но мало избранных».

Перепуганное и встревоженное человечество в большинстве своем полагает *мокрецов* опасными врагами и планирует уничтожить их химическим оружием. Тогда как небольшая группа людей, допущенных в Ташлинск его новыми хозяевами, ищет с ними контакта, соглашаясь в глубине души с трагическими итогами нашего эволюционного процесса, деморализовавшего людей и противопоставленного отдельной индивидуальности. «Время близко», как сказано в Откровении, и кому-то из землян, наблюдающих современный мир, эти слова из Писания кажутся знаком Всевышнего. Своим новым произведением Лопушанский присоединяется к этой категории людей.

Мокрецы говорят на понятном человеческом языке, но предъявляют к людям, по нашим привыч-

ным понятиям, нечеловечески жесткие претензии, требуя трезвой самооценки и полного духовного самоочищения, к которому готовы лишь избранные, то есть отчаявшиеся до конца и тоскующие о более совершенном мире.

Так что апеллируют пришельцы, или генетически преобразившиеся земляне, к наиболее чутким, неисторченным еще душам особо одаренных детей, собранных в специальном ташлинском интернате, в котором оказалась и дочь писателя Виктора Банина. То есть именно дети с новым сознанием, воспитанным уже мокрецами, гарантируют грядущее преобразование мира по совершенным гуманистическим лекалам. Вокруг этих детей сталкиваются разные мировоззрения, в каждом из которых есть своя правда. Ясным становится только одно. Полное и логически последовательное исповедание *совершенных* категорий и оценок вступает в конфликт с реальной действительностью...

Надо полагать, что своим фильмом Лопушанский не призывает к уничтожению этого, как говорил поэт, «не самого совершенного из миров», но посылает красный сигнал тревоги, требующей нашего внимания.

Придуманый город Ташлинск был никому неизвестен до фильма Лопушанского, как планета Солярис и профессия «сталкер» до одноименных фильмов Андрея Тарковского.

Константин Лопушанский, один из самых преданных последователей русского классика, продолжает свой диалог с ним.

Еще до фильмов все три вышеозначенных неологизма — Солярис, Сталкер, Ташлинск — возникли в научно-фантастических произведениях Станислава Лема и братьев Стругацких, положенных в основу этих картин. Планета Солярис, изобретенная С. Лемом, вступала с человечеством в пугающе неясный диалог. В «Пикнике на обочине» братьев Стругацких Сталкером названа несуществующая в реальности профессия нелегальных «экскурсоводов» в Зону, запрещенную для посещения простым смертным. А в картине Лопушанского «Гадкие лебеди», сделанной также по братьям Стругацким, Зона названа городом Ташлинском, оккупированным материализовавшимися мутантами или пришельцами, призванными преподавать заплутавшимся в грехах землянам уроки оплеванного ими гуманизма.

Но как изменилось наше время между «Солярисом» (1972) Тарковского и «Гадкими лебедями» Лопушанского! Прямо-таки оторопь берет от все укорачивающейся дистанции между вымыслом и явью.

Когда-то мне приходилось писать репортаж со съемок «Соляриса» Тарковского, который я могла еще назвать: «Земля... Солярис... Земля...». Потому что главной ценностью для режиссера оставались тогда именно Человек и Земля. Простите самоцитирование, но: «Солярис» не о том, как изменится человек будущего, а о том главном, сущностном, что, по Тарковскому, сохранится в нем как бесценный дар, и в астральных просторах Вселенной как неразменная монета, которой нужно

оглядной, не рассуждающей, жертвенной любви, таинством нерушимой, внутренней, семейственной связи, токами особой взаимной энергетики, не подвергавшейся еще сомнению. Хотя и было уже тогда неприглядно на нашей земле, дымящейся миазмами близкой катастрофы. Неизменными и неразменными оставались все-таки главные земные человеческие ценности: «человеку нужен человек».

Город Ташлинск, оккупированный мокрецами,



«Гадкие лебеди»

оплатить право называться человеком... Человеку останется нужна Земля».

Да, герои «Соляриса» пытались оставаться людьми в нечеловеческих обстоятельствах, а Земля дышала предутренними туманами и теплилась окнами отеческого дома...

Герои «Сталкера» отправлялись в Зону за Истиной. Но, оказываясь в особой, «экзаменационной» Комнате, подводившей их к решающему экзистенциальному пределу, пугались и не решались довериться себе в самом сокровенном, последнем выборе. Тем не менее внутренняя драма, обострявшаяся в них нечеловеческими условиями Зоны, разрешалась дома по возвращении женским даром без-

как Зона в «Сталкере», являет собой прообраз вселенного потопа. Следы человеческого бытования жмут сердце своей призрачностью, когда в кафе, наполовину утопленном в воде, вдруг предлагают съесть простой «горячий бутерброд». Это — как элемент неожиданного счастья! Или надежда во спасение в том Ноевом ковчеге, где кому-то найдется уютное местечко, вмещающее наши представления о простых человеческих ценностях. Как семейные фотографии на стене давно заброшенной квартиры расставшейся семьи Виктора Банина. Теперь, в отличие от фильмов Тарковского, осколки этой семьи разбросаны по миру и становятся знаками утраченных ценностей.

Здесь, может быть, кроется причина глубокого внутреннего отторжения дочери Банина от мира взрослых, разрушивших его целостность. Как приговор звучит ее послание отцу, сделанное в цифровой записи: «Мы живем в мире тотальных подмен, в мире чисел и призраков, в мире, где слова стерлись и потеряли смысл. Где Дух окончательно покинул мир. Время сжимается. Нет уже времени. Нет пространства. Кто это сказал? Кто? Ответь мне...»

Земля потеряла для героев Лопушанского свою привлекательность. Распределенная по пробиркам вместе со своими обитателями в важных научных целях, окутанная энергетическими полями, сверхзвуковыми скоростями, начиненная цифровыми носителями Земля подозрительно враждебна человеку. Ташлинск, воссозданный Лопушанским, ассоциировался у меня со знаменитым монологом, написанным Трелевым в чеховской «Чайке»: «На лугу уже не просыпаются с криком журавли, и майских жуков не бывает слышно в липовых рощах. Холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто. Страшно, страшно, страшно... Во вселенной остается постоянным и неизменным один лишь дух. Как пленник, брошенный в пустой глубокий колодец, я не знаю, где я и что меня ждет... наступит царство мировой воли...»

Известно, как много взаимоисключающих интерпретаций имеет этот текст в литературоведении, но он интересует меня в контексте всей образной системы нового фильма Лопушанского — как серьезно высказанное в нем предощущение Апокалипсиса...

Так видится автору фильма современное состояние нашего мира, воспроизведенное в каждом и всегда неслучайном, стилистически изысканно выстроенном кадре. Даже не разделяя мировоззренческой точки зрения режиссера, искусственный мир, воссозданный на экране, заставляет поверить в себя своей художественной завершенностью. Он пугает по существу, пленяя в то же время изысканной световой, пластической и звуковой образностью. Представленный на экране мир звучит, вздыхает, стонет, вздрагивает и напрягается, чтобы перевоссоздаться в медитациях и мечтах воспитанных мокрецами детей, не приемлющих ни нас, ни нашего образа жизни. Внешний мир за порогом Ташлинска вызывает у них лишь чувство ус-

тойчивой брезгливости. Хотя для нас, простых смертных и грешных, их царство астральной логики и эгоистических медитаций, может быть, слишком холодно, как покои мальчика Кая, поселенного туда андерсеновской Снежной Королевой...

Главный герой писатель Банин в исполнении Григория Гладия обаятелен, умен и вызывает к себе полное доверие. В нем органично и просто сочетаются самые простые и самые высокие человеческие чувства. Точно Крис Кельвин в «Солярисе» Тарковского, он-то как раз остается человеком в нечеловеческих ситуациях. Точно Сталкер, он корчится в своей молитве, слова которой нам не дано расслышать.

Тем не менее Виктор Банин — не Крис Кельвин и не Сталкер. Он не герой, но loser, неудачник, безнадежно теряющий свою дочь. Центр авторских размышлений с тревогой переносится все-таки на детей-старичков, обладающих особыми знаниями и лишь вззирающих на нас своими не по-детски взрослыми, задумчивыми глазами. Мы представляем их суду, выносящему нам обвинительный приговор... Если и впрямь «устаи младенцев глаголет истина»...

А потому особым драматизмом обладает последний кадр, где дочь Банина демонстрирует свое нежелание выживать в предложенных ей условиях общества массовой нивелировки индивидуальностей, или человеческого муравейника. Во всяком случае, таким видится ей наш мир, к диалогу с которым она закрыта. Взгляд ее широко раскрытых глаз устремлен в иные пространства...

Ну, что ж?.. Увы, но наша цивилизация и впрямь развивается столь пугающе стремительно для обывденного человеческого сознания, оставляя столько руин на своем пути, что поезд наших надежд, обозначенный недавно Тарковским, Лопушанский уже предупреждающе затормозил в Ташлинске...

«ГАДКИЕ ЛЕБЕДИ»

Режиссер Константин Лопушанский

Автор сценария Владислав Рыбаков

Продюсер и композитор Андрей Сигле

В ролях: Григорий Гладий, Лаура Пицхелаури,

Леонид Мозговой, Алексей Кортнев

Россия—Франция, 2006

Дебют

АЛИ ХАМРАЕВ

ПОРЫВ МОЛОДОСТИ



Работая в жюри молодого, но уже престижного Евразийского кинофестиваля в столице Казахстана Алматы, мне пришлось посмотреть множество фильмов разных стран. Запомнилась лента молодого режиссера Эли Гильман под названием «Порыв ветра». Думаю, что не выдам особых тайн работы жюри, если скажу, что мы хотели как-то отметить этот дебют. Не последнюю роль играла принадлежность автора фильма к прекрасному полу, который все смелее рвет пути феодально-байского отношения к женщине-режиссеру, особенно в Центральной Азии. К сожалению, не сложилась премия или приз фильму «Порыв ветра». Были работы интереснее, роли поярче, дебюты мощнее. Но мне запомнилась лента своей искренностью, чистотой стиля, отсутствием претенциозности. Я и

откликнулся краткой статьей в очень читаемом и почитаемом моими коллегами журнале «Кинофорум». Решил просто обратиться к молодому дарованию с прямой речью.

«Милая Эля,

Для первой работы Вы выбрали простую и поучительную историю карманного вора, пришедшего на помощь юной девчонке, которая осталась в большом городе без денег и документов. И со своей съемочной группой, в не простых условиях современного кинопроизводства (малый бюджет, слабое техническое обеспечение, отсутствие кинопроката) Вам удалось создать фильм, который трогает, в некоторых моментах волнует, а от игры героев я лично получил большое удовольствие.

Давно знаю Фурката Файзиева как актера и способного продюсера, он снимался в моем фильме «Невеста из Вуадиля» еще в прошлом тысячелетии. Работа его в Вашей картине просто виртуозна, Вы своей женской рукой очень твердо и верно провели матерого актера по всем тропинкам сложной роли.

Отдельно хочется сказать о девушке, исполнившей женскую роль. Ее естественность и раскованность поражают, впервые снимаясь в кино, она сразу заявила о себе как о личности яркой и самобытной. Понравилась мне атмосфера, созданная в фильме. Вокзал, улицы, рестораны дают точное представление о городе, о той среде и времени, в котором проживают персонажи фильма. Большое удовольствие получаешь от эпизода, когда вор учит девочку доставать кошелек из пиджака, увешанного колокольчиками...

Что надо учесть в будущем? Попытаться отойти от «дамского» стиля, для этого посмотрите фильм Ларисы Шепитько «Восхождение», он будет очень полезен при выборе в дальнейшем темы фильма, его формы, степени темперамента. Нельзя убаюкивать зрителя лишними проходами, панорамами, длинными крупными планами, подслащенными приятной музыкой. И не надо бояться менять стилистику, надо пробовать себя в разных жанрах, это пойдет только на пользу. И стараться

все время уходить от подражания пусть даже хорошим фильмам. Мировой опыт, любимые мастера должны растворяться в Ваших фильмах. Ищите свой язык, свой стиль, свой путь! Вот на этой пафосной ноте я и хочу завершить свое краткое письмо. Желаю удачи, богатых инвесторов, добрых чиновников. Вперед, Эля Гельман!»

Мне приходилось иметь дело с молодежью во ВГИКе, на Высших курсах кинодраматургов и кинорежиссеров во время многочисленных мастер-классов. Я понял только одно: им не надо врать, не надо поучать, не надо угождать. Просто необходимо делиться с ними своим опытом, который поможет им удержаться на плаву в КИНО. Особенно сегодня, когда времена наступили смутные, когда все мы ищем тропинку, которая в конце окажется светлой. Для наших детей...

«ПОРЫВ ВЕТРА»

Автор сценария Эля Гильман, Люция Иржанова

Режиссер Эля Гильман

Оператор Дмитрий Карабейский

Художник Юлия Левицкая

Продюсеры Леонид Смольков, Александр Гильман

В ролях: Фуркат Файзиев, Айри Ерметова, Алексей Шемес и др.

Казахстан, 2005

ВАЛЕРИЙ ФОМИН

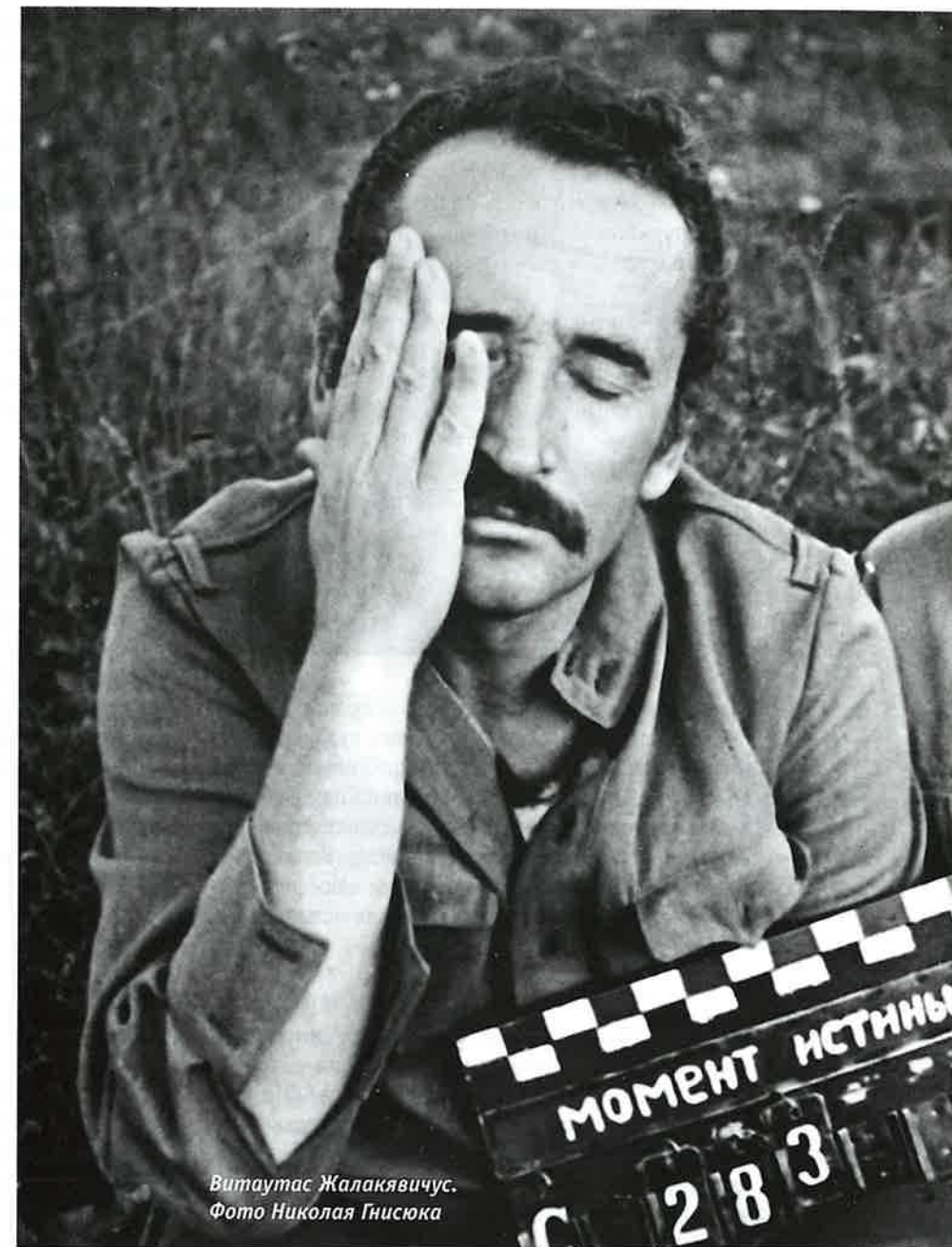
МОМЕНТ ИСТИНЫ НЕ НАСТУПИЛ...

По своей завязке эта история, разыгравшаяся в далеком уже 1975 году, вполне заурядна, даже банальна.

Литовский кинорежиссер Витас Жалакявичус взялся экранизировать сильно тогда нашумевший роман Владимира Богомолова «В августе сорок четвертого». При полном одобрении Госкино и с самым большим энтузиазмом картину быстрее обычного запустили на «Мосфильме». Все были абсолютно убеждены, что высочайшее качество романа Богомолова, помноженное на мастерство и опыт одного из самых видных представителей советской режиссерской когорты, в итоге не могут не привести к великолепному итогу.

Имели место тогда и другие совсем не пустячные обстоятельства, которые подогревали подобные радужные ожидания. С одной стороны, картина запускалась в ЭТО, знаменитой Экспериментальной студии Григория Чухрая — самой продвинутой и высокопроизводительной структуре «Мосфильма». С другой стороны, на эту постановку положило глаз Госкино СССР, включив ее в свой тайный план ударных мероприятий к XXV съезду КПСС. Этот статус «съездовской» картины открывал перед съемочной группой зеленую улицу, даровал такие льготы и поблажки, о каковых «простые» кинематографисты не могли и мечтать...

Под стать всем этим на ред-



Витаутас Жалакявичус.
Фото Николая Гнсюка

кость счастливым обстоятельствам работа над картиной началась споро. В мае 1975 г. Жалакявичус представил студии свою режиссерскую разработку, был утвержден поистине звездный актерский состав группы. В июне режиссер с оператором и директором картины Борисом Криштулом уже мотались по дорогам Литвы и Белоруссии в поисках подходящей природы. В июле начались съемки. Где-то в сентябре—октябре было отснято уже больше половины картины и работа стремительно двигалась к победному финишу.

Но финишировать группе Жалакявичуса не пришлось...

И характер режиссерской разработки, и увиденный отснятый материал не понравились автору романа. Он заявил свой протест, и тут началось то, что тысячу и тысячу раз случалось в истории нашего, да и не только нашего, кино. Конфликт между автором литературного произведения и режиссером, который его ставит, — эх, какая невидаль!

Но привычная, банальнейшая коллизия, опять-таки тысячу и тысячу раз прежде так или иначе распылавшаяся, уходившая в песок, на сей раз завершилась так, как этого никто не мог предположить даже в самом страшном сне.

Владимир Богомолов, обиженный и уязвленный тем, что от его замечаний и возражений отмахиваются как от назойливой мухи, обратился в суд с иском о нарушении его авторских прав.

Дело № 3-197/2-75,

ОПРЕДЕЛЕНИЕ

4 декабря 1975 г. Судебная коллегия по гражданским делам Московского городского суда в составе председательствующего Ряховской, народных заседателей Селиверстовой и Шилдина при секретаре Хабаровой, рассмотрев в открытом судебном заседании гражданское дело по иску Богомолова Владимира Осиповича к киностудии «Мосфильм» о запрещении съемки фильма «Момент истины», —

УСТАНОВИЛА:

Богомолов В.О. предъявил в суде иск к киностудии «Мосфильм» о запрещении съемки фильма по режиссерскому сценарию Жалакявичуса «Момент истины», ссылаясь на следующие обстоятельства.

21 января 1975 г. он заключил с ответчиком договор на написание литературного сценария «Момент истины» по его роману «В августе 1944 г.».

14/5-75 г. его сценарий был принят ответчиком и запущен в производство. В соответствии с п. 12 Типового сценарного договора студия должна была ознакомить его с режиссерским сценарием, но она этого не сделала.

После ознакомления с режиссерским сценарием Жалакявичуса он убедился, что этот сценарий не соответствует его литературному сценарию, о чем он, истец, уведомил студию, однако студия не обратила внимание на его заявление и продолжала съемки.

В судебном заседании представители ответчика т.т. Мировский и Мурса не возражали против иска.

По предложению суда стороны заключили мировое соглашение, согласно которому ответчик прекратит съемки фильма «Момент истины» по режиссерскому сценарию Жалакявичуса до приведения режиссерского сценария в соответствие с литературным сценарием В.О.Богомолова, Богомолов В.О. отказывается от иска.

Судебная коллегия считает, что мировое соглашение сторон не противоречит закону и совершено в интересах обеих сторон, руководствуясь ст.ст. 34. 165 п.п. 5 ст. 219 ГПК РСФСР, —

ОПРЕДЕЛИЛА:

Утвердить заключенное между сторонами мировое соглашение, согласно которому киностудия «Мосфильм» прекращает съемки фильма «Момент истины» по режиссерскому сценарию Жалакявичуса до приведения его в соответствие с литературным сценарием В.О. Богомолова, Богомолов В.О. отказывается от иска.

Настоящее дело производством прекратить.

Определение может быть обжаловано в 10-дневный срок в Верховный суд РСФСР через Мосгорсуд.

Подлинное за надлежащими подписями

верно: Член московского городского суда —

Секретарь —

подпись
Гербовая печать

После такого оборота дела режиссер и особенно студия «Мосфильм» оказались в очень трудном положении. Привести режиссерский сценарий Жалакявичуса «в соответствие» литературному сценарию В. Богомолова в сложившейся конфликтной ситуации было абсолютно невозможно. Как можно дога-

даться по сохранившимся документам, расхождения между романом и фильмом приняли столь глубоко концептуальный характер, что ни один из дуэлянтов не в состоянии был отказаться от своей трактовки и принять сторону своего противника. К тому же сценарий сценарием, но ведь была уже отснята значительная часть фильма. Как привести отснятый материал «в соответствие» с богомоловским романом и сценарием?

К тому же в дуэльном клинче сошлись два тарана, два мощных бойца с принципиально разными характерами, но при этом абсолютно схожие в одном — оба непоколебимо упертые, оба — вспыльчивые, с бешеным темпераментом да еще каждый — с богатейшим опытом кулачных боев, накопленных в ходе своих жизненных и творческих биографий.

И еще одно обстоятельство, перечеркнувшее возможность какого-либо дальнейшего примирения и хотя бы относительно благополучного исхода конфликта. Все те, кто наблюдал или так или иначе поучаствовал в разыгравшейся драме, прозевали начало завязавшейся драки и к тому моменту, когда дерущихся попытались растащить, они успели пустить друг другу кровянку и обменяться столь жестокими ударами, что привести их к взаимному примирению, дружескому рукопожатию и уж тем более к совместной творческой работе было действительно невозможно...

Похоже, что на «Мосфильме» это поняли и решили поставить на трагической истории крест. На фильм были затрачены уже огромные средства. Убыток студии составил 360 тыс. руб. — деньги по тем временам немалые. Но лучше уж смириться с такими убытками, чем в случае продолжения работы снова оказаться в том же тупике и понести еще больший урон. Работы по почти снятому фильму были безоговорочно прекращены, материал почти отснятого фильма смыт.

Моральный урон и страдания людей, принявших участие в этой баталии, подсчитать невозможно. А главное — потрясающее кино, которое, казалось, вот-вот должно было народиться, увы, так и не состоялось...

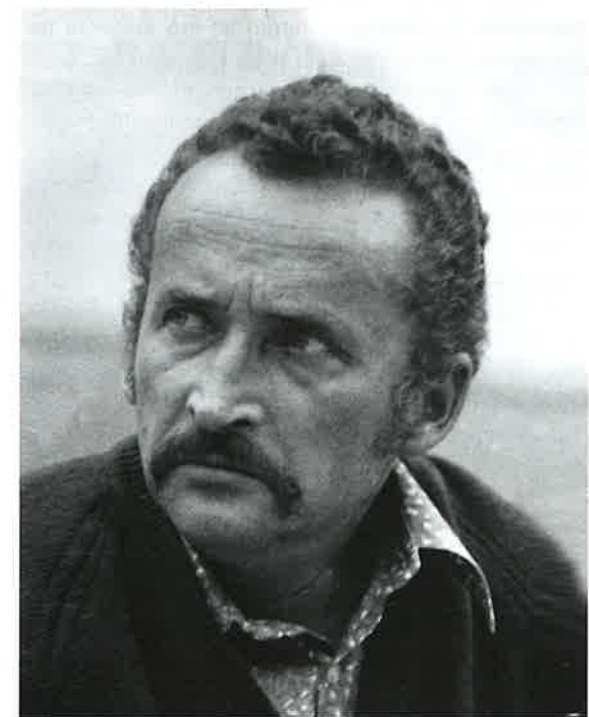
Отчего же банальнейший конфликт, всегда находивший то или иное разрешение, на этот раз обернулся такой драмой? По какой такой причине столь глупо и бездарно могла кончиться эта история, сулившая небывалый триумф?

Чтобы не было разочарования по окончании чтения данной публикации, заранее признаюсь: сколько я и вчитывался в строки сохранившихся документов, у меня лично так и не сложилось ясного и однозначного представления о том, кто же все-таки

в данной истории оказался главным виновником, пустившим прекрасный проект под откос. Так что «преступник» не будет мной опознан, схвачен за руку и приведен к позорному столбу.

Зачем же тогда понадобилось вспоминать сегодня эту давнюю, в свое время изрядно нашумевшую, а ныне благополучно забытую историю? Стоило ли огород городить?

Мне представляется, что история драматичной



Витаутас Жалакявичус

дуэли писателя Владимира Богомолова с режиссером Витасом Жалакявичусом интересна сегодня как очень яркий и объемный документ ушедшей эпохи, в котором выразительно «запортретировались» многие ключевые фигуры, нравы, «национальные» и иные «особенности» того неповторимого времени.

ПРАВДА ЖАЛАКЯВИЧУСА

После того как суд взял сторону Богомолова и обязал студию прекратить съемки до приведения режиссерской трактовки в соответствие с романом, у Жалакявичуса, скорее всего, уже не было никаких иллюзий насчет того, что начатую работу ему удастся довести до сколько-нибудь благополучного конца. Надо было выбрасывать белый флаг и призна-

вать свое поражение по всем статьям. Для режиссера и человека столь высоких амбиций, матерого и закаленного бойца, неизменно умудрявшегося, прежде пусть и с большими потерями, выходить победителем из самых рискованных ситуаций и переделок, теперь чисто психологически было невозможно признать свое полное фиаско, вину перед студией — срыв всех ее производственных планов и немалые деньги, пущенные на ветер.

К тому же помимо всех этих прегрешений, оставивших несмываемое пятно на его высокой режиссерской репутации, на Жалакявичусе повисали далеко не шуточные политические обвинения в антисоветизме и национализме, в стремлении опорочить славные чекистские органы...

Не исключаю, что, помимо всего прочего, в Жалакявичусе заговорил еще и пресловутый «пятый пункт» — его литовское происхождение, генетическая уязвленность прибалта, вечно гнобимого погаными «москалями».

И тогда он решил дать Богомолу еще один бой. Но уже на другой, более дружественной и хорошо знакомой ему, площадке. В качестве таковой им была выбрана Васильевская, 13, резиденция Союза кинематографистов СССР.

На стол первого секретаря правления СК СССР легло его официальное заявление.

ПЕРВОМУ СЕКРЕТАРЮ СК СССР
тов. КУЛИДЖАНОВУ Л.А.¹

Уважаемый Лев Александрович

Обращаюсь к Вам в связи с ненормальным положением, в котором очутилась группа «Момент истины» (фильм по роману В.Богомолова «В августе сорок четвертого...»).

Проблема поначалу была проста и не нова — автору романа не нравится, как экранизируется его произведение. Трудно в этом узреть феномен и не было бы повода для письма Вам, если бы выражения «авторского несогласия» к всему тому, что делаю я и руководимая мною группа, не приняли столь болезненные, гипертрофированные формы.

Вопрос экранизации литературного произведения был и остается белым пятном в теории и практике кино. Однако процесс перевода с литера-

¹ В оригинале письма первоначально значилось обращение «Филипп Тимофеевич». По-видимому, это была описка, что называется, «по Фрейду». Возможно также, что заявление первоначально должно было быть отправлено председателю Госкино СССР Ф.Т. Ермашу.

турного языка на язык кино продолжается и будет продолжаться во славу, как это ни парадоксально, литературного первоисточника, рождая при этом новое авторское произведение искусства, которому предназначено жить своей отдельной, другой, самостоятельной жизнью. Экранизация может быть лучше или хуже своего литературного прообраза, здесь сталкивается много индивидуальных и специфических факторов, которые трудно поддаются учету и часто невидимы невооруженным глазом. Это вопросы творческого конфликта с материалом.

К сожалению, в этом письме я обязан говорить о вещах более низменных и конкретных, хотя в своем роде вполне уникальных.

История такова. В феврале этого года я предложил ЭТО киностудии «Мосфильм» снять фильм по роману В.Богомолова «В августе сорок четвертого». В мае месяце литературный сценарий (автор В.Богомолов) был представлен киностудии на рассмотрение. Объемистый сценарий представлял собою адаптированную версию романа, где без особого смысла отобранные сцены и диалоги сопровождались дикторским текстом, объясняющим суть происходящего на экране и за его рамками.

Не собираюсь что-либо дурного говорить о сценарии В.Богомолова, так как экранизация «В августе сорок четвертого» — дело не из простейших и проблематично само по себе: нужно найти замену и эквивалент множеству лирических отступлений, воспоминаний, документов и тому подобного материала. Нужно было искать драматургию взамен повествования. Объем труда, который следовало вложить в сценарий, был огромный, но автору сценария казалось, что проблема чисто технического порядка — что взять из романа для трансплантации в сценарий и что не брать. Очевидно, проявилось не только непрофессиональное отношение к кинодраматургии, но и вполне понятное, естественное упоение вниманием и оценкой романа со стороны читателей и прессы.

Киносценарий, однако, никогда и никем не писался с помощью ножниц. Это нормальный обычный литературный труд, требующий честного отношения к себе и соответствующих затрат энергии, времени и таланта. И профессионализма, разумеется. Все это трудно было объяснить В.Богомолу на словах, и разговор отложили до появления режиссерского сценария.

Автору романа режиссерский сценарий не понравился. Не понравился и второй вариант, по которому В.Богомолов разразился потоком «категорических требований». Этих требований было,

по подсчету самого В.Богомолова, более 600. По третьему варианту этих замечаний было свыше 500. Анекдотичная ситуация оказалась чреватой самыми дурными последствиями. В.Богомолов не желал понять, что ни «Мосфильм», ни Жалакявичус не хотят ни удушить, ни улучшить его роман.

Я занимаюсь одним полезным делом — перевожу на киноязык повествовательный материал прозы. Перевожу по-своему, так, как это кажется мне необходимым в том или другом случае. Перевожу как умею. Снимаю, как умею. Не лучше и не хуже.

Фильму отдал год своей жизни, год труда, год, в котором, как на каторжных работах, день следует считать за три. Все это время автор романа не оставлял группу в покое, сыпая вдогонку угрозы, требования, оскорбления. Кульминацией малоэтичных нападок явилось письмо В.Богомолова Генеральному директору «Мосфильма» тов. Сизову Н.Т. от 30.9.75 г. (Копия: Всесоюзное агентство по авторским правам). На восьми страницах письма В.Богомолов, в тоне и в выражениях беспрецедентных по своей провокационной откровенности, выстраивает целую систему идеологических обвинений в мой адрес, подкрепляя вымысел клеветой, а ложь — оскорблениями, требующими юридической сатисфакции.

Дела, затронутые в упомянутом писании В.Богомолова, отнюдь не творческого плана и достойны преданию публичности как гнусный рецидив давно прошедшего времени.

Не собираюсь переписывать все восемь страниц злокачественного письма, я обязан обосновать мое заявление цитатами В.Богомолова.

1. «...договор студии с автором подписан только на экранизацию, а не на упражнения режиссера — за государственный счет — в самовыражении на незнакомом и совершенно непонятном ему материале Отечественной войны».

(Мною подчеркнуты слова, в которых скрывается весь провокационный пафос выступления, который в дальнейшем расшифровывается самим автором. — В.Ж.)

2. «...В режиссерском сценарии отсутствует отмеченный всей прессой патриотический, героический дух романа, что не может не снизить идейные достоинства, идеологическое звучание создаваемого фильма».

3. «Искажены, оглулены и принижены все основные образы романа».

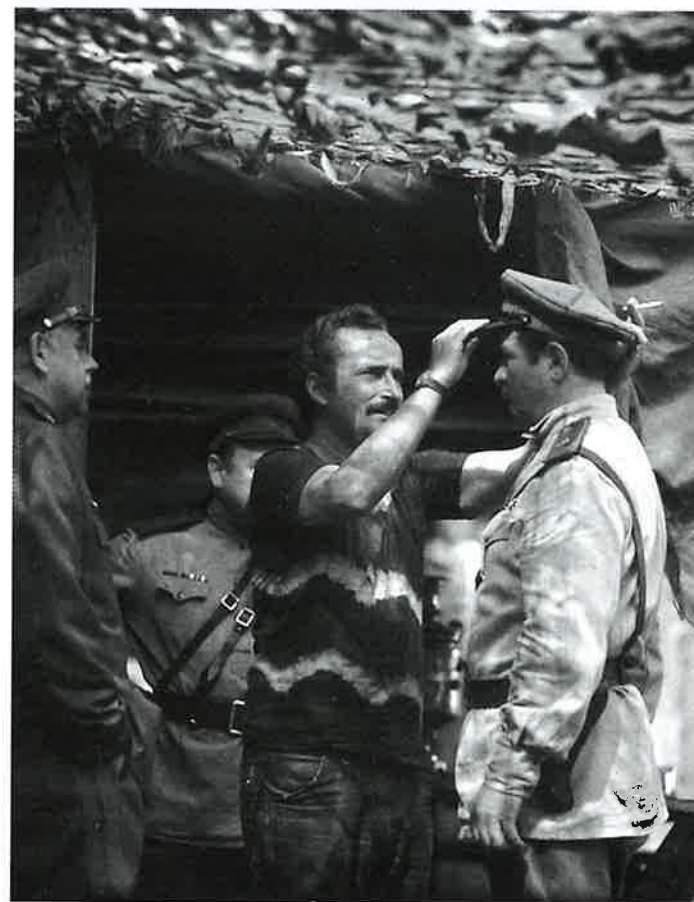
«В режиссерском сценарии полностью разрушен профессионализм героев, их действия и разговоры в большинстве эпизодов неправильны, не-

лепы и рисуют их невежественными бестолковыми дилетантами».

«...В некоторых эпизодах проглядывает откровенная неприязнь режиссера к людям, которых он взялся изображать».

(Все это о работниках СМЕРШа, разумеется. — В.Ж.)

4. «...Затем режиссером был написан режиссерский сценарий, где все было самовольно переделано и деформировано, где было искажено и со-

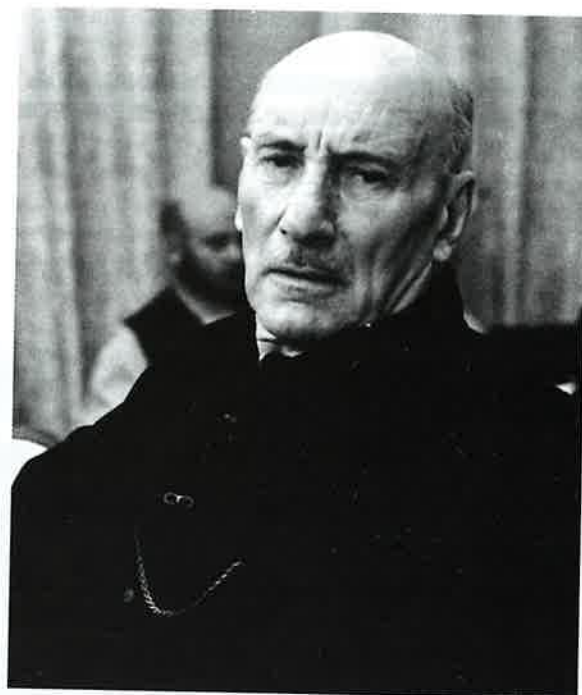


Витаутас Жалакявичус на съемках фильма «Момент истины». Фото Н.Гнисюка

держание романа и образы героев, режиссером был написан сценарий, который содержал погловное оглупление советских людей... содержал антипольские и антирусские выпады...»

(Подчеркнуто мною. Это слова, за которые кто-нибудь должен ответить: или тот, про кого пишут, или тот, кто пишет. Или закон говорит об этом другое? — В.Ж.)

В таком духе выдержано все писание и только



Сергей Герасимов

изредка политические и идеологические инкриминации уступают место чисто личным характеристикам, недвусмысленно намекая на мое инородное происхождение и невежество, как следствие этого.

Уважаемый Лев Александрович! Обращаюсь к Вам с просьбой принять участие в защите моих интересов, в защите интересов фильма. Письменное выступление В. Богомолова — это не простая уличная брань, а со злым умыслом выстроенная целая система клеветы, затрагивающая мою гражданскую честь и партийность. Похожее творить никому не дано даже под эгидой «защиты авторского права».

Дальнейшая моя работа над фильмом «Момент истины» в атмосфере подобных «взаимоотношений» становится маложеланной и малоперспективной.

Прошу Вашего участия и вмешательства.

С уважением В. Жалакявичус

К середине 70-х на Васильевской потихоньку научились избегать слишком острых конфликтов и лобовых столкновений. Но в данном случае проигнорировать или просто спустить на тормозах такое послание пострадавшего коллеги показалось непристойным.

29 января 1976 г. на заседании секретариата СК состоялось разбирательство тяжелого конфликта.

Судьбоносное ристалище, на которое наряду с дуэлянтами были приглашены едва ли не все ведущие столичные кинематографисты, самолично открыл руководитель СК СССР Лев Кулиджанов:

«Мы собрались вот по какому поводу: мы получили письмо, от нашего коллеги т. Жалакявичуса по поводу постановки фильма «Момент истины» по роману В.О. Богомолова «В августе сорок четвертого». Не все, наверное, знакомы с этим письмом, и я позволю себе его прочитать. (Читает письмо.)

Письмо в достаточной степени серьезное, мало приятный конфликт.

Кто хочет сказать?»

АДВОКАТ №1

Первым взял слово С.А. Герасимов. По ходу речи он дал понять, что желает высказаться, не откладывая, поскольку он не сможет далее участвовать в обсуждении и должен будет удалиться по другим не менее важным делам. Однако Герасимову, как идейному знаменосцу кулиджановского СК, в любом случае надо было высказываться первым, дабы задать правильный и нужный ход предстоящему разговору.

Сергей Аполлинариевич в этом отношении не подкачал:

«Если позволите — несколько слов, т.к. мне необходимо уйти. Я должен в двух словах высказать свою точку зрения по поводу того, что мы услышали и что мне удалось прочитать до этого.

Действительно, случай сложный — по той причине, что роман опубликован и произвел бесспорно сильное впечатление. Едва ли найдется читатель, который отнесся к нему равнодушно. Мы имеем дело с крупным литературным фактом. С другой стороны, у нас есть отчетливая позиция в отношении деятельности Жалакявичуса в советском кинематографе. Мы считаем его весьма крупным режиссером и знаем как человека, который в подобного рода обстоятельствах с нашей точки зрения не мог бы даже оказаться при самом форс-мажоре.

Такое впечатление, что в каждой биографии есть такие опорные позиции, на которые ориентируется и критика, и человеческие отношения.

Есть разные люди. Есть человек — прохвост, а есть человек порядочный, занимающийся партийным искусством, есть личности определенного

масштаба, определенного удельного веса, и с этим шутить нельзя. Поэтому цитаты, которые приведены — невероятны в нашей практике. Мы не можем так говорить на 58-м году нашей революции...

(В.О. Богомолов. За все цитаты я отвечаю.)

Материал я не видел, но есть сведения, что материал в высшей степени интересный и профессиональный. И я знаю, что он может сделать Жалакявичус и что он делать не будет, потому что дорожит своим именем, своей маркой. Зачем ему заниматься самосеждением. Он старался делать как можно лучше. Он со своей характеристикой дает материал.

Если вопрос спорный — существует товарищеский диалог. Мне кажется странным способ выяснять отношения таким образом, как сегодня. Не хотелось бы вводить это в практику кинематографа и решать, кто прав, кто не прав. Но принципиально для нас это вопрос очень болезненный.

Вы — интересный, сильный писатель, и нам бы не хотелось встречаться с писателем на такой странной Голгофе, как сегодняшний разговор.

Надо понять, что подобные цитаты вызывают с нашей стороны очень обостренное отношение — так нельзя бросаться политическим обвинением в адрес коммуниста. Это серьезный вопрос, который не мы способны решать, его надо решать в другой инстанции.

Прошу извинить за то, что я, может быть, выступил не профессионально с точки зрения предмета, но будет очень жалко, если в результате этой перепалки, которая сложилась, мы не увидим большой, очень важной и интересной картины, не увидим еще одну работу Жалакявичуса.

Прошу меня извинить. Я должен уйти».

При всем косноязычии и витиеватости своей речи знаменосец СК ясно обозначил две главные установки участникам начавшегося установления «момента истины»:

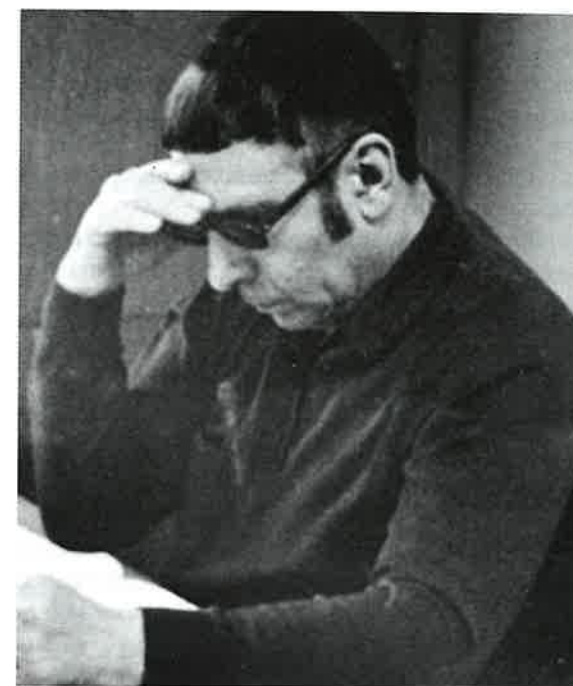
1. Жалакявичус — режиссер в законе. Его ни в коем случае не сдавать.

2. Во что бы то ни стало следует отмазать его от политических обвинений.

Обе установки, как покажет ход дальнейшего обсуждения, будут услышаны и приняты к исполнению.

ПРАВДА БОГОМОЛОВА

Позиция режиссера была ярко выражена в его письменном заявлении руководству СК. Поэтому после краткого спича Герасимова все сразу же обернулось к Богомолову в ожидании того, что писатель сможет



Владимир Богомолов

сказать по поводу столь резких и весомых обвинений со стороны пострадавшего от него режиссера.

Богомолов свою ответную отповедь начал с вопроса своему обвинителю: считает ли он, Жалакявичус, что все в его заявлении «правда и только правда»?

Тот отпарировал жестко и определенно: «Я неправду не пишу не только в сценариях, но и в письмах. Своих интересов я не защищаю, я знаю, что за 40 лет заработал в советском кино² и в своей профессии. Тут элементарный капитал».

После такого подтверждения Богомолов высказался основательно и по существу:

«Было решение суда по этому поводу. Суд запретил продолжение работы до приведения режиссерского сценария в полное соответствие с литературным сценарием.

Были проведены две экспертизы, результативную часть которых я зачитаю. (Зачитываются выдержки из экспертизы.)

Я беседовал с Вами, с Карагановым³ два часа. Не будем терять время, приступим к делу. В пись-

² Тут режиссер или выразился невнятно, или же почему-то решил удвоить свой реальный трудовой стаж на режиссерском поприще, на самом деле, после окончания ВГИКа в 1956 г. он успел проработать в кино два десятка лет.

³ Караганов Александр Васильевич — секретарь СК СССР, идеолог Союза.

ме написано: «Фильму отдан год... работа каторжная, день за три... перегрузки космические. Все это время автор романа не оставлял группу в покое, сыпля вдогонку требования и оскорбления...»

Я Вам или в группу прислал хоть одно письмо? Вам звонил или к Вам обращался?

Я к экранизации романа не стремился; Вы пишете, что вы предложили студии экранизацию этого романа. Ко мне с этим обратилась студия в конце ноября. Я не хотел этой экранизации, я знал, что такое кинематограф. Меня к этому подвинули люди. Один из руководителей Отдела культуры ЦК⁴. Было полтора часов чаепитие с улыбкой и было сказано: «Надо, Федя, надо!» Здесь находится директор картины, он знает.

Когда я получал копию этого письма, я удивился: «Автор не оставлял группу в покое, сыпля вдогонку требования и оскорбления». Вы так же можете написать, что я во время войны был заместителем Гитлера. Вы цитируете мое письмо Н.Т.Сизову⁵. Где копия этого письма? У Вас должно было что-то остаться!

Я даже не знал, где группа находится! Знал только, что в районе Вильнюса, Минска. Как я мог вам писать? Этого не было.

В отличие от вас я человек с логическим и конституционным мышлением. Я бы к вам не обращался. У меня договор со студией. У меня было три письма и есть копии этих писем.

А вы читаете последнее письмо, после подписания договора. Договор помечен 31 января 1975 г., а вы пишете в феврале. Сизов мне 2—3 раза звонил. Потом просили Беляев⁶, Черноуцан. Не надо было соглашаться.

У нас с вами была встреча. Я приезжал к вам три раза, был у вас три часа. В любой аудитории отвечу, не колеблясь, кто главный в кино? Режиссер! Один раз мы с вами семь часов просидели: и вы не высказали ни своих пожеланий, ни рассказали о своей концепции, как вы видите фильм. Когда я пожаловался Сизову, он меня утешал: «Это человек непонятный... Когда мы были с ним в коман-

дировке за границей, он говорил так, что переводчик не знал, как его перевести».

Я не сыпал ни угрозы, ни оскорбления (в Ваш адрес). Я имел дело только с Н.Т.Сизовым.

Вы пишете: автору романа режиссерский сценарий не понравился. Не понравился и второй вариант... (Читает выдержки из письма.)

Этих требований было 600, по третьему варианту — свыше пятисот.

Почему было свыше пятисот? Вот 4-й вариант сценария — Вы же ничего не изменили, все шло так от варианта до варианта...

Но из чего складывается эта астрономическая цифра — 600 замечаний? Почему вы не говорите, что это были замечания не только мои, но и замечания студии? Студия написала вам 15 страниц поправок. Это официальный документ. Это подписано редактором картины Н.Н.Плаголевой. Это же не мои поправки!

Студия (со мной) во всем соглашалась. Один разговор с Сизовым у меня продолжался около трех часов, и Сизов признал обоснованность всех моих замечаний.

Как же вам передаются эти категорические замечания? А вот как: ...автор делает уточнения... автор серьезно опасается... автор предлагает частичную правку диалогов... просьба снять выражения такие-то... просьба исключить слова такие-то... просьба снять фразу... автор просит внести изменения в диалог в такой-то редакции... (читает)... просит исключить из сценария следующие кадры...

Но Вы всем этим пренебрегли. Отозвали консультанта КГБ по идеологическим соображениям. Но ведь была позиция студии. Были внесены эти ее замечания или не были внесены?

Вот письмо Н.Т.Сизова вам... (Читает письмо.) Вы все эти замечания игнорировали.

Вот Вы требуете юридической сатисфакции. Была эта сатисфакция. Был суд. Вы в угол загнали студию, потому что вы игнорировали замечания автора, замечания редактора, замечания консультанта, закон...

Поговорим по существу того, что вы цитируете меня, и посмотрим, что об этом говорят другие.

«В режиссерском сценарии отсутствует отмеченный всей прессой, патристический дух романа, что не может не снизить идеологическое звучание создаваемого фильма» (цитата из заключения экспертизы).

В режиссерском сценарии большинство эпизодов неправильны. Действующие лица даются невежественными, безликими.

Вы пишете: «Тимофеев раскрыл пасть...» «Тимофеев оскалился». Вы насадили неприязнь между ними.

Режиссером был написан режиссерский сценарий, где все было искажено, и содержание романа, и уровень героев./.../

В вашем сценарии были элементы, которые содержали антипольские и антирусские выпады. Это было замечено не только мною, но и Николаем Трофимовичем.

В конце мая, когда он мне позвонил, в разговоре я ему сказал про это. Он мне сказал: «Что ты! Там есть антисоветчина»...

Когда происходило обсуждение этого материала с Сизовым, пришла Н.Н.Плаголева, принесла материал и сказала, что у них тоже это помечено. Не только у меня это возникло, Витас Пранович...

Я послал копию письма в ВААП (зачитывает). И читаю ваше письмо (зачитывает).

Это — позиция. Вся эта ситуация социально опасная, потому что имеется человек по-настоящему талантливый, профессионал высокого класса, который находится в глубочайшей обиде. Причем это человек, который может сделать в искусстве больше десятка бездарей. Поэтому я считаю, что моя задача убедить Вас в какой-то степени, потому что проблема таланта — это государственная проблема.

Я не буду говорить вам самые плохие вещи, но неприятные вам придется услышать.

Когда копия этого (документа — ред.) попала в Управление авторских прав — вы об этом даже не подозреваете — а Советская власть о вас заботится, потому что вы тоже автор — они написали: «Для определения правовой позиции нам необходимо объективное заключение специалистов о степени идейно-художественного соответствия режиссерского сценария с художественным произведением. Просим организовать соответствующую экспертизу и выслать заключение. Зам. начальника Договорно-правового управления».

Вот результативные страницы из отзыва Союза кинематографистов, которые были направлены в ВААП. Я от них получил эту копию. Не я организовал человека, который написал этот отзыв. Это был Б.Васильев⁷. Вот он (зачитывает отзыв).

Дальше. Вы говорите: феномена нет. Проблема поначалу была проста: автору романа не нравится, как экранизируется его произведение.

Я вас спросил, т.Жалаквичус, отвечаете вы за

это или не отвечаете... Не нравится, как экранизируется произведение редактору; не нравится, как экранизируется произведение главной редакции; не нравится дирекции студии; не нравится консультанту. Значит, не только автору.

Вы представляете так, что автор — злодей. Редактор ушел с картины. Он понимал, куда вы идете, и понимал, что у вас здесь не будет содержания.

Почему Вы не скажете, что Вы всех этих людей игнорировали? Вам пишет студия, а не я. Мне никогда так никто не писал. Вам пишут: «Витас Пранович» — даже не пишут «уважаемый»...

Вы говорите о каких-то законах. Есть решение суда, которое имеет силу закона. Причем представители студии — главный юристконсульт и директор объединения полностью признали свою неправоту. Я принес копию этого определения.

Почему же вы говорите, что нет феномена? Феномен есть, если КГБ отзывает своего консультанта. Я зачитаю формулировку этого отзыва. (Зачитывает формулировку отзыва консультанта.)

Мне товарищи из прессы говорили, что это беспрецедентный случай. А на студии пытаются сделать вид, что этот вопрос «тренички и петлички». Руководство студии обращалось в КГБ, но когда там ознакомились со всем, то было сказано, что ничего сделать нельзя. Этот документ подписан зам.предом КГБ(нрзб.)... Этот документ отправлен на студию 6 ноября. Александр Васильевич⁸ мне сказал, что у вас есть копия.

Я сейчас прочту заключение консультанта. Консультант — человек очень интеллигентный, он ушел на войну из гуманитарной аспирантуры. Профессор высшей школы, автор 4 книг по специальным вопросам. Это замечание очень мягкое. Когда мы с ним встретились в ноябре, он мне рассказал всю подноготную всего этого, что здесь было. Он не понимает, откуда это возникло. С одной стороны, роман, по которому во время экспертно-консультационного чтения 11 генералов и полковников КГБ по специальным и военным вопросам не смогли сделать ни одного замечания. А здесь сделано 80 замечаний по вопросам контрразведки. В этом заключении это отражено. И опять вы игнорируете все и всех.

Поскольку на режиссерском сценарии указано, что он написан по книге В.Богомолова, я попросил режиссерский сценарий. По непонятной причине Экспериментальное объединение в моей просьбе отказало. Я позвонил редактору, который сказал, что к 6 часам будет привезен

⁴ Речь, по всей вероятности идет о Игоре Сергеевиче Черноуцане — заместителе заведующего Отделом культуры ЦК КПСС.

⁵ Сизов Николай Трофимович — директор киностудии «Мосфильм», заместитель председателя Госкино СССР. В кино пришел из органов милиции, писатель, автор ряда детективных романов. В отличие от большинства функционеров кинематографа о Николае Трофимовиче сохранилась добрая память как о толковом, умном, порядочном руководителе и принципиальном человеке.

⁶ Беляев Альберт Андреевич, заместитель заведующего отделом культуры УК КПСС.

⁷ Васильев Борис Львович — писатель и киносценарист. По его сценариям поставлены фильмы «Иванов катер», «А зори здесь тихие...», «Завтра была война...» и др.

⁸ А.В. Караганов.

сценарий. Потом он позвонил и сказал, что сценарий привезти не сможет. А первый раз он сказал: да, у нас есть несколько экземпляров, которые лежат у меня в столе. Очевидно, было запрещено привозить мне этот невежественный сценарий.

Они в конце концов все же дали прочесть сценарий руководству военной контрразведки и генералу, ведающему вопросами идеологии в КГБ, и двум замполитам.



«Момент истины». Фото Н.Гнсюка

(Зачитывает формулировку отзыва.) По поводу Вашего сценария было написано, что это пасквильная карикатура.

Какое это имеет отношение к роману «В августе сорок четвертого»?

Вот мнение людей, которое я Вам зачитал. Это идеологический отлуп, Витас Пранович.

А вот заключение студии, очень мягкое. Оцените интеллигентность этого человека. Для этого не требуется допуска к секретной работе. Вы можете связаться с этим консультантом. Это замечания на небольшом листке, сделанные после прочтения режиссерского сценария.

Смотрите, что пишет консультант (зачитыва-

ет замечания консультанта). Он пишет так потому, что вы выбросили всю сложную оперативную обстановку, вы их всех оглупили. Это же все написано не мною. И в заключение он пишет: «... из всего изложенного следует, что режиссерский сценарий требует серьезной переработки...»

Что значит 600 замечаний? Из них 270—280 просто неграмотных диалогов, неграмотность военная. Сплошное невежество в военном деле!

И дальше указывается: «...понимая, сколь от-

ветственны замечания по режиссерскому сценарию...» (зачитывает).

Обратите внимание, что отзывы писались после знакомства с Вашим сценарием. Этот человек пишет вам 8 октября, причем в высшей степени вежливо, мягко, интеллигентно.

Дальше Вы употребляете такое выражение, что я Вам инкриминирую намеками на ваше иностранное происхождение и вытекающее из этого невежество. Так у вас сказано? Я прочту, как это сказано: «Будучи человеком, плохо знающим русский язык...» (читает выдержки из письма).

Вы говорите, что этого не было. Но вот Вы пишете такие фазы: «Я прошу добровольно показать

ваше содержимое...» Но ведь это звучит так, что вы просите внутренности показать.

Как у вас говорит Поляков? «Родному начальству иногда лучше в глаза не попадаться», «Дурной это лес, у меня зуб на него...»

Но дело не в этих языковых ляпах, а дело в том, что Вы так изображаете людей очень точной профессией. Я много раз об этом говорил.

Вы пишете: «Двухосный студебекер».

Я понимаю, вы такие детали можете не знать. Но у Вас ведь это говорят военные специалисты и этим самым Вы их невежественными выводите.

Как у вас говорит Алехин? Он встречает 10-летнего мальчика и его спрашивает: «Кто здесь власть?»

Алехин обращается к крестьянке: «Одолжите воды, милостивая!» Что это за обращение!

«При себе не ношу керосина, извини уж», — пишете Вы.

Почему офицер Советской армии, заехавший куда-то на хутор, должен извиняться, что не носит с собой керосина?

Алехин говорит с крестьянкой, которая ничего не понимает. Он говорит ей: «Нас было пятеро коллег». Таких замечаний только по неграмотности было более 100.

Я три раза приезжал на студию, беседовал. Меня подбадривал Сизов, который говорил: «У тебя договор не с Жалакявичусом, а со студией. Ты, давай, пиши». Но каковы дальнейшие действия не конституционного плана?

Вот заключение Сценарной редакционной коллегии «Мосфильма»: сценарий принимается без единого замечания. Но при этом Вы полностью переставляете сценарий. В секретариат Союза кинематографистов вы пишете о законе, о юридической сатисфакции. Но это же сценарий! И вы этот сценарий переписали несколько раз. Здесь есть пункт, который говорит о том, что Вы не вправе, без письменного согласия автора, вносить какие-то изменения в сценарий. Вы ничего не оставили в этом сценарии от того, что я написал, причем сделали его совершенно бессмысленным. Где у Вас письменное разрешение на это, кто Вам позволил это сделать? У вас редактор ушел с картины, когда было снято уже 2800 метров материала. Вы нам ни одного метра не показали. Вы всех игнорировали.

Директор объединения мне сказал, что вы самый выдающийся режиссер. Насчет «самый» — я не знаю, насчет «выдающийся» — не возражаю, но надо думать о компетенции.

Шолохов — великий писатель, но я не верю, что он напишет повесть о спортсменах, он за это

не возьмется. Я четырех человек спрашивал, в том числе и Сизова, можете ли вы себе представить, чтобы Жалакявичус написал оригинальный сценарий о военной контрразведке? Это просто нелепо. Но Вы же написали совершенно оригинальный сценарий, который не имеет ничего общего с романом...

Я согласен отвечать за каждое слово, мною написанное, я ответственен за все. Наши проблемы решались в суде, причем решение суда было не в пользу студии.

Николай Трофимович⁹ ни от чего не отказывался. Он пригласил меня после просмотра 16 ноября. Это был воскресный день, на студии никого не было.

Я ему говорю, что Вы мне на письма не отвечали, я Вас предупреждал. Он говорит: «Я во всем виноват. Я совершил по этой картине три грубейших ошибки, которые не совершал за все пять лет работы на «Мосфильме».

Первая ошибка — выбор режиссера. Ты оказался прав. Этот материал ему незнаком и непонятен. Ему следует работать по международной тематике.

Вторая — что я согласился на темп форс-мажор, согласился сделать двухсерийную картину за 10 месяцев.

И третья ошибка — когда не представил режиссерский сценарий. Вы должны были от него отказаться. Но я этого сделать не мог, потому что был июнь месяц, были сделаны пробы, была выбрана натура, был режиссерский сценарий и если бы вы отказались, картина перешла бы на другой год, а мне этого не хотелось.

Но я ему сказал, притом в присутствии подчиненных: «Витас, учти, что замечания обоснованы и ты должен их учесть». Он сказал: «Не сейчас, а во время съемки». А сейчас я посмотрел материал и вижу, что он ничего не сделал». Это слова Сизова.

Здесь есть разные проблемы. Но есть одна важная проблема, от решения которой мне не хотелось бы уклониться, потому что человек чувствует себя обиженным, просит содействия, вмешательства. Управление авторских прав, исходя из ваших авторских интересов, запрашивает приказы, отзывы и как же Вы неуважительно говорите о законе: «никому это не дано, даже под эгидой авторских прав». Вы просите защиты картины и пишете Ф.Т. Ермашу: «Уважаемый Филипп Тимофеевич. Моя дальнейшая работа над фильмом исключается даже по признакам чисто формаль-

⁹ Н.Т. Сизов.

ным». (Письмо Ф.Т. Ермашу зачитывается полностью.)

Вы просите Богомолова ответить в народном суде, а сами в народный суд не обращаетесь. Народный судья — случай редкий! — рассказала уапцам, что она повезла этот материал в Коллегию по гражданским делам. Там сказали, что это не относится к защите авторских средств, а за затрату государственных средств ответственность идет по другой линии. Как быть судье? И она приняла решение: «Прекратить работу над фильмом вообще».

Как компромиссное решение было предложение заключить мирное соглашение. Это мирное соглашение было подписано. Вот подлинник этого мирного соглашения, прошу передать для ознакомления. В нем говорится: «Стороны заключили мирное соглашение...» (зачитываются условия мирного соглашения). Это решение суда, как было объяснено представителем студии, является законом. Чтобы не запретили картину вообще, студия пошла на то, чтобы подписать такое соглашение на таких условиях.

Вы пишете: «...никому это не дано, даже под эгидой защиты авторских прав» и не упоминаете, что в отзыве консультанта говорится: «...как не имеющего положительного идеологического звучания».

За этим стоит не только консультант. За этим заключение шести генералов. Я понимаю, что в нашем государстве вопросы идеологии выше даже, чем маршальские звезды... Но здесь идеология держит сценарий. [...]

Причем должен сказать, что я отказывался от прикрепления к картине — я вообще считаю, что автору не место на съемочной площадке, автор не должен лезть.

Вы не заметили, что все эти инкриминации касаются исключительно сценария, который идет под моим именем и за который я отвечаю. Но почему я должен скреплять своим именем этот материал? Я понимаю, есть проблема затраты государственных средств. Я понимаю это. Но есть выход: снимите мое имя, снимите всякое упоминание о военной контрразведке, упоминание о романе — и делайте с этим что хотите.

Вот здесь говорят: высокий профессионализм. Это все так, это все хорошо. Но к этому еще компетентность нужна. Я понимаю, что Вы хороший режиссер и я Вам желаю всяческого успеха. Но Вы взяли за материал, который не знаете. Вы интеллигентный человек высокой культуры, но материала Вы не знаете. Я же пишу о вашем невежестве в смысле разведки, контрразведки. Вы же считаете,

что я намекаю вам на инородную национальность. Вы сейчас ищите виновного. Но автор ни разу Вас не побеспокоил, не влезал в Ваши дела, не видел проб, ни разу вам не писал. Я просто хотел, чтобы картина получилась идейно и художественно полноценной.

Вот говорят, что изобразительный материал — на хорошем уровне. Но не об этом идет речь. Речь идет об идейном содержании картины. Вы много на себя взяли. Вы с военных сняли ремни...

Зачем вы это сделали — непонятно. Вы расстегнули ворот их гимнастерок. Зачем? Непонятно. В большей части материала ходят махновцы с громадной щетиной на лице, по экрану ходят гибриды махновцев и человека из вестерна. В Вашей очень хорошей, талантливой картине, которую я люблю, была одна деталь, которая мне понравилась и которую я сейчас вспомнил. У Вас там эти братья Локисы ходят в брюках типа джинсов, как в «Великолепной семерке». Я жил в Литве, я освобождал Литву от оккупации, и ничего подобного тогда не было.

И здесь зачем-то появилась голая женщина? Вы ее даете крупным планом. Роман был без секса. Вы привнесли банальное начало, которое почти во всех западных картинах имеется. Вы душили водителя машины узким ремнем. Он ведь кричать будет, хрипеть, а когда оглушают — это мгновенно. Вы рассчитываете на зрителя, который не видел «Крестного отца», где две такие смерти. Зачем вы привнесли это сюда? Вы не поверили в материал.

После моего разговора с Сизовым, который повинен во многом, но к которому я по-доброму отношусь, я сказал Николаю Трофимовичу, что режиссер имеет самое искаженное представление о войне. Вот мое письмо от 11 июня с.г. на студию, я его зачитаю. (Зачитывается письмо.)

В режиссерском сценарии отсутствует кака-либо идейная концепция — и вот это замечание оказалось самым существенным, потому что картина у Вас не сложится, там не будет содержания.

Я — человек, который относится к Вам с большим уважением. У нас был с Вами частный разговор, но был и сценарий, которой я мог показать Черноуцану. Это человек интеллигентный, высококультурный. Я ему положил на стол Ваш сценарий. Он от него оторваться не мог. Смеялся и тихо матерился. Потом сказал: «Зачем понадобилась эта чушь? Это же бессмысленно. Зачем понадобилось перевернуть каждую фразу и сделать ее неграмотной?» И это сказал человек, который относится к Вам с очень большим уважени-

ем, и пока я ему не показал сценарий, он мне не верил.

То, что почти все персонажи, в большей или меньшей степени, оглулены, подтверждают заключения консультантов. Вот что в них говорится. (Зачитывается заключение консультантов.)

Когда началось массированное наступление агентуры на тылы, в тылах началась паника, и во многом она вызвана этим. В первую неделю войны в тылах фронта было убито свыше 1200 генералов и старших офицеров немецкими террористами. 29 июня, в самый напряженный момент ЦК партии и СНК принимают решение о создании истребительного батальона по борьбе с диверсантами. Это частица СМЕРШа. Кажется, катится многомиллионная армия, а тут уничтожают шпионов и диверсантов. И эта задача была возложена на контрразведку. Эти люди овладели положением к осени 1941 года. А что вы о них знаете? Всю эту службу прошли около 2000 человек. Потери убитыми составили около 80%. Четыре разведчика удостоены звания Героя Советского Союза. Это люди, которые отдали жизнь за то, чтобы я жил и Вы ставили картину. Это не надо разьяснять — это понятно. Так к чему же это оглулять, к чему искажать?

Розыск ушел из сценария, его, как такового, нет. Что такое засада?.. Это скрытое расположение сотрудников. А Таманцев и др. подходят, автомат выбивают доски и залезают. К этой засаде подъезжает в машине Алехин. Что такое эта машина в фильме? Это площадка от прожектора. Она привлекает всеобщее внимание своей необычностью, этими бортами, а эти люди должны быть незаметны. Вы понимаете, о чем я говорю?! Это профессиональная вещь.

У вас в материале Таманцев стоит на национальной позиции «твоя — моя». Это офицер говорит солдату, который не имеет права ему ответить. У вас Алехин положительный персонаж. Он со зверским лицом орет на крестьян. Зачем это делать?

Ведется наружное наблюдение. Задача: установить связь. Что у вас получается? Вот у вас сцена: появляется лейтенант, которого посылали с каким-то заданием. Он возвращается и идет докладывать генерал-лейтенанту. Вы пишете: «Алехин встал и, прищуриваясь, посмотрел...» (Читает выдержки из сценария.)

Это же «Бабетта идет на войну»!... А я просил делать фильм мужественный, не оперетту... (читает выдержки из сценария). «Он его научил орать на генерала». Это же оперетта!

Военные вещи вы не смогли снять. Вы сняли больше 3 тыс. метров материала, а показываете только 1900 м. Мне на студии сказали: остальное непоказательно...

Н.Т. Сизов при мне признал, что половина материала в картину войти не может.

Как у вас ходят? Люди восемнадцать часов находятся в лесу... Разве так ходит человек, которому предстоит восемнадцать часов ходить по лесу?.. Они слушают птичек... Работы не видно...

Вы совершенно упразднили идеологию розыска. У вас розыска нет.

На чем держался роман? На точной мыслительной работе людей. Это профессионалы, они показаны в труде, исключительно в труде. На этом держался роман. Вы это все упразднили, у вас работы нет этих людей. Разве можно такие вещи делать?

Посмотрите, как у вас разговаривает Сталин. (Зачитывается выдержка из сценария.)

Трактовать можно по-разному, это Ваше право. Это Вам позволяют в Юскино. Вы можете изображать со знаком плюс и со знаком минус. Но как этот разговор происходит! Это же цирк! Это оперетта!

(Выдержки из сценария.)

У вас был тщательно выверенный диалог, зачем вам понадобилось его менять?

Сизов в мае месяце сказал: «У меня такое ощущение (в шутку сказал), что в общем у режиссера была задача перевернуть у тебя каждую фразу, все сделать наоборот». Но результат какой? Как можно делать такие вещи?..

/.../ ¹⁰

У Вас получается так, что я оказываюсь во всем виноватым.

Мне сказал Н.Т.Сизов: «Меня предупредили, что у тебя характер несговорчивый». Мне говорят, что я Тарковского в суд потащил.

Но не в суд я его потащил, а в «Арагви» и не только его, а человек пятнадцать.

Что касается остановки картины «Иваново детство» — да, это было. Но кто у кого тубу украл? Картину я остановил, но не у Тарковского, а у другого режиссера. И сценарий был Папавы — и он был такой же невежественный...

Тригорий Львович¹¹ вспомнил сценарий Папа-

¹⁰ Опушен фрагмент выступления, в котором Богомолов приводит множество конкретных примеров того, как неточные детали или небрежно написанные диалоги в режиссерском сценарии Жалаквичуса приводят к искажению характеров героев и реальной картины войны.

¹¹ Г.Л. Рошаль — кинорежиссер «Мосфильма».

вы¹², он был такой же невежественный, как и этот. Это было в мае 1960 года. Мы с Тарковским встретились, поговорили. Я ничего плохого не хочу сказать о режиссере, но сценарий «Иванова детства» был Папавы. Папавы был главным редактором объединения. Он совершенно не знал войну и в три дня написал сценарий, который признали недееспособным и наложили строжайшее взыскание на Папаву. В сценарии Папавы оставался живым сын знаменосца, который в возрасте 30 лет по законам конъюнктуры поехал на целину с беременной женой. Последняя сцена происходит в купе поезда. Причем жена говорит: меня тошнит. Он ей отвечает, что у всех так бывает. Ты не волнуйся. И дальше следовала такая фраза: «Перестук колес

¹² Папавы Михаил Григорьевич — киноматюрг, редактор «Мосфильма», был автором первоначального варианта литературного сценария «Чтобы ты вернулся» по рассказу Богомолова «Иван». Сценарий, действительно, был написан настолько халтурно, что его поочередно отказались ставить режиссеры В. Петров, Л. Сааков, Ю. Озеров, Г. Данелия, И. Таланкин, А. Вышинский, Г. Натансон, Ф. Филиппов, А. Алов, В. Наумов и др. И тогда постановка этого сценария была поручена режиссеру-дебютанту Э. Абалову. Абалов постановку безнадежно провалил, работа над ней была прекращена, списана в убыток студии. Несколько позднее в качестве «спасателя» провального сценария был приглашен А. Тарковский.

В период первого же запуска этого сценария разыгрался острейший конфликт Богомолова с творческим объединением, в котором снимался фильм. Писателю, впервые переступившему порог киностудии, сразу же пришлось столкнуться с самыми гнусными сторонами кинематографических нравов. Перед ним заискивали и расшаркивались до той поры, пока добивались согласия на экранизацию рассказа. Но уже при заключении договора подло обманули с гонораром, заключив договор на производство короткометражного, а снимать стали полнометражный. Фильм запустили в производство, не показав писателю утвержденный литературный сценарий. На все письма и просьбы дать ознакомиться со сценарием долго и хамски не отвечали, вынудив писателя напрямую обратиться к тогдашнему директору «Мосфильма» В. Н. Сурину. После этого состоялось достаточно гнусное разбирательство разразившегося конфликта с Богомоловым в 1-м творческом объединении. Плата и обоснованность его претензий полностью подтвердились. Сценарий Папавы был признан халтурным. Более того, в ходе разбирательства выяснились прочие малокрасящие творческое объединение Г. Александрова подробности. Оказалось, что, пропихивая свой сценарий, Папавы помимо всего прочего воспользовался еще и своим служебным положением. Временно исполняя обязанности главного редактора объединения, сам же и утвердил свой сценарный опус без положенного обсуждения.

Триумф «Иванова детства», поставленного позднее Андреем Тарковским, заставил быстро позабыть всю эту позорную историю. Но горький опыт прямого знакомства с изнанкой киношного мира не прошел для писателя бесследно и не был им забыт. И когда 12 лет спустя Богомолов при постановке фильма по его роману «В августе сорок четвертого» опять повторилось все то же самое абсолютное кинематографическое хамство и наплевательство по отношению к его авторским правам, последовавшую реакцию писателя трудно назвать чрезмерной и неадекватной...

сливался в мощную симфонию созидательного труда».

/.../ ¹³

Сейчас особенно модным стало ссылаться на характер. Если бы не было характера с «Ивановым детством», была бы ремеслуха. Вот чем все кончается.

Я сказал Н. Т. Сизову: снимите мое имя, упоминание о романе, военную контрразведку. Вы не прыгните через них. Военная контрразведка никогда на это не согласится. А тогда делайте, что хотите. Почему меня нужно дожимать, чтобы я своим именем и причастностью к роману благословил все, с чем я идейно не согласен.

Я не говорю о качестве материала, материал там прекрасный. На этом должна быть поставлена логическая точка.

Меня, как гражданина, беспокоит, что человек, который высоко талантлив и профессионален, считает себя обиженным. Давайте добьемся какого-то решения.

Я говорил неприятные вещи, но я делал это, чтобы прояснить ситуацию. Когда человек большого таланта, профессионал, мастер считает, что его все обидели, нужно ему доказать, где правда.

Вы пишете о гражданском долге и с презрением относитесь к решению суда под эгидой защиты авторских прав. А там о вас думали не меньше, чем обо мне.

У нас должен быть авторитетный арбитр. Давайте все документы передадим в Комиссию партийного контроля. Дело в убеждении. Человека незаурядного нельзя оставлять в таком убеждении.

ПРАВДА РЕЖИССЕРСКОГО КЛАНА

Первым после речи Богомолова слово взял М. М. Хуциев:

М. М. Хуциев. Что я могу сказать? Я глубоко опечален происходящим. Я думаю, что каждая из сторон имеет аргументы в свою пользу и каждая, наверное, права. Я с большим уважением отношусь к Богомолову, люблю его роман «В августе сорок четвертого», знаю его рассказ «Иваново детство»... Давайте принципиально разберемся в этом вопросе.

¹³ Опушен большой фрагмент выступления Богомолова, в котором писатель привел пример многих крайне неудачных экранизаций произведений своего друга Василия Быкова, пояснив при этом, что его деликатность и уступчивость в отношении к режиссерам-постановщикам ничуть не способствовала повышению качества этих экранизаций.



Марлен Хуциев

Я думаю, что сложилась нездоровая обстановка в ваших взаимоотношениях, которая дала повод к взаимным переборам. Причем спор на этой стадии, с моей точки зрения, неправильно было выносить в арбитраж ВААПа — и тот, кто сделал это, тот виноват.

(В. О. Богомолов: Я сделал это.)

Я пока не вижу ничего такого, что заслуживало бы передачи в ВААП.

Я не стараюсь принимать сторону цеховую, хотя довольно часто нас, режиссеров, хватают за руку, считая, что нарушаем авторское начало.

Наверное, надо узаконить авторские права режиссуры. Проводить экспертизу было дано по режиссерскому сценарию. Но, простите, режиссерский сценарий это не литературный сценарий и судить его нельзя по законам литературного сценария. Это совершенно другой документ в производственном процессе и к нему с точки зрения литературы можно предъявить массу претензий, но они будут несправедливы. Режиссерский сценарий — это иное, и он не может охватить весь объем литературы, тем более романа, его судят по другим законам.

Ваш спор по диалогу вы можете решать, и я думаю, что Витас Пранович тоже имеет права, и вы могли бы договориться по диалогу. Но говорить, что режиссерский сценарий искажает идейный смысл вещи, потому что он лаконично записывает реплики действующих лиц — это неверно, потому что все это разворачивается на экране и в зависимости от выбора актеров, и от мизансцен, и в большой сложной работе режиссера... И давайте в будущем соблюдать более точную процедуру.

Тем не менее мне кажется, что даже представители КГБ не могут предъявить обвинение нашей редколлегии, что по этому сценарию получится безыдейный фильм. Они могут судить о неточности профессии. Но как же можно говорить о рабочем документе, о документе промежуточном, предполагая, что картина по нему уже ставится.

Режиссерский сценарий не может соответствовать литературному сценарию ни в коем случае. Потому что даже в две серии невозможно перенести подробную характеристику действующих лиц, которая была в романе. Я не занимался сличением литературного и режиссерского сценариев, но если мы положим на весы оба сценария и будем считать, что Жалаквичус во многом отступил от первоисточника, что он где-то не прав, но если мы поближе посмотрим в литературный замысел, то увидим, что он остается близким литературному первоисточнику, и Ваши доводы будут под сомне-

нием. Потому что просто так это в фильм не переходит, это невозможно сделать, есть другие законы, и считать, что это отступление от литературного сценария — неверно. Это может вызвать тревогу, но говорить, что он искажил правду — неверно.

Приведу исторический пример со знаменитой пьесой «Оптимистическая трагедия». Когда Дзиган собирался ставить фильм по этой пьесе и Вс. Вишневский писал сценарий, то он резко отступил от перенесения пьесы на экран, понимая, что ничего не получится, а получился замечательный фильм, который считается нашей классикой, — «Мы из Кронштадта».

Вы скажете, что это разные вещи, но это итог желания поставить на экране «Оптимистическую трагедию». И если вы взглянете в этот фильм, то вы увидите главные признаки, которые были в пьесе и которые преломились на экране. Там есть тот же конфликт, там есть комиссар, есть анархически настроенный отряд. Наш друг Самсонов сделал это с меньшим успехом. Со мной могут не согласиться, но я в этом уверен. Мне затруднительно более точно разобраться в данной ситуации только потому, что мне кажется, что Владимир Осипович не должен был так подробно выступать, потому что многие пункты мне кажутся верными, но многие меня задевают, и с ними я не могу согласиться.

Я был на «Мосфильме» и не слышал от Сизова, человека прямого, который не боится говорить прямо в глаза и не боится отвечать за сказанное,



Григорий Роизаль

никаких подобных обвинений в адрес Жалакявичуса. И не только я не слышал, но и Чухрай был при этом, и многие другие.

Если бы все так единодушно, с самого начала навалились на режиссера Жалакявичуса, то давно бы картина была приостановлена и без замечаний автора, и наверно были бы приняты соответствующие меры. Но, повторяю, существует процесс производства, существует съемка, существует тонировка, иной раз нескладно произнесенная фраза потом правится в процессе работы.

Но при всем этом — это не путь, чтобы решать вопрос в судебных органах и проводить работу по сличению режиссерского и литературного сценариев. Для меня это кажется странным. Вообще, если требовать уважения у кинематографа к литературе, то надо требовать и обратного. Потому что тут собрались не те люди, которые ничего не понимают в искусстве. Во всяком случае, в своем искусстве они понимают.

Мне кажется, где-то у писателей есть, наверно, предвзятая позиция, когда считают, что каждое слово, написанное ими, должно быть перенесено на экран. Кстати, сошлюсь на Ваше произведение. Может быть, в ситуации, которая сложилась, виноват не «Мосфильм», а телевидение. Я читал ваш сценарий. Там не была подробно описана оперативная обстановка, о чем вы сейчас говорили и что требовали от «Мосфильма». Наверно, когда вы написали сценарий, вы поняли, что для фильма, имеющего определенные границы, это

невозможно. У меня, человека без военного образования, не возникало никаких вопросов, я верил в сценарий, я верил в ситуацию, которая происходит, которая осталась и в данном режиссерском сценарии и которая прекрасно прочитывается в материале. Я говорю главное, принципиальное. Как раз это расширение глобальности и оперативности материала в романе меня несколько поколебало в правдоподобности ситуации. Когда я увидел очень важный, но все же локальный случай, и когда это превратилось в заботу всей страны, это же была натяжка: кто кого ловит, когда пытаются оттянуть такие большие силы? Я говорю о своем эмоциональном и психологическом впечатлении человека, который не столь образован в этом предмете.

Мне кажется, что нам нужно договориться до каких-то трезвых выводов.

Я совершенно случайно, поскольку знаком с музыкальным миром, узнал, что Вы с такой же яростью воевали при постановки оперы в Ленинграде по рассказу «Зося». Но опера не могла же быть так перенесена на подмостки. У нее уже свои, другие законы.

(В.О. Богомолов. Вы знаете об этом со слов, а не из первоисточника. Я за эту оперу не получил гонорар.)

Я знаю об этом из первоисточника.

Я говорю о том, что я ощущаю во всем происходящем излишний ажиотаж. Я полагаю, что Жалакявичус мог ошибиться — он не воевал. Я тоже не воевал, но ставил картины на военном материале, и это не доходило до конфликта. Здесь нужна взаимная доброжелательность. Хотя Вы сказали, что его обиды на Вас несправедливы, а это все равно остается и осталось в Вашем выводе, потому что Вы сказали: что нам делать с Жалакявичусом, что бы он осознал меру заблуждения...

Вот этого я не могу принять, я его знаю...

(В.О. Богомолов. Делайте эту оперетту, но без меня и без моего романа.)

Я отнюдь не собирался вступать с Вами в недоброжелательный спор, но Вы меня перебиваете. Мы вас слушали два часа. Я могу повторить, что глубоко уважаю Вас как писателя, как принципиального человека, но есть какая-то мера...

Г.Л. Роизаль. Действительно, сценарий Папавы был остановлен. Но имя Папавы оставалось до конца по картине.

Мне кажется, что режиссерский сценарий всегда антагонистичен авторскому. Если он не антагонист, то он ничего не стоит. Режиссерский сценарий всегда противопоставляется в другом



Александр Столпер

качестве, в других находках — поэтому он называется режиссерский. 20 тыс. вариантов может быть. Я не читал сценарий, но уверен, что и для Вас понимание его дало бы возможность дружественных находок в объяснении того, что он хотел. Если бы Жалакявичус точнее объяснил бы Вам свои замыслы: актерский, режиссерский, всякий — Вы бы все яснее и точнее поняли.

А.Б. Столпер. За почти полувековую работу в кинематографе я впервые присутствую на таком заседании. Мне было очень интересно узнать, что здесь происходит, потому что это не должно происходить в кинематографе.

Открою вам некоторый секрет. Я первый прочел Ваш роман, читал его в гранках, и он мне чрезвычайно понравился. Я пришел к Сизову и предложил ему, что эту вещь буду делать я. Он спросил:

— А кто будет делать сценарий? Наверно, сам Богомолов?

Я говорю:

— Тогда я от этой картины отказываюсь.

— А ты что, сам хотел бы делать сценарий?

Я говорю:

— Да.

— А сколько тебе нужно времени на сценарий?

Я сказал:

— Полтора года. Может быть, год...

Вы меня не можете винить в том, что я не знаю войну, вы можете в этом обвинять Жалакявичуса, потому что я снимаю только военные картины. У меня хранится письмо К.Симонова, датированное 1941 годом, где написано, что все поправки в картине, в сценарии разрешается сделать только Александру Борисовичу Столперу и никому другому.

Я работал с Зархи, работал с Симоновым, работал с Ажаевым, работал с Полевым, и я не понимаю, как можно работать без тесного контакта с автором. Я только знаю, что Симонов неизмеримо хуже пишет сценарии, чем литературные произведения, и не умеет это делать. Это разное искусство, ничего общего с законами литературы не имеющее. Ну как можно снять целый ряд эпизодов вашей книги, если не найти им эквивалента? То, что у вас может развиваться на 35—40 страницах и занимать в кинематографе три часа, может быть сказано в двух-трех строчках, несколькими словами. Важен результат, к которому вы придете.

Я не читал то, что написал Жалакявичус, я не видел ни метра картины, но я знаю, что Жалакявичус один из самых лучших режиссеров в Советском Союзе, это человек, которому не нужно доказывать, что он режиссер.

Вы думаете, что успех картины «Иваново детство» — это Ваш успех? Она получила успех потому, что за ней стоял такой, почти гениальный, не боюсь этого слова, человек, как Тарковский. Вы думаете, что Вы сделали «Иваново детство»? Нет, это сделал Тарковский своим видением и не нужно от этого отстраняться. Неважно, ходили ли вы в ресторан. Мы все ходим в ресторан с авторами.

Я лично, если бы меня на каждом этапе работы так проверяли консультанты, автор, если бы были вот такие документы, не стал бы ставить эту картину. В картине есть такие этапы работы, когда никому нельзя показывать. Важен результат.

Напомню такой случай. Полевой написал великолепную книгу «Повесть о настоящем человеке». Уважаемый драматург, лучший драматург по сценариям, Мария Николаевна Смирнова сделала сценарий. Я с этим сценарием не согласился. На сценарии стояла подпись Полевого, что все прекрасно. На большом Художественном совете в Комитете, который проходил под председательством Ильичева, было сделано 27 поправок. Спросили: как считает режиссер? Я сказал, что совершенно не согласен с Художественным советом. Ильичев был грозен и сказал: а именно? Я сказал: у вас 27 поправок, а у меня 83. Он говорит: что делать? Я сказал: дайте мне возможность в режиссерском сценарии сделать эти поправки. Мария Николаевна Смирнова отошла от сценария, хотя там стояла ее фамилия.

Мы понятия не имеем, что делает Жалакявичус.



Лео Арнштам

чувств, чем кончится картина. Важно, чтобы она имела такое же звучание на своей основе в кинематографе, какое нашла Ваша книжка. Пути разные. Вы можете находить тысячи несоответствий — пути разные!

Посмотрите «Живые и мертвые», там есть вещи, которых нет в книге и которых добивались вместе с Симоновым. «Цыплят ведь по осени считают»...

Поэтому у меня есть простое предложение. Моя точка зрения такова: вы вправе снять свою фамилию, вы вправе снять название картины, можно написать, что это по далеким мотивам. Можно заменить фамилию и имя, отчество. У В. Жалакявичуса пока не было плохих картин. Все его картины имели сильную идеологическую сущность. Когда дело доходит до таких вещей, я не убежден, сможет ли Витас ставить эту картину. Я бы считал себя крайне оскорбленным. Ваши замечания, может быть, справедливы, но в картине, возможно, это будет решаться по-иному. [...]

Я чрезвычайно уважаю Ваш талант и очень высокого мнения о Вашей книге. Но считаю, что это не метод — обращаться в арбитраж, в суд, сейчас можно обратиться в Комиссию партийного контроля...

Давайте кончать картину, а потом ссориться. Снимите вашу фамилию... А куда девать 360 тыс. руб., которые затратила студия?.. Вы думаете,

что кто-нибудь возьмет снимать ваш сценарий? Кому можно предложить?

(С места. Никто не возьмет.)

(А.Я. Каплер. Снимать должен Жалакявичус.)

Картину должен кончать Жалакявичус. Вы имеете дело с большим организмом: со студией, с ее дирекцией, редактором. Поверьте, что они разберутся и если будет что-то не так, то поправят.

Л.О. Арнштам. Все мы начинаем с комплиментов роману. Я могу повторить их, потому что, когда роман был напечатан, я ночь напролет читал, пока не закончил.

Тем не менее кино требует всегда другого способа. Причем тут дело не в том, чтобы уметь сократить — нужно находить какой-то другой воздух, другой режим для того, чтобы передать самый дух прозы. Если этого нет, то получается плохая инсценировка. Так же, как нельзя переводить буквально стихи: всякий буквальный перевод стихотворения — плохой перевод.

Теперь непосредственно о том, что мы обсуждаем. По-моему, нужно отделить одно от другого. Есть письмо нашего товарища — Жалакявичуса — совершенно справедливое, потому что ему, крупному политическому режиссеру, я это подчеркиваю, потому что все его картины — это картины политического режиссера, предъявлены обвинения политического характера. Если автор говорит, что «у вас содержится оглушение советских людей, откровенная неприязнь к людям, которых вы собираетесь изображать, содержатся антипольские и антирусские выпады» — это не способ спора в искусстве. Если вы считаете, что Жалакявичус контрреволюционер, тогда дело нужно обсуждать в других инстанциях.

С моей точки зрения, мы категорически должны сказать, что ни по форме, ни по тону в нашем кругу и в советском обществе недопустимо так обращаться одному художнику к другому художнику. В этом я убежден.

Второй вопрос касается непосредственно фильма. Ставя себя на место Жалакявичуса, я вряд ли мог бы продолжать эту работу. Хотя я смотрел материал и считаю, что это будет огромная потеря и для советского кинематографа и для советского киноискусства. Я прочел Ваш роман с захватывающим интересом, и несмотря на все неслаженности натурального материала, все подчинено главному, и я видел в этом материале такой же дух, как и в романе. И я даже думал: вот молодец — не подчиняя все точному пересказу романа, дух этого романа существует в этом материале, он живет в нем.

Трудность нашего положения заключается в том, что с Вами, и не только с Вами, почти невозможно спорить. Вы произнесли большую прокурорскую речь с доказательствами, с документами...

(В.О. Богомолов. Я не сам сюда пришел. Меня сюда вызвали.)

...с цитатами. Это была настоящая, профессиональная юридическая, прокурорская речь. Я не член Коллегии защитников и не имел перед собой этого огромного материала. Я говорил о том, что видел на экране и что видел у Вас. Вы делаете и сделали уже огромную ошибку, потому что Жалакявичус — настоящий талантливый человек, а не ремесленник. Он трудный человек и трудный режиссер. Материал у него нервнее, чем Ваш роман, потому что он нервнее как режиссер. У него есть нервный темперамент, и нужно ему помочь.

Вы видели его картину «Это сладкое слово — свобода!». И вы должны понять, что это особый характер режиссуры. И если ему дать настоящую силу, тогда получается крупное политическое произведение. Вот о чем я хочу сказать еще раз. Это не режиссер, который ставил маленькие, камерные картины. Он ставит крупные политические произведения. Это надо понимать. И когда выбрали этого режиссера и поручили ему делать эту картину, Вы с самого начала были обречены на трудную жизнь, а не на легкую.

Я слушал Вашу речь как интересный приключенческий роман, потому что это было облечено в интересную, занятую форму, но сколько здесь много подпольных вещей. «Сказал потихоньку, потому что остальное «непоказательно». Нельзя этим оперировать.

Нельзя оперировать тем, что сказал по телефону Сизов, покачал головой и т.п. А рядом кладете документ. Это способ, достойный члена Коллегии защитников времен Плевако.

Вы приводили фразы, которые по-русски не так сказаны у Витаса. Может быть, он где-то и ошибся. Этот сценарий у меня в объединении делался. Но могут быть и случайные ошибки.

Но это не криминал. Он не сумасшедший человек, чтобы не поправить.

Вы приводите такую фразу: «Я товарищ Сталин...» Ну и что? Может быть и так. Это характер этого человека: с одной стороны, демократический, с другой — строгий.

Когда простые неграмотности, их можно править. Попадают и опечатки.

Вопрос ясен, мы собрались здесь не для того, чтобы сказать, что Жалакявичус плох. А то, что мы от Вас услышали — это политическое обвинение нашего товарища, с чем мы не согласны.

Вы сегодня много раз говорили, что Сизов сказал по телефону то-то и то-то. Это не совсем ловко! Но я не хочу с Вами спорить. Я хочу сказать другое: если бы Вы поняли, что Вы видите одного из самых интересных и крупных политических художников нашего советского искусства; если бы вы поняли, что он в конце концов откажется от картины. Ну, возьмет какой-нибудь другой режиссер-ремесленник, у нас много ремесленников, когда будет похоже — непохоже, и мы лишимся большого произведения искусства. У нас мало таких режиссеров, как Жалакявичус, которого мы чрезвычайно уважаем за его работу и даже упрямство.

Кстати, Ваше упрямство у меня тоже вызывает глубокое уважение. Человеку хочется защитить каждое слово и то, что он сделал. Но в нашем деле, где сочетание литературы и кинематографа, есть свои законы нахождения нового качества, когда мы имеем дело с большим, многоплановым, сложным произведением литературы.

Я думал: а если лишиться Ваших документальных врезок? Потеряется половина романа. Тогда нужно их заменить воздухом. Для меня люди, которых я увидел, показались близкими Вашему роману. То, что они ходят небритыми, с расстегнутыми воротничками, так это же истина. Они устали, у них огромная работа. В Дрезден входила армия солдат — все небритые. Потом вся лестница была занята ими — они брились. Это же истинная жизнь, которую современный человек воспринимает иначе. Современный человек не поверит во внешнюю чистоту. Он считал, что его долгие годы обманывали, давая парады. В целом ряде вещей, может быть, вы практически неправы, но спорить с вами мне трудно.

Я видел материал, который меня тронул. А главное — он отвечает духу романа.

Позволю на этом месте прервать ход обсуждения и прокомментировать сказанное.

Может показаться странным и удивительным, что такой умный, тонкий и справедливый человек, как Лео Оскарович Арнштам, продемонстрировал в ходе своего адвокатского выступления целый набор откровенно демагогических приемов.

Откуда режиссер-ветеран с большим жизненным опытом вывел свое представление о необычайной высоте морального кодекса советского художника в его взаимоотношениях с коллегами?

Неужто у него настолько отбило память, что подзабылось, как те же самые близкие коллеги по цеху в свое время травили Эйзенштейна, топтали Довжен-



Будимир Метальников

ко, как услужливо и не без удовольствия распинали Пастернака, а потом Солженицына, как навешивали политические ярлыки на аскольдовского «Комиссара» и т.д. и т.п.

Неужели образцом высочайшего благородства и уважительности стало обсуждение «Зеркала» и «Осени», состоявшееся в стенах того же СК СССР?

Неужто Лео Оскарович, сам член Главной сценарно-редакционной коллегии Госкино СССР, не читал тайных рецензий и отзывов коллег по ГСРК на особо «рискованные» сценарии, в которых политические ярлыки и политические обвинения были вполне расхожим и отнюдь не постыдным приемом?

И отчего же, прекрасно зная все это, понадобилось вдруг читать при всех нотации Богомолу, упрекая его, мягко говоря, в неблагородстве манер и нечистоплотном поведении?

Тут пожалуй, самое время сказать, что явный привкус «антисоветчины» в сценарии и материале фильма Жалакявичуса на самом деле отнюдь не померещился автору романа. Ведь с первых своих фильмов этот режиссер показал себя образцово «амбивалентным» художником, мастерски играя одновременно и на струнах «просоветчины» и «антисоветчины». «Момент истины» в этом смысле не только не стал исключением, но дал режиссеру продемонстрировать эту двойную игру уже на всю катушку. Должен засвидетельствовать, что все, кому довелось увидеть материал несостоявшегося филь-

ма, говорили мне в свое время не без восторга, что Жалакявичус показал своих героев как банду расправившихся опричников...

Естественно потому, что первой задачей участников обсуждения, представлявших «Мосфильм», стала установка на то, чтобы любой ценой «отмазать» Жалакявичуса прежде всего от обвинений в идеологической неправоте. Тем более что подтвердись таковые, «пятно» и ответственность ложились бы не только на одного режиссера, но и на творческое объединение, и на студию в целом. К тому же обвинения по политчасти предъявлял уже не только один будто бы «сбрендивший» Богомол, а оказались зафиксированными и в официальных документах серьезных организаций.

Сложность же и драматизм ситуации, что погасить опасный пожар было невозможно, не впад в демагогию и лукавство.

СЛОВО СЦЕНАРИСТОВ

Когда участвовавшие в заседании режиссеры один за другим дружно и горячо пытались уговорить взбунтовавшегося писателя пойти на попятную, можно было подумать, что это проявление исключительно цеховой солидарности представителей режиссерского клана. Но в том же обсуждении участвовали и коллеги Богомолова по литературному труду, в частности, такие именитые сценаристы, как Алексей Каплер и Будимир Метальников. И казалось, уж они-то могут вступить за своего литературного брата. Тем более что каждый из них — и Каплер и Метальников — за годы работы в кинематографе по горло наелись и натерпелись от режиссерского произвола, «принудительного соавторства» и прочих-прочих удовольствий. Мало того, и Каплер и Метальников, возглавляя Всесоюзную комиссию киноматюргии СК СССР, отнюдь не понаслышке знали истинные масштабы режиссерского беспредела по отношению к авторским правам сценаристов. И тем не менее даже они отказали в поддержке коллеге-писателю. Правда, Каплер, пусть и в мягкой форме, все же счел необходимым сказать о «привычке полного неуважения к литературному материалу», давным-давно сложившейся в советском кино.

Однако даже этим «инженерам человеческих душ», похоже, не удалось распознать до конца бойцовский характер Богомолова, и потому они все еще предавались иллюзиям, что ситуация не столь уж безнадежна и что их брата еще можно подвинуть на примирение...

Б.А. Метальников. Все случившееся я воспринимаю с очень тягостным чувством. Произошло какое-то трагическое заблуждение. Когда я узнал об этой экранизации, я подумал, что Жалакявичус взял на себя очень нелегкий труд. Я, как профессиональный драматург, не взялся бы писать экранизацию этого романа, отчетливо представляя себе, что потери неизбежны. Прежде всего, сразу потеряется масштаб.

Или это должен быть телевизионный фильм в 8 или 5—6 сериях. Таков масштаб. А поскольку за это взялась киностудия «Мосфильм», то я подумал, что дело очень и очень тяжелое. Но я не ожидал, что события разрастутся до такого трагического непонимания обеих сторон. Я считаю, что перевод литературного произведения на язык кино можно сравнить с поэтическим переводом. И чем сильнее переводчик, тем сильнее соперник. Чем крупнее режиссер, как художник, как творческая личность, тем больше он вносит собственного даже в профессионально написанный сценарий. Это неизбежно.

Я часто сталкивался с писателями и заметил, что у многих из них существует наивное представление, что каждое литературное слово, каждая реплика может свободно войти в фильм и, отстаивая чистоту своего языка, чистоту своего диалога, можно найти адекватное выражение в кино. Это будет рабское отражение.

Я бесконечно уважаю Василя Быкова и очень ему сочувствую, потому что ребята очень идут за ним. Они стараются по сути своей сохранить верность литературной основе этого дела.

Шепитько делает фильм по моему любимому произведению В.Быкова «Сотников». Когда я взял литературный сценарий, то я, наверно, испытывал то, что вы испытали, прочтя сценарий Жалакявичуса. Это все сузилось до сюжета, потому что невозможно столь развернуто трактовать внутреннее содержание героя. А когда Вы говорите, что для Вас пропал герой, когда он допрашивал умирающего Гусева, Вы в этот момент не видите ни выражения лица, ни интонации актера, ни того, как на него смотрит допрашивающий, Вы же не станете утверждать, что перед умирающим всегда снимают шапку и молчат. Бывают трагические обстоятельства, когда от умирающего человека нужно получить сведения, от которых будет зависеть жизнь 100 тыс. человек. И с болью он будет спрашивать: скажи! скажи! Но этого в режиссерском сценарии вы не прочтете. Вы это можете увидеть с экрана. А можете и не увидеть, это часто бывает.

И представление о том, как будет при суровом характере Жалакявичус исправлять те ошибки, которые признал Сизов, и которые существовали у

студии, вероятно и привели к такому трагическому столкновению, разрешение которого вы стали искать в судебно-юридических органах, которые, в общем, не могут решить спор в искусстве. Они могут только утверждать формальные права. А в искусстве каждый художник имеет собственные права. Мне очень жалко и печально. Жалакявичуса мы ценим и любим. И всегда ждем от него не просто хорошей картины, а выдающейся картины.

Когда мы первый раз собрались на «Мосфильме», Николай Трофимович очень сдержанно излагал историю вопроса и все казалось ясным. Сегодня же от Вашей очень крепко построенной речи, которую я слушал как захватывающий сюжет, поначалу, не скрою, у меня складывалось ощущение, что Вы правы. Но перейдя к подробной аргументации, уйдя от общего к частному, Вы делали натяжки, особенно когда приводили такие слова, как «оглупление образов», «антипольские и антирусские». Словом, когда стали приводить конкретные примеры, я вступил с Вами в спор. А мы слышали выступление специалиста, который работает в спецшколе, и он говорил, что участвовал в этом деле во время войны. Тут нужна какая-то мера. Есть мера инструктивная и мера художественная, они очень часто не совпадают. Наверно, вы правы, когда говорите, что люди, идущие в засаду, должны действовать более тайно, не столь откровенно. Но когда Вы обвиняете в том, что они ходят со щетиной, не совсем по форме, с раскрытым воротом, я не могу с Вами согласиться. У Вас в романе не написано, что они каждый день бреются...

Очень печально, что это произошло. Это произошло еще и потому, что — и я должен об этом сказать, выведя, однако, за скобки Жалакявичуса — в практике нашей студии происходит определенная вольность по отношению к материалу. Это есть. И я, как драматург, это наблюдал. Одно дело Жалакявичус, а другое дело вчерашний никто, который позволяет себе переписывать сценарий. Может быть, по этому поводу нужно вынести специальное определение. Но «что позволено Юпитеру, не позволено быку». Жалакявичус тоже писатель. У него может случиться неудачный оборот. И у хорошего писателя это может быть. У Вас же каждое лыко в строку. Это его ожесточает. Давайте откроем шлагбаум.

Я могу сказать, что «я имею зуб на погоду». Не надо каждое лыко в строку.

Очень жалко, если наш зритель потеряет возможность посмотреть прекрасный фильм, снятый по вашему роману. И столь жесткие политические формулировки не оправданны — это уже горячность вывела вас за рамки истины.



Алексей Каплер

А.А. Каплер. Прежде всего разрешите мне начать с конца — с конца в том смысле, чего бы я хотел. Я бы хотел, чтобы получилось творческое, человеческое примирение. Кстати, я хочу обратить ваше внимание, что все без исключения выступавшие смотрели в ту сторону и никто не смотрел на Жалакявичуса. Содружество не может состоять из одного человека, мы можем обращаться только к обоим, если мы хотим, чтобы состоялась картина. Следовательно, я говорю направо и налево. Потому что в том, что Владимир Осипович прочитал, есть много убедительных претензий — я бы назвал их не прокурорской, а защитительной речью писателя. Есть у него и неверные вещи, но такие вещи решаются взаимной работой режиссера и сценариста. А тут ноль контактов между двумя людьми — очень серьезным писателем и очень крупным и серьезным режиссером, которые не общаются между собой. Кстати, политические обвинения я считаю неверными с обеих сторон. Тут обоим мы должны высказать свое «фе».

Теперь по сути вопроса, который мы с вами сегодня разбираем и который гораздо более важен для кинематографа, чем это может показаться на первый взгляд, это то совершенно ненормальное положение, о котором говорил Будимир Алексеевич, которое вы все знаете — привычка полного неуважения к литературному материалу. Иногда это закономерно, потому что литературный мате-

риал таков, что нечего его уважать и не надо с ним контактоваться, но в принципе это настоящая трагедия советского искусства, что у такого писателя, как Василь Быков, ни одной большой картины не выходит, несмотря на то, что у него невероятной высоты проза. Почему это происходит? Ведь это трагедия для советской культуры, если мы не можем найти средства, формы для того, чтобы такая литература, как литература Василя Быкова, появилась на экране в виде картины. Посмотрим несколько шире — на какой почве все это возникло?

Я хочу, чтобы присутствующие знали, что я сошел с тех позиций, односторонних, которые занимал по поводу положения литературы¹⁴, потому что мне стал препятствовать вопрос о том, что литература в кинематографе должна занимать подобающее ей место, с ней должны считаться и т.д. Стали делать из этого анекдот, спор идет о том, кто важнее — папа или мама? Но если говорить по существу, то, конечно, литература в кинематографе находится в ненормальном положении. И я не могу доказать это, потому что в шахматах можно переиграть партию, а здесь не переиграешь. Но я абсолютно убежден, что мы несем громадные потери из-за того, что не умеем найти правильное соотношение между киноискусством и прозой.

Будучи кинодраматургом, я знаю, что режиссерский сценарий, записан ли он хуже или лучше, но он отражает то, что человек собирается снимать. И надо посмотреть, что он снимает. И у Богомолова могут спросить: а где вы были, если в картине будет что-то неверное. Он обязан знать какие-то вещи, которые не знает Витас. И Витас обязан прислушиваться к этому. Я убежден, что речь идет не о несоответствии роману, чего не может быть, когда картину делает такой режиссер, как Жалакявичус.

Вы обвиняете во всем писателя. Он защищает свою вещь.

Но все это должно выясняться путем взаимной работы. Поэтому я считаю неправильным, когда все обращается в сторону Богомолова и ему все говорят, и никто не обращается в сторону Жалакявичуса, и не предлагают им обоим найти общий язык...

¹⁴ А.А. Каплер был первым руководителем Всесоюзной комиссии кинодраматургии и занимал самую жесткую позицию по вопросу защиты авторских прав сценариста. И в кинематографической среде и в самых высоких инстанциях лидер сценаристов, носивший ласковую кличку «Люся», резко и последовательно оспаривал принцип безоговорочной диктатуры режиссерского сословия, являвшийся, по его мнению, одним из главных пороков советской системы кинопроизводства.

Л.А. Кулиджанов. Есть документ суда, позволяющий его зачитать. (Зачитывается документ суда.)

А.А. Каплер. Все это возникло на нездоровой почве, создавшейся у нас в кинематографе, в смысле положения литературы в кино. Предлагаю, как ваш товарищ, позвольте таким себя считать, и как человек, который хочет видеть большую, серьезную и важную картину для советского искусства, найти вам общий язык. Это не способ контактов, когда один раз виделись в марте, а второй раз в сентябре по телевидению. Можно считать, что вы и не контактовали.

НЕ ДОГОВОРИЛИСЬ...

К примирению и компромиссу Богомолова настойчиво и изобретательно призывали и другие участники заседания.

Впрочем, среди секретарей СК, участвовавших в разбирательстве, оказался тогда более трезвый и дальновидный человек, у которого все иллюзии насчет возможного примирения давным-давно поветрились. Таковым провидцем оказался Григорий Наумович Чухрай — руководитель той самой Экспериментальной студии, которой была доверена постановка злосчастного фильма. Он-то, как мне кажется, и заколотил первый гвоздь в крышку приготовленного гроба...

Г.Н. Чухрай. Мы бы не пришли к такому состоянию, в каком сегодня находимся, если бы не был совершен ряд ошибок и если бы желание сделать лучше не привело нас к ряду поспешных действий.

Я знаю, что Жалакявичус с большим желанием хотел сделать эту картину. И я не сомневаюсь в том, что кроме уважения и восторга перед романом, когда он приступал к работе, у него ничего не было.

Наверное, Алексей Яковлевич прав, когда говорит, что автор должен защищаться, должен добиваться и пр.и пр. Автор вправе добиваться, автор вправе в конце концов в суд подать, если он с чем-то не согласен. Это записано в нашем договоре, и мы все этим пользуемся. Можно только говорить, к чему это может привести. Он даже вправе снять свою фамилию в титрах...

Этот роман, очень хороший, который мы все хотим видеть на экране, был поручен Жалакявичусу. У нас таких режиссеров по пальцам пересчитать. И у нас уважение к автору было полное. И не нужно смешивать божий дар с яичницей.

Когда я слушал Богомолова, я чувствовал, что во многих его претензиях есть действительно нор-



Григорий Чухрай

мальная обеспокоенность автора. Он прекрасно знает материал, знает технологию и никто в советском кинематографе не может по знанию этих предметов с ним не согласиться.

Жалакявичус опытный и хороший мастер, но, видимо, он глубже не успел изучить этот материал. Мы, кинематографисты, часто не мастера в той области, которую мы снимаем — мы не сталевары и не смершевцы. Но с этим приходится считаться и, конечно, если бы у Жалакявичуса было больше времени на подготовку, я думаю, что он разобрался бы в этих вещах гораздо глубже. Но он хотел сделать картину быстро, потому что этого хотела студия, и Богомолов был в курсе этих намерений.

Наверное, тут есть ряд несоответствий, и я согласен с Богомоловым.

И вот другой вопрос. Детализация и специализация — ее нужно знать. Но я, например, очень хорошо запомнил, что Эйзенштейн рассказывал о своем «Броненосце «Потемкине»». Он часто говорил: «Самыми страшными критиками по отношению к моей картине были моряки — и так гамаки не висят, и так не ходят, и так не ставится корабль, и так не стреляют...»

Так что такой прецедент у нас был, но он не помешал создать очень хороший фильм. Правда, это не одно и то же, потому что в данном романе вопрос технологии играет значительно большую роль, чем у Эйзенштейна.

Но почему произошло это ненормальное положение? Роман прелестный — все это говорили, и мне не хочется повторяться, тем более что В.О.Богомоллов говорил, что не надо комплиментов. Ну, и не надо.

Речь идет о другом. Были романы и другие, скажем, романы Достоевского были экранизированы многократно. Только японцы сделали пять вариантов «Идиота». Многие из них фантастически плохие, и тем не менее у Достоевского ничего не убавилось. Достоевский остался таким же великим писателем, как он был до этих неудачных экранизаций.

У нас экранизировали Шолохова. Уверю вас, что потеря было очень много, да и не может не быть потеря, потому что не адекватно талантливы режиссеры в этом направлении. И тем не менее это были хорошие фильмы, которые принесли пользу и советскому зрителю, и советскому кинематографу.

И Л.Н.Толстого тоже экранизировали. Мне пришлось экранизировать одну работу Лавренева. Да простит меня Богомоллов, я там писал очень много того, чего Лавренев не писал. Я принес это Лавреневу. Он прочитал и говорит: «Ну, пусть будет так. Надеюсь, что вы снимете это хорошо». [...]

Я очень люблю Лавренева и очень хотел быть как можно ближе к нему, сколько у меня хватало сил. Я это говорю к тому, чтобы мы договорились. Мировой кинематограф давно договорился, что невозможно экранизировать буквально. [...]

Я к чему это говорю? Не так просто из романа сделать фильм. Могу только сказать одно: автора могло волновать очень многое, потому что он автор, он представляет себе это так. И раз он написал так, он знает, почему он это написал. А тут этого нет. И это раздражает. И только очень закаленные сценаристы в кино могут перенести это без боли.

Единственное, что мне кажется совершенно неприемлемым, совершенно негодным, это то, что беспокойство автора вылилось в такую форму, которая в конце концов незаслуженно привела к обвинению нашего товарища. Это недостойно. Вы говорите о конституционном мышлении. Как можно обвинять человека в том, что он еще не сделал. Как можно обвинять человека в том, что он собирается сделать идейно порочный фильм, если он фильм не снял. Это совершенно негодные методы взаимоотношений между людьми вообще в социалистическом обществе. Тем более в вопросах искусства.

Вы нам сегодня прочитали документы, в том числе и документ, который исходит не только от Вас, а еще и от какого-то уважаемого консультанта.

Я прошу передать ему лично, что это никуда не годно писать такие вещи, что это «идейно-порочный труд». Это невозможно. Извините, дайте кончить картину или дайте доказательство, что этот человек, сидящий перед нами, враг народа, который задался целью обвинить советскую контрразведку, оглупить ее. А что ему потом делать? Куда деваться после этого? А такое обвинение было сделано в письменном виде. Тем более это больно человеку, который думает конституционно.

Мы здесь говорим по-товарищески, и я по-товарищески хочу сказать: не годится так! Я думаю, вы слишком испугались этих несоответствий, которые возникли, и на основании этих несоответствий выстроили априорную схему, в которой Жалакявичус должен был выступать как скрытый диверсант. А этого нет! Я со всей настоятельностью хочу сказать, что перед нами сидит не преступник и не скрытый диверсант, а прекрасный советский режиссер, который еще докажет своим прекрасным творчеством, что он политический режиссер, что ему дорога идея коммунизма, как и Вам, что этому он предан, как и Вы. У меня нет никаких оснований подвергать это сомнениям.

И то, что это подверглось сомнению, вызывает во мне глубочайшее гражданское возмущение.

Что же касается Вашего права защиты до конца своего произведения, я не призываю Вас к компромиссам. В силу ряда обстоятельств возникли не нормальные, не соответствующие действительности завихрения. И теперь мы теряем картину, которая могла бы принести огромное удовольствие и пользу зрителю, и я думаю, что удовольствие также и автору, потому что мы знаем, какие бывают несоответствия, споры — все это знают. Мне кажется, что защита произведения тут происходила с темпераментом и поспешностью невероятной.

Я не призываю к работе, потому что не знаю, как они могут после этого работать, и я не знаю, как я мог бы работать с человеком, который усомнился в моей гражданской и партийной добросовестности. Я бы с таким человеком работать никогда бы не смог, потому что выше этого оскорбления трудно себе представить.

Я еще хочу сказать, что надо бороться с режиссерским произволом, надо бороться с некомпетентией режиссуры. Кстати, во многих вопросах Жалакявичус не компетентен — конечно, не в стольких, как сказал В.О.Богомоллов. Вы говорите, что не нужно шнуром душить, а надо по голове и что это ассоциация с «Крестным отцом», и человек будет хрипеть...

Но мы ведь делаем не инструктивный фильм о

том, как следует душить, а здесь эффект имеет значение.

Я, конечно, не спорю с автором, но я хочу сказать, что может быть и такое решение, потому что такой способ удушения применялся не только в «Крестном отце», а задолго до «Крестного отца». Мы слышали десятки историй, как душили таксистов.

Я говорю это к тому, что не все ваши аргументы безусловны, но многие из них мне показались безусловными: действительно, Жалакявичус этого не знает.

И я, который прошел всю войну, тоже не знаю субординации. Я понимаю, что вы правы, когда говорите, что капитан не может так сказать генералу, но это легко исправить.

Давайте сделаем такой вывод: если автор пишет больше 100 замечаний, то режиссер не может снимать этот фильм дальше.

Вначале мы говорили Жалакявичусу, и он вносил исправления. Мы сверяли. Действительно, 14 исправлений не были внесены, все остальное было исправлено. Но если такая сумма исправлений, то автор не приемлет этого режиссера, и надо расходиться сразу. Зачем же насилловать и автора и режиссера? По-моему, это было ошибкой. Так нельзя.

И последнее. Мне кажется, что содружество автора и режиссера может дать по-настоящему высокий результат, и нужно стремиться к этому, и нужно выяснять эти вещи между собой, а не выяснять их в органах юстиции.

Я совершенно уверен, что если бы не было такого ажиотажа вокруг этих вопросов, то, наверно, не ушел бы консультант. Вы бы договорились, выправили бы эти вещи и сделали хорошую картину. Очень жаль, что этого не случилось.

Д.С. Фирсова. Самое страшное, на мой взгляд, это энергия собственного заблуждения. И именно к этому призывал автор, обращаясь к режиссеру, но за эти пять часов, которые мы здесь просидели, я увидела, что энергия заблуждения автора значительно крепче и выше, сильнее. Это происходит вот из каких соображений.

Я позволю себе поставить под сомнение многое из того, что говорил автор. М.М.Хуциев поставил под сомнение, что автор не хотел никому давать свой роман, тем не менее, он еще до сценария был в «Советском экране».

Второе сомнение, которое я позволю себе высказать, это сомнение в компетентности автора. У меня есть заключение консультанта, который ставит под сомнение эту абсолютную компетентность по целому ряду фактов и деталей.

Третье. Я ставлю под сомнение сами факты, ко-



Джемма Фирсова

торые приводил автор, и документы. В частности, он привел документ, который нормальным путем не мог бы попасть к нему в руки, это письмо в адрес Кулиджанова и письмо в адрес Ермаша.

(**В.О.Богомоллов.** Мне здесь дали копию по разрешению Александра Васильевича.)

Д.С. Фирсова. Есть еще другие документы, например, два письма, которые пропали из Главной сценарной коллегии, которые не могли к Вам попасть.

(**В.О. Богомоллов.** Какие два письма пропали? Вы выступаете с таким обвинением. Вы понимаете, что вы говорите? Я ворую какие-то письма!.. Вы так говорите, потому что еще до этого разговора Вы занимали самую враждебную политику в отношении ко мне — и в Гюскино, и везде.

Так вот, говорите конкретно. Вы спрашиваете, как попали ко мне эти письма. Зоя Александровна Рыжкова дала мне копию письма Л.А.Кулиджанову. В эту игру так играть нельзя. Почему Вам больше всех надо? Кто Вы? Почему Вы сказали, что пропали два письма? Вы кого представляете? Гюскино? Докажите мне это.)

Д.С. Фирсова. Я Вас ни в чем не обвиняю, я высказываю свои сомнения. Повторяю, я Вас не обвиняю, обвинили Вы. Я только ставлю под сомнение. И ставлю под сомнения добрые намерения автора, которые стоили государству более 400 тыс. руб.

Почему я ставлю под сомнение? Потому что в

данном случае предъявлено обвинение политическое и гражданственное не только режиссеру, но и его товарищам и Союзу.

(В.О. Богомолов. Вы говорите бездоказательно. Эта рукопись находилась восемь месяцев в КГБ. Было заключение трех главных управлений. Было заключение Генерального штаба Министерства обороны, главного военного цензора. И в КГБ семь человек занимались этим... Что вы понимаете? Что вы соображаете?)

Л.А. Кулиджанов. Это письмо, на которое вы ссылаетесь, было показано вам здесь.

З.А. Рыжкова. Караганов просил дать копию Богомолову. Но вы здесь читали и письмо на имя Ф.Т. Ермаша.

(В.О. Богомолов. Мне читали это письмо. Пропали два письма... Я не ворую письма...)

Н.Н. Глаголева. Здесь много говорили о студии. И Владимир Осипович много ссылался на Сизова. Я жалею, что он ссылался на Сизова в его отсутствие...

Действительно, мы очень хотели сделать эту картину. Эта идея принадлежит не нам, а вышестоящим организациям.

Мы предлагали автору большой список режиссеров. Мы придавали этому роману большое значение. Поэтому считали, что делать эту картину должен лучший режиссер.

Мы не соглашались с кандидатурами режиссеров, которые, на наш взгляд, были слабее Жалакявичуса. Но сам Богомолов и Сизов пришли к выводу, что лучшего режиссера, чем сам Жалакявичус, подобрать нельзя. И на нем «остановились».

Больше того, после этого мы старались подобрать лучшую группу для работы над этой картиной. Вина наша, наверное, заключается в одном: мы хотели сделать эту картину как можно быстрее. Мы всегда страдаем от того, что вещь выходит тогда, когда уже кончается ее актуальность и значение. И думая о будущей картине, мы хотели сделать ее к 25-му съезду партии. Так было задумано. Об этом знал Богомолов, он знал, что надо работать в короткие сроки и действительно он сел за сценарий. Он немного опоздал. А когда была готова первая серия, она была принята почти без замечаний. Что касается 2-й серии, которая опоздала больше...

(В.О. Богомолов. Она была сдана вовремя.)

... то к ней было больше претензий, и мы этот сценарий обсуждали. И у Сизова было больше претензий, чем у меня.

В ходе работы над сценарием мы понимали, что мы опаздываем, и решили параллельно вести работу над режиссерским сценарием. Все режис-

серские сценарии обсуждались и в объединении, и даже у Генерального директора. После второго обсуждения Вы написали письмо, в котором сказали, что Вы не согласны с такими-то вещами. Мы все это высказали Жалакявичусу, и он стал переделывать сценарий. После этого появились новые замечания. Был сделан 2-й вариант, к которому было меньше претензий. Примерно 103 замечания были учтены. Я позвонила Богомолову и спросила: ну как? «К конструкции у меня претензий нет», — сказали Вы.

Я сейчас говорю о том, о чем никто не говорил...

(В.О. Богомолов. После того как мне сказали, что я ворую письма, не может быть речи ни о каком примирении.)

Я хочу подчеркнуть, что несколько раз Богомолов подтверждал, что вопрос идет о каких-то отдельных замечаниях, что к конструкции он претензий не имеет.

Когда был сделан 3-й вариант, мы разговаривали по телефону. Я спрашивала: у вас есть отдельные замечания по словам и по языковым погрешностям? Я сказала, что мы не будем посылать вам сценарий, будем ждать. Вы сказали: нет, пошлите сценарий. Хорошо, пошлем, а Ваши замечания попросили сделать в рабочем порядке и внести в сценарий, который будет снимать Витас Жалакявичус. Эти поправки Вы не сделали. Я написала письмо. Что же оставалось делать? Поправки мы передавали Жалакявичусу, которые Вы сделали на полях режиссерского сценария. Сценарий мы не давали Жалакявичусу, потому что замечания Богомолова, сделанные на полях режиссерского сценария, были не очень выдержанны. Мы не хотели создавать нервную ситуацию, поэтому мы передавали эти замечания в более вежливой форме. Переделали все, за исключением мелочей. Отдельные фразы я сама заменяла, остальное все было передано Жалакявичусу.

Вам не нравится тон. Вы хотите, чтобы мы говорили грубо, а мы говорим: просим обратить внимание. Да, только такой тон, по-моему, и нужен, потому что Вы сразу не нашли общий язык. И это было страшно. Мы хотели найти форму, чтобы вы помирились, чтобы было содружество в творчестве.

К сожалению, когда первые поправки были вами отправлены, часть материала была уже снята. В отношении остальных замечаний многое было учтено. Некоторые вещи можно поправить, и об этом мы говорили в дружеском спокойном тоне. Мы говорили, что это можно поправить в фонограмме во время озвучивания. И я и Сизов Вам го-

ворили, что мы картину не выпустим без учета Ваших замечаний.

(В.О. Богомолов. Вы мне позвонили, как насчет материала? У нас с вами был двухчасовой разговор, но к согласию мы не пришли. И я сказал, что я снимаю свое имя, делайте с картиной что хотите.)

Н.Н. Глаголева. Выйдя от Сизова, после мирного хорошего разговора, где он принял на себя много вины, последние Ваши слова были такие: «А все-таки вы придете на суд».



«Момент истины». Фото Н.Гисюка

В.О. Богомолов. Ничего подобного я не говорил. Я ему сказал: вы не отвечали на мои письма три с половиной месяца и я обратился в Управление авторских прав и потом дело пойдет в суд. Вам об этом доложил ваш юрисконсульт? Еще нет? Значит, просто не успел.

Н.Н. Глаголева. От себя могу сказать: я первая к Вам позвонила по поручению Н.Т. Сизова.

В творчестве нельзя так действовать. Вы сами говорите, что все поправки мы писали, значит, мы должны найти общий язык. Зачем нужны были суды? Вот что судья говорит: «Богомолов может ставить любые условия... и предлагает сторонам заключить мирное соглашение» (зачитано полностью. См. решение суда). Зачем переходить на этот тон? Я Вам говорю с мирных позиций. Я была все время на Вашей стороне и вносила поправки. Зачем Вы передергиваете? Студия заинтересована

только в одном: сделать прекрасную картину. Вы говорите: она будет не идеологическая. Неужели Вы ставите под сомнение и опыт Сизова, и мой, как коммуниста? Неужели мы выпустим безыдейную картину?

В.О. Богомолов. Вы говорите, почему я обратился в суд. Все уже устали, я не хочу повторять. Я дал точную справку, почему.

Н.Н. Глаголева. Вы сделали ошибку, Володя. Так в искусстве действовать нельзя. Тем более что

у Вас были сторонники: Сизов и я, и даже Жалакявичус. Все были заинтересованы в том, чтобы сделать идейную картину... У нас конфликта с автором нет. У автора с режиссером конфликт есть. Они должны прийти к какому-то одному мнению.

Мы не можем терять 460 тыс. руб. Это естественно. Я еще раз повторяю: конфликта с автором у студии нет. Студия все поправки посылала. Материалы студии нравятся. Поправки будут внесены. Вот позиция студии. Она была и остается такой. Если они не найдут общий язык, будет другое предложение.

П.Д. Котов. Я согласен с Г.Н. Чухраем, что никаких оснований в политическом обвинении нет. На этом секретариате и автор и режиссер должны отказаться от того, чтобы обвинять друг друга в политической некомпетентности. Еще нет картины, и никто из них не имеет права это делать.

Я предлагаю, как секретарь партбюро, чтобы они сказали друг другу, что они это обвинение снимают.

И последнее. Тут есть два крупных творческих работника и, когда студия заключала договор и видела, что эти два творческих работника не стоят на одинаковых позициях, тут была совершена ошибка. Если предложено сто замечаний, то совместная работа невозможна. Так что ошибку совершила студия. И на письма студия обязана была отвечать, а не молчать три месяца. И Богомолов прав, и Жалакявичус прав. Виноват консультант — если не умеет, пусть не берется. В творческих делах люди должны быть доброжелательными, благосклонными. И прежде всего надо отвергнуть политические обвинения в тот и другой адрес.

Л.О. Арништам. В адрес Богомолова я не прочитал ни одного политического обвинения.

Л.А. Кулиджанов. Мы будем кончать наше затанувшееся совещание. Естественно, что лучшим его итогом была бы мировая. Так мне кажется. Я не знаю, как на это посмотрят т.т. Богомоллов и Жалакявичус.

В.О. Богомолов. Я против Жалакявичуса не имею ничего — у меня даже злости к нему нет. У меня договор со студией. И здесь масса допущена смещений. Здесь высказывалось много вещей, с которыми я не согласен. Но человек может высказывать и то, что мне неприятно. Я не претендую на непогрешимость.

Кстати, о сценарии надо сказать, потому что по Москве идет разговор, что Богомолов и Жалакявичус не поделили деньги. Этого не было.

Л.А. Кулиджанов. Это мы отвергаем.

В.О. Богомолов. Когда я писал Сизову, как Вы говорите, политические обвинения — это я писал человеку, который три с половиной месяца не отвечал на мои письма, и я это писал для того, чтобы сказать, почему те или иные поправки по замечаниям не появились в сценарии.

Сценарий я сдал вовремя. Насчет того, что я что-то должен был переделать и недоделал — это странное замечание, потому что мой сценарий вы приняли без поправок.

Вот у меня заключение без единого замечания.

Могу сказать честно, как на духу, что никакого зла я на Витаса Прановича не держу. О том, чтобы мириться — не может быть и речи, потому что я с ним не в ссоре. У нас с ним не было никаких отношений — это печально. Так сложилось исторически. [...]

Здесь выступали люди и говорили, с чем они не согласны. Я не сказал ни слова против этого. Но

во всем этом обсуждении приходится констатировать тенденциозность и уход от сути. Здесь шла речь о нарушении гражданских прав, а не о решении творческих вопросов, как пытаются здесь представить.

Л.А. Кулиджанов. Я внимательно слушал то, что здесь говорилось. Если в чем-то я ошибаюсь, меня поправит стенограмма. Никто не ставит под сомнение Ваши юридические права. Они записаны в договоре и гарантируются государством. Тут речи быть не может о том, чтобы Вас лишить этих прав. Каждый человек имеет эти права. И Вы, как гражданин Советского Союза, ими располагаете.

Я уже сказал, что я имел в виду. Я имел в виду мировую. Хорошо, что Владимир Осипович сказал, что он зла не имеет. Нужно это понимать так, что это заявление есть намерение взять инкриминацию обратно?

В.О. Богомолов. Может быть. Может быть грубо сказано, но я убежден, что ничего не преувеличил. Если я что-то преувеличил, я даже приношу свои извинения.

Я писал человеку, который три с половиной месяца не отвечал на мое письмо. Эти люди нарушили все договоренности. Пробу должны были показать — не показали. Только после четвертого обращения на студию послали режиссерский сценарий. В этих условиях я и писал эти письма.

Л.А. Кулиджанов. К этому не будем возвращаться. Итог этого, подтверждающий Ваши слова, наличествует. Это вносит определенную новизну в ситуацию: что Владимир Осипович берет свои слова обратно, в смысле политической инкриминации.

В.О. Богомолов. Все называют «политическое обвинение». Я считаю, что это происходило от незнания обстановки. Может быть, незнания языка.

Л.А. Кулиджанов. Допустим, так. Это вы уточняете.

В.О. Богомолов. Я приношу свои извинения. Каждый человек должен жить в гармонии со своим убеждением, с обществом, с государством, со строем, с идеологией того государства, в котором он живет. Я не могу согласиться с выступлением Глаголевой, особенно с тенденциозным выступлением Фирсовой, которая обвинила меня в воровстве двух писем в Главной сценарной коллегии.

Я не могу, Витас Пранович, глубоко не уважать два ваших фильма «Никто не хотел умирать» и «Это сладкое слово — свобода!». Для меня они являются классикой. Я человек некомплементарный. Так же картины Г.Н. Чухрая «Баллада о солда-

те» и «Сорок первый» я очень ценю. Я отношусь к чужому мнению не без уважения. И то, что мне говорили — это понятно. Потом все переросло в совершенную тенденцию. Я не могу с этим согласиться. Я ничем не хочу препятствовать вашей картине. Все правовые вопросы решены.

Тут говорили, что я не этично высказывался в адрес Витаса Прановича — я приношу за это свои искренние извинения. Но разговор у нас идет не по сути. Суть в том, что все вопросы правовые решены. Делайте что хотите, но снимите мое имя. Сизов мне сказал — ни да, ни нет. Но я не могу согласиться... Я человек убежденный и за этим убеждением прошел 35-летний жизненный путь. Я пятнадцать лет попал на войну. И это мое гражданское право. И государство не пострадает. Делайте из этого материала что хотите. Упоминание о романе я прошу снять и упоминание о разведке. Нельзя ее так изображать...

После выступления Фирсовой нам говорить не о чем. Правда есть правда. Пусть мне говорят что-то неприятное, но когда меня обвиняют, что в Главной сценарной коллегии «Мосфильма» я украл письма... Я там не был... Я вам, наверное, не нужен... Я пойду. Я честно могу сказать, что никакого зла на Жалакявичуса я не держу.

Г.Л. Рошаль. Я предлагаю, чтобы Жалакявичус и Богомолов один раз встретились, объяснились по всем этим замечаниям, дружески все это обговорили, выяснили друг у друга что к чему. Поскольку извинение Богомолова было, я считаю, что его вполне достаточно. Я считаю, что вы вдвоем можете посидеть, поговорить и к общей радости о многом договориться.

В.О. Богомолов. Делайте что хотите с этим материалом, Я не хочу мешать, я снимаю свое имя.

Г.Л. Рошаль. Это самое глупое, что можно было бы предложить. Ваш роман, и вы снимаете свое имя...

В.О. Богомолов. То, что было сказано Фирсовой — это оскорбление.

Л.А. Кулиджанов. Я думаю, что мы попытку все уладить сделали. Я бы не хотел, чтобы у Владимира Осиповича создалось впечатление в тенденциозности. Здесь высказаны разные точки зрения. Здесь присутствовали, в известной степени, ваши коллеги — Метальников, Каплер, Марьямов. Так что, если у вас создалось впечатление какой-то тенденциозности, я бы хотел его рассеять. Мы имели самые добрые намерения. Если не получается, что же поделаешь.

В.О. Богомолов. Я попрошу дать мне стенограмму.



Лев Кулиджанов

Л.А. Кулиджанов. Естественно, у Вас будет стенограмма, и эту стенограмму мы передадим Сизову, и Генеральная дирекция студии будет решать дальнейшую судьбу этого хорошего материала. Как уже было сказано многократно, было бы печально, если бы картина не была доведена до конца.

Спасибо.

(Заседание закрывается)

«И НА ТОМ ХУТОРКЕ УЖ НИКТО НЕ ЖИВЕТ...»

Резюме многочасового мучительного обсуждения получилось таковым:

«Просить автора сценария В.Богомолова, режиссера фильма В.Жалакявичуса и руководство студии «Мосфильм» учесть состоявшийся на Секретариате обмен мнениями по поводу постановки фильма «Момент истины», исходя из необходимости завершения этой работы, представляющей большое идейно-художественное значение как по своей литературной основе, так и по качеству отснятого материала».

Ну, как по Галичу: «Помирись вы, ребята, по-хорошему...» Но мириться после решения суда в пользу Богомолова было уже поздно, да и невозможно. Переписать еще раз режиссерский сценарий Жалакявичуса и «привести его в соответствие» с романом теоретически было возможно. Но как

привести в такое же «соответствие» практически готовую первую серию и материал второй? Переснимать заново?

Решая эту мучительную дилемму, руководство «Мосфильма» решило поступать по известной поговорке: «Лучше ужасный конец, чем ужас без конца».

По-видимому, в этот роковой момент писатель, выигравший свой судебный иск к студии, почувствовал, что его победа оказывается пирровой и дело идет к закрытию картины. Он попытался еще поискать какие-то иные варианты. Об этом свидетельствует его письмо в Госкино СССР:

«На заседании секретариата правления Союза кинематографистов СССР 29 января с.г. Д.Фирсова, представлявшая руководство Госкино СССР, официально объявила, что ею получен отрицательный отзыв специалистов на мой роман «В августе сорок четвертого» (отзыв не зачитывался, но был поднят со стола и показан присутствующим).

Я привык уважительно относиться к заключениям специалистов и поскольку в настоящее время на студии «Мосфильм» решается вопрос о продол-

жении работы над экранизацией романа, прошу Вашего распоряжения ознакомить меня с указанным выше отрицательным отзывом, игнорировать который я не могу, да и не имею права.

18.ИИ.1976 г.»

Богомолов

На запрос автора романа последовал ответ Госкино СССР за подписью Главного редактора редакционно-сценарной коллегии Госкино СССР Д.К. Орлова:

«Уважаемый товарищ Богомолов!

В связи с Вашим письмом от 18.03.1976 г. хочу сообщить следующее:

По сведениям, полученным с киностудии «Мосфильм», работа над фильмом по роману «В августе сорок четвертого» прекращена. Думается, что при таком исходе дела вряд ли сегодня целесообразно вспоминать ход обсуждений, которые уже миновали. С наилучшими пожеланиями Д.К.Орлов.»

«Момент истины» тогда так и не наступил...

«Никто не хотел умирать»



СЕРГЕЙ АНАШКИН

СТЕПАНИДА — ЗВЕЗДА ЯКУТИИ

Степанида Борисова — несомненная прима якутской сцены. Актриса номер один. «Не мудрено, — ухмыльнется ехидный скептик, — при таком-то влиятельном муже...» При чем здесь муж, встрепелусь я. Припомню его регалии — министр культуры Республики Саха, главный режиссер национального театра, ректор института искусств. Вернусь к ироничным фразам одной из своих статей... и утыжусь. Андрей Борисов — действительно выдающийся режиссер, редкий на театре мастер «большого стиля». Когда в начале 80-х он был назначен главным в Саха-театр, спектакли этого коллектива не собирали зал даже в отдаленных улусах республики. И вот — «Золотые маски», слаженная труппа, которую лидер держит в умных руках (и никому не дает распусться). И — ротация поколений: Борисов не ставит подножек ученикам. Да бог с ним, с супругом! Андрей со Степанидой соединились задолго до их общих триумфов — учились на одном курсе в Щепкинском училище. В Москве. У Степаниды — своя судьба, свои духи-охранители.

Фраза, которую я напишу, вызовет неизбежный протест у вдумчивого читателя: «Степанида Борисова входит в число величайших из ныне живущих актрис». Попробую оправдаться. Мне приходилось видеть крупных комедийных, драматических, неотрагедийных лицедеек. И даже выдающихся истеричек-прим. Но подлинной эпической актрисы увидеть не привелось. Когда наблюдаешь игру Степаниды Борисовой, ловишь себя на мысли, что эта грузная женщина становится воистину монументальной, простодушие превращается в неистовство. Она занимает всю сцену, даже если играет на дальнем ее пяточке. Становится энергетической доминантой. Так должны были выглядеть героини классических трагедий (если бы традиция допускала на сцену женщин). Еще не разорвана пуповина между мифом и личной драмой, между эпосом и частной судьбой. Если хотите почувствовать дух античного театра — смотрите не Аллу Демидову, а Степаниду Борисову.

В инсценировке национального эпоса-одонхо



Степанида Борисова

«Кыыс-дебилией» (примерный перевод — «Неистовая дева») Степанида Ильинична преображается в непобедимую богатыршу, способную дать достойный отпор нечисти смежных миров. Скупые па (с Брюсом Ли ей состязаться сложно), игра напевных интонаций, точные всплески эмоций — и образ небожительницы, открывающей в себе женскую суть, проявляется на глазах. Покоряет.

«Я прежде всего — актриса. Пение — только хобби», — призналась мне Степанида Ильинична. Но я не поверил ей — с таким истовым самозабвением она отдается вокалу. Как в омут головой. Рассказывают, что супруг, Андрей Саввич Борисов, поначалу противился желанию Степаниды петь. Он считал, что ее протяжная (плачевная) манера может отпугнуть потенциального слушателя. Ведь тому хочется «позитивных эмоций» и немудреных мелодий — чтоб можно было подпеть. Отчасти он оказался прав. Аншлаги в Якутске собирают местные попсовики, а на недавний концерт Степаниды Борисовой (выступала в дуэте с чешским джазовым ударником) набралось едва ползала. «Полууспех» огорчает, но не останавливает ее. Возможно, Степанида Борисова еще недостаточно раскручена. Не нашлось европейского менеджера, который превратил бы ее в суперзвезду музыки этно (вроде Саинхо Намчулак из Тувы). Диск, записанный в Германии, сама певица

считает чересчур пресным: продюсеры просили попридержать эмоции, чтоб те не выплескивались через край. «Теперь я жалею, что не сделала по-своему, пошла у них на поводу», — сетует Степанида.

Якутская вокальная традиция мало известна за пределами республики. Гортанное пение со специфическим тремоло (говорят, что, когда обучаются этой манере, бьют по горлу ребром ладони) заменило народу саха инструментальную музыку, которая не получила развития в дальнем северном краю. «Как подбираете репертуар?» — спрашиваю я Степаниду Ильиничну.

«Нахожу стихи, которые нравятся, ишу старинные тойуки¹. — «Подбираете мелодию?» — «Импровизирую, мелодия приходит сама, откуда-то изнутри». Возможно, из глубины столетий...

Степанида Борисова родилась в глухой деревушке, далекой от торных дорог. Лишь в восемь лет, переехав в более крупный поселок, Стеша впервые услышала русскую речь... и голоса человечков из черной коробочки (радио). Спрашиваю: легко ли в 70-е годы было учиться в Москве. «Легко. Мы были молоды и бесшабашны. Шампанское стоило 5 рублей. Наш курс пил только шампанское». Теперь ее сокурсники — корифеи якутской сцены. Один из них припомнил забавную историю. Студенты сдают отрывки, подготовленные самостоятельно. Строгий профессор вежливо, но равнодушно высказывает ребятам свое одобрение. На сцену выходит Борисова, начинает петь. Профессор встает и вдруг произносит с искренней благодарностью: «Спасибо, Стеша!»

Борисова — мудрая женщина. При этом она очень естественна, а порой — простодушна. Якутские газетчики однажды устроили розыгрыш. Девушка-журналистка явилась к ней без звонка, представилась дальней родственницей мужа, попросилась на ночлег. И была принята. Во Владивосток на фестиваль «Меридианы Тихого» Степанида Борисова приехала с жуткой болью в спине. Застудилась на съемках фильма «По велению Чингисхана», которые ее муж проводил в Туве. Несколько дней на уколах. Ни тени ропота: «Я обещала!»

«По велению Чингисхана» — самый амбициозный якутский кинопроект, экранизация исторического романа местного прозаика Николая Лутинова. Первый «плёночный» фильм в национальном кинематографе (прежде снимали только на цифру), пер-

вая лента с солидным долларовым бюджетом. Выездные экспедиции в Бурятию, Монголию, Туву, работа с разноязычными актерами, обилие массовых сцен для якутян в новинку. И для самой Степаниды Борисовой «По велению Чингисхана» — дебют. Первая роль в кино. Играет она мать великого завоевателя, хранительницу степных традиций, соратницу в свершениях, опору в невзгодах. Более того, прародительницу народа саха. По версии автора романа якуты — ветвь материнского племени Чингисхана, посланная владетельной госпожой на освоение дальних северных краев еще до того, как ее сын Темучжин стал основателем монгольского государства. Параллельно с подготовкой к картине Андрей Борисов работал и над сценической версией романа. В спектакле «По велению Чингисхана» Степаниде Борисовой досталась, естественно, та же самая роль. Образ, созданный на подмостках, во многом — прототип экранного персонажа. Но механический перенос в кадр едва ли возможен: слишком несходны меры условности (сцена требует «крупных мазков», кино — доверительной интимности), не тождественно и содержание «тезок»: есть заметные расхождения в фабулах. «На съемочной площадке я чувствую себя ученицей», — признается Степанида Ильинична. По интонации понимаешь, ей интересен новый творческий опыт: задача поладить с камерой и в чем-то преодолеть себя.

Невольно задаешься вопросом: отчего же так припозднился дебют Степаниды Борисовой, почему актрису прежде не звали попробовать силы в кино? Возможно, кинематограф Якутии был еще недостаточно зрелым. Главным его достижением до последнего времени оставались «камерные» короткометражки. Даже трагедийные сюжеты излагались в них сдержанно, авторы избегали открытой демонстрации чувств своих персонажей, микшировали накал эмоций и страстей. Вот почему для Борисовой не находилось подходящих ролей. Слишком уж «победителен» темперамент этой актрисы, слишком своеобразен ее «эпический» дар — ей нужны адекватный возможностям материал и умная, точная режиссура.

Когда по дороге в аэропорт мы обсуждали загадки актерского мастерства, Степанида Ильинична произнесла: «Техника, конечно, важна. Но главное для актера — полностью распахнуть себя. Не жалеть свое сердце».

В этой формуле (которая, впрочем, совсем не нова) — главный секрет Степаниды Борисовой.

Владивосток, 2006

Заметки отвязного кинозрителя

ЛЕВ АННИНСКИЙ

ШОКИРУЮЩАЯ АЗИЯ

— Это оперативно!

— Престижно!

Знаковый диалог из фильма Геннадия Базарова «Метаморфоза»

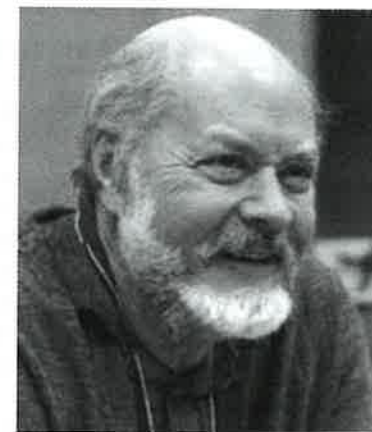
СТЫКОВОЙ ТОЛЧОК ИЛИ РИХТОВКА?

Отвечу немного позже.

А пока — необманчивое солнышко ласкает маленький казахский аул, через который проложен железнодорожный путь. Старик идет по шпалам и через каждые три-четыре шага как-то странно подпрыгивает. Вспоминаю, что так ходил какой-то йог, подпрыгивавший в честь своего божества... но тут же понимаю ошибочность этой аналогии: фильм Жанабека Жетиуова называется «Записки путевого обходчика»: старик ищет, какие шпалы расшатались...

Органичен и трогателен в этой роли Нуржуман Ихтымбаев: и в эпизодах-воспоминаниях молодости (времен «большевиков пустыни и весны»), и в эпизодах нынешней старости, когда ослепшего старика везут в вагоне, и он на слух определяет, на каком пикете надо выровнять уровень рельса, на каком устранить стыковой толчок, на каком отрихтовать путь...

Фильм черно-белый, чуть вирированный, киногоения спокойная, лиричная, кажется, что все это снято давно и что так жизнь



идет веками: блеют овцы, ревнуют жены, стыкаются мужики, их разнимают милиционеры... «Моя милиция меня бережет»...

Вдруг сквозь эту благодать прорывается фраза:

— Колхозы разогнали, и все подались в железнодорожные рабочие...

Вот как! Оказывается, пятнадцать лет назад история выда-ла-таки толчок на стыке!

Тут замечаешь, что в служебном вагоне на столиках компьютеры...

Оказывается, что это теперь, в наши дни слепой старик ласково гладит шпалы...

Отвечаю на вопрос: что, по мнению авторов фильма, важно на стыках истории. Рихтовка. Что, согласно словарю, означает: выправление, выпрямление, выравнивание.

Славный старик. «Как-то забываешь, что в его глазах ни лучика».

ПОРЫВ ИЛИ ДУНОВЕНИЕ?

— Порыв! — говорят авторы и называют свой фильм: «Порыв ветра». Обманчиво солнышко, ласкающее перрон маленького казахского городка, куда прибывает в гости к родственникам прелестная девочка, — у нее крадут сумку с документами, а затем предлагают вернуть, если несчастная согласится поступить в публичный дом. Отбившись от этих монстров, она ищет защиты у милиционеров, а те ее сажают за решетку и угрожают пустить к ней маньяка. Правда, в шутку, но физиономии у насильников и сыщиков такие, что вспоминаешь классика, сказавшего: преступники и сыщики — люди одного типа.

Оглушив нас таким началом, авторы фильма принимают этот ужас дозировать: вместо маньяка в кадре появляется элегантный вор-щипач, который начинает опекать девочку.

Киноконтрасты — в дело! Яркий многоцветный молодежный прикид девочки — и черный строгий силуэт щипача. Ловкость рук и никаких «орудий преступления». Надо расплатиться — ныряет в чужой карман, вытаскивает кошелек, из него — купюру, кошелек возвращается на место (в чужой карман). Никакого мародерства или мордоротства — все мягко, гибко, артистично. Судя по любви к суши и по умению есть палочками,

¹ Тойук — повествовательный песенный жанр якутского фольклора.

щипач — японец, и он божественно смотрится на фоне отечественных физиономий. Так что девочка в него, естественно, влюбляется, а он...

А он то ли берет над ней честное человеколюбивое шефство, как взрослый над ребенком, то ли сберегает для будущих эротических утех, а может, и полюбит по-настоящему. Айри Ерметовой и Фуркату Файзиеву есть что играть, но сценаристу Люции Ильжановой и режиссеру Эле Гильман хочется эту игру вывести к какому-то финалу, желательно позитивному.

Финал: нимфетка произносит монолог о том, что ее покровитель — трус, боится людей и шатается по миру как «порыв ветра», то есть проскальзывает мимо людей, как пух при дуновении.

После чего расстроенный щипач теряет фарт и попадает за решетку. Юмор, коим была приправлена киногоения, уступает место элегии, и если говорить всерьез, то честной девочке остается ждать либо маньяка, либо места в публичном доме. Впрочем, есть намек и на то, что щипач, отбыв срок, ее полюбит.

Как они в этом случае станут зарабатывать на жизнь, неясно. Он умеет только тибрить, а она именно этому у него мечтает научиться. Но это уже сюжет для другого фильма. А к авторам этого у меня вопрос: порыв и дуновение — одно и то же? В замысле-то тут порыв... то в ту, то в другую сторону. А в результате — дуновение... знаете, когда мягко так дуют на ушибленное место.

Диагноз — для хирурга, а позвали — терапевта.

Думаю все-таки, что детальный исход весьма вероятен.

РЕАЛЬНОСТЬ ИЛИ ИНСЦЕНИРОВКА?

Этот вопрос я задаю Геннадию Базарову, сделавшему несколько лет назад фильм «Смуглянка», который и теперь пронзительно действует, во всяком случае, на мое зрительское сердце.

Тусклые лампы качаются, когда из-за стен слышен стук колес поезда. А тут, в серых стенах коммуналки, лаются, мучаются и жалеют друг друга соседи-родственники, не знающие, как им поделить пространство и куда сбить спивающегося старика. Внешний мир: показ мод, праздничные шествия и т.п. на экране телевизора, из радиоточки несутся песни-танцы, а за этой черно-белой пов-

седневностью (слегка вирированной, ибо «старой») наблюдает из инвалидного кресла стриженная наголо девочка, которую остальные, отрываясь от взаимной брани, приветливо зовут Смуглянкой.

Лишь к финалу Геннадий Базаров выводит действие из этого виража — на свет, на цвет. И тут становится ясно, что все это не что иное, как инсценировка. Группа, уставшая от съемок, пляшет что-то современное под ласковым киргизским солнышком. И пьет вино.

А ЕСЛИ ВИНО ОТРАВЛЕНО?

Инсценировка! Со смертельным исходом! В клубе самоубийц! И хотя фамилия шоумена — Дуриев — по-киргизски, может, и не звучит так пародийно, как по-русски, — все-таки ясно, что вам дураят голову. Фокус в следующем. На сцене стол, на столе два бокала с вином, в одном из них вино отравлено. Дуриев приглашает к столу желающего испытать судьбу; тот выбирает бокал; оба пьют, публика ждет, кто из двоих свалится замертво, и делает ставки.

Сваливается, естественно, тот, кто сам выбрал бокал.

Я, грешным делом, пытаюсь «расколоть» номер. Отрава в обоих бокалах, трюкач успел за сценой принять противоядие... Но на экране разгадки трюка не ищут, а вроде бы верят в магию или мистику: сценарист Медер Кыдыров так ничего и не объясняет. В таком случае я переключаюсь на киногоению Геннадия Базарова: острый коктейль из мотивов советского и мирового времени (от Ива Монтана до Владимира Высоцкого) при неотразимости киргизских скул артистов... Успеть за поветриями! По самооценке участников, это и оперативно, и престижно.

Реальность куда-то делась. Да и неохота туда: за стенами шоу-клуба темень, дождь. И вообще некуда деться. Куда, в самом деле? За решетку к щипачу? В слепой мрак к старому обходчику? В бездвижность калек — из прежнего (напомню, очень сильного) базаровского фильма?

Так что подчиняюсь логике «Метаморфозы», беру на вооружение стилевое самоопределение, прозвучавшее в этой картине, и ставлю заголовком статьи.

Несерьезности

ИРАКЛИЙ КВИРИКАДЗЕ

БЫСТРО ИСЧЕЗНУВШИЕ

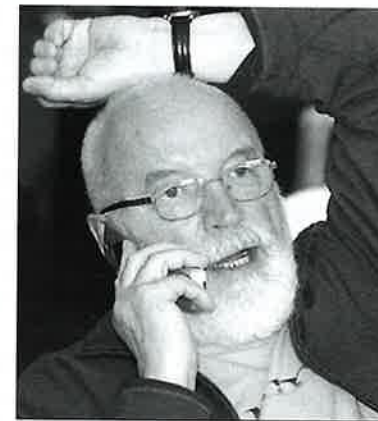
Пить из блюдца горячий чай, слушать старой мамы сердитые замечания: «Мальчик, не хлюпай», зная, что у тебя ангина, что никуда не надо идти, ты болен — мама тебя лечит малиновым вареньем — вот истинное счастье!

Ты, запутавшийся в хаосе жизни взрослый сын, прячешься в мамин, крошечный квартире — она сидит за швейной машинкой перешивает тебе брюки: «Как ты располнел, мальчик». На твоих плечах затертый мамин халат — какое счастье! Хочется всю оставшуюся жизнь болеть ангиной, сидеть с мамой, пить чай с вареньем...

На стене висит фотография: молодая мама, молодой папа и я стоим в Ленинграде перед Исаакиевским собором. Год 1955. Мы поселились в гостинице «Астория». Цель поездки: «Мальчику надо показать Эрмитаж». Вечером я надел папин пиджак, там лежал сверток из крупных купюр — «также надо купить спальный гарнитур» — вышел из гостиницы.

Я шел по ночному Ленинграду, заглядывал в глаза каждой медленно идущей по улице ленинградке и чувствовал себя тигром в зарослях папоротника.

На Кировском проспекте столкнулся с киносъемочной группой. Увидел человека с мегафоном в руках, который кричал: «Внимание, мотор, камера». Кто-то в кого-то выстрелил. Я



понимал, что кровь не настоящая, что это «малиновое варенье». Впервые в жизни я увидел киносъемку.

Странная женщина с вуалью на шляпке шепнула мне: «Я статистка, а ты грузин». Откуда она узнала, что в этот день я приехал из Тбилиси?

Она ушла со съемок, и мы до утра бродили по ночному Ленинграду.

«Иракий, в этом сквере во времена НЭПа полковник Аристов сказал мне...»

«Во времена НЭПа?» — переспросил я. Подсчитать ее возраст было не трудно, Я умел считать в уме.

Мы молчали до трамвайной остановки. Она вернула мне папин пиджак, в котором утром родители не обнаружили сверток с деньгами для покупки спальни «птичий глаз».

Много лет спустя, когда я познакомился и подружился с

литерским режиссером Аристовым, мне все время хотелось спросить: «Кем приходится ему полковник Аристов?» Не успел. Аристов как-то быстро исчез.

Остался потрясший меня его фильм «Порох». Первый кадр фильма снят в том самом ночном трамвае, в котором, прихватив деньги для «птичьего глаза», уехала первая в моей жизни статистка. У Аристова в трамвае сидят четыре человека. На переднем плане две женщины и маленький ребенок, не помню, то ли девочка, то ли мальчик. В глубине трамвая сидит мужчина. Спит. Минуты три держится этот кадр. Внимательно разглядываешь женщин и ребенка. Понятно, что это герои фильма. Они оживленно говорят. Трамвай останавливается. Сидящий в глубине кадра мужчина встает, камера неожиданно покидает женщин и выходит вместе с мужчиной в ночь. Трамвай, громыхая, исчезает. Меня обманули, герой фильма мужчина. Он сидит все время в углу как манекен (как статист), я решил, что он нужен лишь для заполнения левого угла кадра. Bravo, Аристов. Сделав потрясающий фильм «Порох», ты как-то быстро исчез в ночи.

Я с детства имею привычку с тайным восхищением разглядывать талантливых людей. Они рядом со мной идут по улице, садятся в трамвай, сидят в кинозалах, едят котлеты за соседним столиком... Так я смотрел на

футболиста Михаила Месхи, на поэта Галактиона Табидзе, на композитора Шнитке, на Федерико Феллини, с которым я столкнулся в лифте гостиницы «Москва» в 1963 году. Шел дождь, и лифт был набит мокрыми людьми. Великий маэстро скривил гримасу, когда я, того не желая, прижал его к зеркалу кабины. Он благоухал Армани, от меня разило вином, луком, люля-кебабом. На фотографии, снятой в лифте моим другом Иосифом Чхаидзе, запечатлена эта гримаса, но, увы, не виден я. В правом углу кадра чье-то ухо, надеюсь, оно мое.

Иосиф Чхаидзе, замечательный грузинский режиссер, снявший «Пастухи Тушетии», тоже один из «быстро исчезнувших».

Нас связывала ВГИКовская дружба и упавшая однажды мне на голову голландская курица.

В городке Моссовета Динара Асанова, Иосиф Чхаидзе и я возвращались в общежитие с просмотра «Трамвая желаний» и «Аталанта». Шли ошеломленные виденным. «Феллини вышел из Жана Виго...», «Тенесси Уильямс Главный Драматург...» В три ночи мы не говорили, а кричали. С нами была пурга. Вдруг с шестого этажа из авоськи, висевшей на оконной форточке, срывается замороженная голландская курица. Случилось прямое попадание в мой безшапочный лоб (истинные грузины не носят зимой шапок). Я в нокауте падаю в сугроб. Иосиф и Динара меня, окровавленного, везут в больницу, не забыв прихватить дефицитную курицу-убийцу.

Врачи залили рану йодом, забинтовали голову и отпустили. Хотели отобрать курицу, но Динара и Иосиф не отдали: «Раненому нужен бульон».

В общежитии мнения разделились. Динара и я хотели зажарить курицу быстро, на сковородке. Иосиф был гурман. Он пошел по коридору общежития, в четыре ночи стучался в комнаты и спрашивал лавровый лист и еще какие-то специи для

сациви. Гурман хотел оприходовать голландскую курицу по полной программе: на первое бульон, на второе сациви.

В ту ночь мы заснули голодными. Курицу оставили на подоконнике. Прошло три дня. Лекции, просмотры, суета. Динара зашла к нам, робко спросила: «Может, все-таки зажарим?» Иосиф рявкнул: «Завтра сациви! Надо купить грецкие орехи!» Прошло еще три дня. Вновь вошедшая в нашу комнату среднеазиатская принцесса молча понюхала голландскую дичь и сказала: «Пахнет». Понюхали и мы: «Воняет». Динара открыла форточку и курица полетела в снежную пургу.

Снизу раздался истошный крик. Вскочив на подоконник, мы сквозь форточку увидели жителя городка Моссовета, лежащего в снегу. «Убила!» — прошептала Динара. На жителе была заячья ушанка, она, видимо, его и спасла. Он встал, поднял целлофановый снаряд и шатаясь пошел, не выпуская курицу из рук. «Летучий голландец, — сказал Иосиф, — он вечно падает и будет падать на наши головы...»

«Летучая голландка» — поправила Динара.

Странно, все описанные мною люди исчезли из моей жизни. Нет мамы, нет Феллини, нет Аристова, нет Чхаидзе, нет Асановой... Нет многих других которых я очень любил (и люблю) и которые «быстро исчезли». От каждого из них я так много получил. Даже «статистка», похитившая из папиного пиджака в 1955 году пачку купюр для спальни, сделала доброе дело тем, что привела меня на съемочную площадку (точнее, на другой день я, ища воровку, пришел на съемки), где не найдя ее и прождав весь день, я на всю жизнь полюбил безумную, бессмысленную (на непосвященный глаз) суматоху киносъемок. С тех пор не могу жить без трех слов: «Внимание, мотор, камера».

ЛЮДМИЛА ЛЕМЕШЕВА

ВУНДЕРКИНД ИЗ ГУЛЯЙПОЛЯ

В последние годы мы с ним жили в соседних домах. Он наконец перестал спать на раскладушке у мамы, приобрел трехкомнатную квартиру в блочном доме и пытался преобразить ее в чертог добротности и вкуса. Приближаясь вечерами к гастроному «имени Калюты», я знала, что сейчас непременно услышу: «Лемешева, ты когда наконец напишешь про меня книгу?» И тут же, сразу: «Не вздумай про меня писать! Ты в кино ничего не понимаешь. Выпить хочешь?» И я охотно соглашусь, а он обрадуется и заодно примется угощать продавцов и всех, кто попадет под руку. Начнется народный праздник в отдельно взятом микрорайоне вокруг единственного стола со стульями.

У меня вообще было подозрение, что к выходу Калюты с двумя красавцами спаниелями на прогулку собиралось пол-Русановки: уважаемые владельцы собак и автомобилей, поскромнее видом любители рыбалки и кино и, наконец, откровенно «дурное общество», почти бомжи, которых Виля подкармливал, с утра давал опохмелиться и пару гривен «в долг», сопровождая сей благородный жест ненормативной лексикой, до которой был люто охоч.

Странное возникало ощущение, что я плюхаюсь в родную славянскую стихию и одновременно попадаю в артистическое кафе где-нибудь на Монмартре



Вилен Калюта

(не бывала, но в книжках читала). Даме вино, себе водку, много сигарет и пару часов возбужденного разговора, точнее, монолога с гремучей смесью пафоса и ерничества, надрыва и агрессии. От любви до ненависти даже не шаг, а дуновение эфира. Все чрезмерно, горячечно, пересолено и переперчено, внутренне непоследовательно. Но самое поразительное — все абсолютно искренно. Обескураживающе искренно и в хорошем, и в дурном. Самовыражение без границ и тормозов.



Вилен Калюта с Романом Балаяном

И внешний его облик такой же странный, двойственный: то ли юноша, рано постаревший, то ли старик, сохраняющий вечную молодость. Лицо в мелких и глубоких морщинах, нервное, нетутовое, изможденное, а голос, жесты, походка — живые, порывистые. Весил мало, бегал легко, говорил быстро.

Был он родом из Гуляйполя, но уверял, что в его жилах течет и французская кровь (вот он, призрак Монмартра, откуда!). Не получил высшего образования (окончил авиационное училище, был летчиком), в кино самоучка, но стал выдающимся оператором, лауреатом самых престижных международных и отечественных премий, единственным в Украине оscarоносцем, единственным на постсоветском пространстве победителем конкурса операторского мастерства, проводимого во Франции, и даже членом-корреспондентом Академии искусств Украины, над чем посмеивался, но в глубине души ужасно гордился. Ибо был не только честолюбив, но и смертельно уязвим.

Уязвимость эту не сняли ни годы, ни то чудесное обстоятельство, что именно он, как оператор, снял лучшие фильмы Романа Балаяна, Юрия Ильенко, Вячеслава Криштофовича, Александра Итыгилова, а также лучшие поздние фильмы Никиты Михалкова.

Вечно кому-то что-то доказывая, любил напомнить, что вообще не было в его биографии ни одного проходного фильма, ни одного прокола. И это была чистая правда. Так же как правдой было то, что в итоге он расстался почти со всеми своими любимыми режиссерами, очень от этого страдал, в запальчивости говорил обидные несправедливые слова и тут же от них отрекался.

— Ненавижу Балаяна!

— Да ведь еще недавно ты мне говорил, что влюблен в него, как девушка.

— И сейчас люблю. И ненавижу тоже. Заметила, без меня он стал делать кино хуже? Я — пустой. Понимаешь: пустой. Но и они все уже пустые. И Никита тоже. Хочу снять с Ромой еще один фильм. Я легок на подъем и приношу удачу. Но он молчит.

Мне тоже ужасно хотелось, чтобы этот союз — Балаян и Калюта — возродился, ибо всегда считала его счастливейшей удачей нашего кино, попаданием в десятку. И хотя операторскому искусству Вилен учился у Юрия Ильенко (со времен «Белой птицы с черной отметиной») и не забывал благодарить своего учителя в каждом интервью, идеально он пришелся именно для балаяновского кино. Потому что, помимо таланта ловить чувственную, пластическую красоту мира, был наделен еще одним драгоценным даром — даром подлинности. Это свое человеческое качество он умел передавать экрану: даже самые декоративные кадры выглядели у него живыми, естественными.

— Ну как у тебя это получается? Неужели на эту мертвую болванку — камеру — влияет, что за человек держит ее в руках?

Он хмыкал на эти мои дилетантские вопросы и начинал говорить о всяких там профессиональных трюках и приспособлениях. Но я догадывалась, что главное не в этом. Фильм — организм живой. Он вырастает не из сценария, а из воздуха — из духа игры, из бациллы влюбленности, которой группа людей заражает друг друга, из беспредметного азарта и беспричинной радости — короче, из некой энергетической пульсации. Раньше ее называли вдохновением.

Роман Балаян легкомыслен, как древние греки, в силу своей глубины и душевного здоровья. Он внутренне стабилен, да просто нормален, что в наших условиях равносильно чуду. И нужен был подростковый Вилин кураж, его непоседливость и неутомимость, его нервный раздрызг и вечное эмоциональное кипение, чтобы из этих антиподов сложился идеальный брачный союз.

Самое счастливое дитя этого союза — классическая лента «Полеты во сне и наяву». В своего Сергея Макарова — плейбоя эпохи развитого социализма — авторы вложили много личного, автобиографического, кроме главного: сами-то они относились к людям, которые в любые времена и в любых условиях ухитряются что-то делать, «энергию заблуждения» преобразить в энергию созидания. Не просто художественные натуры, а художники, носители творческой воли.

Не частый в кинематографической практике случай: Калюта сохранял творческую потенцию практически до конца. Последнее десятилетие было годами его триумфа. И страдания. Он давно мечтал поработать с Никитой Михалковым и наконец своего звездного часа дождался: снял с ним «Ургу» и «Утомленные солнцем». Был нескрываемо счастлив. Поездки за рубеж, премии, престижная среда, деньги.

— Надоела нищета. Полжизни имел по одной паре штанов, поверишь, иногда светились насквозь от ветхости. Мечтаю дать дочке настоящее образование. Вот тебе бывает когда-нибудь скучно?

— Нет, я этого чувства вообще не знаю.

— Ага, по глазам вижу. Вот и я хочу, чтобы моей Машке никогда не было скучно с самой собой. А поэтому она должна учиться музыке, языкам, полюбить книжки читать.

Но был стимул посильнее: высокая страсть делать кино, абсолютная преданность профессии. Рассказывал, как на «Урге», пока все отсыпались, подхватывался чуть свет и бегал по бесконечным монгольским степям, таская на себе камеру (ассистента у него почему-то не было) и наматывая километры пленки в поисках одного-двух выразительных кадров.

Но, увы, по-человечески Калюта не вписался в среду, в которую попал. Из его сбивчивых рассказов я догадывалась примерно, что с ним происходит. Каждое сословие имеет свою субкультуру, со своей иерархией ценностей, стереотипами поведения и кастовыми предрассудками. Вилен — провинциал, маргинал, вундеркинд из Гуляйполя с татуировкой на руках — не мог разделить многих вкусов и привычек столичного истеблишмента и с бешеным самолюбием и прямотой разночинца пытался время от времени взбунтоваться против принятых там условий игры. В итоге оказался не столько своим среди чужих, сколько чужим среди своих.

Ну а потом... Потом любимые режиссеры больше не приглашали (только с Криштофовичем снял свой последний фильм с подходящим названием «Приятели покойника»); менее талантливые или более молодые боялись работать с «классиком», да и украинское кино приказало долго жить. Снимал документальные скучные заказные ленты, рекламу, занимался делами гильдии операторов, рыбачил и даже — для заработка — подвозил на своей старенькой «Волге» пассажиров.

Интересное киноведческое наблюдение: когда Калюта остался без настоящего дела, то стал все больше походить на состарившегося, озлобленного, опустошенного новой реальностью, но верного себе Сережу Макарова. Какая-то странная душевная стыдливость не позволяла ему высокомерничать, принимать значительные позы, разыгрывать мэтра или мученика застоя. Академик вел себя иногда как уличный хулиган — если хотите, из инстинкта честности, из страха лицемерия и фальши. Из боязни обнаружить свою незащищенность, открытость любой боли, наносимой людьми или обстоятельствами. Из остатков куража.

Такой тип поведения и сознания, уходивший вместе со своей исторической эпохой, становился все более неудобным для окружающих. В моду вошли буржуазные ценности. Виле был антибуржуазен по составу крови.

За десять месяцев до своей смерти, усадив меня за столик в кафе Дома кино и даже не предложив, как обычно, выпить, сказал, что — все, больше он не выдерживает этой жизни, не может прокормить себя, жену и дочь, что сегодня его в очередной раз на...ли на 400 долларов, что он убьет эту сволочь и вообще больше ничего не получает, все его предали. «Я скоро умру, не возражай, я ведь себя чувствую — у меня все внутри сторело, и душа, и тело. Я не хочу больше жить». И заплакал. Он был абсолютно трезв, отчаяние его было неподдельно.

Но Виля был благословен свыше, и ему суждено было под занавес пережить еще один высокий момент своей судьбы. Когда весть о его смертельной болезни стала общим достоянием, все тут же простили ему все грехи, истинные и мнимые. Оказалось, что этого старого несносного ребенка, этого «анфан террибль» украинского кино многие любили. На него обрушились визиты и звонки в больницу, искали врачей, доставали лекарства, приносили цветы, продукты и деньги (кто сколько мог). Даже «ленивый Балаян» мотался куда-то на окружную дорогу срочно добывать шашлык по первому его намеку. Похоже, Виля сам был смущен этим водопадом доброты и нежности, он как-то притих, снял свои претензии к миру, в том числе к Союзу кинематографистов Украины, много для него сделавшему в те месяцы, и уже не повторял, как в давнем разговоре, чтобы его хоронили только соседи, а наоборот, записал на видеоленту завеща-

ние беречь Союз. (Кстати, в такие моменты обнаруживается, что творческие союзы все-таки не просто авторитарная структура, горьковско-сталинская придумка, а братство людей одной профессии, даже — одна семья. Вздорная, вечно ссорящаяся, но талантливая семья.)

Вилен успел узнать, что ему присудили Государственную премию имени Т.Шевченко, успел прочитать статью известного, всеми уважаемого культуролога Вадима Скуратовского о себе в «Столичных новостях», где был назван великим оператором («серьезная, глубокая статья, не то что эти шавки пишут»). Открывшийся накануне его дня рождения кинофестиваль «Молодость» устроил ретроспективу фильмов с его участием, включил Вилена в международное жюри, и он смотрел конкурсную программу у себя в палате в Феофании.

К чести Никиты Михалкова, он тоже звонил в больницу, прислал приличную сумму денег, в свой

последний приезд в Киев заставил огромный киноконцертный зал «Украины» приветствовать еще сидевшего в зале «лучшего оператора, с которым довелось работать».

Какая это, в сущности, наша, славянская судьба! И какой загадочный инстинкт заставляет нас вспоминать, что мы — люди, обнаруживать человеческую солидарность только перед лицом страдания и смерти?... (Грустно сказать, не пришел ни в больницу, ни на похороны только Юрий Ильенко. Какого страшного греха не простил он своему самому талантливому ученику?)

Проводить Вилена Калюту в его последний путь из Дома кино на Байковое кладбище пришло столько народа, что один его коллега растерянно сказал: «Первый раз вижу, чтобы человека моей профессии так хоронили. Я гордость почувствовал за операторов. И кое о чем задумался».

Задумался, уверена, не он один. «Только после смерти видно, нужно ли было человеку родиться», — любил повторять Иван Миколайчук.

И еще одно, личное покаяние. Мы, критики, редко вспоминаем об операторах. Нас интересуют прежде всего режиссеры, потом актеры, в крайнем случае — авторы сценария. Написав много текстов о Балаяне, Ильенко и Миколайчуке, я только раз упомянула в них имя Калюты. Ужасная несправедливость. Украинская операторская школа вообще заслуживает серьезного киноведческого анализа.

Так и слышу хрипловатый, поддразнивающий Вилин голос: «Лемешева, ты наконец написала про меня статью?! И зря. Ты в кино ничего не смылишь. Пойдем лучше выпьем».

Киев

Вилен Калюта с Никитой Михалковым



Вилен Калюта с Юрием Ильенко



АЛЕКСАНДР ЛИПКОВ

ФОТОГРАФ



Николай Гнисиук

Увы, о Микеле Гнисиуке писать приходится уже в прошедшем времени.

Есть люди талантливые, есть великие мастера своего дела, умеющие сделать прекрасный снимок, способный украсить и интерьер, и обложку журнала, и книгу авторских фотографий. Гнисиук все это тоже умел, но у него было нечто гораздо большее — свой художнический мир. Не просто великолепное владение секретами профессии, не просто мастерство и культура, но именно мир — свой взгляд на людей, на жизнь, свои пристрастия в искусстве, которые он никому не навязывал, да и не часто

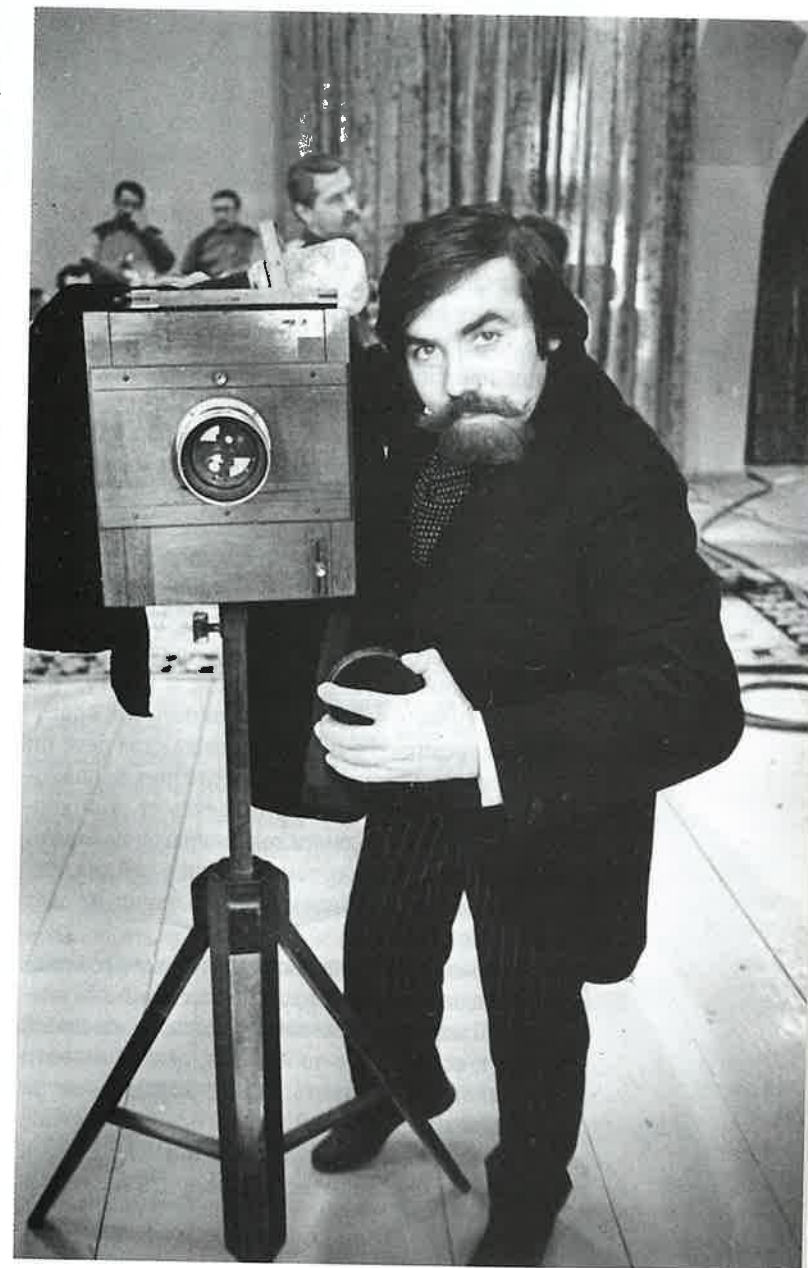
высказывал, тем более словесно. Сама его камера, словно бы без всякого его участия, безошибочно отличала то, что талантливо, что живо, от неталантливое и неживое. «Не могу я его снимать, он у меня не в фокусе получается», — говорил он о прославленном, обласканном властью режиссере, давно уже ставшем чиновником от кинематографии. «Она не та, какой хочет казаться. Ни разу не смог ее хорошо снять», — говорил он об актрисе, немалое время казавшейся нам эталоном душевной чистоты, и оказался прав: ее последующая судьба это подтвердила.

Он был напрочь лишен позерства, житейской тщеты, «надувания щек». Он всегда и всюду был собой, не преисполнялся сознанием собственного величия от факта бесчисленного числа обложечных портретов, сделанных им для журналов с миллионными тиражами, персональных выставок в СССР и за рубежом, статей о себе в журналах и книгах, фильмов и передач на ТВ. Не говорю уж о приобщенности к самым великим именам мирового кинематографа, суперзвездам с миллионными гонорарами и миллиардом почитателей по всей планете. Господи, каких великих он только не снимал! Де Ниро открывал его выставку в Лос-Анджелесе. Матроянни оставил ему любовные автографы на сделанных им своих же портретах. Его друзьями были Отар Иоселиани, Элем Климов, Лариса Шепитко, Инна Чурикова, Глеб Панфилов, Вахтанг Кикабидзе и так далее, без счета. С любым, самым великим, заслуженно великим он был на равных. С любым он мгновенно входил в контакт, становился другом, перед его камерой они не боялись быть самими собой, дурачиться, играть в предложенную игру, забыв о необходимости «хорошо выглядеть». Одна из замечательных серий его фотографий состоит из парных портретов звезд: один — в своем естестве, другой — с какой-нибудь невообразимой рожей, состроенной по заказу мастера — все корчили их с превеликим удовольствием.

Чем так притягивают фотографии Гнисиука? Своей великой простотой и великой сложностью, своей непостижимой тайной и бесконечной глубиной. И главное, любовью к своим героям — каждому, вне зависимости от того, кто он. Он с равной самоотдачей и увлеченностью снимал и знаменитостей, и лица из кинематографической массовки, и самых обыкновенных людей, деревенских обитателей, случайно встреченных городских типажей, стариков, детей, юнцов-курсантов, женщин. Женскую красоту он чувствовал поразительно, причем это никогда не была красота обнаженного тела (натурщицам ведь неизбежно навязывают позу, а на его фотографиях никогда нет навязанной позы, разве что только игра в позиrowание) — это была красота души, светившейся в глазах, в мимолетной улыбке, в схваченном затвором движении рук. Каждый из его героев посвоему прекрасен, на каждом — печать божественного присутствия. И в любом из снимков, портретных, групповых, жанровых, светится любовь ко всему человеческому племени, какое оно ни есть, со всеми его чудовищными несовершенствами. О них он, как человек, живший уж точно

не на небе, конечно же, знал, но хотел видеть в человеке лучшее — доброе, дружественное, человеческое.

Когда-то увидев у меня подаренный Игорем Гневашевым снимок оскаленной гориллы, в отчаянной безнадежности вцепившейся в стальной брус решетки, Микола сказал: «Нельзя так про людей снимать». Снимок этот не был плох ни своей сутью, ни тем более качеством исполнения. Напротив, он был замечателен, позднее вошел в один из



«Фотограф»

издававшихся в те годы сборников ста лучших фотографий года, сделанных советскими фотомастерами. Он просто не укладывался в художественный мир Гнисяка, видевшего мир иначе.

В теоретические материи он никогда не вдавался, свое кредо не излагал, даже когда просили для какой-то фотоэнциклопедии (кстати, в трех из них, вышедших в разных странах, есть статьи о нем), считал, что кредо фотографа — это сами его снимки, что и постоянно подтверждал. Каждый снимок был снимком «про людей», даже если ни один из представителей рода человеческого на фотографии не присутствует. Даже если это просто поверхность земли, предгрозовое небо, античные руины, высунувшаяся из трубы песья морда, парящие в небе птицы. В каждом снимке — взгляд человеческий, взгляд самого Гнисяка, говорящий о бесконечной любви к этому божественному миру, в котором нам выпало счастье жить.

Конечно, счастье это не одним только медом мазано, что на долю самого Миколы выпало полной пригоршней. Последние годы он тяжело болел — рак легких. Великий хирург Михаил Иванович Давыдов сделал уникальную операцию, продлившую ему жизнь года на два. Свою болезнь Гнисяк переносил с великим мужеством, не уходил в нее с потрохами, не терял ни юмора, ни жизнелюбия, ни дружеских привязанностей. Именно в эти последние годы Надя Майданская, жена Миколы, сделала о нем замечательный фильм-портрет «Фотограф», запечатлевший его и его друзей. Она привезла Миколу и в деревню на Западе Украины, и в Ригу — в места, где прошло его детство и юность, и в новгородскую деревню, где многие годы каждое лето он бывал у своего друга — сценариста Юрия Клепикова. Какое светлое ощущение остается от этой картины! Как прекрасно снята она оператором Виктором Гриберманом! И как замечателен в ней сам Микола: да, голос его от болезни осел и охрип, но свет в глазах все тот же...

3 февраля 2007 года Миколу Гнисяка провожали в последний путь. «От нас ушел гений», — сказал Глеб Панфилов, человек на похвалы не самый щедрый, и если он что-то говорит, даже в момент, когда положено говорить только хорошее, он за свои слова отвечает. Тем более тут был случай, когда о человеке и при жизни, и после смерти можно было с чистой совестью говорить только хорошее.

P.S. ПАМЯТИ АЛЕКСАНДРА ЛИПКОВА

Вскоре после похорон Миколы Гнисяка позвонил Алик Липков и предложил эссе об ушедшем друге — то самое, что вы только что прочитали. Разумеется, мы ответили согласием. Никому и в голову не могло прийти, что этот текст станет последней публикацией Александра Иосифовича, постоянно-го автора нашего журнала. Его внезапная и безвременная кончина буквально ошеломила всех коллег и друзей. Он умер на полуслове, на ходу, на пике творческой деятельности. Александр Липков был высоким профессионалом, но при этом не брезговал рутинной журналистской работой, даже став доктором искусствоведения. Просто он любил эту работу. Оттого круг его профессиональных интересов, включая академические штудии, оказался поразительно широким. В науке он начинал с изучения экранизаций Шекспира, издал книгу «Шекспировский экран», за что получил докторскую степень, а спустя годы выпустил культурологический хит «Толчок к размышлению, или Все о сортирах».

Он стал корифеем трудоемкого жанра литературных записей, в числе которых — объемистые, иной раз и двухтомные творческие биографии и воспоминания Андрея Кончаловского, Сергея Соловьева... Александр Липков — автор единственной книги о творчестве Алексея Германа — «Герман, сын Германа».

Липков был из породы трудоголиков и постоянно осваивал новые творческие пространства. В последние годы он увлекся документальным кино, стал писать сценарии — в содружестве с А. Кончаловским созданы телефильмы «Время власти. Юрий Андропов», «Время власти. Гейдар Алиев», позднее вместе с режиссером Алексеем Колесниковым сделал двухсерийный фильм для телевидения «Я к вам травую прорасту...», отмеченный престижными фестивальными наградами и отрецензированный в «КФ» Неей Зоркой. Совсем недавно закончена новая их совместная работа «Семь женщин», еще не вышедшая в эфир.

Алик оставил в редакции диски с этим фильмом, он оказался, что называется, «в тему», о чем мы ему сказать не успели... Нам остается отрецензировать картину. Неправда, будто мертвые не слышат, когда о них живые говорят.

Редакция «Кинофорума»

Десант российских кинематографистов высадился в Таджикистане

«Дастархан моей жизни еще не свернулся!»

Тимур Зульфикаров

С 6 по 12 мая 2007 года в Таджикистане прошли Дни нового кино России. Это мероприятие — плод совместных усилий Федерального Агентства по культуре и кинематографии РФ, Конфедерации Союзов кинематографистов и СК Таджикистана. Вниманию зрителей Душанбе, Худжанта, Чкаловска, мягко говоря, не сильно избалованных каким-либо новым кино, были предложены фильмы «Андерсен. Жизнь без любви» Эльдара Рязанова, «Человек в футляре, человек в пальто и человек во фраке» Элины Суни, «Многоотчие» Андрея Эшпая, «Свободное плавание» Бориса Хлебникова, «Платки» Юрия Павлова, а совсем юные таджикистанцы получили возможность увидеть знаменитые циклы российских аниматоров — «Тору самоцветов» и «Колыбельные мира». Многими было отмечено, что подобных акций, да еще и сопровождаемых столь представительной делегацией, не проводилось в Таджикистане уже очень и очень давно. Зрители с восторгом встречали своих давних любимцев и представителей нового поколения российского кино — актеров Валерия Барина, Наталью Аринбасарову, Раису Рязанову, Алису Гребенщикову, режиссера Элину Суни, продюсера Рустама Ахадова. КСК представляли Константин Щербаков (заместитель Председателя Конфедерации), Галина Пешкова (исполнительный директор) и Дарья Борисова (пресс-секретарь).

Зал душанбинского Дома кино, кинотеатры Худжанта и Чка-



В колхозе-миллионере российской делегации устроили театрализованную встречу

ловска были неизменно переполнены в эти дни. После просмотра зрители долго не отпускали авторов. Режиссер-дебютант Элина Суни призналась под конец, что нигде еще не встречала такой отзывчивой и благодарной публики. Голод по хорошему кино и по общению с реально работающими киношниками из России очень велик в Таджикистане — стране, где кино уже довольно долгое время пребывает в анабиозе. Председатель СК Таджикистана, основной инициатор проведения этой акции Мунаввар Мансурходжаев выразил надежду на то, что Дни нового кино России в Таджикистане послужат хорошим толчком к единению таджикских кинематографистов, к концентрации их усилий в деле привлечения внимания властей страны к кризисному состоянию киноотрасли. А молодая актриса Алиса Гребенщикова в один из вечеров произнесла тост за проведение в самое ближайшее время в Москве Дней нового кино Таджикистана.

Гости из Москвы шли в Таджикистане нарасхват — только удавалось вырваться из жарких объятий публики, как их везли на встречи с руководителями горо-

дов и районов. Приемы в честь россиян дали и посол РФ в Таджикистане Рамазан Абдулатипов, и мэры городов Худжанта, Чкаловска, Гафурова. Все они искренне радовались встрече с кинематографистами и благодарили занятых актеров за приезд. Ну а сотрудники СК Таджикистана как будто растягивали каждые сутки вдвое — такими насыщенными были дни пребывания делегации на их земле. Просмотры, поездки, официальные приемы и неофициальные застолья были организованы с любовью и восточной широтой. «Дастархан моей жизни еще не свернулся!» — пел-декламировал свой романс в маленьком буфете Дома кино знаменитый писатель, бард Тимур Зульфикаров, воодушевленный встречей с душанбинскими и московскими друзьями. В нескончаемом общении рождались новые идеи и планы, шел важный обмен опытом. Словом, мост сотрудничества между кинематографиями двух стран, подорванный распадом СССР, долгой и мучительной войной в Таджикистане, начинает восстанавливаться. Теперь главное — идти по нему дальше!

Д.Б.

ХОДЖАКУЛИ НАРЛИЕВ

ГОЛОС МАТЕРИ

Киноповесть

Прошло пять лет.

После академического отпуска Мадина вернулась в свой институт. Она снова начала выступать в концертах. Без устали пела песни, вкладывая в них всю свою боль и все несбывшиеся мечты. Руководителем группы был Давид, он был старше Мадины лет на десять. Он был восхищен воспитанницей и видел в ней будущую звезду, искренне верил в ее талант. Они подолгу репетировали. Выступлений становилось все больше и больше. Сначала появились большие сцены, потом пришла большая известность. И, наконец, первое выступление в Москве.

Однажды утром, открыв дверь своего гостиничного номера, Мадина увидела прекрасный букет. Несмотря на то, что ей дарили много цветов, она не переставала радоваться их появлению. Этот букет, подбор цветов был особенным. По одному из каждого вида цветов, которые продавались на рынке. Такие букеты стали появляться у ее двери каждый день. Она стала спрашивать у членов ее группы, кто ее поклонник? Но никто не мог ответить. Она с удовольствием включилась в игру. Закутавшись в одеяло, ранним утром она села напротив окна и наблюдала за теми, кто входит в гостиницу. И вот она увидела Давида с тем самым букетом. Мадина подождала, пока он подойдет к двери, и в этот момент резко открыла дверь. От неожиданности Давид уронил цветы.

— Между мной и мужчинами навсегда теперь выстроена китайская стена! — сказала Мадина. — Эту стену построил всего один мужчина и даже всем мужчинам мира не удастся ее разрушить! Я прошу Вас, я очень уважаю Вас, пусть все останется так, как было.

В этот момент по телевизору стали показывать трагедию, случившуюся в Беслане. Оба они прильнули к экрану.

Боевики в масках, стреляя в воздух, ударяя прикладами автоматов, загоняли в школу детей с родителями. Загнав всех в спортивный зал школы, заставили сесть. Мест было мало. Боевики вывели мужчин в другое помещение. Оттуда слышались автоматные очереди. Сидящие вздрогнули, дети заплакали.

Испуганный мальчик плакал не переставая. Боевик со злостью высказывал что-то его матери. Мама закрывала ребенку рот рукой, прижимала к своей груди. Мальчик, захлебываясь, продолжал плакать. Боевик разозлился и автоматной очередью прошелся по потолку. Подняв глаза вверх, все увидели, что над их головами висят гранаты.

Близ школы собрались люди. Милиция удерживала их, не подпуская к школе. Оттуда доносились детский плач, звуки автоматных выстрелов. К школе подъехали танки, выстроились в один ряд с машинами и боевой техникой. Корреспонденты снимали все происходящее. В воздухе кружили вертолеты. Учитель физкультуры, мужчина средних лет, набросился на боевика, когда тот проходил мимо. Ему удалось отобрать у террориста автомат и свалить прикладом на пол. В это время раздался выстрел другого боевика, и учитель упал мертвым на глазах своих учеников. Несмотря на запрет, школьники заплакали. Их голоса доходили до толпы людей, которые стояли вдоль ОМОНовского кордона. Несколько мужчин и женщин, прорвав оцепление, побежали к школе. Солдаты бросились за ними, догнали и вернули обратно. Давид и Мадина, не отрываясь от экрана, следили за происходящим. У них в душах уже рождалась песня, которой суждено было стать гимном трагедии. В исполнении Мадины она звучала все ярче и ярче. Для миллионов людей Мадина стала символом протеста против жестокости и террора. Она собирала огромные залы. Мужчины и женщины, слушая ее, не могли сдержать слез. Мадина пела и ей виделось, как она бежит по дорожке к Викиному дому. Через оконное стекло она видит своего сына, который подросток, стал чудесным мальчишкой. Он сидит у Вики на коленях, называет ее «мамой». Они обнимаются, целуются. Мадина уже тянется открыть дверь, и вдруг перед глазами предстает другая картина: больничная палата и плачущий Алан, который возвращает Вику к жизни. В который раз, оставшись наедине со своими мыслями, Мадина думала, что между ней и матерями Беслана есть связь. Они были беспомощны, и даже находясь около школы, не могли кинуться к своим детям и спасти их. А Мадина, даже если сын будет рядом, не

сможет сказать ему ни слова. Мадина не заметила, как слезы покатились по ее лицу, женщины в зале плакали стоя. После финального аккорда воцарилась гробовая тишина.

Однажды Давид предложил Мадине расширить ее репертуар народными песнями, в которых бы рассказывалось об истории, природе родного края, о традициях их народа. Мадина с удовольствием согласилась, и они решили перед новым годом поехать в родной поселок, поговорить с мамой, родственниками, старейшинами.

Мадина с детства прекрасно ездила верхом. Она научилась этому очень рано. Она любила коней и хорошо знала их нравы. Ее конь узнал хозяйку и нежно прижался к ее руке.

Купив всем новогодние подарки, Давид и Мадина на конях поехали в деревню и чтобы сократить дорогу решили ехать через лес.

— Мы устроим концерт, — говорила Мадина, — и я при всех поблагодарю Вас. Скажу, что я только пою, а стихи, музыку пишете вы.

— Я, пожалуй, поверну назад, — сказал Давид с улыбкой, — мне уже неловко.

— Но это правда, просто Бог наградил меня голосом, а вас богатым содержанием. Меня узнают на улице, а вас нет. Это несправедливо. Мы скоро подъедем к озерам, которые не замерзают даже в лютую зиму, и над ними стоит пар. А летом туда прилетают фламинго. Когда они взлетают, все вокруг окрашивается розовым цветом, который живет, движется, переливается всеми оттенками.

— Вас Бог тоже наградил богатым содержанием, ваши слова — настоящая поэзия.

Копыта коней все глубже утопали в мягком снегу. В небо взметнулась птица, напуганная наездниками.

— Это, по-моему, глухарь, — следила за птицей Мадина, — глухая от любви птица. В брачный период самка поет песню, призывая самца. В это время она ничего не слышит, весь мир вокруг словно затихает. А безжалостные охотники, пользуясь моментом, убивают птицу.

— Это действительно печально, — согласился Давид. — Надо сочинить для тебя песню об этом. И клип должен быть примерно такой: мы слышим песню и видим зеленый лес, поющего глухаря, как при звуках его песни оживают все лесные обитатели. Как, цепляясь клювами, объясняются в любви разные птицы. Как порхают над цветами разноцветные бабочки, гоняясь друг за другом, нежно облизывают друг друга хищные животные, сплетаются длинными шеями лебеди... а девушка в подвенечном платье целуется с женихом. Но вот с ее лица сходит улыбка. Она видит охотника, приближающегося к глухарю. А он все поет и поет. Охотник под-

ходит к дереву и стреляет. Раскат выстрела сотрясает весь лес. Секунда молчания. Птицы, животные начинают биться в агонии. Девушка оплакивает своего любимого. И только охотник доволен своей добычей. Тут, слушая Давида, Мадина видит лицо охотника-убийцы. Это был Азамат.

Увлеченные разговором, они не заметили, что окружены волками. В это время раздается ржание коня. Конь становится на дыбы и скачет прочь от волков. От неожиданности Мадина падает с коня и оказывается в снегу, совсем рядом волчья стая. Она испуганно оглядывается и видит Давида, бегущего к ней. Он пытается ее поднять, но Мадина сломала ногу и не может идти. Волки, чувствуя беспомощность людей, приближаются все ближе. Вдруг она вспоминает про петарды, которые они купили. Слава Богу, мешок с петардами упал с коня и лежал невдалеке от них. Отбиваясь от волков снежками, влоча неподвижную Мадину за собой, Давид добрался до мешков и начал взрывать петарды. Волки, поджав хвосты, убегают в лес.

Давид посадил Мадину на спину и пошел вперед. Из кармана торчали петарды. Так они шли довольно долго, проверяя, не гонятся ли за ними волки.

— Боже мой, какой-то огромный зверь приближается к нам, — испугалась Мадина. Давид остановился, вытащил из кармана петарды. Услышав голос Мадины, «огромный зверь» заржал. Это был ее конь. Он подошел к ним и уткнулся мордой в Мадину, сидящую верхом на Давиде.

На коне они быстро добрались до районной больницы. Работники больницы узнали свою землячку и известную певицу. Одна из них, оглядывая Давида, спросила:

— А вы кто будете?

За него ответила Мадина:

— Это мой муж, — сказала она, и не смотря на мучительную боль, ее лицо озарилось радостной улыбкой.

Давид сидел у кровати Мадины. Ее сломанная нога была в гипсе.

— Ты разрушила китайскую стену так же неожиданно, как берлинскую! Теперь осталось разрушить эту гипсовую, — и он посмотрел на бинты.

Давид смотрел на Мадину и все не решался поцеловать. Слово читая его мысли, Мадина указала пальцем на щеку и сказала:

— Дней десять, в лучшем случае неделю мне наверняка придется побыть здесь, поэтому вам, наверное, придется поехать к маме. — На слове «вам» Давид внимательно посмотрел на Мадину, — она осеклась и продолжила, — тебе в одиночку придется знакомиться с тещей. Так и сказать: «Здравствуйте, я ваша теща, точнее зять!» — рассмеялась она.

— Разве так скажешь... — смутился Давид.

Окончание. Начало сценария см. № 1-2007.

И вот уже Давид помогал теще садиться в машину. Они ехали в больницу к Мадине. По дороге Давид внимательно смотрел по сторонам. Его внимание привлекли какие-то палки без ветвей и листьев.

— Что это такое, тетя Фатима? — спросил он.

— Хорошо бы подъехать туда, — сказала женщина, — я бы все рассказала.

Давид попросил водителя подъехать поближе. И тетя Фатима начала рассказывать:

— Несколько веков назад на этом месте встретились войска враждующих государств. Джигиты бились насмерть. Земля была покрыта трупами воинов. Стало понятно, что в этой битве победителей не будет. Моя пра-пра-прабушка, жена предводителя рода, тоже Фатима, Фатимой меня называли в ее честь, не могла на это спокойно смотреть. И вот старуха Фатима, еле-еле держась на ногах, опираясь на палку, пошла на поле боя. Вокруг нее кипело сражение, а она кричала что есть сил:

— Остановитесь, что вы делаете?! Не убивайте друг друга, разве мы вас для этого рожали?!

Воины остановили битву, опустили мечи. В это время подошел к ней предводитель вражеского войска и крикнул:

— Не слушайте ее, ее специально подослали, когда стало ясно, что победа будет на нашей стороне.

Воины снова ринулись в бой, растоптав копытами своих коней бедную Фатиму. Видя это, все девушки селенья подняли в небо свои платки и тоже пошли на поле боя.

— Мы ваши сестры, мы ваши невесты, не оставляйте нас одних! — запели они.

Снова джигиты прекратили битву, уже никто не обращал внимания на окрики командира. Несколько воинов подняли на руки бездыханную Фатиму и понесли на кладбище. Все воины выстроились в шеренгу. И так передавали ее с рук на руки, будто она плыла по воздуху. Чтобы похоронить Фатиму, не потребовалось даже лопат, достаточно было, чтобы каждый воин бросил горсть земли. Потом все воины подошли к смелым девушкам и воткнули перед ними в землю свои мечи. Вот эти мечи, поржавевшие, поломанные временем, стоят как памятник той женщине.

История произвела на Давида впечатление, он задумал сделать новый клип по этой легенде, а роль Фатимы сыграла бы Фатима Алибековна.

Мадина не смогла сдержать слез восхищения. Она закрыла глаза и представила, как идет среди тех девушек с белыми платками и поет: «Мы ваши сестры, мы ваши невесты, не убивайте друг друга!..»

— Вчера, как только ты уехал, — вспомнила Мадина, — неожиданно раздался топот, а потом я услышала фырканье. Смотрю в окно и вижу нашего коня. Он стоит

и смотрит на меня. Я позвала медсестру, попросила угостить его сахаром. Но он так и не ушел.

Давид посмотрел в окно и воскликнул:

— Да вот он, рядом пасется. Тоже, бедняга, влюбился в тебя!

— Мне всю ночь снился сон. Мы на нашем коне. Ты держишь меня в своих объятиях, он взлетает в небо среди розовых фламинго, а они не пугались, садились к нам на руки, на плечи, на гриву коня. Те, кому не досталось места, летели рядом, казалось, что все небо заполнило живое, розовое облако. Было так красиво, как в сказке. И я пела какую-то песню сказочную... Тебе придется вспомнить ее слова, — смеялась она, — и написать музыку.

Было уже темно. Редкие фонари окрасили улицу блеклыми пятнами. Молодая женщина шла по улице, то попадая в полосу света, то исчезая в темноте. Осторожно оглядываясь, она шла быстро, явно желая остаться незамеченной. Она подошла ближе и остановилась в тени дерева. Это была Мадина, хорошо одетая, по-прежнему красивая.

Через решетку деревянного забора она смотрела на веранду и выходящие на нее два открытых окна. Глаза ее напряженно наблюдали за тем, как в комнате играет ребенок. Ребенок, которого она выносила под сердцем, родила на свет, подарила свои черты, ее родной сын Алан.

Алан, в поисках каких-то игрушек, постоянно ползал по комнате и, наконец, оказался около окна. В этот момент Мадине захотелось закричать изо всех сил: «Алан, родной мой сыночек!», словно магнитом ее потянуло к свету. Захотелось обнять, прижать сына к самому сердцу.

В другом окне было видно, как Вика сидит за столом, что-то читает, пишет. Наверняка, как всегда, проверяет тетради учеников. Алан продолжал играть.

Мадина стояла, как воровка, в тени и наблюдала за тем, как играл ее сын в чужом для нее доме. Она вспомнила, как точно в такое же время оставила здесь сына и вышла с мамой во двор. Вспомнила, как Вика вышла их провожать, а потом послышался плач Алана, но не она, а совершенно чужая женщина побежала к нему. А они с мамой стояли и смотрели в окно, словно не имели к этому никакого отношения...

Вскоре Мадина включила в свой репертуар цикл песен с народными мотивами. В разных странах мира на ее концерты было не достать билета. Все знакомились с ней, а заодно и с тем миром, который она представляла. Снова она пела о Беслане. Песня Мадины сопровождалась кадрами бесланской трагедии. На огромных мони-

торах, установленных на сцене, появляются изможденные лица детей.

— Воды, воды, — шепчут их губы.

— Пить, пить, — просят другие.

Автоматные очереди сбили штукатурку с потолка, оголились доски, осколки ламп полетели на детей, многих ранило, текла кровь. Женщина сняла с себя рубашку, разорвала на части и перевязала детям раны, не обращая внимания на то, что осталась по пояс голой.

— Пить, пить, — просили дети и с надеждой смотрели на человека в маске.

Он снял рубашку с убитого мужчины, смочил ее под крапом и бросил детям. Они, хватаясь за разные части рубашки, принялись ее сосать. Несколько женщин сняли с себя рубашки и бросили их боевику с просьбой смочить и их тоже. Боевик собрал все рубашки и выбросил в окно. Полураздетые женщины жалобно смотрели на то, как дети, словно щенки вокруг одного материнского соска, толкая друг друга, продолжали сосать мокрую рубашку.

Мимо окна пролетел вертолет. Все в надежде на освобождение вскинули голову. Кое-кто из детей неожиданно приподнялся с места. Сразу же последовала автоматная очередь по стенам, чуть выше детских голов. Одна из женщин перекрестилась и призвала детей следовать ее примеру. Ничего не понимающие дети, кто справа налево, кто слева направо, старались повторять движения.

В другом углу женщина заставила мальчишек мочиться в пустую бутылку, а потом дала отпить по глотку тем, кто умирал от жажды, они жадно открывали рты. Девочке, которая ждала своей очереди, чудилось, как она открывает кран и пьет из него воду, пьет столько, что с удивлением обнаруживает: ее живот надулся, как шар. Мальчику видится, как они с папой входят в реку Терек. Но теперь он не купается, как прежде, а становится в сильный поток и, опустив голову в воду, пьет и пьет без остановки.

Мадина, исполняя песню, видит своего Алана то среди детей, которые просят пить, то среди тех, что молятся, то он выбегал из школы и она бежала ему навстречу. А рядом с ней к нему бежала Вика. И не видя Мадины, Алан бросался в объятия Вики. Но Мадина все равно бежала, бежала, и школьный двор сменился городским, и она снова увидела знакомый дом. Вбежав по ступенькам, она уже больше не останавливалась, как делала это раньше, а решительно открыла дверь и вошла.

— Кто там? Зара? Заходи! — сказала Вика и обернулась. Дверь открылась и вошла Мадина.

— Добрый вечер, — сказала она робко и остановилась у дверей.

Вика за долю секунды оказалась около Мадины, обняла ее и прижала палец к губам.

Алан подошел к женщинам и уставился на Мадину. Что-то тянуло его к ней, он не мог оторваться.

— Вот... проходила мимо, решила зайти, поздороваться, — спокойно сказала Мадина.

Вика повернулась к Алану и, запинаясь, с трудом подбирая слова, сказала:

— Это тетя Мадина, родственница твоего папы, познакомься, сынок.

Алан подошел к Мадине, протянул ей руку. Она тоже протянула ему руку, быстро присела перед ним, обняла и, обцеловывая, ласково сказала:

— Какой ты красивый, большой мальчик.

Вика, бледная, сидела рядом с ними. Ее руки были у Алана на плечах. Она словно старалась оторвать Алана от Мадины.

— Аланчик, покажи тете, какой дом ты строишь.

Мадина разжала руки. Алан откинулся назад, внимательно посмотрел на нее и спросил:

— Почему вы раньше не приезжали к нам?

— Я видела тебя, когда ты был совсем маленьким. Потом мы переехали в другой город, — ответила Мадина, вытирая текущие слезы.

— Сынок, пойдем посмотрим твой домик, — оттащила Вика Алана от Мадины, — пойдем, Аланчик.

Они подошли к игрушкам, и Вика показала Мадине рисунок мавзолея.

— Заурбек со своими археологами нашел старое городище, — объяснила Вика, — по результатам раскопок они восстановили рисунок гробницы, и Заурбек попросил Алана построить ее к своему возвращению.

— Пока у меня не получается, — сказал Алан.

— Ну-ка, пойдем, попробуем, вдруг, у нас получится, — сказала Мадина.

Мадина вместе с Аланом, подбирая детали по цвету и размеру, ползая на четвереньках, складывали их, разрушали, строили все заново, и, наконец, у них получился макет. Радостные и довольные, они с улыбкой рассматривали свое творение.

Вика готовила чай и не находила себе места. Она то включала громко музыку, чтобы помешать их задушевному общению, то отключала ее вовсе, чтобы самой услышать, о чем они говорят. Накладывая конфеты в конфетницу, нарезаая колбасу, сыр, доставая масло из холодильника, она непрерывно наблюдала за ними. Она наливала чай и не заметила, как рука скользнула, и кипяток вылился прямо ей на ногу. Вика громко закричала. Мадина и Алан подбежали к ней. Хорошо, что нога была в тапочке, сильного ожога не получилось.

Посмотрев на часы, Мадина сказала:

— Ладно, мне надо ехать.

— Как? Я ведь чай уже заварила! — воскликнула Вика.

— В другой раз, — сказала Мадина и стала надевать туфли.

— Мама, пойдем проводим тетю Мадину, — загорелся Алан и тоже принялся одеваться.

— Конечно, конечно, — сказала Вика.

Все вместе они вышли на улицу. Из шашлычной доносились вкусные запахи и приятная музыка. Алан шел между женщинами, крепко держа их за руки. Вика смотрела то на Мадину, то на Алана, а Мадина смотрела на них. Подъехала машина, Мадина поцеловала Вику, Алана и поспешно села в нее.

— Приезжайте еще, тетя Мадина! — крикнул Алан.

— Хорошо, — сказала она и, не удержавшись, заплакала. Обливаясь слезами, она слышала звонкий голос Алана:

— Тетя Мадина, приезжайте, я вас буду ждать.

Мальчик долго провожал взглядом Мадину.

— Пойдем, сынок, домой. — потянула его за руку Вика.

Алан повернулся и сказал:

— Мама, а правда, тетя Мадина красивая?

— Да, сынок, да.

После школы Вика шла домой. Пока горел красный свет, рассматривала проезжающие машины. Мимо нее проходил автобус. Ее взгляд случайно упал на молодую женщину, сидящую внутри, она была очень похожа на Мадину. Рядом с женщиной сидел мальчик. Вике показалось, что это был Алан. Солнечные блики на стекле мешали ей рассмотреть повнимательнее. Но она уже не сомневалась, — это Мадина, Мадина! Она не сдержала обещания, забрала мальчика и увозит его с собой. Забыв обо всем, Вика бросилась за автобусом, который в это время сделал остановку в конце улицы, в него уже сели люди. Вика в растерянности металась между машинами. Автобус отъезжал.

— Подождите, подождите! — кричала Вика изо всех сил.

Но ее голос тонул в уличном шуме. По ее лицу текли слезы, в этом мокром мареве расплывались фигуры людей, машин, зданий. Она взяла себя в руки, остановилась, вытерла слезы и рванула назад. Теперь она, сломя голову, бежала в детский сад. Тяжело дыша, взмокнув, Вика вбежала во двор садика. Детей на улице не было.

— А где дети? — спросила она уборщицу, оказавшуюся во дворе.

— Как где? Спят. Тихий час, — ответила уборщица.

Вика стремглав бежала по коридору, заглянула в спальную комнату, где должна была спать группа Алана. Кто-то крепко спал, кто-то сильно зажмурил глаза, когда увидел открывшуюся дверь, кто-то натянул на го-

лову простыню. Но кровать Алана была застелена, его не было. Не поверив своим глазам, она пошарила рукой под одеялом. Алана не было.

Как ошпаренная, она вылетела в коридор. Навстречу ей шла воспитательница.

— Где Алан?!

— Дедушка забрал, — ответила спокойно воспитательница, удивленно рассматривая растрепанную Вику.

— Наш дедушка?

— Да, да. Он сказал, что утром вернулся из поездки, забрал Алана, чтобы вместе с ним встретить вас с работы.

Но Вика уже не слышала слов воспитательницы, они доносились словно издали. Ноги подкосились, и она рухнула на пол без сознания.

Вика показывала Москву Заурбеку и Алану. Они побывали в детских развлекательных центрах, катались на чертовом колесе, по Москве-реке, ходили в зоопарк. Какой-то мальчик дразнил барса. Зверь, стоя у решетки, раздраженно рычал.

— Не надо так, мальчик — сказала Вика и, подойдя к клетке, сказала Алану: — Сынок, вот он барс, о котором рассказывал дедушка.

Алан внимательно смотрел на хищника, на его страшные усы, желтые большие зубы, когти (такими он рвал землю в рассказе дедушки). Барс смотрел на него пронизывающими взглядом.

— Страшный какой, — произнес Алан.

— Его разозлили. А надо, как говорил дедушка, разговаривать с ним, как с человеком. Помнишь его рассказ о мудром барсе?

— Да, да, — сказал Алан, — как бедняк повстречался с барсом. Барс хотел было растерзать его, но тот, нагнувшись, стал молить его о пощаде. «У меня много детей, не оставь их сиротами. Отпусти меня!» Барс понял его и отпустил. Потому ущелье, где это произошло, называют ущельем Мудрого Барса.

— Молодец сынок. Ты хорошо запомнил дедушкин рассказ.

— Я боюсь его, мама, он такой страшный! — Алан продолжал смотреть на барса.

— Он же в клетке. Он ничего не может сделать. Давай пойдем посмотрим на самых больших животных во всем мире, на слонов, — сказала Вика и повела Алана дальше. В течение всего времени Заурбек уходил вперед и шел спиной, не отрывая глаз от Вики. Временами он закрывал здоровый глаз рукой.

— Что ты делаешь? — спросила она.

— Я же тебе говорил, мне все время хочется смотреть на твое лицо.

— Ненормальный мой.

— Знаешь, что я еще открыл для себя?

— Что?

— Когда станешь старенькой, я завяжу здоровый глаз и буду смотреть на тебя травмированным.

— Почему?

— Им мир видится как бы через туман, — он снова закрыл здоровый глаз, — как отражение в запыленном зеркале. Острые черты, морщины скрываются. И ты у меня будешь вечно молодой.

Вика остановила его, поцеловала.

— И ты поцелуй папу, — сказала она Алану, — папа у нас очень хороший.

Вот они втроем спускаются в метро. Там все та же картина: молодые сидят, пожилые женщины стоят. Заурбек стоял напротив Вики и Алана. Вика объяснила Алану смысл надписи на стекле вагона. Рядом с Заурбеком встала женщина с двумя пакетами в руках. Алан посмотрел на сидящих, каждый делал вид, что занят делом. Алан встал и уступил ей место. Женщина стала отказываться: «Спасибо, спасибо, мальчик». Заурбек помог ей сесть на место Алана. Теперь сын с отцом стояли рядом и смотрели на Вику. На следующей остановке вошли еще несколько пожилых людей и встали рядом. Одному из них Вика уступила место. Остальные по-прежнему сидели. Вдруг Алан подошел к одному из парней и сказал:

— Дяденька, мужчины должны уступать место пожилым и женщинам.

— Что? — грубо переспросил тот. Алан показал на надпись. — Надо уступить место.

— Ладно, — крикнул нехотя мужчина, но встал.

Бабушка заняла его место и поблагодарила Алана:

— Спасибо, мальчик.

Алан подошел к следующему парню:

— Дяденька, надо уступить место...

— Откуда ты такой взялся, — прервал его тот, но встал с места.

Когда Алан подошел к третьему, тот сам опередил его и сказал:

— Ладно, ладно, встаю.

Алан прошелся по вагону, поднял всех мужчин, сидели только пожилые и женщины. Молодые мужчины прямо у дверей встречали входящих женщин, девушек, стариков, и усаживали их на свободные места. Заурбек и Вика с радостью смотрели на происходящее. И Вике виделось, что она снова на поле боя, но теперь молодые ребята из метро пошли за ней в атаку. Кругом свистели пули, взрывались бомбы, а она, радостная, танцевала с ними, танцевала и танцевала...

Вика, Заурбек и Алан бродили по Санкт-Петербургу.

— Это не Москва, о северной столице я знаю не так

много. Ты уж не обессудь, буду вспоминать школьную программу, — говорила Вика Алану.

Они проезжали мимо архитектурных памятников, плавали по Неве. Вика что-то рассказывала, Алан и Заурбек внимательно ее слушали.

Вот они оказались в Эрмитаже, увидели зал археологических находок из Осетии.

— Многие из этих находок найдены экспедицией, которой руководит наш папа.

— Да? — удивился Алан. — Как ты нашел их, металлоискателем?

— Нет, — смеялся Заурбек, — вот вернемся домой, возьмем тебя с собой на раскопки, и ты все своими глазами увидишь.

— Расскажи о короне и бороде, — попросила Вика мужа.

— Да, это интересно, — согласился Заурбек и повел Алана к нужному стенду.

Под стеклом лежала какая-то самодельная корона, рядом с ней пучок черных волос.

— Давным-давно на территории Осетии жили рука об руку много разных народов. Одним из них повелевал очень мудрый и добрый человек. Однажды он решил проверить, как относится к нему народ. Он приклеил себе усы, бороду, оделся как дервиш и пошел в народ. Долго жил он среди простого люда, общался, однажды его разморило солнце и он заснул в тени большого дерева. Спал так крепко, что и не заметил, как отклеились усы и борода. Со временем тень ушла от него. Проходящие люди озирались на странного человека, спящего под открытым солнцем. Несколько прохожих подошли поближе и узнали своего правителя. Один снял халат, взялся за конец, а второй отдал другому, и так они оградил правителя от солнца. Третий снял головной убор и начал им размахивать, создавая прохладу. Вокруг собралось много народу, все стояли молча, охраняя сон любимого правителя. Для того, чтобы быть таким правителем, надо любить свой народ, родину, ее просторы, реки, горы. Такое отношение надо заслужить.

Когда Заурбек рассказывал, Алан вместо правителя виделся его отец, Заурбек. Он лежал с отклеенными усами и бородой, над ним стояли не двое человек с халатом, их было очень много. И тень была не только над ним, но и вокруг него. В этой тени сидели и наблюдали за происходящим все друзья Алана. А когда папа-правитель проснулся, люди очень обрадовались и принялись играть веселую музыку на каких-то старинных инструментах, которые только что Алан увидел в Эрмитаже. Папа-правитель был всем доволен и обнимался со всеми своими соотечественниками. Потом отец обнял всех друзей Алана, а сына поднял на руки. Все его друзья смотрели на него с гордостью.

— А борода и усы, волосы — те самые? — удивился Алан.

— Да, волосы и кости могут сохраняться веками. А корону ему, должно быть, смастерил какой-нибудь местный умелец.

Алан стоял перед большим рекламным щитом и, повторяя слог за слогом, читал надпись:

— Сегодня в Мариинском театре... там ошибка, — он обернулся к маме, — разве должно быть две «и»?

— Да, — улыбнулась Вика, — я тебе потом объясню почему. А вообще-то ты молодец, сынок. Когда пойдешь в школу, учителя тобой будут довольны.

Алан продолжал читать дальше:

— Состоится большой благотворительный концерт силами лучших музыкальных коллективов и исполнителей. Сборы от концерта пойдут в фонд Беслана.

Среди фамилий артистов Алан увидел Мадину:

— Тетя Мадина!! — обрадовался Алан. — Пойдем?! — он уставился на родителей.

— Только если ты будешь сидеть тихо-тихо, не будешь никому мешать.

— Хорошо, мамочка, хорошо!

— Даешь мужское слово? — улыбнулся Заурбек.

— Да, да, даю мужское слово, — радовался Алан.

Мариинский театр был заполнен людьми, на сцене друг за другом выступали популярные артисты. Играл оркестр, им дирижировал Валерий Гергиев.

— Почему он все время машет руками? — спросил Алан у мамы.

— Он дирижер, без замаха его дирижерской палочки не играет ни один инструмент, не поет ни один певец, все делается по его команде. Кстати, он тоже осетин. Я хочу, чтобы и ты был таким же известным во всем мире, — сказала Вика и прижала Алана к себе.

И вот на сцену вышла Мадина. Гергиев начал дирижировать, заиграли музыканты, он дал знак, и она начала петь. И снова на огромных экранах появились кадры бесланской трагедии. В этот раз экраны стояли не только на сцене, но и в зале. Показывали захваченную школу. Боевик отошел в сторону, несколько мальчишек чуть приподнялись и увидели школьный кран. Один за другим они выпрыгнули в окно. Первый открыл кран. Хлынула вода. Он жадно начал пить, рядом с ним устроились второй, третий, четвертый, пятый лег на асфальт и пил воду, которая текла по бетону. Вдруг раздалась длинная автоматная очередь. Первый мальчик повис на кране. Головка крана вдрызг разлетелась, из трубы текла вода. Друг на друга падали бездыханные тела

других ребят. Люди у школы вздрогнули от очередных выстрелов. Тела мальчишек были изрешечены пулями, из всех ран текла кровь, а сверху на них хлестала вода из искореженного крана, смывала кровь и уносила дальше по асфальту. Кровавый ручей прошел мимо школы, мимо оцепления солдат, дошел до горожан. Кто-то обратил внимание на цвет воды, нагнулся и в ужасе закричал:

— Это же кровь наших!

И рванул вперед.

За ним рванули остальные, и уже никто не смог остановить эту лавину. Когда они подбежали к школе, боевики открыли огонь по ним, многие упали мертвыми, многие раненные продолжали штурмовать школу. Раздались взрывы, по школе стреляли из разного оружия. Горела крыша, падали горящие балки, стены. Разлетались кирпичи, штукатурка. Разбитые стекла. Дым. Пыль. Полная неразбериха. От школы побежали первые заложники. Боевики открыли огонь по детям. Женщины, подростки закрывали собой маленьких детей. Бойцы группы «Альфа» запрыгивали в спортивный зал. Кто-то упал мертвым с подоконника, кто-то застрелил боевика. Убегая прочь от спортивного зала, какой-то боевик бросил гранату в детей. Альфовец увидел летящую на детей гранату и бросился ей навстречу. Какое-то время они летели друг на друга, и как только граната упала на землю, альфовец накрыл ее телом. Граната разорвалась, и его тело разлетелось на куски. Это спасло многих детей от смерти. Потом из школы стали выбегать взрослые с детьми на руках, мертвыми, еле живыми, окровавленными, голыми, бегом несли их к машинам. Мертвые тела выкладывали вдоль школы на опознание, это была длинная-длинная вереница трупов, большинство — дети. Женщины плакали, теряли сознание. Плакали даже мужчины, которые шли в похоронной процессии. Все были одеты в черную одежду, и, казалось, весь мир окрасился в черное. Шел дождь, на гробах, завернутые в целлофан, лежали фотографии, с которых улыбались погибшие девочки и мальчишки. Началось массовое захоронение. Голос священника, отпевающего умерших, и муллы, читающего последнюю молитву, смешались и слились воедино. Смеющиеся лица девочек и мальчишек на фотографиях казались живыми...

Глядя на это, Мадина пела и плакала. И вдруг на экране крупным планом показали ее лицо со слезами на глазах. Алан заплакал и вдруг, неожиданно для себя, громко крикнул.

— Тетя Мадина!!! — и побежал к ней.

Мадина сразу же узнала голос сына и пошла ему навстречу. Только она спустилась со сцены, как Алан упал в ее объятия. Он крепко обнял ее за шею, она подняла его на руки и, продолжая петь, пошла с ним по за-

ду навстречу Вике и Заурбеку. Весь зал поднялся на ноги, многие плакали.

— Дедушка, я вас прошу, не надо ехать в горы, вы себя не очень хорошо чувствуете, — уговаривала Вика дедушку.

Ребята, собравшиеся на экскурсию, с надеждой смотрели на него. Он не мог их подвести.

— Я понимаю, я больной человек, но нет надежды на то, что завтра я буду чувствовать себя хорошо. Мне очень хочется показать детям разные места, отпусти нас, невестка. И машина ждет, — сказал дедушка, посмотрев на маленький автобус.

— Ладно, уговорили, — сказала Вика и до машины проводила дедушку.

Маленький автобус сошел с асфальта и направился к предгорью. Дедушка сидел рядом с водителем и показывал дорогу. Мимо проплывали невысокие холмы. Затем машина шла между большими камнями. Проехав овраг, они поднялись на возвышенность прямо перед горами. Дальше стеной стоял Казбек.

— Вот мы и приехали, — сказал дедушка, уже собираясь выходить.

— Подождите, подождите, — сказал ему водитель. И как только машина остановилась, крикнул ребятам: — А ну-ка ребята, помогите дедушке выйти из машины.

— На этих местах располагались турлуки, — сказал дедушка, показывая на еле видные округлые следы. — По утрам и вечерам, когда все собирались дома и что-то готовили, из турлуков струился дым и вонзался в небо, конечно, в тихую погоду. Если же дым уходил к горам, то, значит, дул северный ветер, жди похолодания.

Ребята бродили по окрестностям, и каждый что-то находил. Кто деревянную игрушку, кто прохудившуюся медную кружку или часть удила. Каждый тут же делился радостью с остальными. Один мальчик нашел круглый камень с отверстием в середине. Мальчишки не смогли разобраться, что это, и, взяв аккумулятор за края, чтобы не перепачкаться, принесли дедушке.

— О, это ручная мельница, ее верхняя часть. Пойдите, поищите, вдруг найдется и нижняя.

Пока искали, дедушка рассказывал.

— Раньше этими ручными мельницами мололи кукурузу, пшеницу на муку и на крупу. От того, что мельницу крутили вручную, медленно, и в муке, и в крупе сохранялись витамины и природный аромат пшеницы. В современных скоростных мельницах весь аромат выгорает, мука становится невкусной.

Вот нашли и нижнюю часть мельницы, почистили.

— Давайте заберем мельницу домой, завтра приготовим кашу. Это мое любимое блюдо, уверен, и вам тоже понравится, — радостно говорил дедушка.

Дедушка сидел в комнате с другим стариком, тот начал говорить:

— Был у Агунда, решил зайти и к тебе, узнать, как себя чувствуешь.

— Как Агунд? — спросил дедушка.

— У него же паралич, да ты, наверное, слышал. Уже пятый месяц лежит без движения. Говорит так, что без объяснения домашних невозможно понять. Кушает, говорят, неплохо, но все туалетные дела в постели. Увидел меня, заплакал, говорит, проси Всевышнего, чтобы быстрее забрал меня. Плохая ему досталась болезнь. Как ты-то себя чувствуешь? — Он обратился к дедушке.

— Хотя дети и скрывают от меня, думаю, у меня рак желудка. С каждым днем все труднее глотать, даже воду. Но, должен сказать, я доволен болезнью, — он улыбнулся и продолжил, — не кушаешь, не пьешь, не потеешь, рубашка не пачкается, она как на вешалке висит. Есть время попрощаться с родственниками, друзьями. Что еще надо, коль смерти не миновать...

— Дедушка, каша готова, идите кушать, — послышался со двора голос Вики.

Когда дед вышел из комнаты, она уже поджидала его у входа, взяла под руку и повела к детям. Алан помогал с другой стороны.

— Это мои невестка и внук, такие хорошие, — сказал дед другу. Затем обратился к ребятам, — молодцы, что все собрались попробовать кашу, чувствуете, какой ароматный запах?

— Да, да, — ответили дети.

Все уселись за одним столом. Перед каждым Вика уже поставила большую чашу с ложкой. И следом поставила на стол дымящуюся плошку с кашей.

— Берите, начинайте кушать, — командовал дедушка, — вообще-то раньше все кушали из одной чаши, обычно они были деревянными, и неизвестно было, кто сколько съел. Теперь, чтобы определить, кто сильный, а кто слаб, каждому даем отдельную чашку.

Дедушке и его другу Вика положила сама. Все начали есть, послышались голоса:

— Действительно вкусно. Мясо и каша, вроде бы ничего, а вкусно.

Дедушка набрал ложку каши и сказал:

— Я буду счастлив, если вдруг удастся проглотить несколько ложек каши. — И поднес ложку с кашей ко рту.

Все исподволь смотрели на него. Он опорожнил ложечку. Опустив голову, попробовал проглотить, пы-

тался еще и еще раз. Не получилось. Он заметил, что все ребята смотрят на него. Глаза его наполнились слезами.

— Я и забыл, что она долго бывает горячей, обжег рот. Подожду, пока остынет. А вы не смотрите на меня, кушайте. Если съедите мое любимое блюдо — доставите мне большую радость, — сказал дедушка, смотря сквозь слезы на ребят.

Все ребята старательно ели кашу, им так хотелось хоть чем-то угодить любимому дедушке.

Вика на веранде проверяла тетради учеников. Алан с пульта управлял игрушечным грузовиком — вперед, назад, налево, направо.

— Мамуля, мамуля, смотри, что он тебе везет!

Вика оторвалась от тетрадей и увидела, как к ней прикатил грузовик с конфетами в кузове.

— Это тебе, чтобы ты взяла с собой в школу.

— А можно поцеловать того, кто послал конфеты?

— Можно и нужно, можно и нужно, — кричал весело Алан и, пританцовывая, подошел к Вике.

— Спасибо тебе, сыночек, спасибо тебе, родной, — целовала и ласкала мать сына.

Во двор вошел Таймаз. Увидев Вику, громко крикнул:

— Зара не оставила ключи?

— Нет, но ты заходи, посиди у нас, хочешь, чай поставлю?

— Чай не хочу, а водки у тебя нет? — и он пошел по двору, качаясь. Явно был выпивши.

— Заур не пьет, поэтому мы дома не держим.

— Боитесь, что алкоголиками станете?

— Да нет, только зачем, если не нужно? Ты же обещал Заре не пить, а опять пьяный?

— Что, и ты теперь будешь допрашивать меня?! У тебя и голос стал на зарин похож.

— Насчет голоса не знаю, но если дал слово, то лучше его держать.

— Сам дал, сам взял. Это мое дело. Я слышал, что ты нашу веру приняла, это правда?

— Да, давно.

— А от своей, слышал, не отрекалась.

— Нет, и не буду.

— Как это так, верить в две веры. Так не бывает.

— Всем известно, что Бог один, это люди, находясь на разных точках земли, придумывают себе свою веру. У всех людей на земле все одинаково: рождаются, живут, радуются, печалются, молятся чтобы очиститься, умирают. Все одинаково. Поэтому споры из-за веры — самая большая глупость. Но коль уж образовались разные веры, я всем им верю одинаково, и ни от какой не отступаю. Потом, вон в поселке Георгиевск Фатима

Алибековна объединила мечеть и церковь. Люди поседка дружно молятся в одной мечети.

— Тоже мне пример. Фатима Алибековна, что ей вера, она и внука может отдать чужим и жить спокойно.

Вика оглянулась назад и увидела Алана.

— Прекрати, что ты говоришь?! — воскликнула Вика.

— А ты что, не сказала ему, что он чужой?!

— Да прекрати же ты! — крикнула Вика и бросилась на Таймаза. Он еще хотел что-то сказать, но она успела двумя руками схватить его за горло. Он попытался назад, споткнулся и вместе с Викторией упал на землю. Вика не отпустила руки. Он начал задыхаться. Двумя руками пытался освободиться от мертвой хватки Вики, отталкивал ее от себя, но безуспешно.

Таймаз заорал хриплым голосом:

— Отпусти, дура!

Вика была без сознания. На его крик прибежал Алан.

— Что ты сделал с мамой?! — закричал мальчишка и бросился с кулаками на Таймаза.

— Сказал всю правду о тебе, а правду никто не любит.

Алан не слушал его и не понимал, он продолжал лупить Таймаза.

— Что ты сделал с моей мамой?! — не унимался он.

Таймаз оттолкнул его в сторону, мальчик упал рядом с Викторией.

— Моей мамой, — усмехнулся Таймаз, — и направился к своему дому.

— Мам, мамочка, — плакал Алан.

— Негодяй, мерзавец! — выговаривал дедушка, с трудом ковыляя к Вике.

Вот уже несколько дней он не мог ничего есть. Он был болен раком и в последнее время совсем обессилел. Наконец он добрался до Вики. Алан все еще плакал. Дедушка пытался поднять невестку, но не хватало сил. В глазах его потемнело, будто что-то оборвалось внутри. Алан продолжал плакать и пытался как-то поднять маму.

— Дедушка, давай поднимем маму, помоги мне, — просил он сквозь слезы, и вдруг понял, что дедушка не шевелится.

— Ты что, дедушка?

Он тронул его за плечо, и голова дедушки упала набок.

— Помогите, кто-нибудь, тетя Зара!!! Помогите!!! — кричал Алан во весь голос.

Заурбек жестоко избивал Таймаза. Бил куда попало: в лицо, живот, руками, ногами, и все повторял:

— Подлец, алкаш несчастный!!

Таймаз не сопротивлялся ему, а только говорил:

— Извини меня, Заур, извини. Обещаю, что больше в рот не возьму эту гадость...

Двор был полон людей. Они собрались на похороны дедушки. Женщины с плачем выходили во двор, мужчины стояли молча. Оглядываясь на дом, откуда слышался непрекращающийся плач, один сосед дедушки говорил другому:

— Как они узнали о смерти дедушки, прибежали с моим сыном ко мне и попросили достать мешок пшеницы, и начали готовить пшеничную крупу. Взахлеб говорили, что дедушка будет доволен, если люди, вернувшись с похорон, отведают его любимое блюдо. Всю ночь работали.

Он подвел собеседника к окошку времянки и они увидели... Все ребята спали крепким сном. Один у мешка с пшеницей, другой — с наполненной доверху крутой чашей. Двое так и заснули, не выпустив из рук ручку мялки.

— Молодцы ребята, — сказал второй мужчина, но их надо разбудить, чтобы пошли к Алану.

Мальчишки с вымазанными мукой лицами и одеждой со всех сторон прильнули к Вике и Алану и так сильно плакали, что и многие мужчины не выдержали.

Во двор вошли Зара и Мадина. Они обняли Вику, плакали. Алан крепко обнял Мадину и заплакал еще громче...

Актный зал историко-археологического института. На столе стопками лежат книги. Люди берут по одной и подходят к Заурбеку за подписью.

— Друзья мои, я очень признателен вам за то, что вы пришли на презентацию моей первой книги. Основа этой книги — интереснейшая экспедиция археологической группы нашего института, чьим руководителем мне посчастливилось быть, и видеть, и трогать своими руками историю нашей родины, Алании. Как много все-таки зависит от первого учителя, моя школьная учительница Фатима Алибековна привила мне любовь к истории, и этот труд я посвящаю ей. Я специально попросил Фатиму Алибековну прийти сегодня сюда, чтобы еще раз во всеуслышание поблагодарить ее за прекрасные уроки, которые помогли мне выбрать именно эту профессию. Я хочу представить ее вам. Вот она, скромно сидит в уголке.

Он подошел к ней и поцеловал Фатиму Алибековну. Зал взорвался аплодисментами. Заурбек помог ей подняться. Фатима Алибековна поклонилась всем, обняла и поцеловала Заурбека:

— Всем вам желаю таких учеников, — сказала она. Зал снова зааплодировал.

Вика дома накрывала на стол. В окно она увидела идущих Заурбека и Фатиму Алибековну. Выбежала к ним навстречу.

Алан крикнул:

— Папа, дай денег. Мама попросила купить хлеб.

Заурбек стал вытаскивать из кармана деньги. Вика подбежала к Фатиме Алибековне.

— Вика, дочка, ты жена Заурбека? — удивилась Фатима Алибековна.

— Да, да! — тихо ответила Вика, — извините, что раньше не сказала. Мадина не хотела.

— Почему?

— Заходите, заходите, дома поговорим.

Все расселись за накрытым столом. Заурбек ухаживал за Фатимой Алибековной. Вика появилась из кухни. В руках она несла блюдо с заливной рыбой.

— Заурбек, положи бабушке, — таинственно улыбалась Вика, — мое фирменное.

— Бабушке? — удивился Заурбек.

Фатима Алибековна посмотрела на Вику.

— Да, бабушке. — радостно сказала Вика, — Фатима Алибековна бабушка нашего Алана.

Воцарилось молчание. Фатима Алибековна со слезами на глазах смотрела на Вику и улыбалась.

— Ничего не понимаю! — удивился Заурбек.

— Извини, Заурбек. Мадина просила не говорить тебе. Стыднелась — сказала Вика, и обняла Фатиму Алибековну.

— Наша Мадина — дочка Фатимы Алибековны? — еще больше удивился Заурбек.

— Да, да, наша Мадина, — сказала Вика, и увидела заходящего во двор Алана. — Алан идет.

Все посмотрели в окно.

— Я думаю, Алану пока не надо ничего говорить, — прошептала Фатима Алибековна, — сейчас это может его очень сильно травмировать, придет время, и мы скажем.

Экспедиция Заурбека занималась своим делом. Кто-то копал, кто-то очищал находки, кто-то вел записи в журнале. Вика и Алан, чуть в стороне, вели свои раскопки.

— Молодец сынок, вдруг и тебе повезет, найдешь что-нибудь.

Алан с усердием продолжал копать. Вика с любовью следила за его работой и внимательно рассматривала даже небольшие камешки, выкопанные Аланом. Отколов кусок почвы, Вика очистила от земли полосатую бусинку.

— Смотри, сынок, это настоящая бусинка! Если папа разрешит, сохраним эту бусинку и подарим твоей невесте. Если не разрешит, покажем ей фото, скажем, это первая находка известного археолога Алана Заурбеко-

вича. Она вынула из сумки фотоаппарат, принялась фотографировать.

— Нет, нет, мамочка, я хочу подарить ее тебе! — сказал Алан и приложил бусинку к ее груди.

— Идет! — радостно воскликнул он.

— Спасибо, сыночек родной, — она прижала его к груди. Со стороны гор слышались голоса. Вика с Аланом вскинули головы и увидели в небе ребят, которые парили на дельтапланах и общались между собой по громкоговорителю.

— Э-ге-гей!! — закричал Алан.

Один из пилотов услышал его голос, развернул свой планер, спустился как можно ниже и начал кружиться над Аланом и Викторией.

— Возьмите меня с собой, я очень хочу летать! — кричал Алан.

— Если сяду, не смогу подняться. Рядом нет обрыва, — кричал пилот.

И пока тот кружился над их головами, Алан отчетливо видел, как умело управляет пилот своим планером. И ему виделось, что он сам уже пилотирует, все выше и выше поднимается в небо. Далеко внизу виднеются исторические памятники, каменные строения, глубокие ущелья с водопадами, зеленые долины и над всем этим голубое-голубое небо. И он стал мысленно разговаривать с бабушкой:

— Бабушка, мама говорит, ты — на небесах и видишь все, что мы делаем, как выполняем твои наказы. Ты видишь — я лечу над нашей родиной и вижу все-все. Хочу видеть и тебя, бабушка! Мама сказала, что мы не можем видеть тебя, а я скучаю по тебе, бабушка!

Он все летал, летал и всматривался в облака, все ждал, что увидит бабушку, но так и не увидев ничего, закричал:

— Я люблю тебя, бабушка, люблю тебя...

Он крепко обнял маму, уткнулся в ее кофту и горько заплакал. Она отстранилась от него и, вытирая слезы, приговаривала:

— Ты что, сыночек, не плачь, вырастешь большим — полетишь на дельтаплане.

Алан запасся лопатой, игрушечным автоматом и пошел играть в стороне.

— Всегда будь на виду, — сказала Вика и пошла на место раскопок к Заурбеку.

— Хорошо, хорошо, — бубнил себе под нос Алан, направляясь к холму, который как две капли воды был похож на тот, который показывал бабушка и рассказывал историю про охотника.

Алан принялся копать себе укрытие. Работал без устали, без отдыха, как взрослый человек. Когда укрытие было готово, принес кучу хвороста, соорудил подобие

решетки, прикрыл ею яму, залез сбоку и весь мир теперь предстал перед его глазами через решетку.

— Теперь ты меня не достанешь. Я ведь за решеткой, да и автомат у меня такой большой, — он достал свой игрушечный автомат, просунул его ствол через решетку и обомлел.

Из-за камней, прямо на него, шел барс. Алан не поверил своим глазам, попытался присмотреться внимательнее. Барс шел на него. Осознав, что в таком укрытии ему не спрятаться, вспомнив рассказ бабушки о мудром барсе, он вмиг разобрал свою решетку и пошел навстречу зверю. По дороге вспомнил об автомате, который все еще висел у него на шее, и отбросил его в сторону. Барс все шел к нему, он был уже совсем рядом. Подходя к нему, Алан заговорил:

— Ты видишь, я автомат свой выбросил, я безоружный. Кроме того, я совсем маленький, прошу тебя, не ешь меня! Ты, наверное, тот мудрый барс, о котором рассказывал мне бабушка. Ты же тот?

Барс подошел к нему совсем близко и вместо того, чтобы зарычать, как рычал барс в зоопарке, начал скулить и не отрываясь смотрел на Алана жалобным взглядом. Алан присел перед барсом на корточки и внимательно осматривал его. В этот момент Вика, оглянувшись на Алана, увидела, что сын сидит перед барсом. Она так закричала, что эхо голоса отозвалось на Казбеке. Все работники экспедиции замерли и подняли головы, увидели страшную картину. Кто с лопатой, кто с киркой, кто, схватив с земли какую-то палку, кто-то прихватив из палатки винтовку, побежали за Викторией. Она с диким криком бежала к Алану. А Алан побежал к ним навстречу и закричал:

— Остановитесь, не убивайте барса, это же бабушкин мудрый барс!

Вика на лету схватила Алана на руки и повернулась к хищнику спиной, как бы укрывая мальчика своим телом. Рабочие и Заурбек остановились.

— Не трогайте барса, — умолял Алан, не убивайте его. Он плачет, я видел слезы в его глазах.

Все посмотрели в сторону барса. Он по-прежнему лежал и смотрел на людей.

— Какой-то необычный барс, не нападает... и не убежит. Пойдемте, посмотрим, — сказал мужчина в возрасте.

Все осторожно продвинулись вперед, подождали, и не заметив никакой реакции зверя, подошли совсем близко. Тут они услышали, как он тихо скулит, оглядывая мужчин печальными глазами. Кто-то обратил внимание на его левую лапу, она была опухшей и окровавленной.

— Он сильно ранен и пришел к нам за помощью, — сказал мужчина, — когда зверь попадает в безвыходное положение, он идет к людям.

Он присел около барса и внимательно осмотрел его лапу.

— Надо срочно вызвать ветеринара. А пока, Аланчик, давай окажем ему самую первую помощь. Давай-ка не стесняйся, помочишь на его лапу.

— Зачем это? — Вика прижала к себе сына.

— Детская моча многим болезням лекарство, а для такой раны — это то, что надо.

Барс все лежал и скулил. Алан вырвался из рук матери и направился к барсу. Вика и Заурбек с двух сторон сопровождали его, держа за плечи. Подойдя совсем близко, Алан еще раз посмотрел в глаза барсу. Они по-прежнему были полны слез.

— Мы тебя вылечим, мудрый барс, ты только не уходи, — сказал он и стал расстегивать штаны.

Вика ему помогла. Алан сделал то, что ему говорили. Долгое время барс и мальчик ласково смотрели друг другу в глаза...

Мадина перевезла Фатиму Алибековну в город. Все соседи ее тут же полюбили. Дом населяла интернациональная компания: осетины, русские, чеченцы. Каждая соседка приглашала Фатиму Алибековну в гости. А иногда они встречались все вместе и пили чай. На этот раз был особый день. Футбольная команда ЦСКА, вместе со знаменитым тренером-осетином Валерием Газзаевым, который, как обычно, бегал по кромке поля и чуть ли не принимал пас, играла в розыгрыше кубка УЕФА. Все знали, случись выигрыш — это будет историческая победа. Советские и российские команды ни разу не удаивались этой чести. Поэтому во всех домах, ночных клубах, в офисах люди смотрели матч. Женщины этого двора тоже собрались на чаепитие у соседки Амины и тоже не могли оторваться от телеэкрана. Уже и чай давно остыл, а женщины кричали, как отчаянные болельщицы. Это наши забили второй гол, а вместе с ним «Молодцы!», «Нужен, нужен гол еще! Сколько? Много! Как? Не важно! Нужен, нужен, нужен гол!», «Держитесь, ребята!», «Вперед, ребята, вперед, Валера!»

Молодой русский парень Витя сидел в темной комнате с занавешенными окнами и смотрел ТВ без звука. Одна рука его была крепко забинтована. По телевизору показывали повторы голов, которые забили наши футболисты. Витя радовался, смеялся, закрывая рот руками, словно боялся проронить хотя бы один звук.

Другая картина в доме у Амины. Женщины радуются, весело переговариваются друг с другом. Вдруг в дом врывается раненый мужчина, одетый как боевик. Амина побежала к нему и в ужасе стала осматривать.

— Гаджи-джан, сынок! — подошла к нему другая соседка, Мария Николаевна, — что с тобой?!

— А что, не узнаешь почерк ваших, русских?! — оскалился он. Потом посмотрел на мать и добавил, — Ма-

ма, я же говорил тебе, что никогда не хочу видеть ее, эту русскую, у нас. Они убивают наших, ты что, не понимаешь?! Скоро перебьют нас всех. Убирайся отсюда, — и он толкнул Марию Николаевну в сторону, — и больше никогда не показывайся у нас, увижу — не пожалую! — и поднял на бедную женщину окровавленный автомат.

Испуганная Мария Николаевна бросилась к выходу, но крик Амины остановил ее. Амина кричала на сына:

— Не смей, не смей и пальца на нее поднять, не то что оружия! Знаешь ли ты, когда еще двухмесячным малышом ты был, я заболела и несколько месяцев не было молока, тебе нечего было есть, Маша тебя и Витю кормила как близнецов. Ну вспомни фото, где вы сидите у нее на руках, такие одинаковые! А сегодня она стала тебе врагом?!

— Да, да, врагом. Они враги, это Витины люди разбили вчера наших. Да лучше я ее обменяю на наших, тех, кого ее сын взял в плен.

Гаджи направился к Марии Николаевне. Амина обняла ее и сказала:

— Она никуда не пойдет или расстреляй нас обеих.

— Мама, отойди от нее, — кричал Гаджи и пытался оторвать мать от подруги.

Услышав знакомый голос Гаджи, Виктор подошел к окну, раздвинул занавески и увидел, как тот пытается оторвать одну женщину от другой. Виктор открыл окно и спрыгнул вниз.

— Остановись! — закричала Амина.

Открылась дверь и зашел Витя. Увидев гостя, Гаджи направил автомат на него. Амина и Мария Николаевна тут же оказались перед дулом, закрывая телами Виктора.

— Остановись, идиот! — закричала Амина на сына.

— Как тебе не совестно, сынок! — Фатима Алибековна перегородила костылем путь Гаджи.

— Это еще кто?! — злился Гаджи.

— Наша новая соседка, Фатима Алибековна, она мама певицы Мадины, — не зная, как остановить сына, тараторила Амина, — Мадина ведь тебе нравится.

— А почему мне должно быть совестно? — немного успокоился Гаджи, — мы защищаем родину от них, и будем воевать, пока не победим.

— Какую родину? — напирала на него мать, — вот ваша родина! — Она показала на женщин и на себя, — защищайте нас! Дайте нам, матерям нормально дожить свои дни, жить с вами, спокойно ходить по улицам, праздновать свадьбы, танцевать, а не прятать вас неизвестно от кого и не дрожать каждую секунду от ожидания, что кто-то придет и прикончит вас на наших глазах! — Она заплакала и уже сквозь слезы говорила: — Вы даже не можете радоваться, как все. Вся страна ждет победы нашего Валеры. Как за такое короткое время могли превратить вас в уродов?! Уродов, не помнящих,

как бегали пацанами и не различали, кто русский, кто чеченец, кто осетин... Помиритесь или вообще не приходите, мы устали...

В это время ЦСКА забил третий гол. Улица снова взорвалась криками «Ура!». В далекой Португалии Газзаева подняли на руки и бросали в небо.

— Помиритесь, — сказала Мария Николаевна, не вытирая слез.

Соседский мальчик, чем-то похожий на Вагнера Лава, забившего третий гол, в самодельной майке ЦСКА вбежал во двор и кричал, не зная устали: «Победа, победа!» За ним бежали еще ребята и поздравляли друга, как настоящего Вагнера Лава. Женщины рванули к окну и тоже закричали «Победа, победа!» Забытые всеми Гаджи и Виктор так и остались стоять в углу комнаты.

— Мать Мадина? — переспросил Азамат у Гаджи, — и зовут ее Фатима?

— Ну да, — подтвердил Гаджи, — Фатима Алибековна.

— Очень хорошо! — Азамат ходил по полутемному помещению, похожему на бункер.

Алан гостил у Фатимы Алибековны. Новый дом бабушки был обвешан плакатами Мадина, — Москва, Париж, Токио, Нью-Йорк — выступления по всему миру.

— Видишь, какой календарь выпустили, — показывала она Алану яркий постер с фотографией дочери, под которой золотыми буквами блестели месяцы и даты.

Алан поднес календарь к лицу Фатимы Алибековны и, улыбаясь, сказал:

— Тетя Мадина очень похожа на вас и очень красивая.

— Получается, и я красивая? — шутила Фатима Алибековна.

— Конечно, — согласился Алан, — я смотрю на ее фотографии. И слышу ее голос, как будто она разговаривает со мной, смеется и будто бы даже слышит, что я ей отвечаю.

Алан залез под одеяло, долго рассматривал фотографию Мадина, потом положил ее под подушку и выключил свет. Но тут же в окно ворвался свет фар. У дома затормозила машина. Из нее вышли двое мужчин и решительно направились к дому.

Остановив машину перед входом в мастерскую ремонта обуви, водитель набрал номер на мобильной трубке:

— Мы приехали, — сказал он.

Затем он с напарником высадили, Фатиму Алибековну и Алана, повели их через мастерскую, где двое мужчин занимались ремонтом, гудел шлифовальный станок. За грязной, тяжелой занавеской была дверь, водитель нажал на кнопку, замок щелкнул, и они зашли. Впереди был длинный полутемный коридор.

— Куда мы идем, бабушка? — прижался Алан к Фатиме Алибековне.

— Не знаю, мы не идем, нас ведут, нас подняли ночью и насильно посадили в машину, — ответила она, стуча костылями. Водитель нажал еще одну кнопку, и еще одна дверь отворилась. Перед ними открылось огромное помещение, похожее на бункер, без окон, с тусклым светом одинокой лампочки на потолке. Впустившая их дверь захлопнулась, и перед ними появился улыбающийся Азамат.

— Добро пожаловать, уважаемая Фатима Алибековна.

— Азамат?! Это ты? — удивилась она.

— Да, да. Пожалуйста, извините за такой метод и повод для встречи, но как-то в голову ничего другого не пришло, — продолжил он с неизменной улыбкой.

— Зачем же я тебе понадобилась вдруг так срочно?

— Сейчас все расскажу, пойдемте, сядем на диван.

Они присели, Азамат крикнул:

— Володя, быстренько завари чайку.

— Хорошо, — ответил молодой парень в военной форме.

— Что с ногами, учительница? — поинтересовался Азамат.

— Нервы... Причин нервничать в жизни много. А ты здесь работаешь? В этом подвале?

— Сейчас. Сейчас, все расскажу. А это — сын Мадина?

— Откуда? — попыталась не выдать тревоги Фатима Алибековна. — Мадина только в прошлом году вышла замуж, детей пока нет.

— А я слышал, что она вышла замуж, когда училась, родила ребенка, потом развелась.

— Ты что, о Мадине меня привел рассказывать?

— Ну не надо так удивляться. Красавица дочь, все интересуются вами, семья ваша всегда на слуху. Вот так вот, кто-то кому-то, кому-то кто-то...

— Неправда это.

Володя принес чай на подносе.

— Принеси тазик и помоги Фатиме Алибековне помыть руки, а мы с Аланом пойдем под краном руки помоем, а? Надо ведь руки перед едой мыть, а? Как тебя зовут?

— Алан, — ответил мальчик, посмотрев на Азамата. Его лицо было каким-то знакомым, близким. Он не мог оторвать взгляда, такое же ощущение было и у Азамата. Фатима Алибековна почувствовала это.

— Вот мыло, полотенце, помой руки — сказал Азамат, всматриваясь в зеркало. Ему казалось, что они во многом похожи.

— Кем тебе приходится Фатима Алибековна?

— Она родственница нашей соседки, тети Зары, мой дедушка умер, и когда мама с папой уезжают в экспедицию, меня оставляют у тети Зары. А теперь я сам захотел поехать к тете Фатиме.

— Тетя Зара, значит... — Азамат задумался и вспомнил тот вечер, когда выставил беременную Мадину на улицу и бросил вслед:

— Уходи куда хочешь, чтоб я больше тебя не видел.

А Мадина пыталась его обнять и плакала:

— Куда я пойду, кому покажусь с таким животом?

А потом он вспомнил, как она звонила какой-то родственнице:

— Тетя Зара, можно мне к вам приехать, я попала в беду...

Азамат прищурился и увидел свое отражение в зеркале.

— Как зовут твоих родителей? — улыбаясь, спросил он, помогая Алану вытирать руки.

— Маму — Вика, папу — Заурбек, — сказал мальчик, не сводя глаз с нового знакомого.

— Она кто у тебя, осетинка?

— Нет, русская.

Фатима Алибековна устала ждать и начала нервничать.

— Зачем ты нас привел сюда? — спросила она, как только Азамат и Алан вернулись из ванной.

— Да, действительно, пора. Мне нужна ваша помощь, — издали начал Азамат.

— В чем я могу тебе помочь?

— Надо, чтобы Мадина приехала сюда. Срочно.

— Она не может, у нее гастроли до конца месяца в Москве.

— Придется прервать гастроли. Скоро прилетит Газзаев со всей футбольной командой. В честь победителей УЕФА будет огромный концерт. Мне удалось включить Мадину в программу вечера. У нее будет целых две песни. Здорово, да? Удача... После этого она выполнит одну мою небольшую просьбу. В итоге все мы станем богатыми. Я не буду прятаться от людей в этом грязном подвале. А вы выбросите костыли, говорят, в Германии просто творят чудеса, правда, за приличную сумму в ЕВРО, будете бегать, танцевать!

— Что за дело такое?

— Нет, это я могу рассказать только ей.

— Если не узнаю, что за дело, не буду звонить.

— Тогда вынужден открыть вам еще одну тайну. Вряд ли Мадина откажется, потому что тогда ей не видать ни вас, ни этого мальчика.

— Ты что, возьмешь нас в заложники?!

— Я уже взял вас в заложники, уважаемая Фатима Алибековна, просто вы как-то не заметили... Впрочем, все это от безвыходности, уважаемая Фатима Алибековна. Потому что дело-то выгодное, вряд ли в жизни еще такая возможность представится. Это и ваша выгода, не забудьте!

— Никакую выгоду, ни я, ни Мадина с тобой делить не станем. Ты в этом можешь быть уверен. И тебя знаю, подлеца, превратившего родную школу в склад для кирпичей, боюсь, ты моим ответом не удовлетворишься. Черт со мной, но что будет с родителями Алана?

Алан прижался к Фатиме Алибековне.

— Отправь его домой, пусть идет, — взмолилась она.

— Сначала давайте позвоним Мадине, — командовал Азамат, протягивая Фатиме Алибековне телефон. — Пусть завтра же будет здесь.

— Хорошая у тебя работа, — вздохнула Фатима Алибековна.

— Я всего лишь рядовой служащий, поверьте мне, чернорабочий, там, наверху начальники, над ними еще начальники.

— Бандиты, так и говори.

— Нет, бандиты — это мелко. Криминальные воротины.

— А ты — такой ангелочек!

— Всеми нами командует генералиссимус Доллар, уважаемая Фатима Алибековна, ведь в наших краях нет заводов оружия, а все самые последние новинки техники у боевиков. Как же это к ним попадает?! А?! Деньги. Доллары. Никто не хочет выбиться из обоймы. Перед долларами все как мышата перед удавом, уйти не в силах.

— Да, в прошлом веке я учила своих ребят быть героями, разве я могла представить, что пройдет десяток лет, и слово убийца им понравится больше...

— Да мы вынуждены, я же сказал! Коран превратить в пособие по убийству, невинных девочек в шахидок, тоже вынуждены, Беслан, дети... вынуждены, а что делать, приходится быть все жестче и жестче, зарабатывать доллары все сложнее и сложнее.

— Нет, вы не подстроились под время, вы подстроили его под себя! Просто, когда ушли все прежние ценности и запреты, все дерьмо выплыло, вы как дерьмо не тонете и плывете все дальше, дальше.

— Уважаемая Фатима Алибековна, не забудьте, что я не сижу за партой перед вами. И вообще-то давайте оставим философию, вы ведь истории учили, но история, как известно, никого не учит, давайте вершить свою историю и... звоните наконец-то Мадине. Какой там у нее номер?!

Мадина сидела в гримерной и готовилась к выходу. Раздался звонок, на дисплее определился неизвестный

номер, но код был осетинский. Она нажала кнопку и услышала голос матери.

— Мамочка, как ты там, я сейчас готовлюсь к выходу! Если ты позвонила, все будет хорошо. А я так волновалась, сколько звоню — вас нет дома, как Алан? И с какого телефона звонишь?

— Тебе, наверное, уже сообщили, что ты выступаешь на встрече с футболистами.

— Да, да, я знаю. Завтра с Давидом летим дневным рейсом.

— Надо не дневным, а утренним.

— Тетя Мадина прилетит! — закричал Алан от радости.

— А где вы, что случилось?

— Не могу всего тебе сказать, ты лети и ни о чем не думай, ни чего не пытайся узнать, не предпринимай лишних движений. Я сама буду звонить, тут такие условия.

— Что за условие, мама, где вы?!

Азамат со злостью вырвал телефон у Фатимы Алибековны и отключил. Мадине показалось, что прервалась связь, она набрала входящий номер. Когда телефон зазвонил, Азамат посмотрел на номер и выругался:

— Вот дура!

— Это Мадина?

— Ну конечно, она.

— Почему ты назвал ее душой? Каждый на ее месте перезвонит...

— Идиотке было сказано, не звони, жди звонка.

— Она волнуется, она все поняла, бедная моя девочка.

— Она всегда была для вас бедной девочкой. Даже когда ею уже не была...

— Много ты знаешь! Как будто с нами в одном доме жил.

— Да так, — посмеялся он, — мамина дочка, сразу видно, даже не при ближайшем рассмотрении.

Фатима Алибековна задумчиво смотрела на Азамата.

— Надо позвонить его родителям, где они? Ты их телефон знаешь? — спросил Азамат у Алана.

— Они в Санкт-Петербурге, их телефон... 455 20 39. Услышав голос Алана, Заурбек обрадовался:

— Привет, сыночек, как дела? Как тетя Фатима?

— Я передаю ей телефон.

— Фатима Алибековна, где вы? Сколько звоним, вас нет дома! Что-то случилось?

— Кое-что случилось, можете приехать?

— Когда надо?

— Приезжайте как можно быстрее.

— Вы где? — встревожился Заурбек

— Не беспокойтесь, мы с Аланом в надежном месте, но надо, чтобы вы срочно прилетели. Прилетайте и ждите нашего звонка. Сами никому не звоните, поняли? Никому.

Связь прервалась.

— Алло, алло, Фатима Алибековна, — кричал в трубку Заурбек.

— Молодец Фатима Алибековна. Вы собрались, это достойно похвалы.

— Твоей похвалы мне, конечно, не нужно, но ради того, чтобы спасти Алана, я все сделаю. Алан, — такое имя дали ему родители. Это прекрасное имя, это и история, и будущее нашего народа. Для того, чтобы он рос вдалеке от влияния таких, как ты.

— Вот и хорошо. Володя, отведи их в дальнюю комнату, напои, накорми, а на ночь, на всякий случай, запири их на замок. — приказал Азамат, потом посмотрел на Фатиму Алибековну и сказал:

— Утром, по прибытии самолета, продолжим нашу увлекательную беседу о вечном.

Фатима Алибековна промолчала. В этот момент зашел солдат и поставил перед Азаматом несколько коробок:

— Вам от Сергеева.

Азамат открыл одну из них.

— Ага, награды моей охране! Володя, подойди ко мне, — командовал он.

Он достал из коробки одну медаль и приколот ее Володе на грудь.

— Это тебе за проявленную отвагу в последнем бою. Если бы не вы, я, наверное, не смог бы остаться в живых. Я всем вам заказал награды за героизм. Вернесь домой героями. Это у тебя вторая или третья?

— Вторая, — ответил Володя, наблюдая, как Азамат закрепляет на его гимнастерке медаль. Отведя глаза в сторону, он поймал на себе взгляд Фатимы Алибековны. Ему стало неловко. Азамат все приговаривал:

— Я и денежные премии всем вам выделяю, — потом посмотрел на солдата, который принес коробки, и добавил, — передай мою благодарность командиру за быстрый отклик на мою просьбу. Скажи, пусть утром зайдет ко мне.

— Слушаюсь, — сказал солдат и ушел.

Володя накрыл скудный ужин. Фатима Алибековна сделала бутерброд с колбасой и дала Алану.

— Кушай, сынок, не беспокойся. Сегодня переночуем здесь, а завтра приедут родители, и мы все поедем домой.

Володя налил им чаю.

— Кто у тебя есть? — спросила Фатима Алибековна. — Мама и бабушка.

— Я все думаю, что же ты им говоришь о своей службе, что пишешь? Как построишь им в глаза, когда вернешься домой?

Руки Володи дрогнули, он поднял глаза, и они долго смотрели друг на друга. Володя подвинул чашку Фатиме Алибековне, подошел к двери и стал закрывать ее на замок.

— Дверь можешь не закрывать. Мы никуда не убежим.

Володя замешкался, но потом резко захлопнул дверь, закрыл ее на замок и ушел. Фатима Алибековна долго и внимательно смотрела на закрытую дверь.

Володя лежал в своей комнате. Его стало клонить в сон, он закрыл глаза. Ему снилось, как он возвращается к себе на родину. В далекой российской деревне, на улице, прямо посреди двора накрыт стол. На белой скатерти пироги, дымятся вареная картошка, стоит бутылка с самогонном. Люди смеются, сидят плотно друг к другу, нет свободного места. Вдруг все притихло и приподнялись. По дороге шел Володя, поблескивая и звеня медалями. Они все с полными рюмками пошли к нему навстречу. Одна девушка, нарядно одетая, несла ему навстречу две рюмки. Они остановились и долго, с улыбкой, смотрели друг другу в глаза. Одну рюмку она отдала Володе. В это время к ним подошел дряхлый старичок, обнял его:

— С возвращением, — еле выговорил он, — я совсем обессилел. Хорошо, что ты вернулся.

И старик положил седую голову на широкую грудь внука.

— Все будет хорошо, дед, — сказал ласково Володя и попытался поднять деда. Глаза старика разглядывали медали.

— За какие подвиги тебя наградили, сынок?

Володя задумался, не знал, что ответить.

— Против кого ты воевал, сынок?

— Против чеченцев, — еле выговорил Володя.

— Мы воевали против немцев, они были германцы, а чеченцы... они где живут, где их родина?

И бабушка прищурил глаза.

— Чечня — это тоже Россия, но...

— Разве так бывает, что какое-то государство воюет против самого себя?

— Бывает.

— Получается, что люди одного государства убивают друг друга?

— Люди-то уже давно не хотят убивать...

— А почему воюют?

— Их заставляют. Как бы тебе сказать... Вот на Кавказе устраивают собачьи бои. Каждый хозяин ставит

свою собаку, дразнит ее, толкает на другую. Начинается драка, и кто-то из них погибает. И хозяин-победитель, унося окровавленную собаку, хватается выигрыш и обходит свой победный круг. Я видел однажды, как хозяин победившего пса обходил свой «круг почета». Пока он ходил, его собака подходила. Вот какие-то богатые люди поступают со всем народом, как с собаками.

— Не понимаю тогда, за что ты получил награду, сынок?

— За то, что охраняю Азамата.

— А он кто вам, командир?

— Это долгая история, — стал оправдываться Володя, он почувствовал, как на лбу у него выступает пот.

Он видит деда, который непонимающе смотрит ему в глаза, вдруг рядом появляется Фатима Алибековна, она долго смотрит на него, так долго, что Володя вынужден опустить глаза. И как-то само вырвалось:

— Да это такой проходимец местный, полный подонков.

— А ты почему его охраняешь?

— Наш командир продал нас. Меня и еще троих ребят, ему в плен на два года.

— Разве можно солдатами торговать?

— Только за большие деньги можно.

— А он за кого, ваш Азамат?

— А он когда как, и тем, и этим. Иногда убивает наших и взрывает, иногда сдает нашим командирам планы террористов и выпивает с ними.

— Кто ваш командир?

— Капитан Сергеев, он тоже, как и Азамат, когда нужно, на их стороне играет, когда нужно, становится патриотом.

— Кто же тот самый главный командир, который руководит всеми войсками?

— Азамат говорит, что всеми воюющими сторонами командует генералиссимус Доллар.

— Генералиссимус — это хорошо. Только фамилия у него нерусская какая-то.

— Это не фамилия, это деньги такие. Американские, валюта.

— Значит, защищая Азамата, ты стреляешь по своим?

Володя не знал, что ответить. Молчал.

— Что молчишь? — Дед смотрел в глаза Володе.

Снова рядом с бабушкой появилось лицо Фатимы Алибековны.

— Да, бывает и так... — еле выдавил Володя.

— Значит, ты награжден за то, что охранял врага и убивал своих?

— Да, так получается.

— А где честь, где родина? Мы гнали врага, выгнали далеко за границы, мы оставили вам в наследство огромное государство. Мы за каждую медаль кровь с землей

ели, а теперь вы получаете их за измены! За предательство!

Дед сорвал награды и выбросил их в сторону:

— Хорошо, что мать не дожила до этого дня. Она бы от стыда умерла здесь на людях!

— Мама умерла?! Как? Почему мне не сообщили?

— Вот не сказали... всей деревней решили не мешать тебе служить. Скоро и я умру. Лучше достойно умереть, чем жить с таким позором на душе. Уходи и никогда не появляйся больше в нашей деревне!

— Уходи! Уходи! — закричали все. Словно слышали их разговор. Девушка, которая стояла перед ним подняла рюмку и плеснула ее содержимое Володе в лицо.

Волода проснулся весь в поту.

Ранним утром он открыл дверь Фатимы Алибековны. Она прижала палец к губам, Алан спал детским глубоким сном. Аккуратно, стараясь не разбудить Алана, она вышла из комнаты и увидела ожидающего ее Азамата.

— Доброе утро, — как ни в чем не бывало поприветствовал ее негодяй.

Она ответила ему только строгим взглядом.

— Самолет из Москвы приземлился, давайте позвоним, назначайте встречу перед театром. Сейчас там никого нет. Скажите, что их будет ждать машина с номером 395.

Он набрал номер и, услышав голос Мадина, передал трубку Фатиме Алибековне.

Диктор ТВ вещал на радостной ноте:

— Сегодня много передач будут посвящены исторической победе команды ЦСКА, тренером которой является прославленный сын Алании Валерий Газзаев. Вся команда прилетает сегодня во Владикавказ. В аэропорту их ждет торжественная встреча. А вечером в честь победителей состоится правительственный концерт. Футболистов поздравят наши самые яркие звезды.

— Все идет, как надо, — потирал от удовольствия руки Азамат.

В сопровождении людей Азамата вошли Мадина и Давид.

— Мамочка! — Бросилась она к матери. И вдруг увидела стоящего рядом с ней Азамата.

— Ты что здесь делаешь? — удивилась Мадина.

— Здравствуй, ты стала еще красивее, особенно когда вот такая... растерянная. А мы с уважаемой учительницей ждем не дождемся твоего приезда.

— Он нас уже второй день держит в заложниках, — не выдержала Фатима Алибековна, — у него какой-то гениальный план, в котором ты должна участвовать.

— У подонка хороших планов быть не может, вряд ли от него можно ожидать благотворительной акции для детей-сирот.

— Для детей-сирот нет, — улыбнулся, не теряя самообладания, Азамат, — но для тебя это тоже будет своеобразная благотворительность.

— А где Алан?! — опомнилась Мадина.

— Он еще спит.

— Откуда ты знаешь этого человека, дочка?!

— Знаю... он отец Алана.

— Аз-а-мат? — удивилась Фатима Алибековна и посмотрела на дверь, за которой все еще сопел Алан, он не мог услышать тайны.

— Я же чувствовал, каждой клеткой чувствовал, что мальчик — мой! — сказал Азамат. — А вы, как партизанка, скрывали это от меня!

— Я это слышу в первый раз, и лучше бы не слышала этого никогда. Ты, мой ученик, так поступил с моей дочерью! Она же ведь совсем девочкой была, у нее же могло ничего в этой жизни из-за тебя не сложиться.

— Все же сложилось, может быть, даже благодаря мне! А что до чести... все равно воспользовался бы кто-нибудь, не я, так кто-то другой, девочка то была о-го-го!

— Ты бросил ее с ребенком! Обманул!

— Что ты с ним разговариваешь, он же подлец! — злилась Мадина.

— Никто ее не обманывал, — ухмыльнулся Азамат, — ею тоже двигала нажива. Тот же генералиссимус доллар. Она лучше всех ела, пила, радовалась, купалась в деньгах.

— Заткнись или я убью тебя!

Она рванулась на Азамата, но Давид ее остановил.

— А это кто? — кивнув на Давида, спросил Азамат.

— Мой муж, настоящий мужчина и человек!

— Ладно, прекрати истерику. У нас сейчас есть важное дело, и решение его зависит полностью...

Он не успел закончить мысль, как к нему подошел Володя и тихо сказал:

— Сергеев приехал, очень спешит, просит срочно переговорить с тобой.

— Хорошо, пусть идет сюда.

Володя быстрыми шагами пошел за Сергеевым.

— Так вот, — продолжил Азамат, — решение этого важного дела полностью зависит от тебя. Будь умницей и помоги мне, нам.

— А с какой стати я должна помогать тебе?

К ним подошел капитан Сергеев.

— Планы кардинально меняются, третий объект сегодня же надо взорвать, — командным голосом сказал Азамат.

— Это невозможно, вдоль всего пути блокпосты, и не все из них наши, вы же знаете!

— Я все предусмотрел. Все силы будут брошены сегодня на охрану футболистов. Всех, кто не с нами, —

отправь туда. А наш объект обязательно захочет похвастаться перед семьей. Возьмет всю ораву и поедет на торжественную встречу. Ты и устроишь им торжественную встречу — на небесах. Он уже давно начал под нас копать. Желаю успехов, — Азамат похлопал по плечу капитана.

Не возразив ни слова, капитан удалился.

В комнату ввели Вику и Заурбека.

— Тетя Фатима, Мадина, где Алан?! — бросилась Вика к Фатиме Алибековне.

Алан услышал голос матери и выбежал из комнаты в одних майке и трусах.

— Мамочка, мамочка, — радостно закричал он.

Вика ошупывала его всего, гладила, плакала, смеялась, целовала.

— Извини меня, сыночек, я больше никогда не оставлю тебя. Всегда будем брать тебя с собой, куда бы ни поехали.

Заурбек подошел к ним, опустился на колени и тоже начал обнимать и целовать Алана.

— Что только не происходит в мире? Чужие люди обнимают и целуют ребенка, как своего, а родные стоят в стороне, — ухмыльнулся Азамат.

— Помолчи хоть теперь, — прошептала Мадина.

— Ты просто так отдала ребенка или продала? Сейчас это очень модно.

— Я убью тебя, обещаю, только теперь поняла, мне этого не хватало для полного счастья, — тихо сказала Мадина, не отрывая взгляда от Алана, Вики и Заурбека.

— Ничего, если дела пойдут хорошо, ты мне даже спасибо скажешь.

— Умоляю, молчи, или мне уже будет нечего терять, — цедила Мадина сквозь зубы.

— Что же случилось, Фатима Алибековна? — спросил Заурбек и только теперь увидел Азамата. — О! Азамат, ты-то что здесь делаешь?

— Мы решаем с учительницей один важный вопрос.

— Что за вопрос? — Заурбек подозрительно смотрел на бывшего одноклассника, но тот так и не ответил. — Что за вопрос, Фатима Алибековна?

— Пока не сказал, но уже со вчерашнего дня держит нас в заложниках.

— Ты что, сволочь, — на этом слове он понизил голос, словно не хотел ругаться при ребенке, — кто ты такой?!

— Вот так, столько лет не виделись, и слова хорошего не услышишь, — веселился Азамат, у него явно было хорошее настроение. — Сейчас все объясню.

— Посмотрю, как ты все это объяснишь!

— Не забывайся. Помни, кто здесь главный! Все это серьезно, и ты сейчас на волосок от смерти, — сказал Азамат и строго посмотрел на своих охранников.

Стоящие на входе солдаты направили дула автоматов на Заурбека. Алан всхлипнул.

— Отпусти женщин и ребенка, решим твой вопрос без них.

— Я теперь не тот, над кем вы всем классом издевались, Заур! Осторожнее.

— Есть такая поговорка: если скажут, что кто-то стал богачом, ханом, султаном — поверь, но если скажут, что у него изменился характер — не верь. Каким был ты трусом, подлым трусом, таким и остался. Разве что стал еще подлее.

— Прострелите ему голову, — скомандовал Азамат. Охранники невольно переглянулись.

— Стоп, стоп, — ухмыльнулся Азамат, — это только репетиция. Но генеральная, учти.

— Далеко ты пошел, большим человеком стал!

— Я вижу, у нас тут образовалась большая дружная семья, — Азамат оглядел всех присутствующих, — и мы можем положить начало нашему небольшому семейному бизнесу.

— Ты к семье не относишься, — крикнула Мадина.

Но Азамат словно не обратил на это никого внимания и продолжил:

— Сегодня прилетают футболисты, победители кубка УЕФА. Для них будет дан большой концерт, ты там споешь две песни, — это ты уже знаешь.

— А ты конференсье, наверное, будешь?

— Имей терпение. Одна песня обязательно должна быть о Беслане, она сейчас у всех на слуху, а вторая — на твоё усмотрение. Потом будет прием у президента. Я тоже буду и на концерте, и на приеме. На приеме ты охмуришь этого бразильца — Вагнера, и отправишься с ним в гостиницу. Побудешь немного. А потом вызовешь меня, как водителя. А его попросишь проводить тебя до машины, там мы его и зацапаем. Ни Газзаев, ни сам Президент не захотят международного скандала, им легче удовлетворить наши требования.

По телевизору повторяли матч ЦСКА — «Спартак».

— Вот он, Вагнер, — Алан показал на бразильца, бегающего по полю.

— Будто русского не могли найти, купили иностранца за нереальные бабки. Мы тоже на нем заработаем. — сказал Азамат.

— Мадина не пойдет на это, — твердо сказал Давид.

— Не спеши с ответом, подумайте, — успел сказать Азамат, и тут диктор телеканала перебил его радостным сообщением: футболисты прилетели...

Приземлился самолет с футболистами, казалось, весь город вышел их встречать. За железной оградой у аэровокзала ликовала огромная толпа встречающих. Самолет остановился. Люди ждали, когда же подадут трап. Молодые ребята перепрыгнули через забор и направились к самолету. За ними хлынули остальные, просто

SUMMARY

EDITOR'S COLUMN

Elena Stishova. TARKOVSKY'S APOLOGIA

Essay on Tarkovsky's discourse in modern Russian filmmaking

ACTUALITIES COLUMN

Darya Borisova. FAR FROM MOSCOW

Review of the International Film Festival «Didor» in Dushanbe

Andrei Shemyakin. «NOT EVERYONE COULD LEAVE»

Review of Mariam Yousoupov's documentary film «Other Russians»

Sergei Kudryavtsev. A MAN OF FILM AT A RENDEZ-VOUS OF «LIVING LIFE»

The author discusses the reaction of filmmakers to the criticism of the popular web journal «Living Life»

«KF» PREMIERS

Sergei Trimbach. «THE GRAVESTONES BLENDED WITH THE LANDSCAPE»

Andrei Shemiakin. REMEMBERING, SO OTHERS WILL REMEMBER

Two reviews of the documentary film «Tell me your name letter by letter», by the famous Ukrainian documentalist Sergei Bukovsky, which is dedicated to the Holocaust in the Ukraine. This movie is the latest fragment from Steven Spielberg's global project on the Holocaust.

FILM, FILM, FILM.....

Viktor Matizen. THE GAME: THREE AGAINST THREE
A review of Murad Ibragimbekov's film «Three Girls»

Darya Borisova. STRANGE ENDEARMENTS.

Review of Gennady Bazarov's film «Metamorphosis»

Olga Surkova. SOLYARIS, TASHLINSK — WHAT'S NEXT?

Review of Konstantin Lopyshansky's dystopic film «Ugly Swans»

DEBUT

Ali Khamraev. A BURST OF YOUTHFULNESS

A master class by the venerable director in connection with Eli Gelman's debut «A Burst of Wind».

CONCEPTS. HYPOTHESES. RESEARCH.

Valery Fomin. THE MOMENT OF TRUTH HAS NOT ARRIVED...

The first publication of unique archival material that preserves all of the details on the first failed attempt to make a film version of Vladimir Bogomolov's novel «August '43».

Sergei Anashkin. STEPANIDA - THE STAR OF YAKUTIYA

The author presents Stepanida Borisova, star of stage and screen in Yakutia, as the most important tragic actress of our day.

AUTHOR'S COLUMN

Notes of a laid back movie viewer

Lev Anninsky. SHOCKING ASIA

A collection of mini-reviews of films featured in the program at the Almaty International Film Festival.

Snippets

Irakli Kvirikadze. QUICKLY DISAPPEARING

The author continues his memoirs in a unique stylistic manner.

PERSONA

Ludmila Lemesheva. THE WUNDERKIND FROM GULYAIPOLYA

Portrait of the superb cinematographer Vlena Kaliouta, who made the films of Roman Balayan and Nikita Mikhailkov

Alexander Lipkov. PHOTOGRAPHER

A portrait written about the very talented master photographer contributed by his friend and colleague Alexander Lipkov, who quickly left us in the footsteps of his hero.

INFO-COLUMN

A report from the festival of new Russians films in Tajikistan.

SCREENPLAYS

Khodzhaklyli Narliev. MOTHER'S VOICE.

The final part of the screenplay. Continued from «KF» No.1 2007



Гульнара Абикиеева и Гуландом Мухаббатова на фестивале «Дидор»
Участники «круглого стола»

