

3
2007

Читайте в номере:

ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ КОМЕДИЯ ОТ КИРЫ МУРАТОВОЙ

ДНИ НОВОГО КИНО РОССИИ В ТАДЖИКИСТАНЕ

МОЛОДЫЕ КИНЕМАТОГРАФИСТЫ:

что они снимают и как им живется

кинофорум

Кинематограф ближнего зарубежья: фильмы, люди, драмы



Дни нового кино России в Таджикистане.

1. Гости и участники Дней нового кино России с послом РФ в Таджикистане Рамазаном Абдулатиповым
2. Наталья Аринбасарова нашла в Душанбе дом, в котором провела несколько лет своего детства.
3. На конкурсе танцев актриса Алиса Гребенщикова вышла на первое место и получила главный приз — роскошный ковер.



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: Рената Литвинова
в фильме «Два в одном»
На 4-й полосе — рисунок Рустама
Хамдамова

Отдел распространения:

Тел. (095) 255 9325

Адрес редакции:

123242, Москва,
ул. Дружниковская, 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.
Учредитель Конфедерация Союзов
кинематографистов.
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 № 78

Содержание

КИНОФОРУМ 2007 (№ 3)

КОЛОНКА РЕДАКТОРА

- 2 Константин Щербаков. А ВСЕ-ТАКИ ЖАЛЬ...

АКТУАЛЬНАЯ РУБРИКА

- 4 Элина Суни. НИЧЕГО СЛУЧАЙНОГО
6 Сергей Кудрявцев. МОЛОДЫМ НИГДЕ У НАС ДОРОГА...
8 Андрей Шемякин. КАКОЕ КИНО МЫ БУДЕМ СМОТРЕТЬ ЗАВТРА?

ПРЕМЬЕРА «КФ»

- 12 Елена Стишова. ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ КОМЕДИЯ ОТ КИРЫ
МУРАТОВОЙ
15 Сергей Тримбач. «НЕЛЬЗЯ ЛИ У ТРАМВАЛА...»

ФИЛЬМ, ФИЛЬМ, ФИЛЬМ...

Дебют

- 20 Сергей Тримбач. ПОСЛЕЖИЗНЬ
22 Дарья Борисова. КИНО С ЧЕЛОВЕЧЕСКИМ ЛИЦОМ
25 Андрей Шемякин. В ОЖИДАНИИ ЭФФЕКТА КУЛЕШОВА
28 Сергей Кудрявцев. УВИДЕТЬ МАЯК В КОНЦЕ ТОННЕЛЯ

КОНЦЕПЦИИ. ГИПОТЕЗЫ. РАЗЫСКАНИЯ

- 30 Валерий Головской. ОКТЯБРЬ, МИРОВОЕ КИНО И
СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЕ СОДРУЖЕСТВО
40 Гульнара Абикиева. В ОЖИДАНИИ КИНОБУМА

АВТОРСКАЯ РУБРИКА

Заметки отвязного кинозрителя

- 45 Лев Аннинский. ГАТЧИНА, 2007, ФЕСТИВАЛЬ «ЛИТЕРАТУРА
И КИНО»

Несерьезности

- 49 Ираклий Квирикадзе. ПОБЕГ В БОЧКЕ С ЛОПАСТЯМИ

ПЕРСОНА

- 51 Людмила Донец. У ЗЕМЛИ НЕТ КРАЯ
57 Ходжакули Нарлиев: «НАДЕЖДА ВСЕГДА ОСТАЕТСЯ»

63 ИНФО-РУБРИКА

СЦЕНАРИЙ

- 65 Ильгар Сафат. КОРИДОР ЛЕОНАРДО

100 SUMMARY

КИНОФОРУМ

№3-2007

КОНСТАНТИН ЩЕРБАКОВ

А ВСЕ-ТАКИ ЖАЛЬ...



Константин Щербаков,
ответственный редактор
журнала «Кинофорум»

Сериал «Брежнев» стал одним из самых рейтинговых, фильм «Заяц над бездной» тоже мелькнул на телеэкране. В сериале Брежнева играет Сергей Шакуров, в фильме — Богдан Ступка. Актеры, масштаб личности которых не нуждается в доказательствах, и характеры получились этому масштабу соответствующие. «Заяц над бездной» — это вообще выдержанная в фантастическом жанре история освобождения человеческой души от груза постылых условностей, томительных протокольных вольновок, клановых обязательств, которые оказываются ничтожны перед живыми чувствами, самыми простыми, однако самыми естественными. И человек, с которым все это происходит, — Леонид Ильич Брежнев.

Тот самый, о котором очень любили рассказывать анекдоты и байки. Как на склоне лет, имея проблемы с артикуляцией, он с высоких трибун произносил «сосиски срные» вместо «социалистические страны». Как устраивал заседания Политбюро, где обсуждалась проблема маразма, поразившего престарелых вождей. А вот поди ж ты — теперь кино снимают...

Ну, разумеется, ностальгия стариков: вот в наше-то время... Но упомянутые ленты не ушедшие на покой старики делали, а сегодняшние художники, находящиеся в расцвете сил и время свое чувствующие. И вот о чем думаешь: в анекдотах той поры генсек представал и косноязычным, и неадекватным, и

вообще переставшим понимать, что вокруг него происходит, но жестоким и корыстным — никогда. Не знаю, как было на самом деле, но всеобщая (не скажу — народная) память оставила за ним эти качества — бескорыстие и доброту. И когда они — бескорыстие и доброта — оказались в дефиците, многим сделалось — скажем так — неуютно, и люди стали искать то, чего им не хватает, а не найдя, оглядываться на, казалось, безвозвратно анекдотическую фигуру генсека. Это поняли авторы упомянутых лент и, поняв, возможно, сами ощутили в себе энергию поиска. Честно говоря, я могу их понять. И вот еще по какой причине.

В период «застоя» (буду пользоваться понятиями общепринятыми) партийно-государственная цензура была весьма жесткой, а вспомните, какие снимались фильмы, какие книги писались... Тарковский, Астафьев, Любимов — еще называть имена? Да, судьбы тогдашних властителей дум были иногда мучительно трудными. Зажимы, запреты, полка, вынужденные отъезды на жительство за рубеж — все было. Но и властители дум — были, и то, что ими создано — было создано. Тогда — никуда от этого не денешься.

А нынче все можно, какая там цензура, избави бог. (Я, понятно, не общественно-политические тексты имею в виду, а художественные — печатные, экранные, театральные.) Ну и что? А ничего. То есть не то

чтобы вовсе ничего, но с художественными свершениями «застойных» лет кто же станет сравнивать? Разве что сексуальный маньяк или совсем уж беспроектный поклонник поппы и гламура.

Мнение такое есть, наверное, небезосновательное: великое искусство рождается из страданий, противостояния, сопротивления. Но вот «оттепель», и вместе с идеологическими послаблениями, не столь уж и радикальными — прорыв настоящего в театре, литературе, кинематографе. Наверное, великое искусство рождается и из надежды тоже...

Сейчас вроде бы столько интересного вокруг происходит, а с художественными посланиями обществу, без которых русское искусство не мыслимо, — большие проблемы. То ли охоты нет, то ли сказать нечего. Вряд ли в тайниках пылятся шедевры. Если есть, то чего им лежать?

Обидно как-то. Тем более обидно, что к числу желающих вернуться в брежневскую эпоху я никак не принадлежу. Только вот бескорыстие и доброту не считаю принадлежностью тех ли времен, иных ли. Они на все времена. И если эта непреложность порушена, если, к примеру, на общественных весах милосердие перетягивается таким почтенным качеством, как деловая хватка, — тогда худо.

А впрочем, не дай бог становиться поперек времени — позиция во всяком случае бесперспективная. Так, помнится, у Окуджавы:

Былое нельзя воротить, и печалиться не о чем.
У каждой эпохи свои подрастают леса.

Теперь тоже подрастают, конечно — все правильно. Просто я благодарен судьбе, которая определила мне обитать в тех же лесах, где обитали Георгий Товстоногов, Олег Ефремов, Анатолий Эфрос, Василий Шукшин, Кирилл Лавров. Где и сейчас бродят, опасно оглядываясь по сторонам, Петя Фоменко, Марлен Хуциев, Володя Андреев.

Вот и все. Только-то. Молодым талантливым артистам — спасибо, они очень убедительны в ролях киллеров, бандюганов, мафиози. И артисткам спасибо — посмотришь на их путан и понимаешь: да, трудная работа, ответственная, неблагодарная. Режиссерам, организующим кинодействия с участием названных героев и героинь, — спасибо отдельное. Жизнь находится в движении, и относительно движения этого серьезных альтернативных вариантов на сегодняшний день не просматривается.

А все-таки жаль, что нельзя с Александром Сергеевичем Поужинать в «Яр» заскочить хоть на четверть часа.

ЭЛИНА СУНИ

НИЧЕГО СЛУЧАЙНОГО

В мае 2007 года Конфедерация Союзов кинематографистов совместно с Федеральным агентством по культуре и кинематографии провела в Таджикистане Дни нового кино России. В программу этой акции был включен фильм «Человек в футляре, человек в пальто и человек во фраке» — полнометражный дебют режиссера Элины Суни. Так получилось, что Элина была единственным режиссером в делегации российских кинематографистов. Волнения по поводу показа картины и реакции неведомой аудитории не мешали ей впитывать впечатления от окружающей противоречивой действительности и зорко, по-режиссерски, подмечать особенности и пестротой восточной жизни и бытования кино в Таджикистане.



Убедительно кивнув, я заварила маму, что ни за что не буду ходить по улицам одна, и уже на следующее утро, пока вся наша делегация завтракала, с наслаждением вкушала ароматы Востока, блуждая по тихим утренним улочкам Душанбе в поисках ремонта обуви. Если честно, да простят меня организаторы нашего визита, это был самый прекрасный день за всю неделю. А точнее — утро. Мне улыбнулся мальчик, тащивший, как маленький ослик, тележку с горячими лепешками; старик с длинной бе-

лой бородой, в роскошной тубейке, шедший навстречу, посмотрел прямо в глаза — долго и пристально — и мне стало страшно; я наконец-то потрогала настоящий, живой хлопок, помогая сыну сапожника впахнуть тюк в багажник какого-то трофейного «Запорожца», пока мои босоножки в скрюченных, похожих на два мудреных перочинных ножа, руках обретали божеский вид. А молодая таджичка, стоящая в дверях хлебной лавки, как-то очень иронично улыбалась, обнажая все свои тридцать две золотые коронки, глядя на меня, трогаящую хлопок. Может, ей меня жалко стало: во рту ни грамма золота, хлопка с роду не видала, босоножки драные...

Сапожник оказался глухонемым, но я это не сразу поняла, подумала, что просто не понимает по-русски, и стала активно жестиковать, излагая свою просьбу. Он внимательно посмотрел на мои руки и одним движением своих замысловатых крюков сделал мне комплимент: «Твои руки красивые». Я пересп-

росила «Руки? Мои?». Он покивал и улыбнулся. Мы стали разговаривать. Как? Понятия не имею... Но мне почему-то все было понятно, и он, судя по всему, меня отлично понимал. Спросил, куда тороплюсь. Я рассказала, что привезла свой фильм, что завтра приглашаю его в кино, а сейчас мне надо быстро вернуться в гостиницу, чтобы ехать в Варзоб, в горы. Он сказал, что зря — не надо сегодня ехать, будет гроза. Небо было ясное, ни намека на ветерок. Я сказала, что мы быстро — туда и обратно, но он настаивал, что зря — гроза начнется как раз в полтретьего. В общем, так хорошо болтали, что я не заметила, как босоножки превратились в обувь. В качестве «калаверды» я сказала, что его руки тоже очень красивые и еще раз пригласила в кино.

Мне, алчной до новых впечатлений, в первое же утро удалось отхватить приличный шмат переживаний, поэтому по дороге в Варзоб я чувствовала себя, что называется, в теме, и уже ни на секунду не сомневалась, что

здесь, в этом прямом, многострадальном и величественном краю не может быть ничего случайного, и что в полтретьего обязательно начнется гроза. Думаю, не надо писать, что ровно в полтретьего закапало, но это оказалось как нельзя кстати: гроза в горах — это подарок для странствующих восторженных идиотов типа меня, особенно гроза, предсказанная глухонемым старым сапожником. Вот так, с первого дня, я убедила себя, что оказалась в восточной если не сказке, то легенде, и сочиняла продолжение каждый день. Иногда, правда, герой этой легенды Рустам Ахадов¹ так громко и (как бы получше выразиться) прозаично высказывался по поводу происходящего вокруг, что ощущение сказки ненадолго пропадало и слово «война», легко употребляемое местными жителями, обретало реальные черты. «Это еще до войны было...», «После войны я его и не видала...», «Вот здесь во время войны оружие раздавали...».

Представлять картину, особенно комедию, зрителям, недавно сложившим оружие и умеющим предсказывать грозу, дело непростое. Кто кого может лучше развлечь — еще вопрос. Да и хотят ли они развлекаться... Перед поездкой я измучила устроителей своим неумным желанием показывать фильм с пленки. И был день, когда они добились того, что кинопроектор душанбинского Дома кино кто-то взял на починить. Мне радостно сообщили: «Тащите банки!»

Когда пленка была готова отправиться с нами в полет, из Душанбе сообщили, что проектор благополучно доломали и показ может состояться только с DVD. Я так расстроилась, что решила не ехать. Показ с диска — большой риск. Изображение тормозит, превращается в кубики и внезапно начинается с совершенно новой сцены, иногда пропуская минут по пять действия. Ну, и качество, конечно, совсем не то. Но выбора нам не оставили. Так вот, представляя картину, я поняла, что мои мучения по поводу пленки по меньшей мере смешны. Люди настолько соскучились по слову «кино», что, как только мы вышли на сцену, все они так широко заулыбались, будто мы с Алисой Гребенщико-вой² — два клоуна, и аплодировали так, будто только что посмотрели «Касабланку». А мы еще и не сказали ничего, и не показали... Конечно, это придавало уверенности, но и сдавило горло: почему??? За что эти прекрасные улыбчивые люди лишены возможности не только смотреть нормаль-

ное кино, но и общаться с близкими по духу людьми? Не буду здесь вопить, кто виноват, но задам вопрос: что можно сделать, чтобы вернуть утраченное? Конфедерация Союзов кинематографистов совершает реальный подвиг, возвращая силу былым связям между людьми. И наверное, все-таки можно делать больше — хотя бы в части законодательства, которое настолько несовершенно, что организация совместных культурных мероприятий пока еще серьезно затруднена. А жажда общения велика. Таджикские ребята-кинематографисты Акмал Хасанов и Далер Рахматов, сопровождавшие нас повсюду, просто потрясали рассказчики, не давали скучать и без конца расспрашивали про кинопроизводство: знаете, как зэки — ну как там у вас, на воле? Что — живой звук пишите? С хай-ди на пленку перегоняете?... В общем, гроза в горах — это очень поэтично и гармонично, а режиссеры, забывающие, как пленка выглядит, — это трагично. И зрители, готовые смотреть новое русское зеленое кино в расфокусе, как это случилось в Худжанте, тоже явление совсем не поэтичное. Когда я увидела первые кадры на экране, думала, начнется землетрясение от топота убегающих с сеанса семиста зрителей. И на всякий случай, чтобы не умереть от разрыва сердца, убежала первой. Но они, семсот удивительных человек, досидели до конца и, как говорили очевидцы, еще аплодировали... Наверно, я чего-то не понимаю в жизни, но для меня это загадка.

Впечатления от поездки растянулись в гигантском диапазоне от восторга до отчаяния. Меня спрашивали, не хочу ли я снять там кино. Хочу. Но про что? Про то, как я ничего не понимаю: откуда сапожник узнал про грозу в полтретьего, почему люди смотрят кино в расфокусе и почему отменили букву «ц». Да, букву «ц» просто взяли и выкинули из алфавита, заменили на «с», и слову «цирк», например, это на пользу не пошло. Чтобы снять там кино, надо там жить и все знать, и все понимать, и все любить, все пропустить через сердце. Выдержит ли, случись поработать, мое сердце все горести и радости этой удивительной страны, не знаю, но то, что кусочек его остался там, это точно.

Наш фильм показали в Душанбе два раза. На второй день по ошибке запустили показ с русскими субтитрами, и я была в ужасе от того, что актеры реплики еще не сказали, а зал смеется, потому что все реплики уже на экране. Но когда зрители выходили из зала, я заметила среди них улыбающегося глухонемого сапожника, и окончательно поняла, что в этом прямом, многострадальном и величественном краю не может быть ничего случайного...

¹ Рустам Ахадов — известный звукорежиссер, ныне — продюсер российских фильмов, в недавнем прошлом душанбинец.

² Алиса Гребенщикова исполнила главную роль в фильме «Человек в футляре, человек в пальто и человек во фраке».

СЕРГЕЙ КУДРЯВЦЕВ

МОЛОДЫМ НИГДЕ У НАС ДОРОГА...



С недавних пор я почему-то чаще стал обращать внимание на то, в каком возрасте деятели мирового кино заявили о себе. Оказалось, что подавляющее большинство выдающихся и просто хороших постановщиков прославились или же получили известность примерно к тридцати годам.

В принципе, это соответствует идее об «обратной точке золотого сечения жизни», приходящейся на возраст 28 лет, если срок человеческой кармы определяется в 84 года. В тот момент, когда уже прошла ровно треть нашего существования (разумеется, далеко не все живут долго, но великие обладают уникальным талантом «вырабатывать» собственную карму и за гораздо меньшее количество предназначенных лет), нам дается как бы дополнительная возможность

раскрыться и впервые самоутвердиться на избранном поприще.

И если начать вспоминать, допустим, примеры из истории мирового кино, то выяснится, что и Сергей Эйзенштейн показал фильм «Броненосец «Потемкин»» почти за месяц до своего 28-летия, и Луис Бунюэль получил скандальную славу из-за «Андалузского пса» в том же возрасте, и 28-летний Ясудзиро Одзу поставил картину со знаменательным названием «Родиться-то я родился...», и Марсель Карне снял «Набережную туманов», и Квентин Тарантино делал «Бешеных псов», еще не достигнув 29-ти. А Жан Виго вообще умер в 29 лет, успев стать киноклассиком.

Число кинематографических открытий, случившихся в данном возрасте, довольно легко увеличить, не напрягая собственную память. А не заклинаясь на ювелирно точном следовании этой дате, беря в расчет и тех, кто заставил говорить о себе и в 26 лет, как Франсуа Трюффо («400 ударов»), и в 30 лет, как Бернардо Бертолуччи (хотя и до «Конформиста» четыре его предыдущих фильма вызвали немалый резонанс), можно с полной уверенностью утверждать, что искусство кинематографа развивается прежде всего благодаря тем, кому еще не пошел четвертый десяток.

Конечно, бывают и поздние прозрения — Роберт Олтмен стал знаменит только в 45 лет («MASH»), Михаэля Ханеке («Забавные игры») заметили вообще в 55, а Мануэл ди Оливейра развил бурную творческую деятельность после 65-ти, что связано не только с падением диктатуры в Португалии, но и с невероятным потенциалом самого художника, который снимает ленты чуть ли не каждый год и ныне в свои 98 лет (!!!) кажется моложе и дерзостнее многих режиссеров, быстро уставших от кино и не по возрасту состарившихся.

Так к чему весь этот разговор?! Оборотившись на «родные Палестины», можно обнаружить поразительную молодость отечественных кинематографистов или в 20-е, или на рубеже 50—60-х годов, что как раз и связано со стремительным обновлением нашего кино и его активным влиянием на мировой кинопроцесс. Приток «новой крови» более-менее поддерживался где-то до середины 70-х, а потом, как и все в стране периода застоя, когда нами правили «геронтократы из Кремля», стало резко стареть по духу — это нашло отражение и в увеличении возрастного статуса режиссеров.

Вот и сейчас, пробежав глазами список российских фильмов за 2006 год, встретишь несколько фамилий молодых авторов, но средний возраст постановщиков — в районе сорока

лет (если не больше). А главное, с трудом насчитаешь за последние годы лишь три-четыре громких дебюта, которые получили широкую известность и за рубежом, да еще при соблюдении условия, что их создателям нет тридцати. Это «Последний поезд» Алексея Германа-младшего, «4» Ильи Хржановского и «Полумгла» Артема Антонова. Представьте же себе ситуацию, например, сорокалетней давности, когда делали фильмы Лариса Шепитко, Геннадий Шпаликов, Андрей Михалков-Кончаловский, Алексей Герман, Павел Любимов, Марк Осебян, Али Хамраев, Эмиль Лотяну, Леонид Осыка, Юрий Ильенко, кому тогда было около тридцати или даже 25, как Эльёру Ишмухамедову и Андрею Смирнову... Они поистине составляли «кинематографическое поколение» при всей несхожести своих творческих манер.

А где же нынешние? Им просто не пробиться!

Сужу об этом хотя бы по ряду прочитанных сценариев тех авторов, кто еще не достиг тридцатилетия, но маловероятно, что успеет дебютировать в кино в нужный срок. Потому что дорога на экран открыта для фильмов, которые, что называется, ни уму, ни сердцу! Да и ни кассы, ни искусства! В лучшем случае, две-три картины делают хорошие сборы, еще столько же получают премии на фестивалях. А все остальное — серятина, если не сказать хуже: болото!

Отечественное кино проваливается куда-то в бездну, и спасение утопающих оказывается делом только самих утопающих.

Действительно молодых среди них — раз-два и обчелся! И те — какие-то хилые, немощные, безынициативные, вовсе не желающие нечто открывать и чем-то удивлять, а готовые, напротив, исполнять любую прихоть продюсеров: «Чего изволите-с?».

АНДРЕЙ ШЕМЯКИН

КАКОЕ КИНО МЫ БУДЕМ СМОТРЕТЬ ЗАВТРА?



Поводом для нынешних заметок послужил фестиваль студенческих фильмов «Святая Анна», где довелось в этом году быть в жюри. А примерно половину прошлого года я снимал материал для программы «Документальная камера» с аналогичным названием. В Киеве, на фестивале «Молодость», целиком посвященном дебютам (и где, как не там, говорить бы о кино нового века!), нашелся ключевой визуальный образ нашей темы. Это маленькие дети, которые резвятся и играют в вольере. Точнее, в клетке.

Скажут: устарело, так «опекали» дебютантов лет застойных-застольных, времени медленного созревания и столь же трудного, в мучительных поисках себя, начала. Годами не давали запускаться, пока человек не перегорал, обрекали его на существование в узком профессио-

нальном кругу, без зрителей, практически без критики — за вычетом семинаров в Репино и Болшево. Там, особенно в начале — середине 80-х, люди одного поколения узнавали друг друга. И это было интересно и важно. И новости о том, что такой-то «прорвался», при весьма свирепом «гамбургском счете», распространялись со скоростью звука. Потому что была профессиональная среда, и потому что в этой среде, при всех ее минусах (главным из которых было, на мой взгляд, отсутствие широты взгляда) кинематограф ощущался как свое, личное, чтобы не сказать — кровное дело. Точнее, важна была причастность к этому делу, спасавшая многих от абсурда и скуки подсоветского бытия. О тех немногих, кто уже тогда был внутренне свободным и жил так, как считал нужным, ни на кого не оглядываясь, сегодня не говорим.

А теперь — учись, снимай, были бы только деньги! И есть кинолотры, где можно показывать свои фильмы. Только нет потребности в узнавании коллег из других профессиональных «цехов». И в критиках уже не видят потенциальных союзников и тем более современников, думающих о том же, что и режиссеры. И со зрителями что-то не густо. Налицо новая «полка», пострашнее прежней, потому что безысходная. Не можешь показать фильм — это твое личное дело,

никого не касается. Нет уже Саввы Кулиша, опекавшего молодых режиссеров в соответствующем объединении.

Нет, я не хочу сказать, что педагоги бросили своих учеников на произвол судьбы, ни в каком случае! Но они не зря придумали лукавую формулу: «Мы учим профессии, а талант за вами». Помимо этих двух составляющих есть еще прямая, из рук в руки, передача профессии не как суммы умений и секретов, а как способа понимания жизни. Так учил Ромм, потом — Тарковский. Хотя в точном смысле у него не было учеников, кроме, пожалуй, Александра Кайдановского, — скорее, люди, чувствующие свою с ним связь. Впрочем, по моим наблюдениям, такой стиль общения со своими подопечными и у Сергея Мирошниченко. Посмотрим, каков будет результат.

Ситуация действительно несравнимая с той, прежней. Но — у каждого поколения свои проблемы. Раньше советскую опеку уравнивало чувство времени, точнее, необходимости пробиться к нему сквозь обволакивающий туман безвременья. Нужно было во что бы то ни стало пробить свой собственный заветный замысел, по принципу: «Если не выскажусь — задохнусь!». И — ревнивый, активный интерес к тому, что сделали до тебя, побуждающий смотреть лучшее, и как

можно больше, — теперь это называется культурной традицией.

А у нынешней свободы (не хочу брать ее в кавычки, как модно сейчас, — слишком дорого досталась, и такая амбивалентная, хрупкая вещь, раз навсегда не дается) есть свои многочисленные «но». Например, доступность (весьма относительная на самом деле) мирового кино сильно снижает энергию его изучения. Неужели только запретный плод сладок?

И еще: все возможно, и ничего не обязательно (говоря, естественно, о внутреннем долге, о своей, личной теме; не исключено, что чувство это реликтовое, поскольку профессионал должен уметь все, но не хотелось бы его терять насовсем). В те глухие 70-е хотелось верить, что социально-политическую ангажированность (ее называли «упертостью»), равно как и добровольное следование общеобязательному «зову партии», сменит не тотальное равнодушие, а нечто совсем иное (см. выше).

Но не будем торопиться с оценками. Как было сказано в одном великом, сорокалетней давности, фильме: «Кто знает, о чем думают люди по ночам?» И глядишь, новые фильмы, текущий процесс что-то подскажут. Только где их посмотреть? Это ведь не госфильмофондовские раритеты.

«Святая Анна» в этом отношении фестиваль уникальный: количество лент очередных дебютантов подошло к трем сотням, из них документальных (а они сейчас меня и интересуют) — около девяноста. Есть о чем говорить. Обзореть эту программу сейчас не входит в мою задачу, главное — объяснить и определить по увиденным фильмам совсем новую ситуацию — она уже на пороге. То есть пока (а это происходило в течение последних десяти—пятнадцати лет) кинообщественность интересовалась «новым поколением», и время от времени объявляла: вот, очередные ожидания не сбылись, новая волна ушла в песок, из одиночек составилось поколение.

Знаю, что само это слово вызывает у многих аллергию, а то и подозрение в желании кого-то лоббировать или, еще того пуще, сколотить и возглавить «мафию». Но поколение 90-х так и не состоялось, потому что, по определению того же Сергея Мирошниченко, это были «подранки». Время им предложило соблазн быстрого успеха, не обеспечив ничем другим. А поскольку основной костяк новой режиссерской элиты составили дети известных людей, то и сочувствовать им никто не собирался. Ведь они в шоколаде!

Вот и получили... «9 роту», «В движении» и

двух «Антикиллеров». Их авторов, так называемых «молодых волков», пожалуй бы надо, а не завидовать. И в строй уже встали ребята «числом поболее, ценою подешевле». Делать репертуарное кино, следуя ценным указаниям телемагнатов и пытаться презирать (как все новообращенные) нераскаленных российских интеллигентов. А интеллигенты эти сняли, между прочим, замечательный фильм — в том числе и о них тоже (см. ленту Светланы Проскуриной «Удаленный доступ») — одно из важнейших событий теперь уже позапрошлого года, демонстративно не замеченных тусовкой. Пусть тусовке от этого будет легче.

Так что дело не во внешнем успехе (хотя и тут надо бы определиться: либо — репертуар, либо — Берлин и Венеция), а во внутренней готовности принять очередное, наступившее (главным образом на лица) время — как свое. Когда ты, именно ты, даешь ему имя, становишься его Колумбом (или Фолкнером, или Лесковым). И на пересечении индивидуальных попыток, наконец, обнаруживается... ну хотя бы контурная карта. А если на это нет сил или амбиции лежат в другой плоскости, то хоть состояние можно обозначить. Создать, по Брехту, «документ эмоций».

В поколении детей безвременья упорно пробивается к правде о времени чуть ли не один Алексей Балабанов. Но это все еще правда о времени, а не правда самого времени, не его ритм, не его дыхание. Все — чужое. Потому и такая «возгонка» патристических чувств, и больше «против», чем «за». Пристальность ненависти.

Но нынешняя РФ, сократившая свои объемы, но не разрешившая ни одной из проблем, вызвавших падение СССР, — не историческая Россия, само существование которой в обновленном статусе грозило бы нарушить хрупкий баланс интересов, установившийся в мире во время «холодной» войны и названный когда-то Вадимом Сидуром «равновесием страха».

Пусть так, по поводу того, что произошло в 90-е годы, история не сказала еще последнего слова. Но хотя бы не стоит подыгрывать власти в подлой игре в подмены. СССР был антимиром, Россией наоборот, но связь с прошлым, пусть через его отрицание, была, и еще какая! Самозванцы могли уйти, и ушли бы, напоминай им люди гуманитарного сопротивления на каждом шагу, что это не их страна, какая бы она ни была. А получилось наоборот, и советский патриотизм стал респектабельной идеологией новой номенклатуры, хотя это противоречие в терминах: если советский — значит, не

патриотизм, а нормальный необольшевизм. Любить Родину (только какую?) нужно молча, это чувство интимное.

Не хватило ума и таланта у наследников Сталина достойно распутать тугие узлы истории, смахнули шахматы с доски (метафора Збигнева Бжезинского), и все по новой, с новым дизайном. Просто одну Утопию сменила другая, и манки другие, соблазняющие одного за другим малых сих.

Ведь «за» у нас с недавнего времени абонировано властью, срочно ищущей позитив. Так ведь откликаются же и на него души, утомленные вечной борьбой до победного, отсутствием социальной перспективы и хоть какой-то внятности стремительно обмелевшего бытия. Потому что социальное и духовное иждивенчество, воспитанное «реальным социализмом», никуда не делось. И сверхконъюнктурный «Остров» вряд ли получил бы такой резонанс, если бы не жажда этой новой конъюнктуры из глубин новорусской публики. Та же попса, но «духовная». Уже легче. Как говорил дедушка Мартын Лодыжкин у Куприна в «Белом пуделе»: «Эх, господа!».

Таков фон, на котором и вынуждено позиционировать себя документальное кино нового поколения — первого, появившегося в постсоветском пространстве, то есть очередного Великого Перелома. Ведь настоящий советский ужас начался не в 17-м, а в 29-м. Когда власть обратила внимание на то, что происходит вокруг, и начала выполнять предначертания радикальных интеллигентов, начиная с Ленина. Но уже был Андрей Платонов. Вот какой мерой хотелось бы мерить нашу «натуральную школу», пришедшую в документальное кино.

И вот первая неожиданность конкурсной программы.

Рамки между игровым и неигровым в документальном кино окончательно размылись — в том числе ради полноты высказывания. Создается впечатление, что люди хотят существовать вообще вне рамок, будь то жанр, стиль или вид кино. Смотришь — и постоянная перенастройка оптики. Иногда подобная технология может привести к квазидокументальной провокации («Плакаты» Андрея Зайцева). Провоцируется зритель. Иногда — ощущение какой-то свежести и глубины вроде бы на ровном месте («Они» Александра Нааса).

То есть последовательно, и порой весьма талантливо, разрушается изначальная конвенциональность взаимоотношений со зрителем. У нас как-то принято по-прежнему использовать замшелое противопоставление «массовое — элитарное». Ну

где вы видели настоящую, ответственную элиту в нынешней РФ, прости Господи! Но господство попы уже породило энергию сопротивления, и вовсе не на путях герметизма, как можно было ожидать. Новое искусство — мутант, готовый, извините, вести бой с противником на его территории. Чувствуется воздействие фон Триера, точнее, его присутствие в постсоветском культурном поле. Но это особый разговор.

Вторая неожиданность — резкое упрощение художественного языка, и на этом фоне существенное усложнение содержания. Так сказать, дебюты времени рождения самого кино, в каком-то смысле дебюта кино, а за спиной маячат Линч и Фасбиндер, выражавшие весьма нетривиальные идеи порой в нарочито банальной форме. Тут уже и советское наследие дает о себе знать, и такие ленты, как «Дорогая передача» Александры Воронцовой, воспринимаются как стилизация второго порядка. Точнее, игра с понятием «подлинность», ироничная реакция на некоторое ожидание «правды».

Но прервем перечень фильмов, иллюстрирующих тенденции. Третья неожиданность — в том, что они не очень складываются в процесс и будто приходят из разных миров. Похоже, никаких силовых линий в нынешнем потоке нет. И если фильм держится чем-то, то почти исключительно энергией и волей самих авторов. Это в первую очередь относится к ленте «Угольная пыль» режиссера Марии Миро и оператора Николая Карпова. Оба они получили призы — за режиссерскую и операторскую работы соответственно. Такие картины — как острова в океане.

Каков же «срез» проблем, связанных с самоощущением молодых режиссеров в современном кинопроцессе? С проблемами покончено — точнее, их будут решать специально обученные люди. В этом смысле мораль технократии, похоже, пустила все-таки корни. Социальный заказ — дело другое, но не о нем сейчас речь.

Авторское «Не могу молчать», как уже говорилось, не в моде. Но это не та традиция, которая так просто возьмет и исчезнет. Важно, что новое кино — «здесь и сейчас». Оно начинает искать язык современности: что-то — в симбиозе с современным искусством, что-то — с визуальной культурой современных масс-медиа, что-то — в чистой медитации или длительном наблюдении, причудливо смешанных в практике и теории «кинотеатра-док».

Каким кино станет завтра? Важно не манифестировать здесь неких «лидеров» поколения и вооб-

ще не заниматься пиаром, а задуматься над тем, о чем думают и режиссеры, их мастера и их продюсеры в связи с несколькими вопросами. Они уже сформулированы по ходу просмотров и вырастают из самих фильмов.

Вот эти вопросы:

1. Состояние сознания молодых в связи со смелой веков: важная это дата для них? А для истории кино? А что важно?

2. Феномен поколения. Обычно в кино приходят волнами, редко когда — одиночками. А сейчас как?

3. Какой контекст важен: мирового кино, классики, общего состояния культуры, ближнего круга, лично свое ощущение времени и кино?

4. Мастерство или самовыражение? Вопрос совсем не такой однозначный: меняются приоритеты, но «культурный код» у нас сильный, и альтернативы может и не быть.

5. Новые технологии — влияют или нет? Хотя бы в той части, которая касается развития киноязыка.

6. Художник и политика. Понятно, что была идеосинкразия. Но это типично советский комплекс. Как быть с политическими проблемами, кото-

рые затрагивают именно этого человека — надо ли об этом делать кино? И что такое вообще конъюнктура?

7. Дебютант и мастер.

8. Дебютант и продюсер (в том числе и в варианте «сам себе продюсер»).

9. Дебютант и «зритель» — в каких отношениях находятся?

10. Стоит ли вообще загадывать на завтра — может, это тоже советская привычка: мечтать о будущем, не думая о настоящем?

Ромм говорил: «Кто начал — тот не начинающий». И он же: «Таланту нужно помогать — бездарности пробьются сами». Одно не исключало другого, между прочим. И эта позиция мне близка.

Такой вот «вееер» тем, которые хотелось бы предложить для обсуждения на страницах нашего журнала.

Может, не стоит вообще связывать с молодыми каких-либо специальных надежд, и дело только в индивидуальных особенностях каждой конкретной личности, с одной стороны, и общем уровне развития кино и связанных с ним инфраструктур — с другой?

ЕЛЕНА СТИШОВА

ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ КОМЕДИЯ ОТ КИРЫ МУРАТОВОЙ



В советские времена Кира Муратова была лидером «полочного» кино. Идеократия боялась ее фильмов, как черт ладана, хотя ничего явно антисоветского, никаких аллюзий или там «фиги в кармане» в ее работах не было. Надзирающие за искусством партийные функционеры не могли допустить естественного интереса художника к частной жизни советского человека, каковой представал на экране *просто человеком*, опасно свободным от тех свойств, что предписывала ему нормативная эстетика соцреализма. Крамола гнездилась во внутренней свободе художника, обладавшего прямо-таки безоглядной смелостью.

Между Муратовой и разветвленным аппаратом партийной цензуры возникли «стилистические разногласия» (формулировка Андрея Синявского), и это было равносильно политическому приговору. Начиная с приснопамятных «Долгих проводов» (1971), каждый ее новый фильм подвергался изуверскому идеологическому насилию. Не спасало и бегство от действительности в прошлое — экранизация прозы Короленко «Среди серых камней» была так изувечена поправками, что Муратова сняла свое имя из титров.

Перемена участи Муратовой осуществилась по полной программе благодаря падению советской власти с ее идеологиче-

скими институтами. Вынужденное многолетнее молчание она компенсирует изумительной творческой активностью. Однако парадокс в том, что Муратова как была, так и остается «полочным» автором. Стилистические разногласия с большинством уже, слава Богу, никак не связаны с наклеиванием политических ярлыков. Между тем даже иные критики никак не могут уяснить, что имеют дело с художником-авангардистом, опережающем культурные процессы современности. Скажем, в «Астеническом синдроме» (1989) Муратова предвосхитила новую драму, почувствовав, что классический нарратив с последовательно прописанной причинно-следственной событийной связью уже не попадает в нерв сошедшей с ума реальности. В «Трех историях», сильно озадачивших нашу критику якобы разрывом с гуманистической традицией, она исследует природу зла. Муратовский метод настолько индивидуален, что кому-то кажется вызовом. Она разыгрывает свои сражения на своем единоличном поле. Это поле по-прежнему не совпадает с параметрами отечественного кинопроцесса. Кинематограф Муратовой — явление отдельное, его не вписать в контекст неких общих построений и векторов, разве только в общекультурном европейском контексте муратовское кино имеет свою нишу. К нему относятся с пиететом. Муратова — в топ-списке режиссеров XXI века.

Новый фильм Киры Муратовой «Два в одном» снова озадачил, шокировал, поставил в тупик, даже раздражил любителей задавать автору сакраментальный вопрос «что вы хотели этим сказать?». Художник бесстрашно исследует психопатологию обыденной жизни в разных жанрах, экспериментируя с реальностью, то максимально удаляясь от эстетики правдоподобия, то с головой погружаясь в нее, не претендуя при этом на обобщения и не спекулируя на зрительском «узнавании», на чем, собственно, базируется массовый успех. Предыдущий «Настройщик» можно смело назвать авантюрной комедией, хотя картина реальности, проглядывающая сквозь условность и остраненность авторских приемов, не исчерпывается одним только жанровым ракурсом. В финале, когда героиня Демидовой переживает приступ самобичевания — типа сама виновата, спровоцировала «бедного мальчика» на подлую авантюру, — этот пассаж откликается в зрительном зале бурной сочувственной реакцией. Ах, как это похоже на нас!

«Два в одном» — картина, построенная на сдвоенной, возведенной в квадрат театральной условности. Действие первой части фильма проис-

ходит в театре, еще точнее — в театральном «подполье». Персонажи первой части — люди этого «подполья» — рабочие сцены, монтировщики, разбирающие декорацию вчерашнего спектакля и ставящие новую — декорацию вечернего представления. Рутинная ситуация взрывается чрезвычайным происшествием. Рабочий сцены Витя, первым пришедший в театр, обнаруживает труп премьера в костюме принца, висящий в глубине сцены на приспущенном штанкете. Вокруг трупа разгораются мелочные страсти, не желающие отступить, стушевываясь перед лицом смерти. Какое там! «...все тонет в фарисействе». Зав. костюмерной не в силах удержаться, чтобы не попенять костюмерше вчерашнего спектакля: как она могла допустить, что актер повесился в театральном костюме?! К тому же «show must go on». И обслуга сцены, понукаемая завпостом, продолжает ставить декорации, перешагивая через труп, лежащий в центре сцены. А что прикажете делать, если — в лучших театральных традициях — шоу должно продолжаться, а милиция, вызванная утром, все никак не приедет?

Вторая часть фильма — этот самый спектакль с кассовым названием «Встреча с женщиной жизни». Сюжет театрального хита неявно пародирует антрепризный театр нашего времени, весьма заметно вытесняющий принятый в наших Палестинах театр репертуарный. Бредовость сюжета — та самая «клубничка», без которой антреприза не живет: престарелый, но вполне еще матерый папаша капризно требует, чтобы дочь занялась устройством его сексуальной жизни, если отказывается лично-персонально удовлетворить его мечту о «женщине жизни». Свои домогательства он мотивирует тем, что познакомился со своей дочерью, когда та была уже взрослой(!).

Сюжет адаптируется с такой степенью остраненности — условности, что на первый план выходит вовсе не покушение на инцест, не моральный запредел треугольника, а карнавальность действия, классно разыгранного любимыми муратовскими актрисами Ренатой Литвиновой и Натальей Бузько в ансамбле с великолепным Богданом Ступкой, впервые снявшемся у Муратовой.

Кира Муратова — не моралистка. Она рассказывает свои истории не для того, чтобы преподать человечеству некий урок. Она рассказывает их, потому что ей хочется «посмотреть в разные стороны мироздания» (цитирую ее слова, прозвучавшие прошлым летом на кинофестивале «Кинотавр» на пресс-конференции). Так — из фильма в фильм — складывается человеческая комедия в

бальзаковском измерении этого понятия. Об этом обмолвилась сама Кира Георгиевна на той самой пресс-конференции. Она рассказывает сугубо частные истории, странные, фарсовые, гротескные, полусмешные и полупечальные. А в сухом остатке, если таковой можно добыть в результате пристального исследования плазмы жизни, во что всякий раз превращается материал под рукой мастера, — в сухом остатке, в послевкусии остается ощущение прорыва в человеческие глубины,

бы ни были они экстремальны, всегда есть экстракт реальности, обогащенный фантазией автора, тонко чувствующего в любом явлении те уровни смыслов и надсмыслов, которые открывают нам сверхреальность обыденного, не на котурнах, мира. Муратова связана с этой самой обыденностью мириадами тончайших связей, иногда явных, порой глубоко скрытых, но присутствующих всегда. Тут в пору снова процитировать режиссера: «Социальное, хочешь — не хочешь, — оно заложено внутри всего».



«Два в одном»

иррациональные и непостижимые. В традиционном конвенциональном кинематографе нельзя достичь подобного эффекта — результата. Муратова чувствовала это, что называется, с молодых ногтей. Она интуитивно («чем случайней, тем вернее») шла к творческому состоянию, обретенному на сегодняшний день. Но уже и в «Коротких встречах», и особенно в «Долгих проводах» есть предчувствие сегодняшней Муратовой. Ее 16 фильмов — это вертикаль художника, которому не страшно воспарить как угодно высоко над бренной реальностью. Потому что Муратова, какой бы сложной она ни казалась, никогда от нее, от реальности, не отрывается. Все ее сюжеты, как

«ДВА В ОДНОМ»

Авторы сценария Рената Литвинова, Евгений Голубенко

Режиссер Кира Муратова

Оператор Владимир Панков

Художник Евгений Голубенко

Композитор Валентин Сильвестров

В ролях: Рената Литвинова, Богдан Ступка, Наталья Бузько, Владимир Горянский, Александр Баширов, Жан Даниэль

Производство «Sota Cinema Group»

при участии Министерства культуры Украины, «Централ Партнершип», 2006

СЕРГЕЙ ТРИМБАЧ

«НЕЛЬЗЯ ЛИ У ТРАМВАЛА...»

«Дома могут быть большими и могут быть маленькими, но это не самое главное. Самое главное, чтобы счастье было настоящим».

Кира Муратова.
«Познавая белый свет».

СЧАСТЬЕ НЕЛЬЗЯ ПОСТРОИТЬ

Едва ли не все главные персонажи фильмов Киры Муратовой имеют внятно прописанные профессиональные хлопоты. То есть первым делом у них самолеты — девушки (или же хлопцы) потом. В «Коротких встречах» героиня возглавляет в горисполкоме бытовой сектор, а ее супруг и вовсе геолог. В «Долгих проводах» то же самое — героиня работает переводчицей с английского и, судя по всему, у нее это хорошо получается. В «Познавая белый свет» народ трудится на стройке... Несмотря на психическое и физическое истощение герои «Астенического синдрома» тоже имеют профессию — они лекари, учителя. А один из последних по времени фильмов Муратовой даже назван по профессиональному признаку — «Настройщик». Казалось бы, вполне советский подход к человеку — он мыслим вне какой-то осмысленной деятельности, вне прикрепления к какому-нибудь цеху. Труд, как известно, превратил обезьяну в человека, поэтому в нашем недавнем прошлом едва ли не единственным противоядием одичанию считалась работа. Собственно, лишь в ней и раскрывался человек на экране. Хрестоматийный пример: героиня Хуциевской «Весны на Заречной улице» только у мартеновской печи открывает для себя, что ее ухажер красив и вдохновенен. До этого он воспринимался совсем иначе: шимпанзе какой-то.

Вот и муратовские персонажи трудятся. Все вроде бы по советским канонам. К примеру, фильм «Познавая белый свет» (1978) — ни дать, ни взять эдакий паравозный шлягерных «Девчат». Аннотированный каталог советских фильмов излагает фабулу картины так: «Не складываются отношения между шофером Николаем и штукатуром Любой. Девушка мечтает о большой любви, а грубоватый

Николай предпочитает легкую связь. Однажды Люба знакомится с тихим и молчаливым шофером Михаилом и вскоре понимает, что к ней пришла настоящая любовь...» Как говорится: о, йес!

На самом деле фильм про то, что антураж жизни совсем не равняется ее содержанию. Уже в начале картины мы слышим Любино (Нина Русланова) проборматывание, которое сводится к тому, что «дома могут быть большими и могут быть маленькими, но это не самое главное. Самое главное, чтобы счастье было настоящим. Его на заводах не делают, даже на самых больших конвейерах. И если уж случилось счастье полюбить, то больше ничего и не надо...». Наглый текст, как по тем временам — ведь заводы и строились затем, чтобы образовать великое счастье всех прогрессивных людей. И чем больше стройка, тем и счастье значительней. А здесь оказывается, что все дело в том, какова твоя внутренняя жизнь. Есть она или нет — вот в чем вопрос.

Не труд, не заводы препятствуют одичанию — а наличие в человеке цельного мира. На какие-то экранные мгновения возникает в фильме Незнакомка (Людмила Гурченко). Она актриса, приехавшая в эту глушь на краткую гастроль. В брошенном ею письме неведомый поклонник пишет о том, что любовь никогда не соразмерна со своим предметом. Такой предмет, конечно же, нужен — для трения, образования чувственного огня. Но никогда не узнается в любви ее внешний раздражитель. Пожалуй, эта формула применима к большинству фильмов Муратовой: режиссера мало интересует поверхность жизни, ее чувственная прорисовка. Последнее слишком хрупко, слишком эфемерно — словно зеркальная гладь. Не случайно в финале «Познавая белый свет» камень разбивает зеркало, в которое смотрят Люба и Михаил. А в рифму до этого лики героев возникали и гасли в неустойчивом свете автомобильных прожекторов. Так бликует поверхность нашей физической и душевной жизни. Однако что же там, под нею? А не видно ни зги — как только свет гаснет, теряем и мы способ-

ность что-либо постигать и понимать. Ничего не остается, кроме глухого внутреннего ропота, протестующего против такого положения вещей.

Жизнь нетехнологична — вот что. Счастье нельзя построить, сконструировать, овеществить где-то за пределами личностного бытия, чтобы затем туда его трансплантировать. Этим и раздражала Муратова советскую идеологию и ее носителей: ставила под сомнение господствовавшую утопию. Один из adeптов оной даже удостоил ее творчест-

ки полезли джинны и демоны, злые внутренние силы, которые произрастают не где-нибудь, а в человеческом подполье...

ВИД ПОКОЙНИКА

В новой картине Муратовой «Два в одном» люди тоже наблюдаются (вот, попал — точное слово; режиссер «наблюдает» за своими персонажами,



«Два в одном»

во определением «мещанский реализм»: мелкота, мол, рассматривает в киношный телескоп все эти бактериальные явления... Счастье обсчитывалось в километрах, тоннах и трудоднях. Оно должно быть весомым и зримым — никакой эфемерности. А у Муратовой получалось именно так: ее людишки не обладали способностью сфокусироваться на великих делах, мучительно пытались что-то в себе самих высмотреть-выстроить, да еще удержать хоть какие-то мгновения... В постсоветский период с восприятием муратовских фильмов тоже случались неприятности: вспомним хотя бы взрыв негодования, которое вызвал ее фильм «Три истории» (1997). Не потому ли, в сущности, что был развенчан теперь уже либеральный миф о том, что с обретением свободы человек становится лучше, чище, гармоничней? Увы, из откупоренной бутыл-

словно врач за пациентами) в условиях вроде бы производственных. Ну прямь у станка... В первой новелле и вовсе театральный дом, театральный цех, в котором, правда, случилось нечто экстраординарное — один из актеров, Борисов, повесился. Сие событие, конечно, не способствует вдохновению. Один из героев так об этом и говорит: «Вид покойника лишает меня возможности к созидательному труду». Напоминает язык персонажей Андрея Платонова. Те тоже стремились трудиться, однако все время их увлакивало в точки, откуда мир просматривался как нечто цельное и потому странное.

Однако лишение работников театра «созидательного» импульса вследствие самоубийства Борисова с профессиональной (а не чисто функциональной) позиции оценивается по-другому: «Это

его лучшая роль. Красивая смерть». Или: «Жить и умереть на сцене — что может быть лучше!» Тут же маленький начальник интересуется:

— Он при шпаге висел?

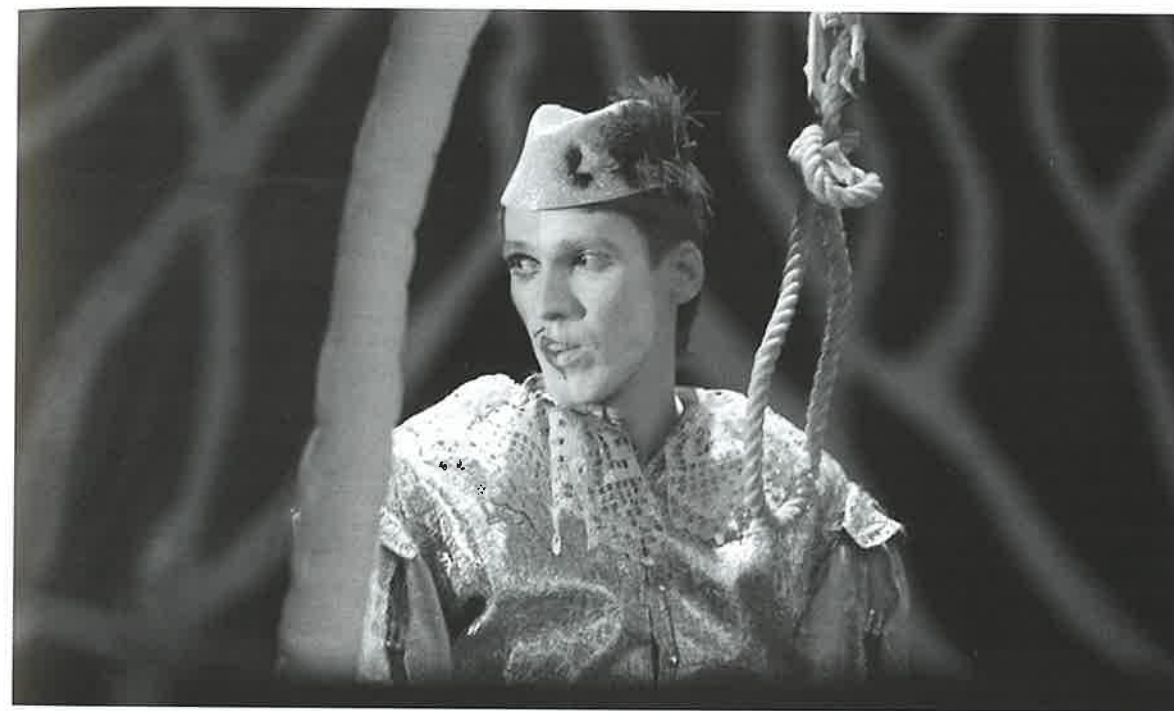
— Ну что ты, — обижается реквизитор Феня, — я за реквизитом смотрю, еще вчера убрала.

А все же цветок пропал, и его приходится искать. Вот так вокруг трупа разворачиваются маленькие производственные драмы...

Затем Феня, стареющая перезрелая женщина,

дирует с известным посылом П.-П. Пазолини о том, что смерть превращает человеческую жизнь в законченный текст, законченное произведение, искусства в том числе.

И муратовские персонажи это понимают, они не застревают на функциональной стороне происшедшего. Когда тот самый маленький начальник ругает костюмера за то, что Борисов повесился в театральном костюме, ему возражают: «Покойный в прозаическом костюме не повесился бы».



«Два в одном»

раздевается в реквизиторской — донага, и ее дряхлая рубенсовская плоть возникает посреди живописных полотен, рисованных тел. И во второй новелле продолжится эта игра — тела живые и тела мумифицированные...

Расшифровка тут простая: перед нами мир натур художественных, привычных к удвоению («два в одном», буквально так) — на театральном кону, экране, полотне. Нагишом или в одежде, «не играет значения». Вспомним, к примеру, «Второстепенных людей» — появление одного из персонажей непременно сопровождается внесением его большого портрета. Искусственного близнеца, так сказать. Труп в подобном контексте — тоже искусственное (от слова «искусство») удвоение, художническая модель человека. В этом смысле труп совершеннее живого человека. В чем-то корреспон-

Иначе говоря, не «сфотографировался» перед ликом вечности в чем-то случайном, обыденном, выпадающем из категории совершенного (смерть непременно должна быть «красивой»). И таки да — в гроб кладут в обрядовых одеяниях, смерть, похороны всегда театральный спектакль (в этом смысле театр — лучшее место для финиша жизни; тамошний хронотоп приготовлен к патетической трансформации образа). В момент перехода границы в мир иной человек предстает на фотографическом (живописном, скульптурном...) портрете таким, каким замыслился в божьем промысле. И стало быть, в нашем собственном тоже — каждый «держит» в закромах искомую фотку своей самости, под которой и чистит, — безуспешно, пока живой и суетный, — свое брэнное существование. Человека, опять-таки, нельзя построить, слепить-долепить на

фабрике, «доточить» на станке... Хотя попытки предпринимаются, снова и снова, уже с помощью современных машин — перевести, «перекачать» в мир информационных имиджей-образов и там «перемонтировать», улучшить, а потом спустить на грешную землю. Фильм Муратовой трезв и в этом смысле реалистичен: тщетно, господа!

А тут еще появляется, в первой новелле, герой Богдана Ступки. Он актер, который возмущен постановщиками — театральную мебель расставили на сцене таким образом, что все бока себе поотбивал, ногу повредил. Не ставить мебель на проходе, сколько же можно говорить? Нет, ставят и ставят. «Сколько будет продолжаться этот бардак? У меня серьезная роль, а я упал...» Уходит, а вслед звучит: «Тоже мне, министр культуры. Колено он расшиб...»

Два биографических факта в одном предложении: Ступка был, как известно, министром культуры Украины, это первое. А второе — на съемках фильма, в Одессе, упал и были проблемы со здоровьем. Упала и другая исполнительница роли, Рената Литвинова — и ее мы увидим позже с всамделишной, не реквизитной, гипсовой повязкой на руке. С живыми людьми подобное случается — несовершенны тела их, даже если речь об актерах.

И несовершенна речь, язык, который выбалтывает то, что надо бы попридержать. А потому Витек (Александр Баширов), рабочий сцены, решает усовершенствовать другого служителя Мельпомены (Сергей Бехтерев), который грозит разбалансировать ближайшее бытие и высказывает всякие предположения по части роли Витьки в случившейся смерти. Простой инструмент для того, чтобы тело неугомонного перестало дышать и превратилось в нечто гораздо более идеальное, — молоток. Его Витек и роняет с верхотуры на голову мгновенно уснувшего.

Два трупы лучше одного. Вопрос, с которого начинается фильм, «быть или не быть», получает ответ: быть, но в виде мумии, куклы, подобия сценической машины. Парадоксальный, с чернотой, юмор фильма в том, как мне представляется, и состоит: человека можно сделать более совершенным, а в чем-то и идеальным, превратив в нечто машинизированное, кукольное, действующее как автомат, по заданной программе. Или того лучше — убив. Идеальный враг — мертвый враг, но это оказывается истиной универсальной. Таков прогресс и такова его формула. Живой человек, в его телесном и духовном измерениях, — полное несовершенство. А потому смерть, война на всех уровнях, являются главным орудием прогрессивного движения в светлое, очищенное от всего живого, бу-

дущее. Веселенький вывод, но другого, похоже, Муратова нам не предлагает.

МОЩЬ И МОЩИ

Вторая новелла куда оптимистичней. В ней театральный мир явлен как прообраз мира реального, бытового. Поведение отдельного человека, стало быть, во многом кодируется как поведение театральное. Богдан Ступка играет и здесь, при этом его Андрей Андреевич имеет лишь косвенное отношение к театральному актеру «а'ля Ступка» в первой части. Про него рассказывает рассказчик — что «про его мужские победы ходили легенды, теперь он один. Жена умерла. Дочь живет в том же доме». Сразу выказывается и «соль» рассказа: это «история о дряхлеющей мощи и красоте». Красоте! — все-непременно, господа, всенепременно... А она и связана с представлением об увядании-умирании плоти и духа.

Андрей Андреевич заполняет свою огромную квартиру полотнами с обнаженной женской натурой. С этого все и начинается — вносят в квартиру картину Кустодиева, с ядреной бабьей плотью. Идеальная женщина — вот она, рисованная... Дочь Маша (Наталья Бузько) живет рядом. У нее похожий бзик — в квартире полно кукол. Марионетка, подключенная к живому телу, делает последнее совершеннее... Маша шьет наряды для кукол, то есть одевает тела. Ее отец раздевает. Разделение труда, однако. Два вида работ в одном семействе. Тело дочери — предмет вожделения отца, но какого-то вялого. Он ее раздевает тоже, ибо не может видеть женское тело одетым. Ему в куклы тоже играть — они послушные.

Жизнь здесь — сплошная импровизация, спектакль, в котором нет жесткой режиссуры, нет выстроенности. Когда-то Юрий Лотман обнаружил зависимость бытового поведения аристократов, живших в XVIII веке, от театральной поэтики. Там от «актера» по жизни требовалось одно — оставаться в пределах избранного амплуа, созидая некий бесконечный текст. Нынешняя действительность во многом такая же театральная и театрализованная. Сюжет в ней не просматривается — а если таковой вдруг проклевывается, значит, речь о смерти, завершении, конце.

Женское тело для персонажа Ступки — инструмент преодоления конца, который уже брезжит, который «не за горами». Ему, конечно, нужно совершенное тело. Для этого и рулит ситуацию, управляет ею. Выстраивая как своеобразный текст — театральный по существу. Приглашая подругу дочери

Алису (ее играет Рената Литвинова), он и разыгрывает спектакль — по законам прежних времен. Новые веяния Андрей Андреевич отрицает: «Я ваше говенное телевидение не смотрю и бл...е газеты не читаю...» Стало быть, развлечение в духе старозаветных аристократов — хоть бы и того же осмнадцатого века. Например, посрезать головы у картин с голыми бабами. Арию из оперы спеть или там «Я встретил девушку...» Рашида Бейбутова, шлагер незапамятных времен. Покувыркаться с девушкой в кровати, в тайной комнате...

сказочного действия должно заканчиваться, даже если у мужика проблемы с семяизвержением. А она, оказывается, водителем трамвая служит, и это здорово — здоровая молодуха из старых советских фильмов. Где Бейбутов пел, где люди вкалывали на благо Отчизны. Вот только дама из советского кино не сказала бы так: «Я стырила у вас икру...». Ну дак и икры не было, врать повода не случилось...

На лихом трамвайном скоке и поедании икры, на контакте с Андреем Андреевичем, которого де-



«Два в одном»

Квартира-то, пространство ее — как раз из времен аристократических. И кто сказал, что вели они себя как-то иначе? Да вот так, наверное, себя и вели — когда сочиняли приятный для себя спектакль. Для себя — не на публику.

Все бы ничего, однако Алису беспокоит одна тема: «А если он не кончит никогда?» И вправду серьезный вопрос. Трение тел ее не горячит, она воспринимает его как чисто функциональное действие. Счастье от этого не происходит почему-то. Да и, похоже, ловит себя на том, что ее имеют как куклу, марионетку, а время спектакля уж вышло и пора возвращаться в прежнюю кожу. Время

вицы едва не превратили в совершенство большой куклы, но обошлось («Я ж сняла гипс. — А мне его надели...»), фильм и заканчивается. Можно сказать, что финал картины жизнеутверждающ. Жизнь гармонична и светла, выстроена как романтический спектакль, по нотам времен классических и гуманных. Ну, убивали, конечно, — так хорошего хотели. Нельзя построить самолет или там другую машину из живых человеческих тел. Все, что летает, из неорганического вещества сделано. Или из того, что органическим было очень давно...

Киев

СЕРГЕЙ ТРИМБАЧ

ПОСЛЕЖИЗНЬ



Заглавный, предтитрово-титровый план фильма. Собор, колокольный звон, река и угрюмо-сосредоточенные люди на паромчике. Вневременность — то ли Антон Павлович Чехов еще присутствует, то ли эхо последующих десятилетий. Как бы чистая жизнь, не тронутая патиной конкретного хронотопа.

Впрочем, поначалу фильм Евы Нейман «У реки» воспринимаешь как некое ученичество у Киры Муратовой. Две пожилые женщины — одной, матери (Марина Полицеймако), и вовсе под девянность, другой, дочери (Нина Русланова) тоже пришлось пожить немало. Почти мертвенная связь «дочки-матери» — видели у мэтра, видели. И квартиру, кажущуюся огромной, тоже. Бесконечный

какой-то, безразмерный быт, из которого не выскочить никогда — потому что поздно. Словом, почти натюрморт: жизнь, естество еще как-то живут, дышат, но уже при смерти. Это послежизнь какая-то... Вневременность. Внеключенность. Когда персонажи запакованы в квартирную коробку как в гробовое пространство.

И вот это уже не от Муратовой.

Быт прописан густо, подробно. На кухне готовка мертвой птицы. Хрипло кричит Маша, дочь, зовя мать поучаствовать. И мухи, которых много. Где-то рядом соответствующее учреждение находится, оттуда и летят — так объяснит чуть позже мать. Натюрморт, таки да. Воздуха нет, сквозняк не предвидится.

И вот тут явление персонажа со стороны. Поначалу вроде бы как из органов, по реабилитации невинно осужденного сына и брата Василия. Хотя из каких времен тема реабилитации сталинских заключенных? Что это, вторая половина 50-х? Вроде нет. Да и «органический» человек, как выяснится далее, вполне нашенский — ибо речет от имени кандидата в депутаты Валентина Михайловича, который обещает во всем разобраться и, более того, материально компенсировать. Картинка наших дней, вполне. К тому же заставляет еще раз Муратову вспомнить — ее афериста из «Настройщика», тоже обманывающего немолоденьких женщин. Нечто inferнальное и одновременно вполне бытовое. Жук навозный на булавке, с мухами по соседству, — и воспарение в иные сферы, из которых вся эта мельтешня по-иному представляется.

За появлением помощника депутата ожидаешь запуски интриги, в чем-то похожей на ту, знакомую по «Настройщику». Но нет, у Нейман все же свои представления — и о жизни, и о средствах ее возкрания. Ощущение остановленности, статичности быта и бытия она не только пытается разрушить, а, напротив, усиливает — при помощи пауз. Этот прием задан уже предтитровым эпизодом, затем несколько раз еще... Нас как бы подключают к дуновению чего-то, что, быть может, и присутствует в этой жизни, да только не ощущается. Вот, нужно выключить ток бытового времени и войти в иные потоки, воздух, который вынесет тебя в иное пространство. Где белеет парус одинокий, где волна светлей лазури и все такое прочее — в тумане моря голубом. Точнее, в тумане реки...

Словом, две женщины покидают дом и начинают путешествовать по этому миру, который они ощупывают, словно слепые. Старуха-мать, соответственно начинает припоминать какие-то черточки былого, казалось бы напрочь стершегося. Все просто — чтобы вспомнить, нужно прикоснуться к чему-то вещному, атмосферному. Войти в тот самый поток.

Чем дальше, тем больше повествование теряет реальное обывательное пространство. Натюрморт обретает черты пейзажа, воссоздающего аромат реальности. Женщины садятся в лодку и, в сопровождении двух очаровательных девушек, скользят рекою. Речное пространство метафорично, оно зовет мыслить мир как вечную текучесть, в которой нет ничего навсегда оформленного, в которую нельзя войти дважды... Тем

не менее мир все еще узнаваем — кадры, снятые, насколько я понимаю, на Южном Буге, неподалеку от Одессы, говорят именно об этом. Ну, почти как ощущения героя чеховского «Студента» — прикоснулся к одному концу и зазвенела струна, отозвалась где-то в ином пространстве и времени. Временная цепь все еще едина, все еще не распалась — как бы осатанело ни рубил ее человек.

В этом, пожалуй, и состоит, по мне, пафос фильма одесской дебютантки. Финал картины — с дождем и слезами, быть может, излишне перегружен чувствами (надо бы часть их переложить в зрительный зал), однако внятен и по-своему прекрасно-архаичен. Человек не потерял способности ощущать мир как целостность, он сохранил пути отступления туда, в лоно гармонии, которое нынешней индустриально глобализированной мощью выдавлено бог вест в какие дали. Две юные девы, сопровождавшие наших немолоденьких героинь, — это ведь явление будущего и прекрасного, которое грядет. Только бы дожидаться, только бы вытерпеть и донести свой крест...

В сегодняшнем украинском кино, сосредоточенном больше в местах телевизионных и прагматично заикленных на проблематике большого города, больших денег и маленьких, «обрезанных» по самый корень чувств, фильм Нейман представляется мне явлением. Давно не было столь отчетливо романтического и ясно мыслящего автора. Который имеет сильное подозрение, что красота все же спасет мир, что цельность его зависит от наших с вами чувственных движений и приобретений. Надо жить, тетя Маша, надо плыть, а не сидеть, пригорюнясь, у речки. Жизнь прекрасна, что банально, но факт. Фильм Нейман его и удостоверяет.

Киев

«У РЕКИ»

Сценарий Сергей Четвертков, Ева Нейман

Режиссер Ева Нейман

Оператор Алексей Убейволк

Музыка Ефим Турецкий

Продюсер Александр Ткаченко

В ролях: Нина Русланова, Марина Полицеймако, Сергей Бехтерев, Юрий Невгамонный

Одесская студия

Украина, 2007

ДАРЬЯ БОРИСОВА

КИНО С ЧЕЛОВЕЧЕСКИМ ЛИЦОМ



На самом излете 2005 года в рамках последнего, предновогоднего пресс-клуба нам, московским киножурналистам, был представлен фильм с длинным названием «Человек в футляре, человек в пальто и человек во фраке». Критики Светлана Хохрякова и Леонид Павлючик рассказали, что картина эта совсем недавно получила приз гильдии киноведов и кинокритиков России на кинофестивале «Улыбнись, Россия!» в Астрахани, после чего пригласили забрать запоздалую награду режиссера — дебютантку Элину Суни¹. За статуэткой поднялась красивая молодая женщина, чей облик и спокойная, независимая повадка совсем не вязались с классическим образом «режиссерши».

¹ Как выяснилось позже, подобное экзотическое сочетание имени и фамилии Элина Суни получила в наследство от бабушки-финки, тоже Элины Суни.

Конечно, контекст показа был не сильно выгодным. Публикой владело предновогоднее настроение, из буфета доносилось соблазнительное звяканье бутылок и рюмок — накрывали столы к праздничному фуршету. Однако основная часть зрителей сидела в зале, что называется, «как пришитая» — фильм завораживал такой непохожестью на ту конъюнктурную кинопродукцию, которой был богат уходящий год², что хотелось припасть к нему, как к источнику, и не отрываться до конца. Эмоциональная память (которая гораздо ярче «головной» хронологии нашей жизни) зафиксировала тогда мой порыв расцеловать устроителей пресс-клуба за этот подарок к Новому году, ведь дорогого стоит каждое редкое подтверждение

² Основным событием 2005 киногода был фильм «9 рота» Ф. Бондарчука.

того, что живо кино, размышляющее о пресловутой «жизни человеческого духа».

Дальше след «Человека в футляре...» как-то затерялся. Ни фестивальная, ни прокатная судьба фильма, по большому счету, не сложились. Но когда пришло время формировать программу Дней нового кино России в Таджикистане³, я первым делом начала искать возможность связаться с авторами картины, дабы включить ее в наше мероприятие. Хотелось привезти таджикистанцам, уставшим от многолетней гражданской войны, кино «с человеческим лицом» — не «чернушное», не болезненное, а гуманистическое, проникновенное. Сопроводить свою картину в Таджикистан охотно согласились режиссер Элина Суни и актриса Алиса Гребенщикова. Обе они не дадут соврать: «Человек в футляре...» оказался там чемпионом рейтинга зрительской популярности. Люди приходили в душанбинский Дом кино смотреть картину по второму разу, приводили родственников и друзей, потом долго-долго аплодировали, задавали многочисленные вопросы и просто делились своим мнением о картине, предлагали авторам свои, неожиданные трактовки. Словом, фильм «зацепил» очень непростую, разнородную аудиторию, не будучи ни мелодрамой индийского типа, ни боевиком с захватывающими дух перестрелками. Стоит присмотреться внимательнее к этому тихому феномену и попробовать вычленив формулу его успеха.

В наши дни российские кинематографисты чуть ли не на стадии сценария очень увлечены просчетом точного, математически выверенного успеха будущего фильма. Изначально строго оговаривается, на какую аудиторию работаем. «Подружки», или «домохозяйки», или «клерки выходного дня»: шаг вправо — шаг влево чреват расстрелом. Зато подъем в прокате! В многозальных мультиплексах тинейджеры с попкорном идут в один зал, влюбленные парочки в другой, офисные «белые воротнички» оттягиваются в третьем. Ставший модным досуг приносит хорошие сборы. Прокатчики рады эффекту, который дает жесткая «кастовая» адресация кинопроектов, продюсеры рады угодить прокатчикам, ну а режиссерам и сценаристам просто не остается ничего другого, как снова и снова соглашаться на поставленные условия. В итоге кино обслуживает потребности (в подавляющем большинстве случаев довольно примитивные и низменные) платежеспособных масс,

³ Дни нового кино России в Таджикистане (6—12 мая 2007 года) — совместное мероприятие Конфедерации Союзов кинематографистов, Федерального агентства по культуре и кинематографии РФ, СК Таджикистана.

и массы эти относятся к нему как к одной из форм отдыха, «расслабона». Статус искусства, интеллектуального и нравственного камертона кино стремительно утрачивает. Конечно, есть немногие счастливицы, которые могут себе позволить снимать авторское кино, но в этих случаях часто побеждает соблазн уйти с концами в манящие дали эксперимента, самовыражения, оценить которое может только подготовленная фестивальная публика. «Человек в футляре...» Элины Суни — редкий образец авторского кино с ясным языком, которым можно говорить с любой аудиторией. Суни хочет снимать свое кино, не закликаясь на просчете «точного попадания», и при этом хочет быть услышанной широким зрителем. Как показала практика, ей это удается. Выясняется, что главное — не держать публику за дуру, верить в то, что даже простые зрители способны оценить тонкий юмор, гротеск, расположиться и потянуться к историям о странных людях, о скитаниях одиноких душ.

Название картины сразу намекает на прямую связь с чеховской традицией. Главный герой носит фамилию персонажа знаменитого рассказа Антона Павловича — Беликов. Тоже учитель, только не древних языков, а пения. Поначалу он и ведет себя точь-в-точь как однофамилец — заявившись по распределению в школу захолустного российского городка, пытается наставлять всех на путь истинный, учит жить по правилам. Но тут свои правила! Трамвайные остановки в городе есть, а трамваев нету, на школьных педсоветах учительницы делят мужей, ожесточенно мутузя друг друга и плюясь горохом из трубочек. Но самое загадочное — это ученики. Например, гордость школы, будущий покоритель оперных подмостков Арбузов. Ради него, собственно, Беликова и выписали из столицы, а парень как в рот воды набрал. Влюбленная в него одноклассница Кулькова — вообще тяжелый случай. Второй год ходит беременная якобы ребенком Арбузова. Тут бы Беликову и помереть от экзистенциального ужаса происходящего, как у Чехова, но герой Суни начинает волей-неволей вникать в фантастическую, какую-то зазеркальную логику жителей этого местечка. Более того, их парадоксальные взгляды на жизнь открывают ему совершенно новые горизонты сознания. Роли меняются: серьезный, «положительный» Беликов незаметно становится учеником Кульковой — этой чокнутой никудышки. Чему она его учит? Тому, что дважды два, если присмотреться, гораздо больше, чем четыре, а физические тела не всегда падают с высоты вниз — бывают случаи, когда они воспаряют

вверх. «Вот и встретились два одиночества» — лучше не скажешь про отношения двух этих местных аутсайдеров. Удивительная по нынешним временам тема — духовная (не любовная, не сексуальная) потребность людей друг в друге — выписана тонко, щемяще. Беликов влюбляется не в женщину, а в непостижимую личность Кульковой, внутренний мир которой бесконечен, непредсказуем, цветист — словом, так не похож на его собственный. А Кулькова отогревается в лучах интереса, доброты, веры в ее способности, источаемых серьезным взрослым. Фильм фиксирует дефицит человеческого тепла в нашем мире — может быть, это и «цепляет» зрителей?

Хотя «Человек в футляре...» — первый опыт режиссера Суни, но уже можно с уверенностью назвать Элину первооткрывателем актерских индивидуальностей. Образы провинциальных училок такие сочные, рождают такой гомерический хохот зала, что невольно сравнишь их с персонажами Гайдая. А ведь Суни снимала актрис, совершенно неизвестных нам. Например, исполнительница роли директрисы, высохшей задерганной дамочки с характерным для школьных работников неадекватным взглядом, актриса тверского ТЮЗа Галина Лебедева приближается в остроте гротеска и характера к Лии Ахеджаковой. А томная пышнотелая словесница в исполнении Ирины Домнинской — чем не лучшие образцы мастерства народной любимицы Натальи Крачковской?! Конечно, главные роли сыграли актеры известные (Беликова — Александр Семчев, Кулькову — Алиса Гребенщикова), но и они, по воле Элины Суни, словно родились для нас заново в профессии.

Александр Семчев — прекрасный театральный актер, мхатовец — многие годы оставался заложником фактуры. Главный толстяк нашей рекламы хорошо знаком народу, увы, исключительно из-за своей выдающейся комплекции. В фильме «Человек в футляре...» Семчев раскрывается как актер-лирик. Порой его герой даже трагичен в своем не-

соответствии окружающему миру. Слава богу, Элина Суни очень скупой использовала внешние данные артиста для создания чисто комедийного эффекта и дала прорваться тому нереализованному богатству мастерства, которое дремало за ненадобностью.

В роли Кульковой даже невозможно себе представить кого-то, кроме Алисы Гребенщиконой. Эта героиня — рыжая чудачка, поступающая не так, как все, — требовала изначально актрисы-личности, харизматичной индивидуальности. Так, роль «села» на Гребенщикову, как платье, сшитое по мерке (после показа фильма в Душанбе некоторые зрители обращались к Алисе: «Скажите, Кулькова, а ...»). Но Гребенщиковой мало было сделать Кулькову странной, она наделила героиню каким-то солнечным, полудетским обаянием. Конечно, может быть, это операторский эффект, но над огненно-волосой головой девочки постоянно словно нимб светится, выхватывая ее из толпы.

Права на телепоказ «Человека в футляре...» купил Первый канал нашего телевидения, да что-то тянут с выпуском в эфир. Если сомневаются в успехе, то зря — налицо голод публики на хорошее кино с человеческим лицом. Фильм Элины Суни, при грамотном анонсировании, способен собрать очень высокий рейтинг телепросмотра и стать зрительским хитом не на один год.

«ЧЕЛОВЕК В ФУТЛЯРЕ, ЧЕЛОВЕК В ПАЛЬТО И ЧЕЛОВЕК ВО ФРАКЕ»

Автор сценария и режиссер Элина Суни

Операторы Геннадий Карюк, Александр Карюк

Художник Аурелия Родевальд

Музыка Андрей Суротдинов («Аквариум»),

Александр Григорьев («Sheidenbah»)

В ролях: Александр Семчев, Алиса Гребенщикова,

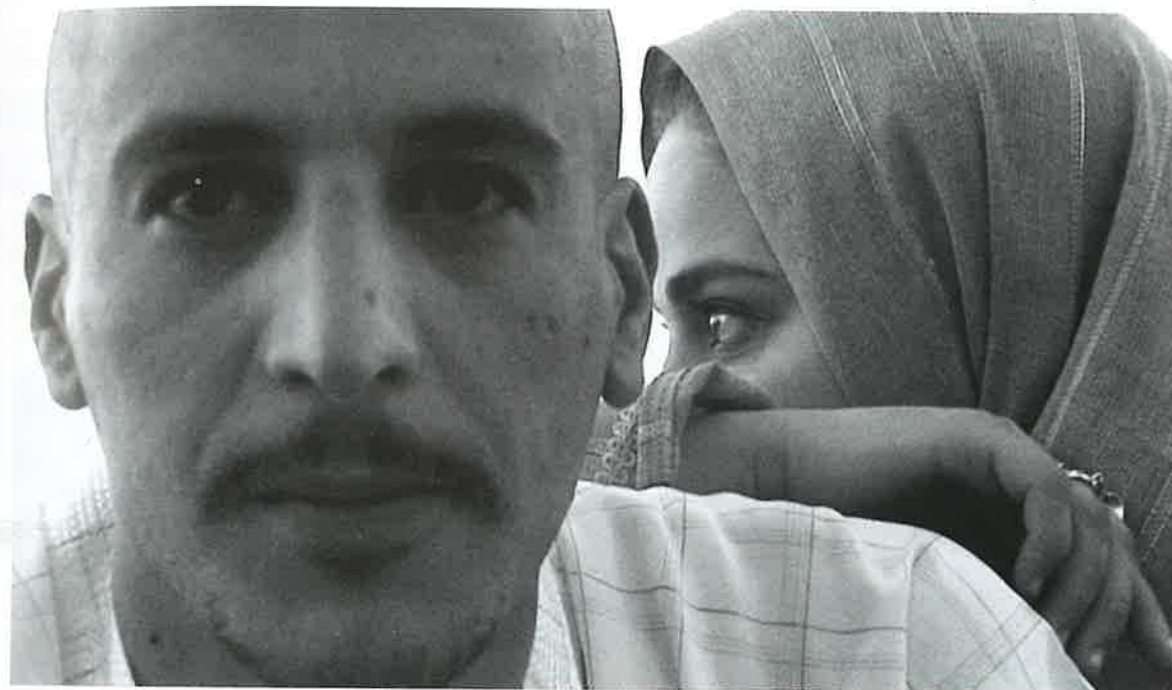
Галина Лебедева, Ирина Доминская

Россия, 2005

Дебют

АНДРЕЙ ШЕМЯКИН

В ОЖИДАНИИ ЭФФЕКТА КУЛЕШОВА



В конкурсе фестиваля «Св. Анна» 2007 года в номинации «Неигровое кино» была показана маленькая картина Александра Нааса «Они». В связи с ней возникли некоторые мысли, без которых, боюсь, мое энтузиастическое отношение к фильму будет не до конца понятно.

Вообще самый запутанный спор нынче — это спор о формальном эксперименте в кино. С одной стороны, «все уже было». Ну, будем считать, что вся мировая история, и в том числе история мирового искусства, есть — перефразируя Ахматову — «одна великолепная сноска» к словам Экклезиаста. То есть уже было все, и нет ничего нового под солнцем. Но вот этого, точнее такого, — не было. А теперь — появилось.

Если посмотреть с некоторым ожиданием вперед и не бояться прослыть безграмотным или наивным, то пора осторожненько так начать со вниманием относиться к происходящему в искусстве.

А то в паре с Экклезиастом останемся без современности. Недаром тема «что такое современность в искусстве» — одна из центральных сейчас, вот и в моем любимом «Искусстве кино» она же обсуждается.

Это симптом. Конец века позади, его синдром — тоже, а новый век вступает в свои права. Пора открывать счет искусству этого века, помня, естественно, о веке минувшем.

Так вот. Умудренность печальным всезнанием сказалась на оценке фильма неизвестного мне молодого режиссера прежде всего потому, что его работу сразу же сравнили (в кулуарах — прессы пока маловато для такого события) с картинами Сергея Лозницы «Поселение» и «Портрет». Очевидно, потому, что в «Портрете» люди смотрят в камеру, один за другим, а камера всматривается в них и обнаруживает красоту внешнюю, и загадочную пустоту внутреннюю.

Пустота эта — возможно, буддистская, то есть не опустошенность, а некий сосуд, ждущий наполнения. Такие полые люди.

В таком случае, Вгиковская лента Александра Нааса (а он и сценарист, и режиссер, и оператор, и продюсер) — это, возможно, непредусмотренный автором ответ Сергею Лознице. Потому что его герои — люди наполненные. Чем? Морским воздухом, вниманием к соседу, собеседнику, камере, миру. И если герои Лозницы отчуждены от мира, то

курортная жизнь, стоят и сидят люди. Кто-то молчит, кто-то сейчас что-то скажет, кто-то смотрит в камеру. Камера движется как человек, который словно идет мимо и в свою очередь смотрит на причудливые группы. Это восточные люди. Непонятной национальности (а разве это важно?). Просто они отделены от зрителя какой-то световоздушной невидимой границей.

Они-то готовы к общению, а вот зрители, боюсь, нет. Потому что это будет разговор не «напо-



«Они»

герои Нааса обращены к нему, к нам. И тем не менее они — таково, напомню, заглавие фильма — загадка.

Фильм — в трех частях, с прологом, интермеццо и финалом. Перед нами сначала изобразительная увертюра: волны, одна за другой, набегают на берег. Море, а может океан, какое-то удивительно синее. Далее кадры технологически трансформируются, море становится просто пятном с желтоватыми бликами. Дескать, могу сделать с реальностью все, что угодно. Ну, это, допустим, возможная реплика в адрес Виктора Косаковского с его фильмом «Тише!». А потом забываешь про аналогии и начинаешь смотреть кино.

Часть первая. Камера едет вдоль берега моря — там, где песок уже кончился и начинается набережная. На фоне пляжа, где живет и дышит своя,

ловину», как пел Высоцкий, а по полной. Ибо надо где-то уйти от стереотипов собственного восприятия чужого, другого, любого непохожего на нас. Кого отделяем от себя и себе подобных одним коротким словом: ОНИ.

Все это быстро приходит в голову, пока идет первая часть фильма. Это день. Сказывается (как у Антониони! Привет Отчуждению!) эффект длительности кадра: компонент драматургии. Если бы кадр был статичный, сказали бы — медитация. Но фильм весь в движении, весь — движение.

Пока движется камера, женский голос за кадром начинает считать по-английски: один, два, три, четыре... потом снова. Другой женский голос начинает (тоже по-английски) говорить фразы про дружбу, любовь, интерес к людям... Эффект полифонии в звуковом ряду. Нет, в сочетании

изображения и звука: люди-то смотрят то на нас, то в камеру, то — мимо, то друг на друга, а голос считает, словно приглашая познакомиться и угостивая: все дружелюбны и наверняка друзья, если мы, зрители, захотим, конечно.

Дальше часть вторая — вечер. Появляется глубина кадра, мы видим уже не только ряд людей и пляжи на втором плане, но и мраморную облицовку этой набережной. Наверно, это Сочи. Люди теперь почти сливаются с фоном, оно и понятно — ступают сумерки. То есть мы уже вписываемся в эту среду, можно подойти к кому-нибудь из сидящих и поздороваться (эффект присутствия достигается самыми простыми средствами).

Потом вдруг интермеццо: музыка Филиппа Гласса, ускоренное движение, мир вдруг превращается в переплетение электронных цветных линий. Но они живые. Это уже прямая цитата из «Коянискатци» Гюффри Реджио. Но такие же или похожие кадры есть и у Марка Соосара, и у Геннадия Горднего. Однако здесь это напоминание о власти технологии не синонимично людской суете, оно просто еще один барьер зрения — физиологический. То есть все лица могут просто слиться в одно, и тогда — нет проблем с возможным знакомством.

Третья часть — утро. И еще один проезд вдоль примерно тех же лиц и тех же людей в тех же позах. Камера словно проверяет: нет, все на месте. А голоса за кадром продолжают звучать, и добавляется еще один женский. Но смысл не меняется.

Да, забыл сказать, что первый женский голос, начавший счет, говорит не механически. За кадром в этот момент — хорал, и считает женщина так, будто читает молитву.

И наконец, финал. Внезапная остановка камеры. Резкое приближение улыбающегося лица — кажется, индус. Или иранец. Снова море. Опять вечер. Над морем всходит луна. Конец фильма.

Я все думаю, чем он околдовывает, этот фильм?

Сначала кажется, что все просто — на уровне аналогии. Идея просматривается четко — да ее и слышно — из-за кадра. А потом вдруг понимаешь, что тебе, зрителю, предложено заново прожить эти минуты документального фильма. Что дискретность экранного времени — мнимая, просто в паузах меняется время дня. А день в документалистике — не просто способ структурирования времени, сопряжение природной и сюжетной драматургии — это целый жанр.

И все ждешь какой-то катастрофы. Ну, бомбы там начнут падать... В общем, согласно эффекту Кулешова, подмонтируйте к этим лицам какое-нибудь «объяснение» — оружие, или демонстрацию, или зверей в зоопарке, — и клише готово. И фильм тогда обрел бы «сюжет».

Грешным делом, считаю, что эта удивительная лента — своеобразная антимедитация. Готовы ли мы непредвзято взглянуть на другого, других? Можно попробовать. Ход фильма — это и есть обретение возможности такого взгляда. Вернее, «промывание» глаз перед тем, как взглянуть.

...«Они» — современная картина. Независимо от того, какой культурный контекст за ней — и в ней! — угадывается. Главное, что прошлое не висит на шее и не служит гарантией жизни в культуре, даже если культура эта никуда не делась.

Просто она растворена в Космосе, если судить по фильму. И это уже фильм XXI века.

«ОНИ»

Автор сценария, режиссер, оператор, продюсер
Александр Наас

Композиторы Игорь Зайцев, Филипп Гласс
ВГИК, факультет режиссуры неигрового кино,
мастерская И. Григорьева, Н. Полонской, 2006

СЕРГЕЙ КУДРЯВЦЕВ

УВИДЕТЬ МАЯК В КОНЦЕ ТОННЕЛЯ



Страницы этой старинной книги с незнакомой вязью слов наполовину опалены огнем и даже успели обуглиться, превратиться в сажу...

Сиротливая железнодорожная станция где-то в кавказских горах кажется инопланетным местом, куда вовсе не прибывают поезда и откуда вообще невозможно выбраться...

А люди — мужчины и женщины — танцуют под бодрый перестук барабанов, не замечая, как замедляется время в кадре и раздаются посторонние глухие хлопки, все-таки похожие на выстрелы...

Камера долго фиксирует внимание на лице спящей девушки, пока она наконец-то не открывает глаза, обнаруживая, что на нее сосредоточенно и с любопытством смотрит ребенок в поезде...

О фильме «Маяк» дебютантки Марии Саакян, который она начала снимать еще весной 2004 года, когда ей самой было всего лишь 23 года, хочется писать в поэтическом ключе. Это произведение, построенное по законам поэзии, предполагает свободное и раскрепощенное восприятие. Первоначальная зрительская попытка вникнуть в повествование с точки зрения соответствия сюжетной логике, соблюдения законов драматургии и поиска некоего объединяющего принципа для этого вроде бы разнотипного, рваного по монтажу рассказа, в котором все перепуталось, как во сне или в ускользающем воспоминании, может привести к определенному разочарованию.

Хотя что-то цепляет сразу — и подчас чувствуешь завороченность не только красотой

тех горных мест, но и выстроенностью, живописной наполненностью длинных кадров, культурой кинематографического мышления, столь редкого в нынешнее время, когда многие привыкли к клипово-спецеффектному, дробно-стробоскопическому облику действительности на экране. Однако не покидает ощущение рыхлости и непроясненности, что списываешь на молодость постановщицы ленты, пока что не научившейся внятно и четко выражать в кино свое видение мира.

Кстати, это отмечали даже те из критиков (например, Светлана Хохрякова, уже писавшая в «Кинофоруме» о картине Саакян), которые были благожелательно настроены по отношению к «Маяку».

Тем удивительнее, когда пересматриваешь фильм по второму разу, что все, особо смущавшее и даже чуть раздражавшее своей неотшлифованностью, легко и совершенно естественно складывается в стройную, практически безукоризненную по ритму, поэтически организованную киноструктуру. Произведение касается болевых социально-политических проблем недавнего прошлого, когда в разных уголках разваливающегося СССР возникли межнациональные конфликты, в том числе с применением оружия. И жанр «Маяка» можно условно определить как социально-поэтическую драму, ибо трагическая ситуация исхода людей разных национальностей (тут и армяне, и грузины, и русские) увиденна как бы глазами ребенка — может быть, того, кто смотрел на главную героиню Лену еще в прологе.

Те неясности и странности в поведении персонажей, те провалы и завихрения в действии, которое словно топчется на одном месте, а можно сказать — продолжает танцевать под звук барабанов или под грустную мелодию на аккордеоне, сочиненную финским (!) композитором Киммо Похйонен

ном, — все эти кажущиеся несуразности могут быть поняты и объяснены именно с поэтической точки зрения. Потому что перед нами — своего рода притча о невозможности отъезда, о неспособности человека покинуть родные места, об иллюзорности попыток раз и навсегда (кстати, Мария Саакян хотела дать ленте название «Навсегда») порвать с собственным прошлым да и с прошлым своей страны. Мы по-прежнему пребываем там — и в мечтах, и в кошмарах, и в повседневной реальности. Поскольку так и не смогли вырваться из цепких объятий минувшего. Но вероятно, глубоко в подсознании мы не очень-то и стремились это сделать.

Все смешалось в наших мыслях и чувствах — и драматическое, мучающее, неотступное прошлое вновь манит к себе, как свет маяка, даже если этот самый маяк является обычной игрушкой из детства.

Потом будет просто хроника, которая воздействует контрапунктно, хлестко, наотмашь. Но все завершится (уже на титрах) мужским армянским танцем в сопровождении барабанов. Как ни странно, есть в этой сцене удивительная жизненная сила. Вот так — наперекор всему: мужчины танцуют! Это лучше, чем когда стреляют.

«МАЯК»

Автор сценария Гиви Шавгулидзе

Режиссер Мария Саакян

Оператор Максим Дроздов

Художник Ивана Крчадинац

Композитор Киммо Похйонен

В ролях: Анна Капалева, Ольга Яковлева, Софиико Чиаурели, Сос Саркисян, Михаил Багдасаров, Анастасия Гребенникова, Михаил Силантьев, Сергей Даниелян
Россия. 2006

От редакции. В этом номере высказаны разные суждения о фильмах и о жизненных, творческих проблемах молодых кинематографистов. Есть смысл продолжить обсуждение. Приглашаем к участию в разговоре.

ВАЛЕРИЙ ГОЛОВСКОЙ

ОКТАБРЬ, МИРОВОЕ КИНО И СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЕ СОДРУЖЕСТВО

Из жизни киноведов

1. СИМПОЗИУМ В РЕПИНО, 1967

В 1967 году я трудился редактором редакции литературы о кино издательства «Искусство». Год этот был особенным: вся страна готовилась отметить великий юбилей Октябрьской революции. Притом — круглый, а значит, особенно важный. Были разработаны многочисленные мероприятия и в области кино (создание целого ряда юбилейных картин, которые должны были отразить идеологическое и культурное могущество советской власти, а также порадовать «сплоченный» вокруг партии советский народ и, в особенности и прежде всего, высшее партийное руководство). Союз кинематографистов СССР принял, в частности, решение провести международный симпозиум, на котором киноведы многих стран мира рассказали бы о влиянии идей Великого Октября на мировую историю и кинопроцесс. Симпозиум так и назывался: «Влияние идей Великой Октябрьской социалистической революции на мировое киноискусство».

Симпозиум был удачно приурочен к очередному Московскому международному кинофестивалю, на который пригласили всех участников этого симпозиума — более сорока киноведов из 22 стран мира. Они совершенно бесплатно жили и кормились две

недели в Москве, а 20 июля, в день закрытия фестиваля (на котором, кстати, главный приз получил такой «непревзойденный шедевр» киноискусства, как фильм Сергея Герасимова «Журналист», разделив его, правда, с картиной Иштвана Сабо «Отец»), участники симпозиума погрузились в «Красную стрелу» и отправились в Ленинград, в Дом творчества кинематографистов в Репино. Там были созданы все условия для проведения встречи. ДТ «Репино» — чудное место для отдыха и работы: удивительная природа вокруг, удобные комнаты в доме, прекрасное питание... Все это опять-таки было предоставлено нашим гостям совершенно бесплатно. Надо было только немного отработать все эти блага, прочитав доклад или выступив в прениях. Само собой, приглашены были лучшие, проверенные друзья советского кино, от которых нельзя было ожидать никаких подвохов. И задача перед ними была поставлена четкая: как идеи Октября через лучшие советские фильмы влияют на мировую историю и на творчество мастеров кино во всем мире. Но были еще две, можно сказать, «подзадачи»: во-первых, доказать, что классики 20-х годов влияли на мировое кино не только и не столько формой, сколько революционным содержанием; и, во-вторых, что влияли не только

фильмы 20-х годов («Броненосец...», «Земля» или «Конец Санкт-Петербурга»), как это принято в истории кино, но и произведения социалистического реализма 30-х годов — от «Чапаева» до «Великого гражданина».

Теперь следует назвать гостей симпозиума. Вот они в алфавитной очередности стран — участниц симпозиума:

Фернандо Бирри (Аргентина), Георгий Стоянов-Вигор и Недельчо Милев (Болгария), Нина Хиббин (Великобритания), Карой Немеш, Иштван Немешкюрти и Эрвин Дертян (Венгрия), Ли Тхай Бао (Вьетнам), Герман Герлингхауз (ГДР), Ульрих Грегор (Западный Берлин), Бахадур Сатиш (Индия), Гвидо Аристарко, Паоло Алатри, Лино Миччике и Серджио Чеккини (Италия), Хулио Гарсиа Эспиноза (Куба), Мануэль Мичель (Мексика), Чойжилин Чимид (Монголия), Болеслав Михалек, Збигнев Питера, Регина Дрейер и Ежи Гижицкий (Польша), Бужор Рыпяну (Румыния), Джей Лейда (США), Марсель Мартен, Жорж Садуль, Люда и Жан Шницер (Франция), Любомир Линхарт, Антонин Броусил, Эмиль Легута и Станислав Звоничек (Чехословакия), Стево Остоич, Рудольф Сремец (Югославия), Кехико Усихара и Кадзуо Ямада (Япония).

А вот как была представлена советская делегация во главе с Сергеем Герасимовым и идеоло-

гическим лидером СК Александром Карагановым. В нее входили самые-самые главные киноведы страны: Ростислав Юренев, Илья Вайсфельд, Семен Фрейлих, Людмила Погожева (главный редактор «Искусство кино»), Дмитрий Писаревский (главный редактор «Советского экрана»), Георгий Капралов (газета «Правда»), Александр Новогрудский (глава секции критики СК), Юрий Ханютин, Янина Маркулан (от Союза кинематографистов Ленинграда).

Итого было 47 участников из 20 стран.

Естественно, такой симпозиум потребовал огромных усилий от Международной комиссии СК, руководимой твердой рукой Надежды Волченко. Наряду с многочисленными сотрудниками комиссии (среди них — милейшая Изабелла Эпштейн, прекрасный работник и блестящий знаток нескольких иностранных языков, чем она уравновесила «пятый пункт»), группа переводчиков, стенографисток и разного другого люда из так называемой obsługi. Конечно, присутствовал и куратор СК из сектора кино Отдела культуры ЦК КПСС Артем Дубровин, интеллигентный и довольно безобидный товарищ. Кажется, были и представители «культурного» отдела Лубянки, но кто именно, сейчас не упомяну.

Наконец, приехали и два сотрудника издательства «Искусство» — Виктор Демин и я, чтобы заранее начать подготовку и срочно издать сборник материалов симпозиума (см. «Октябрь и мировое кино» (сборник). Изд «Искусство», 1969, 394 стр. Тираж 3000 экз. Редакторы В. Головской, В. Демин).

Надо сказать, что почти все докладчики заранее прислали свои доклады или же передали их во время фестиваля, так что к приезду в Репино толстая пачка переведенных материалов находилась в руках организаторов. Копия была выдана нам с Деминным для предварительного ознакомления. Иными словами, руководство Союза кинематографистов знало, с чем им придется иметь дело. Знали и участники встречи, которым в оригинале или в переводе на русский были розданы основные доклады симпозиума.

Итак, жизнь в Доме творчества закипела. И не только в зале, где проходил симпозиум, но в кулуарах, на вечерних просмотрах, в столовой... Всем руководил Сергей Аполлинариевич. Если на съемочной площадке его не всегда ждала удача (тот же посредственный и дидактичный «Журналист»), то в общественной жизни он неизменно был на высоте. Его коронным номером было коллективное изготовление пельменей. Множество участников лепили, а потом и поедали эти вкусные изделия большого мастера! Королевой симпозиума была очаровательная Танечка Трофименко, сотрудни-

ца Международной комиссии и переводчица с чешского. Вокруг нее увивались.

По вечерам иногда заходил в гости из недалекого Комарово Григорий Козинцев. В заседаниях он не участвовал. Приходил просто пообщаться со знакомыми или посмотреть фильм. После просмотра несколько человек обычно провожали его. Но когда мы заходили в густой темный лес, Козинцев отсылал нас обратно, а сам шел одному ему ведомыми тропинками к себе на дачу.

Перенесемся теперь в небольшой просмотровый зал Дома творчества, где всю неделю шли заседания симпозиума. Скажу сразу, что ход симпозиума не оправдал радужных надежд организаторов. Скучнейшие догматические доклады перемежались выступлениями, где ставились острые и весьма неприятные вопросы.

Несравненный летописец истории советского кино Валерий Фомин опубликовал в своей «Летописи нашего Союза» (СКН №31-32. 7.18.2002, стр. 14) небольшой комментарий по поводу этого симпозиума и текст выступления председателя Общества дружбы «Италия — СССР» Паоло Алатри.

Хочу поспорить с главным тезисом Фомина, что «экзамен был сдан на пятерку с плюсом. Рискованное мероприятие прошло как пописаному». И выступление Алатри, и все дальнейшее мое повествование, на мой взгляд, подтверждает тот факт, что важное мероприятие как раз не удалось, если не сказать сильнее: провалилось.

Тем не менее опубликованный Фоминым краткий текст действительно впечатляет. Алатри говорил о свободе, о ряде советских фильмов, причем фильмов самого высокого качества, запрещенных или, скажем так, не поддержанных властями (были названы «Ася Клячина», «Андрей Рублев» и «Июльский дождь»). Итальянский политик-коммунист говорил о международном вреде запрещения романа «Доктор Живаго» и о том, что поставленный на Западе фильм по роману пользовался огромным успехом. И что роман должен был быть опубликован в СССР и фильм должен был быть поставлен там же. Пытаясь объяснить причину такого положения, Алатри ссылается на критику из Великобритании Нину Хиббин, которая в своем докладе подчеркнула, что «СССР находится в позиции силы по отношению к остальному миру». Но, по мнению Алатри, СССР, увы, не верит в свои силы, не доверяет талантам своих мастеров культуры, ограничивает их свободу. «Необходимо мужество, чтобы вести критический анализ ситуации настоящего и прошлого».

Алатри также критиковал выступления Новогрудского и Юренева, пытавшихся всячески смяг-

Фрагмент из готовящейся к печати книги мемуаров В. Головского.

чить разговор об ограничениях и запретах периода культа личности, не желавших глубоко анализировать этот период. Он подчеркнул, что на любых такого рода встречах, включая и этот симпозиум, образуются два фронта: советских деятелей кино и всех остальных, включая даже представителей социалистических стран. «Советские участники симпозиума единым фронтом выступают на защиту советского кино в целом и политических организаций советской культуры в частности, вместо того чтобы объективно рассматривать реальные процессы, происходившие в 30-х — 50-х годах...» На прошедшем кинофестивале, отметил Алатри, советские зрители штурмовали даже посредственные иностранные фильмы, демонстрируя свою усталость от неприкрытой пропаганды советского кино, которая достигает как раз обратных результатов.

Действительно сильное выступление, неприятно поразившее организаторов встречи, совершенно к нему не подготовленных. Но Алатри все-таки был политиком, а не киноведам. А потому гораздо более неприятным для руководителей симпозиума был доклад видного французского киноведа Марселя Мартена (автора книг «Язык кино», «Французское кино», «Советское кино от Хрущева до Горбачева», монографий о Чаплине, Жане Виго и многих других), выступившего в самом начале симпозиума и задавшего критический тон всему его ходу.

Мартен сказал, что советское кино последних десятилетий было стерильным, далеким от жизни. Он разделил историю советского кино на четыре этапа: поэтический (20-е годы), дидактический (30-е годы), догматический (период культа) и критический (1956—1966 годы). В конце 30-х и в 40-х годах, по мнению французского критика, «появляются фильмы, отличающиеся жесткой прямоотой и сухостью, чтобы не сказать схематизмом и упрощенностью в характеристике персонажей» (цитирую по стенограмме симпозиума). В качестве примеров такого рода схематизма он назвал картины «Человек с ружьем» (реж. С. Юткевич) и «Комсомолец» (реж. С. Герасимов). Говоря о периоде 40-х годов, Мартен подчеркнул, что в эти годы «всякая оригинальная мысль, всякий диалектический анализ исчезают. Кино в этот период стало абсолютной прозой, начисто лишенной поэзии». Недовольство вызвало и заявление Мартена, связавшего успехи конца 50-х — начала 60-х годов («Первый учитель», «Листопад», «Июльский дождь», «Нежность») с фильмами, созданными в СССР в 20-е годы. Иными словами, критик поддержал возрождение поэтического направления в советском кино, которому не было места в 30-е и 50-е годы.

Понимая, что его тезисы должны вызвать отрицательную реакцию хозяев симпозиума, Мартен несколько раз оговаривался, что его периодизация условна, приводится лишь для возбуждения дискуссии. «Я не преследую цели подвести окончательные итоги или дать исчерпывающую картину истории, а хочу поделиться сугубо личными размышлениями». Однако эти оговорки не помогли французскому гостю, его доклад вызвал настоящую бурю возмущения прежде всего со стороны советских участников. Основные антимартеновские тезисы сформулировал А. Караганов. В предисловии к вышедшему впоследствии сборнику докладов Караганов полемизировал с Мартеном, главным образом цитируя других советских участников. Их тезисы сводились к следующему: не противопоставлять 20-е и 30-е годы, всячески восхвалять воздействие советских фильмов на мировой кинопроцесс, не придерживаться двухцветной картины развития советского кино: было хорошо, потом стало плохо, потом опять хорошо. Караганов заметил, что, мол, недостаточно просто упоминать о болезненном влиянии периода культа личности, необходимо эти явления глубоко анализировать. Но беда в том, что любые попытки участников симпозиума анализировать процессы, происходившие в советском кино в 30—50-е годы, встречали дружное противодействие хозяев симпозиума.

Мартен и Алатри не были одиноки в нелюбимой критике слабостей советской кинематографии. Старейший итальянский киновед Гвидо Аристарко вспомнил высказывание Муссолини о кино («Кино — самое сильное оружие»), напоминавшее аналогичный тезис Ленина. Аристарко резко критиковал фильмы 50-х годов — «Клятва», «Падение Берлина», «Сказание о земле сибирской» — и не только за их художественную слабость, но и за то, что они выдавались за достижения киноискусства. Причем в равной степени советской пропагандой и итальянской коммунистической критикой. Аристарко уже тогда нащупал слабые пункты нового советского кино, противопоставив «Девять дней одного года» М. Ромма схематизму фильма С. Ростоцкого «На семи ветрах». Он предупредил, что догматизм советского кино не преодолен до конца и может возродиться при поддержке партийного аппарата.

Не пришлось «ко двору» и выступления итальянца Миччике, мексиканца Мичеля и кубинца Эспинозы, каждый из которых затрагивал вопрос о неравномерности развития советского кино, о потерях периода культа личности, резко затормозившего процессы развития кино как в СССР, так и в других странах социалистического лагеря...

Но вот симпозиум завершен, гости разъехались по домам, а на редакционный стол легла гора докладов. Казалось, надо было начинать редакционную работу, готовить сборник к печати. Но не тут-то было. Работа началась, но не на Цветном бульваре, в издательстве «Искусство», а в треугольнике: Васильевская улица (Союз кинематографистов) — Старая площадь (Отделы культуры и пропаганды ЦК КПСС) и Гнездиновский переулок (Госкино).

Надо было прежде всего решить: печатать или не печатать? Имелись в виду, конечно, «диссиденты» — Алатри, Миччике, Эспиноза, Аристарко. Алатри и Миччике выступали в прениях, и было принято решение их речи в сборник не помещать. В заметке от издательства это объясняется обилием материалов симпозиума, отсутствием места в книге. Но в книге не нашлось места и для основного содоклада Марселя Мартена, и для доклада кубинца Хулио Гарсиа Эспинозы. Выбросив из сборника доклад Эспинозы, Караганов в своем предисловии хотя бы дает понять, почему это было сделано: Эспиноза говорил о том, что не только советскую кинематографию, но и кинематографии других социалистических стран «в настоящее время постиг определенный кризис».

В других случаях в текстах была сделана правка, которую пытались (не всегда успешно) согласовать с авторами.

Читая сегодня сборник «Октябрь и мировое кино», понимаешь, сколь неровны оказались прочитанные там доклады. Если в выступлениях Гвидо Аристарко, Герлингауза, Линхарта содержались интересные факты развития мирового кино, некоторые теоретические обобщения, то в статьях Бахадур (Индия), Чимида (Монголия), Ли Тхай Бао (Вьетнам), Звоничека (Чехословакия), Питеры (Польша), Рыпану (Румыния) можно найти только скучный пересказ набивших оскомину идеологических тезисов.

Примером догматического анализа кино может служить и доклад Ростислава Юренева под названием «Великая Октябрьская социалистическая революция и революционное новаторство советского киноискусства». Этим можно было бы и ограничиться, но Юренин добавляет, что «коммунистическая партия последовательно и неоспоримо разбивала все идеалистические представления о независимости искусства от жизни, о мнимой свободе от политики...» и т. д. и т. п. и все в том же духе.

Мексиканец Мичель просто говорил о «Кино и революции», нисколько не заботясь о предложенной теме — влиянии советской революции на мировой кинопроцесс. Из его заявлений приведу следующее: «Неореализм в своем зените был первым революционным кино в послевоенной Европе. Он

также заложил основы современного кинематографа». Французский историк Жорж Садуль даже не сделал попытки выйти за пределы 20-х годов, когда советские революционные киноленты вызвали восхищение левых художников Франции. Садуль умер, так и не дождавшись выхода сборника.

Прошло несколько месяцев, прежде чем утвержденная наверху рукопись легла, наконец, на наш редакторский стол. Мы с Деминым быстро ее отредактировали, проверили цитаты и снабдили сносками на источники. Наш цензор, историк по образованию, тоже вне очереди прочитал рукопись и, сделав парочку исторических поправок, «залитовал»: он-то прекрасно знал, где утверждалась рукопись!

Если мы посмотрим на выходные данные, то там указано, что книга «сдана в набор 2 февраля 1968 года», то есть спустя 6 месяцев после окончания симпозиума. Но вторая запись — «подписано к печати» — относится к... 9 января 1969 года! Между этими событиями прошел еще без малого год, и все это время содержание сборника утрясало все в том же «треугольнике».

А между тем жизнь не стояла на месте. Расцвела «чешская весна», советские войска вошли в Прагу, и в результате — общественно-политическая атмосфера резко ухудшилась. События затронули и ряд участников симпозиума. Паоло Алатри вышел из компартии, то же самое сделала и Нина Хиббин. Исчез из поля зрения Миччике. Что-то не то подписал Стево Остоич и стал «персоной нон грата». В результате антисемитской кампании в Польше Регина Дрейер была вынуждена эмигрировать в Израиль, а ее знаменитый коллега Ежи Теплиц — в Австралию, где и создал киношколу и воспитал кадры молодого австралийского кино. Исчез, как будто его ветром сдуло, профессиональный революционер и руководитель чехословацкого кино Любомир Линхарт, а затем и Станислав Звоничек. Все они лишились благосклонности советских властей и надолго потеряли возможность посещать СССР.

Несколько позднее в этот черный список попала и милейшая пара — Люда и Жан Шницеры, авторы нескольких серьезных книг о советском кино. Эти порядочные и скромные люди были попросту оклеветаны кем-то из наших кинематографических чиновников. В 1985 году, приехав в Париж, я позвонил Шницерам. Увы, Люда сказала мне, что Жан недавно умер. Я навестил Люду. Она была в тяжелом психологическом состоянии. Ее крошечная квартира в одном из отдаленных районов города была от пола до потолка забита книгами. Люда говорила главным образом о том, куда девать книги: никому они не были нужны. Вскоре умерла и она.

Вот передо мной эта книга — «Октябрь и мировое кино». Примитивная обложка с красной звездой, скверная, теперь уже пожелтевшая бумага, и никому не нужное содержание — продукт трусливой и догматической советской идеологии.

2. АМЕРИКАНСКОЕ КИНО — «ЗА» И «ПРОТИВ» конференция 1976 года

Американские фильмы в СССР всегда были объектом сложных чувств и оценок — от любви до ненависти. Еще в 1934 году руководитель советской кинематографии Б.Шумяцкий ездил в Америку, чтобы набраться опыта для создания в Крыму «нашего советского Голливуда» (был такой проект, не получивший в конечном итоге одобрения вождя), а Григорий Александров перенимал этот опыт на практике, создавая комедийные ленты, прямо подражавшие американским мюзиклам. С удовольствием смотрел многие американские фильмы и главный «кремлевский цензор» — И.В. Сталин.

В военные годы американская продукция привлекала внимание и кинематографистов, и зрителей. Вот что говорил на эту тему Александр Довженко, выступая в 1943 году на совещании по вопросам кинодраматургии: «Американская кинематография определила общий моральный и эстетический уровень американцев. Мне приходилось в течение многих лет слышать лицемерные мнения некоторых наших киноработников об американской кинематографии. Даже положительные их оценки чаще всего формулируются как скрытое к ней пренебрежение.... Я считаю, что сегодня американская кинематография — могучее оружие культуры, это основа моральной силы США. Выпускать 800 картин в год, утверждая во всем мире свои идеи — это огромное дело. И недостатком всей нашей деятельности на протяжении ряда лет является какая-то странная недооценка у нас этой роли кинематографа» (см. сборник «О задачах советской кинодраматургии». Госкиноиздат, 1943, стр. 66—67). В том же году в Америку командировали режиссера (и заместителя министра) Михаила Калатозова, который повез в США пачку сценариев в качестве вдохновения для американских коллег, но главным образом, чтобы закупить новейшую американскую продукцию для советских экранов.

Но уже во второй половине 40-х годов заморское кино стало объектом проклятий, а кинематографические космополиты обвинялись в прославлении западной продукции в ущерб редким (период малокартинья!), но зато отечественным шедеврам.

С 1957 года ситуация вновь стала меняться, теперь уже в лучшую сторону. Договор между СССР и США об обмене фильмами привел к некоторому оживлению прокатной политики в этой области. За период с 1957 по 1980 год было показано около 100 американских картин, причем поток был весьма неравномерен — от 1—2 до 11 фильмов в год.

Анализ этой продукции — тема особая. Здесь стоит лишь заметить, что показанные советским зрителем картины были в большинстве своем весьма непредставительны для американской кинематографии. Некоторые выходили с 15-летним опозданием («Клеопатра», «Вестсайдская история»), другие принадлежали совершенно безвестным режиссерам или же действительно знаменитым, но при этом «проверенным», прогрессивным, как Стенли Крамер.

В период «оттепели» в советской прессе и в книгах американскому кино уделялось достаточно много внимания — публиковались рецензии на фильмы, статьи обзорного характера, путевые заметки и т.д. Конечно, Голливуд в целом подвергался критике, но общий тон был, скорее, доброжелательным. Одной из самых популярных у читателя серий издательства «Искусство» были ежегодные сборники «На экранах мира», издававшиеся немалым тиражом в 50 тысяч экземпляров. Эти книжки расхватались быстрее, чем горячие пирожки с лотка. Хотя при комплектации сборников соблюдалось равновесие — количество фильмов из соцлагеря и развивающихся стран должно было превышать западную продукцию, но все же там было немало статей об американских фильмах, которые советские зрители могли только мечтать увидеть. Основой этих статей был подробнейший пересказ содержания картин, что и служило главной приманкой для читателей. Вряд ли кто вчитывался в последующий идеологический разгром этих лент. Пересказ вполне удовлетворял интеллигентного потребителя этой продукции. Мастером этого жанра был Георгий Александрович Капралов. Приехав с очередного Каннского фестиваля, он обычно приходил в редакцию и со смаком пересказывал увиденные ленты...

В 60-е — 70-е годы «Искусством» было издано немало книг по американской тематике — биографии Гриффита (Л. Трауберг), Диснея (Арнольди), Уайлера (Колодяжная), Крамера (Неделин), Бетт Дейвис (Карцева), Род Стайгера (Долматовская), Лоутона (Утилов), сборник о творчестве Орсона Уэллса и ряд других.

Выходили разные по уровню монографии Я. Березницкого «Как создать самого себя. Брандо, Коппола, Казан», Ю. Ханютина «Реальность мира на экране», Е. Карцевой о вестерне, Я. Маркулан о

фильмах ужасов и мелодраме, Р. Соболева «Голливуд: 60-е годы». Если Березницкий и Ханютин были настоящими профессионалами, то Соболев, например, не только не знал английского языка, но и вообще мало что понимал в искусстве, хотя мог писать на любую тему (книжки о Кавалеро-вике, Желябужском, «Запад: кино и молодежь» и т.д.).

Немалое место модной теме уделялось в статьях и монографиях Баскакова, Караганова, Капралова, Юр-нева, а также в серьезных аналитических сборниках «Мифы и реальность» (всего вышло 6 выпусков).

Хотя во второй половине 70-х отношение к острой теме вновь качнулось к отрицательному полюсу, тем не менее проходили содержательные дискуссии, например, о «Крестном отце» Коппола. Одни утверждали, что фильм прогрессивен, разоблачает мафию, другие — что авторы как раз воспевают эту самую мафию. В Госкино и в ЦК всерьез обсуждался вопрос о покупке картины. Аргументом «за» было не столько художественное значение фильма, сколько его неизбежный прокатный успех у советских зрителей. В пользу покупки хлопотал тогдашний председатель Госкино Ф.Ермаш, заинтересованный в финансовом благополучии своего ведомства (идеологом коммерциализации советского кино выступил Андрон Кончаловский). Но восторжествовала точка зрения Отдела пропаганды и агитации ЦК, и фильм так и не был куплен для проката. Примерно тот же спор (и с тем же результатом) разгорелся и вокруг другой картины Коппола «Апокалипсис сегодня»: за войну выступает режиссер или против?

Старожилы помнят знаменитый просмотр этой картины в концертном зале «Россия» во время одного из московских фестивалей (1979). Поскольку трехчасовой фильм мог демонстрироваться только на специальном экране с помощью специальной проекционной аппаратуры, которые фирма Коппола доставила в Москву и установила в зале, то членам Политбюро и другим высоким партийно-государственным чинам, пожелавшим посмотреть картину знаменитого режиссера, пришлось снизойти до приезда в зал «Россия». Но, увы, что-то застряло в механизме занавеса: он не хотел открываться, и просмотр был задержан более чем на час. Мы, сотрудники пресс-службы фестиваля, наблюдали за приездом высоких гостей и вавилонским столпотворением у входа из окон нашего номера на втором этаже гостиницы. У нас были пропуска на второй сеанс, закончившийся из-за задержки где-то в 2 часа ночи. Впечатление было совершенно оглушительное, зрители выходили из зала, ошарашенные невиданным зрелищем вертолетной атаки и других мощных сцен этой ленты.

Апологеты «чистоты советской идеологии» обрушились, в частности, на два издания. Сборник издательства «Прогресс» «На экране Америка» (1978) включал большое количество переводных газетно-журнальных рецензий на американские фильмы. Книга давала широкую панораму американской кинокритики и, конечно же, была снабжена предисловиями, послесловиями и многочисленными комментариями. Причем общий тон по отношению к американской кинематографии был резко критичным. Жестоким ударам подвергались даже те фильмы, которые казались нам тогда вершинами критического реализма и подлинного искусства. Тем не менее издание было признано порочным.

Еще более жестким было отношение к книге Вячеслава Шестакова «Америка в зеркале экрана. Американское кино 70-х годов». Шестаков провел год, преподавая в американском университете, и достаточно глубоко ознакомился с американским кино. Это-то и сослужило ему недобрую службу. Книгу критиковали за либерально-благожелательное отношение к современным фильмам, за отсутствие партийного взгляда на процессы в американском кино и поддержку организационных методов Френсиса Коппола при производстве фильмов (эти методы без всякого шума на практике и с большим успехом применял Никита Михалков). Шестаков, возглавлявший сектор капстран Института теории в НИИ киноискусства, вынужден был покинуть институт.

В 1976 году при поддержке Госкино СССР было принято решение провести конференцию по американскому кино силами Института кино и Института США и Канады с привлечением всех, кто занимался киноамериканистикой или американской культурой (ВГИК, Институт философии, МГИМО, Госфильмофонд и другие). То есть кроме киноведов были приглашены и социологи, и философы, и политологи. Тема конференции была сформулирована так: «Актуальная проблематика исследований современной американской кинематографии».

Тон обсуждению задал директор Института кино В. Баскаков. «Целый ряд понятий, — сказал он, — например, политизация и коммерческое кино, Голливуд и независимые мастера, массовое или элитарное искусство, требуют более глубокого рассмотрения, более точной терминологии и нового подхода к теме» (цитирую по стенограмме конференции). Баскаков подчеркнул, что прежняя методология исследований мало пригодна, а критерии оценки американского кино требуют незамедлительного переосмысления. «Мы рассматриваем элитарное и массовое искусство как два особых яв-

ния, тогда как они являются неразрывными составными частями буржуазной культуры и в конкретных произведениях взаимно друг друга дополняют. В такие понятия, как «коммерческое кино», мы вкладываем исключительно негативный смысл, а ведь лучшие произведения Чаплина, Форда и многих современных режиссеров тоже коммерческие в том смысле, что они хорошо воспринимаются публикой и приносят доходы». «Не одна только прибыль решает, — настаивал руководитель Института кино, — следует искать новые критерии оценки кассовых фильмов. Мы говорим о прогрессивном и реакционном американском кино. Но именно прогрессивные фильмы финансирует и распространяет тот же самый Голливуд и та же самая индустрия. Мы должны учитывать разнородный характер современного Голливуда. Американское кино, как и раньше, прежде всего развлекательная промышленность, но оно содержит также элементы социальной критики, новую «левую» идеологию...»

Конечно, за этими рассуждениями скрывалась идея Ермаша о переводе советской кинематографии на коммерческие рельсы. Идея эта встречала как поддержку части партийной элиты (Косыгин, Кириленко, Шеварднадзе), так и резкое противодействие идеологов-догматиков (Суслов, Романов, Гришин). Апогеем этой тенденции стала весьма успешная лента «Москва слезам не верит» (1979), на которой проливал слезы умиления сам партийный лидер Л.И. Брежнев, и которую высоко оценил и Голливуд (премия «Оскар» за фильм на иностранных языках) и широкий американский зритель. Именно подражательность картины американским образцам привлекла западную аудиторию, да к тому же оказалось, что по Москве не бродят стаи белых медведей, там живут примерно такие же, совершенно обыкновенные люди, как и в Америке.

Эту линию продолжил на конференции Вячеслав Шестаков. Он особенно активно поддержал концепцию «независимых» мастеров кино США. По его мнению, в 60-е годы появилась целая группа таких режиссеров (Хоппер, Скорсезе, Богданович, Питер Фонда). Они создали новую модель американского кино и, по мнению Шестакова, способны противостоять коммерческому Голливуду. «Нельзя утверждать, — продолжал Шестаков, — что американское кино целиком кино буржуазное, ибо буржуазная ориентация соседствует здесь с демократической. Она, эта демократическая тенденция, возникла на волне антивоенных настроений, движения молодежи и антирасистского движения. Конечно, каждая тема может подвергнуться коммерциализации и некоторые из «независи-

мых» полностью или периодически переходят в коммерческий стан, обращаются к развлекательной продукции (например, Спилберг). Но другие остаются верными прежней тематике (Коппола, Олтман, Скорсезе). «Современный Голливуд, — резюмировал Шестаков, — перестал быть только фабрикой снов, там имеется также социальная критика... Поэтому необходимо поддерживать «независимых», которые со временем могут стать серьезной альтернативой Голливуду».

Тему продолжил Р. Юренев (Госкино), назвавший «американское кино величайшим явлением современности, но в то же время нашим главным идейным противником». Он обратил внимание на таких режиссеров, как Скорсезе или Богданович, в творчестве которых просматриваются тенденции «позитивного эскапизма». Я. Березницкий обратился к теме Второй мировой войны на американском экране. Он подчеркнул, что если в 60-е годы война занимала значительное место в потоке фильмов, то в следующем десятилетии их стало значительно меньше. В 1974 и 75 годах не было создано ни одного кинопроизведения, посвященного войне. Березницкий усматривал в этом влияние вьетнамской войны и неготовность Голливуда касаться болезненной темы.

На конференции произошло столкновение двух школ — киноведов-американистов из Института кино и ВГИКа и американистов-культурологов из Института США и Канады. Если В. Колодяжная (ВГИК) громила реакционное американское кино в целом и фильм «Экзорцист» в частности, то М. Шатерникова (НИИК) развивала свою любимую тему: как неверно изображают американские фильмы самый прогрессивный класс Америки — рабочий класс! С ней полемизировали В. Шестаков и сотрудники Института США, знавшие не по наслышке об истинной роли рабочего класса в американском обществе.

Вообще участие сотрудников Института США и Канады было наиболее значительным на конференции. Они, конечно, плыли в русле официальной идеологии, но, по крайней мере, привносили реальное знание анализируемого материала и — иногда — здравый смысл. Анализ культуры, говорили они, требует учета всего многообразного контекста действительности (например, развитие массового сознания, классовой структуры, отсутствие позитивной программы среди прогрессивных художников демократической ориентации, относительность понятий прогрессивное и реакционное кино, различия в оценке положительного героя и т.д.). На эти различия обратил внимание И. Гаевский, предложивший собственную концеп-

цию изучения современного американского кино. «Мы плохо знаем Америку, — говорил он, — эта страна полна противоречий, которые надо изучать, а не бросаться немедленно с критической дубинкой. Например, понятия положительного героя, прогресса или реакционности в Америке совершенно иные, нежели в СССР. Мы не можем навязывать наши критерии и требовать от американских художников поменять свой подход к отражению реалий жизни. Мы смотрим на эту страну с нашей, европейской точки зрения, и эта методика не работает». Развивая тему, Гаевский подверг резкой критике целый ряд исследований американского кино, написанных без знания материала и специфики страны. В качестве примера он привел совершенно беспомощную книгу Р. Соболева «Голливуд: 60-е годы», где американское кино называется «смердящим трупом».

Другой специалист из того же института, Ю. Замошкин (зав. отделом изучения американской культуры), обратил внимание участников на тот факт, что многие явления американской действительности не находят отражения в кинофильмах критического направления. В них нет показа фактов успеха, нет пейзажа больших городов... Вместо этого излюбленные сюжеты посвящены провинции, аутсайдерам... Эти фильмы своего рода большая совесть Америки, и в какой-то степени вызов системе, они служат компенсацией для обыкновенных людей. Обратившись к проблеме жестокости на экране, Замошкин, в отличие от Колодяжной, объяснил ее как сложностью американской жизни, так и поисками более сильных средств выражения идеологии. Только так можно вызвать у зрителей какую-то реакцию на затрагиваемые экраном проблемы. Более реалистический подход к анализу американского кино продемонстрировал и сотрудник Института международного рабочего движения Ю. Мельвиль.

В целом это была содержательная дискуссия, но совершенно бесполезная в практическом отношении. Еще целых десять лет вопросы освещения американского кино и отношения к нему будут определяться не на научных конференциях, а в кабинетах Старой площади и на заседаниях Политбюро.

3. ДРУЗЬЯ, С КОТОРЫМИ ТРУДНО встреча с венгерскими кинематографистами, 1980

Отношения Москвы с кинематографистами социалистического лагеря вот уже четверть века складывались непросто. Конечно, не со всеми. Болга-

рия, Румыния, ГДР не доставляли особых беспокойств, хотя немцы иногда взбрыкивали и выходили из подчинения. Даже верный друг Конрад Вольф снял высокохудожественную ленту «Соло Санни» (1979), которая так и не вышла в советский прокат. Но главными бунтовщиками были, конечно, поляки, венгры и чехи. Помню, как на пресс-конференции Московского кинофестиваля в 1979 году Анджей Вайда сказал: «Мы никогда не стояли на коленях перед советским кино. Мы учились у него, но не коленопреклоненно». Типичная для поляков демонстрация независимости при внешнем почтении к «страшему брату».

В 1978 году я побывал на фестивале документального кино в Гданьске, где слушал выступление Вайды.

Я посмотрел тогда не только «Человека из мрамора» (1976), но и новую работу Вайды — «Без наркоза» (1978), а также «Конферансье» («Wodziej», 1978) Феликса Фалька. «Без наркоза» смотрел дважды — один раз в зале кинофестиваля, другой — в кинотеатре. И оба раза впечатление огромное, и особенно — эмоциональная реакция зрительного зала!

«Для меня, — говорил Вайда на Гданьском фестивале, — важна та часть публики, которая неравнодушна к социальным, политическим фильмам. Необходим интенсивный характер главного героя, чтобы зритель пошел на фильм. Зритель идет не на проблемы, а на интересный характер». Нельзя отказать в интенсивности характера и герою Фалька — фильма о пробивной силе молодых людей, коррумпированного обществом, готовых на любые подлости ради карьеры. Вместе с тем характер главного героя в исполнении Ежи Штура не мазан одной краской, показан в процессе психологических изменений. «Каждый должен найти частичку свинства в себе», — сказал зрителям Штур.

Все эти картины получили в СССР клеймо «антисоциалистических» (см. «Кинословарь» 1986 года). И само собой, моя статья о Гданьском кинофестивале не нашла места для публикации ни в одном органе печати. Главным чувством советских властей был страх. Страх, что крамольные мысли поляков и венгров просочатся в советский народ, поднимут его на бунт против бесчеловечной системы, как это и случилось в Венгрии (1956), Чехословакии (1968), Польше (1980).

Хотя в 60-е годы вышло несколько книг о польском кино (я перевел «Заметки о польском кино» Болеслава Михалека; написали книги Янина Маркулан, Мирон Черненко и другие), но чиновники да и, к сожалению, многие критики были далеки

от понимания проблем польского кино, самой истории Польши.

Большой друг Советского Союза режиссер Ежи Гоффман сделал фильм «До последней капли крови» (1978) — о польских формированиях Андерса в СССР в конце войны. Съемки шли в России и поначалу власти оказывали группе всяческое содействие. Когда же фильм был готов, оказалось, что он в корне противоречит концепциям советской военно-исторической науки. В художественном отношении картина оставляла желать лучшего. В ней не было размаха «Освобождения» Ю. Озерова, но использовались стилистика и композиционные принципы эпопеи. Однако для поляков было важен сам факт показа обстоятельств формирования в СССР армии Андерса. Бывшие польские заключенные, ссыльные, военнопленные вступали в армию Андерса с надеждой уйти из СССР на Запад, и именно там бороться за независимую Польшу. Что и произошло к неудовольствию советских властей. И фильм показывал этих людей весьма доброжелательно. Более того, в картине было несколько реплик, касавшихся трагедии в Катыни, и это переполнило чашу терпения Москвы. Госкино в категорической форме потребовало изъятия этих фраз и ряд других монтажных переделок. Гоффман, понимая, что в ином случае картина на экраны не выйдет, согласился.

В январе, к годовщине вступления советских войск в Варшаву, была назначена торжественная премьера с участием польского руководства и советских официальных лиц, включая генералитет и дипломатов. И каково же было их негодование, когда оказалось, что реплики о Катыни остались в фильме. Разразился грандиозный скандал, Гоффман из доброго друга сразу же стал «невъездным» в СССР; с другой стороны, польские коллеги отвернулись от режиссера, считая, что он сделал просоветский фильм и пошел на компромисс. Любопытно, что польское руководство защищало картину от нападков, послало на Всепольский фестиваль, где фильм был удостоен главной премии. На советские экраны он так и не вышел...

Подвел и другой польский «друг» — Ежи Кавалерович. Сделал фильм «Смерть президента» (1977) — о злейшем враге советской власти маршале Юзефе Пилсудском. Закупочная комиссия попросила вырезать из ленты... Пилсудского. Режиссер не согласился, и фильм не вышел в советский прокат...

Весной 1980 года в Союзе кинематографистов состоялась двусторонняя встреча советских и венгерских деятелей кино. Приехала представительная делегация венгров. Состоялись предваритель-

ные просмотры фильмов. Венгры смотрели советскую продукцию в зале редакции «Искусства кино», а их ленты показывались в малом зале на Васильевской. После просмотров началось заседание секретариата, в котором участвовали Л. Кулиджанов, секретари СК А. Караганов, С. Герасимов, В. Санаев, группа надежных киноведов... Присутствовал и представитель Международного (соцстраны) отдела ЦК Андрей Кисляк.

К этому времени именно венгры представляли для советской киноидеологии наибольшую опасность. Их эстетически мрачные и идеологически глубоко пессимистические фильмы до смерти пугали начальство, способное заклеить их одним словом: «антисоциалистические». Парадокс был в том, что после подавления венгерской революции 1956 года венграм удалось сохранить значительную степень свободы творчества. Умный и хитрый лидер Янош Кадар дал деятелям искусства достаточно широкую независимость, но просил только об одном: не высываться, не устроить международных скандалов, не влезать в споры, по возможности не высказывать собственных оценок, словом, держаться «тише воды, ниже травы». Что они и делали. Вот и в Москве венгры изображали великую дружбу, полное взаимопонимание, желание советоваться с русскими коллегами по самым важным вопросам. Так, председатель венгерского Союза кинематографистов А. Ковач заявил, что по финансовым соображениям венгерский союз должен выйти из ряда международных организаций. Из каких именно, на этот счет венгры хотели бы посоветоваться с хозяевами. Конечно, тут же заверил Ковач, сокращения ни в коей мере не коснутся отношений с Союзом кинематографистов СССР.

Московские коллеги посмотрели несколько венгерских лент, среди которых наибольшее впечатление произвели две: «Вера Анги» (1978) Пала Габора и «Призвание» (1977) Ференца Коша.

«Вера Анги» — картина страшная. История ломки, калечения души молодой девушки в спецшколе по подготовке партийных кадров (есть некоторые аналогии с «Комиссарами» Машенко). Основная мысль фильма: повсюду, куда приходит социализм, начинаются извращения человеческой природы. Наиболее впечатляющие сцены: Вера и ее наставница-фанатичка ходят по квартирам как агитаторы и доносят на старого рабочего; сцена самокритики на партийном собрании, когда Вера отрекается от своего любовника-преподавателя, разоблачает его как врага. Результат: ее направляют на работу в газету, там нужны проверенные люди. Тяжелое впечатление производили советские песни послевоенных

лет («Гимн демократической молодежи» и другие того же сорта), звучавшие рефреном на протяжении всего фильма: свидетельство тотального влияния советской идеологии. Неслучайно в ходе дискуссии С. Фрейлих заметил: «Слишком много советских песен. Могли бы ограничиться одной». Но это был сознательный художественный прием, может быть, достаточно прямолинейный: чтобы зритель не забывал, чьим именем в стране творились преступления. «Вера Анги» выступала единым фронтом с вайдовским «Человеком из мрамора».

Другая картина — «Призвание» — документальный фильм о чемпионе мира, пятиборце Андраше Бальцо, национальной гордости Венгрии. А вот что говорит Бальцо: «Мы, венгры, родились, чтобы проигрывать». Бальцо — философ, правдоискатель. Он порывает со спортом, так как видит, что все там коррумпировано, пронизано ложью и идеологизировано. А потом порывает и с обществом. Уходит в религию. Становится простым рабочим, внутренним эмигрантом, лишим человеком. Читая Библию, он находит внутреннее успокоение. «Страна стала страшного цвета, — исповедует он перед камерой, — а здесь у меня белый домик в деревне... Менять надо механизм общества и спорта». Режиссер Коша был одноклассником Бальцо, он вел с ним долгие разговоры, снимая без сценария, спонтанно. Для съемок они вместе выбрали шесть дней в течение года, обговаривая, какие темы будут обсуждать. Так возник этот уникальный фильм о лишем человеке в бесчеловечном социалистическом обществе.

Более того, Бальцо стал ездить с показами фильма по стране, беседовал с людьми о жизни, о том, как изменить общество.

Естественно, оба фильма произвели тяжелое впечатление на членов Секретариата СК, но в ходе обсуждения о них старались не говорить, делая упор на общие проблемы взаимоотношений венгерского и советского Союзов кинематографистов. Но кое-что все-таки было сказано.

«Судьба Веры ужасна, — высказал свое мнение С. Фрейлих, — она не выдержала испытания... Бальцо — слабый герой. Он сдался, ушел от борьбы. Бальцо — это вариант «Сталкера». Он хочет закончить бег, не утратив веры». Караганов пошел

по пути «правильной» интерпретации опасных явлений: «Бальцо — личность, воспитанная обществом. Он выступает против нравственных извращений. Даже в своих слабостях (религия) он интересен, значителен. Крупность личности много говорит об обществе...»

Членов Секретариата, всех, кому удалось посмотреть венгерские фильмы в крошечном просмотровом зале на Васильевской, поразил прежде всего невероятный уровень свободы, возможность смело и прямо говорить со зрителями по самым острым проблемам жизни. Все это было совершенно недоступно в расцвете брежневского застоя.

Венгерские участники встречи говорили о том, что их свобода далеко не безгранична. Ференц Коша рассказал: «Может быть, вы не знаете, что после «Призвания» я снял другой документальный фильм — «Миссия-2». Это о парне, который нашел средство от рака. Он лечит безнадежно больных, лечит совершенно бесплатно. И фильм лежит на полке. Я потому задержался на этом факте, что Юзеф Маркс (директор объединения «Объектив») говорил здесь об интересе художника и интересе публики. Если я хорошо его понял, от нас трубуют отказа от наших якобы частных интересов в пользу интересов большинства, народа... Но что такое интересы большинства? Кто его представляет? Те, кто принимают решения, противоречащие принципам правды, считая при этом, что действуют в интересах общества?.. Наша роль — кинорежиссеров — создавать фильмы идейные, что не означает иллюстрирование общеизвестных, навязанных нам тезисов. Мы не можем стоять в стороне от действительных конфликтов, рискуя потерять доверие и интерес наших партнеров в кинозале. И потому нашу правду нельзя одевать в лживые одежды...»

Уехали венгерские гости... И все осталось прежним. Еще, по крайней мере, на пять лет. Застой уничтожал любые новые и свежие мысли, любые взрывоопасные идеи. Но было приятно, что где-то совсем недалеко — в Варшаве и Будапеште — есть люди, не только отвергавшие социалистический догматизм, но и создававшие конкретные фильмы, в которых лживые идеи подвергались критическому анализу...

ГУЛЬНАРА АБИКЕЕВА

В ОЖИДАНИИ КИНОБУМА

Совершенно очевидно, что в Казахстане назревает кинобум. Индикатором этого бума может служить рекордное число фильмов, снимаемых в этом году в Казахстане — их около тридцати. Такого количества игровых картин, находящихся в кинопроизводстве, никогда не было в истории отечественного кино. Даже в самые урожайные 1991 и 1993 годы их было не более пятнадцати. Вторым показателем активности киноотрасли — вовлечение в этот процесс частного бизнеса. Из трех десятков снимаемых фильмов на долю «Казахфильма» приходится всего 7—8 картин, то есть меньше трети, что говорит о постепенном разгосударствлении кинопроизводства.

ИСТОРИЧЕСКИЕ КОЛОССЫ

Размах и успех фильма «Кочевник» вызвал к жизни целую плеяду исторических фильмов большого стиля. Исходя из того, что героями исторических суперпроектов должны быть значительные исторические личности, два фильма посвящаются Чингис-хану: одну картину — «Чингис-хан» — будет снимать известный американский актер Стивен Сигал. Когда в прошлом году он приезжал на кинофестиваль «Евразия», одной из причин его визита было установление контактов с Министерством культуры Казахстана о совместном производстве данного фильма. Вторую ленту — «Монгол», посвященную юным годам Чингис-хана, недавно завершил и уже показал в рамках каннского кинорынка российский режиссер, один из создателей «Кочевника», Сергей Бодров. «Монгол» — большой международный проект с участием России, Германии и Казахстана. С казахстанской стороны участвуют также министерство культуры РК и частная продюсерская компания «Евразия-фильм».

О другой крупной исторической личности — Султани Бейбарсе — расскажет фильм «Мамлюк» производства частной киностудии «Шымкент-пикчерс». Это тоже большой международный проект, но уже с азиатскими партнерами — Сирия, Иордания, Египет. По сути, сценарий фильма не только о легендарной личности, выходе из казахских степей, который в течение четверти века стоял во главе арабского халифата. Картина о том, как раб стал царем, о механизме прихода к власти. И еще она о той земле, которая сейчас считается одной из са-

мых горячих точек планеты, о точке соприкосновения двух религий — ислама и христианства. Сейчас картина находится в стадии подготовительного периода, а снимать ее будут кыргызский режиссер Актан Арым Кубат (Абдыкалыков) и казахский сценарист Ермек Турсунов.

Еще двум значительным историческим личностям посвящены картины «Мустафа Шокай» режиссера Сатыбалды Нарымбетова, производство киностудии «Казахфильм», и «Красная полынь» режиссера Сламбека Таукелова по сценарию Олжаса Сулейменова, студия «Матек». Выбор таких значимых фигур для истории Казахстана, как Мустафа Шокай и Махамбет, вполне оправдан. Каждый из них внес неоценимый вклад в формирование казахской государственности на рубеже XIX и XX веков. Если завершения картины «Красная полынь» можно ждать уже этим летом, то двухсерийный «Мустафа Шокай» будет завершен только в 2008 году.

Пять исторических супергигантов — большая цифра для Казахстана, тем более что каждая лента оценивается в миллионы долларов. В случае с «Чингис-ханом», «Монголом» и «Мамлюком» счет идет на десятки миллионов долларов. Бюджеты «Мустафа Шокай» и «Красной полыни» скромнее, но тоже немалые.

АРТ-ХАУСНОЕ ФЕСТИВАЛЬНОЕ КИНО

Однако казахское кино всегда славилось не столько историческим, сколько арт-хаусным фестиваль-

ным кинематографом. Все еще помнят так называемую «казахскую новую волну», но что от нее осталось? Из режиссеров этой генерации продолжают жить и работать в Казахстане только Дарежан Омирбаев и Амир Каракулов. Рашид Нугманов уже давно уехал во Францию, Серик Апрымов — в Америку, Абай Карпыков, Бахыт Килибаев, Александр Баранов — в Россию. Остальные же — кто ушел в бизнес, кто в рекламу, кто на телевидение.

Дарежан Омирбаев заканчивает работу над новым фильмом «Шуга». Шуга — это имя женщины, а литературным носителем фильма по многочисленным признаниям самого же режиссера является роман Льва Толстого «Анна Каренина». Как всегда это бывает у Омирбаева, история фильма укоренена в наших современных реалиях. Шуга — жена богатого «нового казаха», постоянно в разъездах между двумя столицами Алматы и Астаной, и, конечно же, в душевных любовных метаниях. В своей предыдущей короткометражке «О любви» Дарежан Омирбаев сделал некий эскиз будущей картины, и понятно, что это будет не мелодрама, а скорее, психологический портрет современников.

Амир Каракулов заканчивает работу над фильмом «Прощай, самурай». Такое название не случайно, потому что вновь, как и в предыдущих лентах Каракулова, продюсером картины выступает японец, хотя деньги на фильм были также выделены французским SUD FUND. В кинематографической среде говорят, что новый фильм режиссера — это «Разлучница» пятнадцать лет спустя, поскольку играют там те же актеры — Дана Каирбекова и Адиль Туркменбаев.

Если говорить о новых именах, значительным событием должен стать игровой дебют известного режиссера-документалиста, родившегося и выросшего в Казахстане, Сергея Дворцевого — «Тюльпан», совместное производство Казахстан—Германия—Россия. Главный продюсер фильма — немец Карл Баумгартнер. Напомним, что Карл Баумгартнер еще в 1993 году выступил продюсером картины «Кош ба кош» таджикского режиссера Бахтияра Худойназарова, которая была удостоена «Серебряного льва» Венецианского кинофестиваля. Так что его интерес к кино Центральной Азии — давний. Сейчас Бауми — так называют его все в профессиональной среде — просто влюблен в картину «Тюльпан», хотя, казалось бы, в ней рассказывается простая история молодого казаха, вернувшегося со службы на флоте и пытающегося устроиться работать чабаном. Но Сергею Дворцевому, кинодокументалисту по первой профессии, удастся

увидеть жизнь как чудо, уловить и передать эти мгновения волшебства. А это и есть свойство настоящего киноискусства.

Большие ожидания от картины «Курак корпе» Рустема Абдрашева. В отличие от своего предыдущего фильма «Остров возрождения», картины-ретро, режиссер рассказывает современную историю мальчика, который на лето из города приехал к деду в аул. Но отзвуки расположенного неподалеку большого города слышны во всем — в истории



«Монгол»

любви мотоциклистки и археолога, мафиози, которому должен деньги отец мальчика, и т.д. В целом это тоже история чудесного мира детства, проведенного в ауле.

Вернулся в кино еще один режиссер «казахской новой волны» Ардак Амиркулов. «Прощай, Гульсары» — новая экранизация известной повести Чингиза Айтматова. Картина снимается в живописнейших предгорьях Заилийского Алатау, и помогают Ардаку выпускники его мастерской. Более того, молодой режиссер Ерлан Нурмухамбетов является сопостановщиком картины.

Вот эти пять картин, пожалуй, и есть самые ожидаемые казахстанские фильмы этого года. Фактически только одна из них — «Курак корпе» — стопроцентно финансируется государством и снимается на киностудии «Казахфильм», другие ленты имеют, как правило, западных или частных инвесторов и только какая-то небольшая часть затрат покрывается из государственного бюджета.

ЖАНРОВОЕ КИНО

Молодежь пытается доказать, что и в Казахстане наступает время для коммерческого кино с погонями, драками и прочими атрибутами масс-культуры. Так, Серик Утепбергенов только что на киностудии «Казахфильм» завершил съемки фильма «Конь над городом», первоначальное название которого было «Волкодав», но потом оно было изменено из-за появления российской ленты с аналогичным наз-



«Красная полынь»

ванием. Это фильм с элементами триллера и мистики, и главную роль в нем сыграла одна из звезд нашей казахстанской эстрады, чье имя пока держится в секрете.

Фильм «Саян» молодого режиссера Ахана Сатаева — криминальная драма, которая вобрала в себя все элементы этого жанра: погоню, стрельбу, драки, большие деньги, красивых девушек, дорогие машины. Можно сказать, что это первая казахстанская картина о становлении не вполне законного бизнеса в первые годы независимости. Фильм снимался на частной студии в формате 16 мм с дальнейшим переводом на 35 мм, а его автор — известный в Казахстане клипмейкер.

«Ближний бой» режиссера Еркена Ялгашева — боевик. Причем действие его происходит как в Казахстане, так и в США. Это тоже копродукция, но уже частная — «Шымкент-пикчерс» и «Универсал вижн» — и там играют не только казахстанские актеры — Нуржуман Ихтымбаев и другие, но и такие звезды американского кино, как Кэрри Тагава и Дэвид Кэррадайн.

Ремейк популярного в свое время детективно-

приключенческого фильма «Транссибирский экспресс» запускается на киностудии «Казахфильм». Пока рабочее название ленты «Цветочник». Главную роль в фильме по-прежнему будет исполнять популярный казахский актер Асанали Ашимов.

К уже перечисленным жанрам — исторического фильма, криминальной драмы, боевика, мистики добавится, наконец, и комедия. Снимает ее в качестве режиссера и продюсера наш молодой комик Жантемир Баймухамедов. Фильм называется «Шу Чу» и в какой-то степени он будет ответом на американский фильм «Борат».

Хотя жанрового кино у нас не так уж много, хорошо, что намечается тенденция к его появлению. Есть определенная закономерность в том, что здесь прежде всего пробует свои силы молодежь. Они хотят, чтобы их фильмы были зрительскими и продавались, и убеждены в том, что это вполне возможно: если не в кинопрокате, то хотя бы на видео и DVD.

МОЛОДЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

Но картина не будет полной, если не выделить ленты, снимаемые молодыми о молодых. Это тоже арт-хаусное кино, но оно в большей степени поисковое, и судьба этих картин не вполне определена, то есть не ясно, будут фильмы завершены или нет.

Так, картина «Огни 2030» молодого талантливого режиссера Антона Гюнопольского вот уже второй год находится в консервации. Это любовная история парня и девушки, проходящая на фоне строящейся столицы — Астаны. К сожалению, со смертью руководителя компании «Гала-ТВ» Галины Кузембаевой проект остановился, а режиссер — алматинец по месту рождения — уехал работать в Москву.

Также простаивает интереснейший проект «По барабану» Ержана Рустембекова, хотя это должен быть тонкий, талантливый фильм о современной казахстанской молодежи. Из всех проектов, представленных на рынке проектов фестиваля «Евразия», он больше всего заинтересовал зарубежных гостей своей оригинальной стилистикой.

Когда-то режиссерам «казахской новой волны» сильно повезло: их всех запустили в кинопроизводство и появилась череда фильмов, прославивших Казахстан на весь мир. Сегодня молодым дебютировать гораздо сложнее. Готовые проекты лежат годами, а молодежь устает ждать своего шанса.

Отрадно, что хотя бы завершены съемки и монтаж фильма «Стриж» Абая Кульбаева. Это история молодой девушки, которая ищет себя во взрослой жизни. Проект Кульбаева принимал участие в каннской программе «Ателье» для молодых кинематографистов, поэтому он был поддержан и запущен на киностудии «Казахфильм».

Есть несколько других молодежных проектов, которые также ждут своей реализации, такие, как «Серик и Берик» Мухита Нарымбетова, «Коротышка» Галии Ельтай, но, как правило, они запускаются на частных студиях, и нет определенности с их завершением.

Как бы тяжело ни было сегодня дебютировать молодым, именно они — будущее нашего кино и выиграют именно те инвесторы и продюсеры, которые будут вкладывать в перспективных таланты, потому что кино — искусство молодых. Правда, есть опасность, что нашу молодежь перетянет к себе Москва, как это уже происходило и прежде.

РЕГИОНАЛЬНЫЙ ЦЕНТР КИНЕМАТОГРАФА

Совсем недавно в Алматы прошла презентация заново оборудованной лаборатории по обработке пленки на киностудии «Казахфильм». Что это означает? Что Алматы становится региональным центром по техническому обеспечению кинопроизводства. Не надо будет больше ездить ни в Москву, ни в Чехию, ни в Индию, ни во Францию, чтобы проводить качественную обработку пленки. Новое оборудование поставлено из Франции, а технические процессы по цветоустановке и прочим параметрам проводятся совместно со специалистами фирмы «Кодак».

Любопытно, что в Алматы обращаются не только коллеги-кинематографисты из Центральной Азии, но и из дальнего зарубежья. Так, высказал пожелание печатать копию своего нового фильма «Опиумные войны» известный афганский режиссер Сиддик Бармак.

Но речь идет не только о технических услугах. На «Казахфильме» будет снимать свой новый фильм «Келин» («Невестка») кыргызский режиссер Актан Арым Кубат (Абдыкалыков), ведутся переговоры частной продюсерской студии «Асу-пикчерс» с Бахтияром Худойназаровым по поводу съемок фильма «Владыка мира», уже в стадии производства находится совместная кыргызско-казахская картина «Песнь южных морей» режиссера Марата Сарулу.

Но, наверное, самым известным кинопроектом,

снятым иностранцем в Казахстане в этом году, станет фильм «Улжан» режиссера Фолькера Шлендорфа. Это копродукция Франции, Германии и Казахстана («Казахфильм»), где главную женскую роль сыграла Аян Ксенбай (Есмагамбетова), а главную мужскую роль — Филипп Торретон. Это история знакомства казахи и француза и их непростое путешествие по Западному Казахстану.

Если тот факт, что Шлендорф снимал в Казахстане, скорее, факт уникальный, то привлечение



«Улжан»

лучших кинорежиссеров Центральной Азии — процесс закономерный. В Казахстане достаточно финансовых средств, в наличии хорошая кинопроизводственная техническая база — все это позволяет стране позиционировать себя как региональный кинематографический центр, а это не только услуги по проявке пленки и т.д., но и рост копродукций, а значит, и усиление влияния на кинопроцесс в целом.

РАЗНОЕ КИНО

На самом деле в казахском кино идут сейчас самые разнообразные процессы и снимаются здесь как фильмы с многомиллионным бюджетом, так и практически самодеятельные.

К примеру, в середине мая в Алматы прошел второй Алматинский фестиваль студенческих фильмов. Если в прошлом году на этом фестивале участвовали работы только студентов кинофакультета Казахской национальной академии искусств, то в этом году фильмы студентов пяти (!)

вузов, где в общем-то нет специальной подготовки по специальностям кино, но есть видеооборудование. Так вот, среди этих работ была показана практически полнометражная 55-минутная лента «113-й» Талгата Бектурсынова. Несмотря на то, что он студент всего лишь второго курса, работа оказалась оригинальной, зрелой и кинематографически грамотной. По содержанию и философской глубине она созвучна новой картине корейского режиссера Ким Ки Дука «Дыхание». Удивительно,

ной студии. Ожидается премьерный показ картины «Карой» Жанны Исабековой, также производства независимой киностудии. На «Казахфильме» вот-вот должна быть завершена лента «Час волка» Рымбека Альпиева — экранизация повести Ауэзова «Сиротская доля». Так что картин снимается действительно много, и все они очень разные.

Мы надеемся, что из 26—27 картин, которые в данный момент находятся в кинопроизводстве, как минимум половину можно будет увидеть в рамках



«Тюльпан»

что рождение режиссера происходит как бы мгновенно: в тот момент, когда талантливая работа доходит до первых зрителей.

Полнометражные игровые фильмы снимаются и в регионах Казахстана — Шымкенте, Атырау, Кокчетаве. Не всегда мы располагаем информацией об этих фильмах.

Недавно в Алматы прошла премьера фильма Марата Канурова «Потерянный рай», посвященного послевоенной эпохе. Фильм был снят на част-

четвертого Международного кинофестиваля «Евразия», который, как обычно, пройдет в конце сентября в Алматы, и уже там можно будет объективно оценить качество этих работ. Но мне думается, что должен элементарно сработать физический закон перехода количества в качество. Очередной бум казахского кино не за горами.

Алматы

Заметки отвязного кинозрителя

ЛЕВ АННИНСКИЙ

ГАТЧИНА, 2007, ФЕСТИВАЛЬ «ЛИТЕРАТУРА И КИНО»

НЕТ ПОВЕСТИ ПЕЧАЛЬНЕЕ НА СВЕТЕ

Ромео и Джульетта во глубине сибирских руд

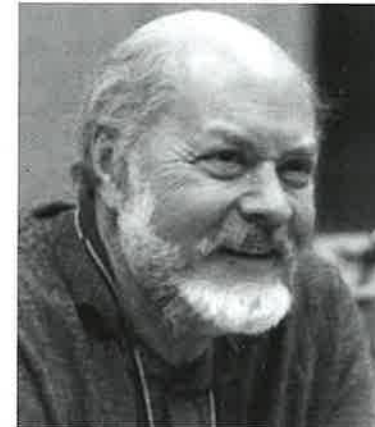
От сибирских руд прибывает в Санкт-Петербург выпускник тобольской гимназии, поступает в университет и сотворяет чудо: из-под пера девятнадцатилетнего студенту высккивает и пускается в аллюр «Конек-Горбунок». Отныне все поколения русских малолетков воспитываются на этом скоке. Пушкин благословляет дебютанта и говорит, что сам он теперь может спокойно оставить этот жанр: есть на кого. Идет молва, что именно Пушкин подарил юному автору первые четыре строчки:

За горами, за долами,
За широкими морями,
Против неба на земле
Жил старик в одном селе.

Некоторые пушкинисты даже подозревают, что весь «Конек» сотворен Пушкиным и подарен студенту. Это предположение безумно, но свидетельствует о том, что уровень письма в сказке достоин такой гипотезы.

За сим — второе чудо: дебютант, перед которым открылось великое литературное поприще, исчезает из Петербурга. Навсегда.

Поначалу-то он едет в кратковременную экспедицию: обс-



Какое чудо держит его там? Известно, что его жена и дети умирают от болезней.

Полтора века спустя из безмолвия его вдовства всплывает некий «девичий альбом», и листок со стихами, подписанными «П.Е.»:

Придет пора — быстрей польется
кровь,
Блажен — кто в сердце просияет,
И небо свыше увенчает
Святую чистую любовь.

Этот-то листок и вдохновил кинематографиста Константина Артюхова на исторический розыск, в ходе которого открылось имя адресатки любовного признания: Серафима Жилина, и подтвердилось, что «П.Е.» — действительно Петр Ершов, создатель бессмертного «Горбунка».

В научно-популярном фильме «Сибирский сказочник» оживает история давней любви.

Они должны были бы жить долго и умереть в один день. Но Серафима Александровна отходит первой. Петра Павловича хоронят рядом с ней. В 1869 году. Когда ему всего 54.

Памятники ему: первый — тот, что на могиле; второй — каждое новое издание «Конька-Горбунка»; и третий — город Тобольск...

Город лежит в низине; вокруг него китообразные кручи; во глубине их — сибирские руды; на высоте их — жилые муравей-

ледовать народы и руды, подпавшие под скипетр Российской державы, но — оседает в родном Тобольске. Нет, он не бросает писать вовсе и даже помещает кое-какие свои описания в том же пушкинском «Современнике», но их уровень невысок, и автора «Конька-Горбунка» понемногу забывают (хотя сам «Конек» продолжает свою скачку-сказку под безошибочным титлом: «народная»).

Меж тем в родном Тобольске ее автор делает изрядную карьеру. Учитель гимназии — инспектор гимназии — директор гимназии — инспектор училищ Тобольска — инспектор училищ Западной Сибири...

После смерти маменьки он женится, заводит свой дом и детей.

В Петербург навевается один раз — по службе, находит сей град холодным и возвращается в свою теплую Сибирь.

ники; в памяти каждого, кто смотрит на горы из города, — строчки:
Чудо-юдо, Рыба-кит...

Ромео и Джульетта эпохи Остапа Бендера и мадам Грицацуевой

В 1923 году он коснулся ее руки и понял, что полюбил.

В тот день давали в кинематографе «Нетерпимость» Гриффита. Так это и соединилось в его памяти: любовь на всю жизнь и загадка мировой истории, сталкивающей огромные массы в ненависти.

Его дальнейшая судьба сложилась литературно-триумфально. Перебравшись из Одессы в Москву, он поработал в легендарной газете «Тудок». Жил где придется. Его избранница оставалась в Одессе — их любовь изливалась в письма. «Моя девочка...», «Мой Илья»...

Через несколько лет в соавторстве с другим одесситом он выпустил две повести, которые страна выучила наизусть — столько в них было сокрушительного юмора.

Жить ему оставалось столько, сколько отсчитал туберкулез. Считанные месяцы.

Он успел получить комнату в московской коммуналке, выписал из Одессы свою любимую и расписался с ней в загсе. Вскоре родилась дочь.

Через два года после ее рождения он умер. В 1937 году. Своей смертью. В своей постели.

Мир, расколотый нетерпимостью, покати́лся дальше к мировой войне.

Его вдова прожила еще 44 года. После ее смерти дочь прочла любовную переписку родителей.

Еще через четверть века дочь извлекла эти письма из домашнего архива и сделала фильм, где хроника любви соединилась с мировой кинохроникой.

Имя дочери — Александра Ильф — я произношу с тем большим чувством солидарности, что знаю ее много лет: я был ее одноклассником в студенческие годы. В годы, когда кровавый запах Большой Чистки еще не выветрился из умов и душ и снимать такой киноман в письмах не пришлось бы никому в голову.

Теперь фильм снят Владимиром Напевным.

Фильм о том, как находят друг друга Илья Файнзильберг, отпрыск бедной еврейской семьи, учившийся на медные деньги, и Мария Тарасенко, девушка из казачьего семейства, перебравшегося в Одессу с Полтавщины.

Сплетение их имен: «Илья + Маруся» — стоит в названии фильма как ответ Нетерпимости.

Ромео и Джульетта из огненной деревни

Прежде чем испытать влюбленных эсэсовской облавой на белорусскую деревню 1942 года, Михаил Сегал ставит киноэксперимент: а если тех и этих раздеть, можно ли будет различить, где чьи? Нельзя! Среди купающихся ребятишек — парни постарше; купаются все общей гурьбой. И только когда доходит до одевания, — мелькает на экране крупным планом эмблема с двумя молниями. С этого мгновения ждешь беды.

А беды вроде нет. Немцы никого не трогают. Некоторые жители даже возвращаются из леса домой. Эсэсовский офицер, вставший на постой в белорусской избе, что делает, отужинав и повесив мундир? Снимает со стены остановившиеся ходики и чинит.

Ох, сидел бы ты где-нибудь у себя в Иене в часовой мастерской — цены б тебе не было. Понес же черт в полесские болота... Не кончится это добром, каким бы ты добрым ни хотел быть.

А если еще и роман закрутит немец с местной дивчиной...

Видя это, старый эсэсовец учит молодого:

«Я тебя понимаю: тебе это надо... Ну, переспи с ней. Только не вздумай влюбиться!»

Так влюбился же...

Фильм, снятый по пронзительным повестям белорусского прозаика Алеся Адамовича, показывает крестный путь влюбленных. Убегают в лес — шекспировский сюжет сменяется робинзонадой, возвращаются к людям — начинается вариация на шолоховскую тему. То есть: не станут влюбленные жертвами одичавших собак — так станут жертвами одичавших человеческих стай; не наткнутся на немцев, так попадутся к партизанам — так и эдак гибель. Кровь за кровь... Что людям до любви, не знающей различия кровей?

Разрывается белорусская душа, попавшая на кровавую грань русско-немецкого, а точнее, советско-фашистского разлома.

Остается сплетение двух имен, поставленное в название фильма: Franz+Polina...

Ромео и Джульетта в зеркале унитаза

Убийство: молодой человек уколошил свою возлюбленную. Дознание: каковы мотивы, каковы

обстоятельства? Мотивы отсутствуют, обстоятельства уточнены: в ходе следственного эксперимента: установлено, что молодой человек уколошил свою возлюбленную, когда та испражнялась.

Мне уже приходилось писать о фильме Кирилла Серебренникова «Изображая жертву»: это единственный в моей зрительской судьбе случай, когда матюги на экране не вызвали у меня отторжения: ибо в момент, когда мое омерзение дошло до того, что захотелось тех влюбленных обматерить, их на экране подробно выматерил сам дознаватель. От имени автора.

Все мы изображаем то жертву, то преступника, то циников, то влюбленных. Поди проверь, если главным зеркалом истины является унитаз.

НАШЕ ВСЕ И НАШЕ НИЧЕГО

Граффишки

Фишка первая. Наше кино отталкивается не только от Америки с ее блокбастерами и перестрелками, но и от Европы с ее размалеванными стенами (фильм называется «Граффити»). Точнее, от Италии, куда герой, студент московского художественного училища, должен поехать на преддипломную практику, но он проштрафился и отправлен на оную практику в «глухую русскую деревню».

Фишка вторая. В русской деревне — смертный мордобой и сплошная пьянь. Лейтмотив (если не считать матогов) — звуки заглатываемой водки. Еще — несущаяся из репродуктора песня былых времен про «наши следы» на «пыльных тропинках далеких планет», что в контексте пьянки и дури звучит неприкрытой издевкой. Собственный язык столичного визитера завершает звукоряд: постель у него — «сексодром», Москва — «город-геморрой».

Сюжет такой. Местный мордоворот (из новых русских?) предлагает студенту заказ: расписать стенку офиса физиономиями паханов из его коды. Меж тем местные жители, узнав о такой Доске почета, несут художнику фотографии своих родителей, погибших кто в Чечне, кто в Афгане, кто в Великой Отечественной войне...

Фишка поворачивается на 180 градусов: насмешник России перевоплощается в патриота: изпод его кисти выходят не мордовороты, а герои.

Заказчик в отпаде, а я в отчаянии: неужели авторы не понимают, что в издевательском контексте картины даже само слово «Чечня» звучит кощунством?

Фишка последняя. В зрительном зале Гатчинского фестиваля — овация фильму. Люди плачут от умиления.

Я думаю: а может, режиссер фильма Игорь Апасян (между прочим, ученик Марлена Хуциева) куда лучше, чем я, знает мой народ — непредсказуемый, легковверный, отходчивый и сентиментальный?

Пушкина убили!

Перед премьерой Наталья Бондарчук объяснила — не без вызова — что делала свой фильм не для критиков, а для зрителей.

За 170 лет, прошедшие после гибели Пушкина, критики вдоль и поперек исходили Черную речку, ища виноватых. И еще много чего произошло. Разыскали друг друга и помирились потомки Пушкина и потомки Дантеса (тем более, что — родственники, от двух сестер Гончаровых происходят). Медики сообщили, что в наше время Пушкина бы от такого ранения вылечили. Специалисты по баллистике предположили, что Дантес не хотел убивать противника и целил ему в ногу, но угодил чуть выше (чем и объясняется нестандартное место ранения). Специалисты по морали предположили: что было бы, если бы великий поэт угробил-таки соперника (между прочим, будущего пэра Франции), то есть как свыклась бы с этим душа великого поэта? Но дело не в этом.

Дело в том, что осталась будущим поколениям русских неутраченная боль, которую не утишить никакими поисками виноватых. Ибо виноватых — бездна. Включая и пресловутое «самодержавие».

Фильм «Последняя дуэль» пронизан этой болью и представляет собой портретную галерею совиновников трагедии, среди которых есть портреты удачные и портреты неудачные. Из удачных отмечу великолепно вылепленную фигуру Дантеса (в исполнении Романа Романцова — ледяной баловень судьбы, искренне не понимающий, в чем его обвиняют). В фигуре Пушкина Безруков вызывал у меня изначальное отторжение (не только из-за круглых щек, которые так и не удалось нейтрализовать бакенбардами, но более из-за «налипшей» на актера ауры «убиенного большевиками» Есенина, от чего ему уже не отмыться). Однако мастерство взяло свое: Безруков сыграл «егозу», сыграл «сверчка», и это меня с ним примирило.

Да честно говоря, неохота мне копаться в ки-

нонюансах, а хочется просто снять перед Натальей Бондарчук шляпу.

Почему?

Потому что Пушкин — наше все.

А его убили.

А если конец света?

Римляне конца империи и чувствовали, и знали, что их могильщиками будут варвары.

Тысячу лет спустя Русь возопила, что не веда-ет, что это за татары обрушились на нее с востока. Но беду предчувствовала — в «Слове...».

Семь веков спустя люди задним числом осознали, что такое произошло с ними в 1914 году, но самые чуткие задолго носили в душе тревогу. А некоторые даже звали: «Пусть сильнее грянет буря...» (она и грянула).

В 60-е годы XX века братья Стругацкие вложили свою тревогу в повесть «Гадкие лебеди».

Теперь, сорок лет спустя, Константин Лопушанский переложил их тревогу в одноименный фильм.

Из рук синоптиков он получил фактуру, прежде не очень внятную: глобальное потепление,

вздыбленные воды океана, цунами, вихри, ледяной дождь.

Из рук военных получил систему блокпостов, отработанную в горячих точках.

И сделал фильм — о «гадких лебедях», предчувствующих «всемирный потоп».

Кто такие эти «мокрецы», заблокированные в залитом водой городе, не совсем ясно. Может, пришельцы. А может, мутанты. То есть свои. В любом случае эти предвестники конца света должны быть уничтожены. Вместе с детьми, которых они воспитали визионерами.

Смысл метафоры, заложенный когда-то Стругацкими: «мокрецы» — это интеллигенты, к тревогам которых люди не хотят прислушаться: интеллигентов проще истребить вместе с их тревогами.

Девушка, обреченная на гибель, смотрит сухими ясными глазами: в человечестве беда, ценности профанированы, авторитеты ложны, традиции забыты. Ни лучика надежды в сером небе. Ни-че-го.

А если лучик...

«И голос был сладок, и луч был тонок, но только высоко, у царских врат, причастный тайнам плакал ребенок о том, что никто не придет назад».

Артист Мозговой читает Блока перед премьерой.

А мы все-таки ждем: вдруг кто-то придет?

Несерьезности

ИРАКЛИЙ КВИРИКАДЗЕ

ПОБЕГ В БОЧКЕ С ЛОПАСТЯМИ

Совсем недавно вышла книга «Тысяча и один рецепт влюбленного кулинара». В ней несколько моих сценариев и рассказов. Редакция попросила написать творческую автобиографию. Я взял лист бумаги и начал: «Родился в городе Тбилиси в 1939 году. Окончил 14-я железнодорожную школу в городе Батуми...»

Остановился. Откуда-то, из темных расщелин памяти выплыли лица людей, которых я обычно редко вспоминаю... Знаю, что им не место в моей творческой автобиографии... но где же тогда им место?

Вот батумская соседка Лиза Лилипутова, которая замечательно свистит. Она живет за стеной, и я, одиннадцатилетний, влюблен в нее. Я прошу научить меня ее особому свисту. Красивая, пышногрудая Лиза Лилипутова говорит:

— Встань на солнцепеке, высушь язык и держи так, пока он не просушится. Сухим языком будешь свистеть, как я».

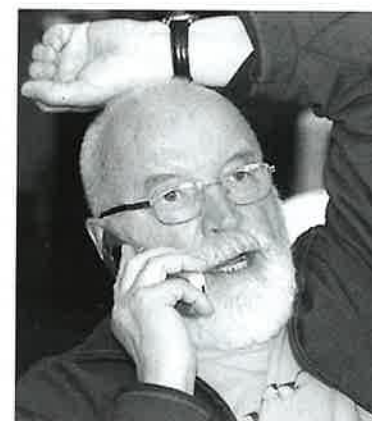
Встав на солнцепеке, я высушил язык...

Лиза Лилипутова ушла, сказав, что вернется. Не вернулась.

Язык мой высох, задымился...

Почему я вспомнил Лизу Лилипутову и ее свист во время написания своей творческой биографии?

Став старше, я увлекся чтением серии «Жизнь замечатель-



ных людей». Наступила пора обожания Ги де Мопассана. Вечерами, повязав отцовский галстук широким мопассановским узлом, я шел на батумскую танцплощадку, ощущая себя не столько самим Мопассаном, сколько его героем, Жоржем Дюруа — парижским обольстителем женщин.

Читая об Амундсене, полярном исследователе, я закалял себя, обливаясь ледяной водой в подвале нашего дома. Потом лежал с воспалением легких и читал исследователя Африки Ливингстона. Мой брат Давид тайком от взрослых заходил ко мне в комнату и громко, протяжно выпускал газы... Говоря при этом: «Ливингстон попал в пещеру, где течет сероводородный источник. Дневники, страница 172...»

Антон Бузуашвили, сосед по общему балкону, строил двухместную подводную лодку. Строил

тайно в сарае. Звал меня бежать на ней в Турцию. Было начало шестидесятых. Тогда все куда-то бежали. Мы ночью вынесли субмарину размером с винную бочку и погрузили в Черное море. Забрались в нее, стали крутить педали, те крутили наружные лопасти. Субмарина скользила под водой в метре от поверхности моря. Дышали через полые бамбуковые стволы. Подводная лодка была собрана без единого гвоздя, чтобы ее не засекли радары пограничников на советско-турецкой границе.

Проплыли минут пятнадцать.

Антон занервничал, когда со дна бочки начала втекать вода. Сказал, что что-то не досмотрел в конструкции.

Мы развернулись и на счастье доплыли до берега.

Эта поездка в сторону Турции ночью в хрущевскую эпоху, когда пограничники стреляли в любой подозрительный предмет (от комара до крейсера), была одним из многих безрассудных поступков моей юности.

Бузиашвили переконструировал подводную лодку. В это время мы оба были влюблены в гречанку Медею Бабаханиди, а так как лодка была двухместной, он объявил мне, что в Турцию поплывет с Медеей.

Месяц спустя они тайно уплыли из Батума и навсегда исчезли из моей жизни.

Много лет спустя, когда я ез-

дид с Никитой Михалковым в Турцию на выбор натуре фильма «Жизнь и смерть Александра Грибоедова», я искал их, но не нашел.

Доплыли ли они до Турции (от Батума граница в двенадцати километрах)?

Помню, как я ревновал золотоволосую гречанку к Антону Бузиашвили, как проклинал свою тупость в субмариностроительстве. Я совершил преступление: у родного дяди Шалвы похитил орден Ленина, продал его, три дня поил гречанку шампанским на палубе теплохода «Адмирал Нахимов». А она уплыла от меня в бочке с лопастями.

Потом я снял фильм «Пловец». Фильм обвинили в «антисоветизме». Госкино СССР издал приказ, запрещающий мне заниматься режиссурой.

Совершенно неожиданно узбекское бюро кинопропаганды предложило поездку по республике и показ фильма в хлопкоробческих поселках. Поездка эта была для меня тогда единственным источником дохода.

В поселковых клубах собиралось человек восемь-девять. Перед фильмом я должен был читать лекцию. Ситуация была глупейшая: однажды в зале сидел всего-то один зритель. Сопровождающий меня работник бюро пропаганды требовал, чтобы я читал лекцию, несмотря на присутствие или отсутствие зрителей.

Он был гора железных мышц, а я хилый режиссеришка. Нашу поездку украшала молодая, луноликая актриса. Гора мышц злился, что актриса не обращала на него должного внимания и счастливо смеялась, когда я, представляя ее хлопкоробам, называл то Одри Хепберн, то Мерелин Монро...

Микроавтобус, в котором мы втроем ездили по

пыльным хлопковым поселкам, превратился в театр абсурда на колесах. Шедевром абсурда было чтение получасовой лекции о мировом кино перед единственным зрителем в зале, который пьяно храпел...

Я произносил имена: Феллини, Бюнуэль, Тарковский, Годар. Узбекский хлопкороб иногда открывал глаза и вежливо кивал головой.

Молодая актриса пила теплый шипучий лимонад, решая, кого из двух ухажеров ей предпочесть...

Где-то в далекой Австрии доктор Зигмунд Фрейд потирал в гробу руки от удовольствия.

За то, что Госкино тогда запретил мне заниматься режиссурой, видит бог, я ему благодарен, я стал писать, графоманничать... Десятки историй, которые бесцельно перекачивались в моей голове, как бильярдные шары, стали складываться в киносюжеты...

Мне везло на режиссеров: Бахтияр Худойназаров снял «Лунного папу», историю о беременной девочке и ее отцемилиционере, которые разъезжают по миру на мотоцикле в поисках исчезнувшего папы будущего дитя.

Денис Евстигнеев снял замечательную картину «Лимита»... Сюзи Браун — «Волчий овраг», Джулия Робертс — «Крылатые кошки»...

Нана Джорджадзе сняла «Влюбленного кулиара», номинированного на «Оскар». Сейчас Джорджадзе снимает еще одну батумскую историю «Метео-идиот», в которой мальчик, такой же, как и я в детстве, стоит на солнцепеке с высунутым языком... и ждет, когда вернется Лиза Лилипутова.

ЛЮДМИЛА ДОНЕЦ

У ЗЕМЛИ НЕТ КРАЯ

Ходжакули Нарлиев в 1960 году окончил лучшую из наших блистательных операторских школ — вгиковскую мастерскую Бориса Волчека. Это многое определяет в его творчестве. Фильмы Нарлиева сочетают в себе чувственность и деликатность восточного мышления и гармоническую стройность европейца, свет разума. И если в построении его сюжетов бывают повторы и затянутости, то изображение всегда безупречно.

Ходжакули Нарлиев разносторонне талантлив. Он выступал и как актер — ну, не пройти же мимо такого сдержанно красивого мужчины. И конечно, как оператор — он снял две лучшие картины Булата Мансурова — «Состязание» и «Утоление жажды».

Но мы обратимся к нему как к режиссеру. Все-таки именно режиссер — хозяин кинематографа.

Почти все фильмы Нарлиева начинаются с общих планов. Как правило, с общих планов пустыни. Казалось бы, ну что тут может утешить взгляд? Песок и песок. Но песок пустыни у Нарлиева — это как наша степь. Здесь главное не травка и цветочки, а ощущение бесконечности. Нескончаемости мира, бескрайности его. «У земли нет края», — говорит один из героев в фильме Нарлиева. И это поистине так на его экране. Хоть время и социальный пласт всегда четко обоз-



Ходжакули Нарлиев
с сыном

начены, Нарлиев не у времени, а у вечности в плену. Поэтому его фильмы, всегда драматичные, никогда не взвинчены, не отчаянны. Человек не вечен, а у земли нет края. Его фильмы по глубинному смыслу напоминают строки Омара Хайяма: «О, если б дверь найти, что к вечности ведет». И эта дверь у Нарлиева — открыта.

Хотя «Невестка» формально второй режиссерский фильм Нарлиева, все же можно считать его первым, по-настоящему нарлиевским. Еще и пото-

И еще отчетливее понимаем, когда заходит в кибитку красноармеец и сообщает: «Я в колхозе узнал, не вернулся ваш сын. Он был бесстрашный летчик, и однажды не вернулся из боя». И женщина вспоминает, как провожала мужа на фронт.

Невестку старика все время сватают. Свекор говорит ей, что надо жить, надо выходить замуж, что она все эти годы вела себя как надо и должна быть счастлива. Но она просит: «Не гоните меня. Я никогда не уйду». Она из тех, для которых время и



«Невестка»

му, что здесь появляется его главная артистка, мужа, любимая женщина и жена — Майя Аймедова.

Пустыня, верблюд, овцы, ослик, собака... Нужно сказать, что это еще одна немаловажная черта фильмов Нарлиева — ну с какой же глубокой и спокойной любовью сняты всегда эти звери и зверюшки. Они такие же важные персонажи, как люди. «Все, что живет на земле, живет с пользой» — говорится в одном из фильмов.

В кибитке старик и молодая женщина — невестка (Майя Аймедова). «Раньше было все для фронта, а теперь все для нас», — как же горько звучит ее голос. И мы понимаем, что время послевоенное.

счастье не повторяются. Они уходят в вечность.

Вспоминает невестка. Смотрит старик. Солнце садится. Закат алым, красивым, но кровавым светом освещает пустыню.

При том, что фильмы Нарлиева всегда больше своего сюжета, сюжет их, как правило, остро социален. И не только в такой, можно сказать, производственной картине как «Каракумы, 45° в тени» о строительстве газопровода или в фильме «Когда женщина оседлает коня», где старцы недоброжелательно шепчутся о героине, что вот, дескать, пришла большевичка советскую власть у нас устанавливать.

Важно то, что режиссер отчетливо понимает необходимость новых веяний в жизни и не противится им, приветствует. И все же взрывы в пустыне для прокладки газовой трубы — это «боль земли».

Нарлиев национален, традиционен, но не застывший в традициях. До самого последнего фильма его главная проблема — место женщины в семье, в племени, в стране. Женщина — это не низшая раса, это символ счастья человеческого. А

Здесь все — отрицание отживших традиций, унижающих душу человеческую, и высокое понятие о чести: выходить замуж, пусть по любви, но тайком, тоже бесчестно, стыдно.

В фильмах Нарлиева герои часто говорят афористично, метафорически, почти стихами, и эта поэтичность еще раз подчеркивает их честь и достоинство. «Хорошая жена — ты на лихом коне, плохая жена — ты на хромом осле». «Нет, честью тот не дорожит, кто света разума бежит». «Тяже-



«Умей сказать «нет»

счастье — цель человеческой жизни. Вот почему так не по-нарлиевски жестко называется один из его фильмов — «Умей сказать «нет»».

Старшего брата женили не по любви, а за калым. И теперь он не хочет такой же судьбы для сестры, которая любит молодого машиниста, а тот принципиально не хочет давать калым, покупать невесту. И тогда женщина, жена старшего брата, советует: «Сделай так, чтобы сестра убежала из дома, кто-то должен сказать этому ужасному обычаю «нет». Но брат считает: из дома бежать нечестно. И они сами открыто отводят сестру к машинисту, чтобы женщина стала любимой женой, а не рабыней.

лые дни даны, чтобы люди вместе встречали беду»...

По времени сюжета «Дерево Джамал» предшествует «Невестке». Это не после войны, а перед войной. Объявлена война, Джамал провожает мужа на фронт, дожидается его возвращения. И погибает уже в мирное время, спасая мужа от смертельной опасности.

Но этот главный и драматичный сюжет как бы не главный. Ведь это про смерть, а смерть у Нарлиева не бывает главной. Главное то, что в пустыне растет дерево. Вдалеке от человеческого поселения, от кибиток чабанов, на горизонте стоит оди-

нокое дерево, роскошное, цветущее чудо. В пустыне, где только песок, и даже дождь — тоже чудо, ибо главное чудо — вода.

Маленький мальчик говорит топографу (русские топографы роют канал от Амударьи до Каспия), которому сливает из кружки воду, чтобы тот помыл руки: «Не стой на одном месте. У нас на одном месте руки не моют. Надо и землю поливать»...

Дерево посадила молодая женщина Джамал,



«Дерево Джамал»

которая нашла его крохотным ростком, ухаживала, как за ребенком, ездила к нему с кувшином воды на осле, поливала — и вот оно выросло, такое могучее, такое зеленое чудо в пустыне.

Конечно же, это не просто дерево. Это любовь ко всему живому. Это любовь к родной земле. Это просто Любовь. И эта женщина, которая сама, как живая вода, как источник жизни: «Джамал пока всех не напоит, домой не пойдет».

Вот почему дерево выросло. Дерево в пустыне. Дерево любви. Дерево счастья.

Джамал уже нет. Но вода по каналу идет прямо к дереву любви. Ведь любовь сильнее смерти.

Однако все возвышенное драматично. В следующем фильме Нарлиева «Фраги — разлученный со счастьем» герою говорят: «Твой талисман — птица. Птица приносит счастье. Но трудно тебе будет с таким талисманом».

Герой фильма — поэт Махтумкули. Они с девушкой любят друг друга. Но семья уговаривает ее выйти замуж за другого: «Они нам стихами голову морочат», — и гонят Махтумкули от юрты. Герой едет на год в Хиву учиться, чтобы через год вер-

нуться и жениться на любимой. Но не суждено ему быть счастливым. Он — «разлученный со счастьем». Да, «если хочешь постичь истину, должен выпить из чаши бытия».

Но «Фраги — разлученный со счастьем» не только о личной любовной драме. В этом фильме впервые крупно обозначается другая любовь — любовь к своей Родине, к своему отечеству.

Режиссер Нарлиев позиционирует себя как сын своего, туркменского народа. И звучат такие почти страшные слова: «Сын хорошо, а Родина лучше». И нет ничего дороже отечества. «Лучше заблудиться со своим народом, чем найти дорогу с его врагом».

В кибитке собираются старейшины всех разрозненных туркменских племен, чтобы решить дальнейшую общую судьбу туркменского народа. Ведь «тяжелые дни даны, чтобы люди вместе встречали беду». Племя Махтумкули предлагает принять покровительство Ахмед-шаха, который защитит туркмен от врагов, рвущих народ на части. Туркмены не должны враждовать друг с другом. Единому народу надо объединиться. Махтумкули поручают написать послание Ахмед-шаху от всех туркмен. Но не всем

знаю, почему такой замечательный художник, которым туркменский народ должен гордиться, семнадцать лет ничего не снимает. Но подозреваю, что в моем незнании нет ничего хорошего.

Итак, в 1990 году Ходжакули Нарлиев снял свой последний, самый современный (хоть в нем времена далеких лет), самый, думаю, важный и актуальный для нас, для всех, фильм — «Манкурт» по легенде и повести Чингиза Айтматова «И дольше века длится день».



«Когда женщина оседлает коня»

это нравится. Иные говорят: «Ахмед-шах от нас далеко, нам не по пути», и уезжают.

Брат Махтумкули, как и другие мужчины его племени, собирается в поход на битву с врагом и просит: «Если не вернусь, сына не оставь». Собака тоскует, плачет, жмется к нему, а он ей, словно человеку: «Спасибо тебе. Не надо меня больше провожать. Иди в юрту».

В высоком, пустом небе пролетает орел, как предчувствие беды. «Во времена всеобщей тьмы и мудрецы бывают слепы».

Последний на сегодняшний день фильм Ходжакули Нарлиев снял в далеком 1990 году. Я не

Это фильм о памяти. Нет памяти — нет человека. Нет памяти — человек становится рабом, который знает только своего хозяина. Даже последний раб может поднять руку на хозяина, но только не манкурт. И лучше человеку потерять жизнь, чем память.

Это урок и нам, сегодняшним, которые плюют в свое прошлое. И другим сегодняшним, которые плюют в наше прошлое.

Ретроспекция: мальчик, девочка, руки, ласкающие кролика, звук дутара, и сразу — страшное. В пустыне, на раскаленном песке под палящим солнцем лежат связанные, скованные молодые мужчины, уже без сознания, и солнце выжигает остатки

их памяти. А победитель прохаживается и говорит: терпи, в этом твое спасение, потеряешь память — сохранишь жизнь, я сделаю тебя манкуртом. Но пленный, собрав последние силы, плюет победителю в лицо.

Снова возвращается прошлое. На мирное племя нападает враг. Огромное войско на конях с пиками и саблями. Совет старейшин решает, как быть. Может, уйдем? Но «бегущего догоняют, склонившего голову ставят на колени». «Трусу дорога,



«Манкурт»

мужу — поле брани». «У земли нет края, а у труса родины». И они принимают бой. Но проигрывают. Горсточка уходит в горы, в пещеры.

Еломан, молодой герой фильма, теряя сознание на пыточном песке, из последних сил обращается к природе, которая всегда защищала его: «Птицы! Спасите меня! Укройте меня! Солнце! Не убивай меня!» Но в этот раз природа молчит. Говорит победитель: «Развяжите его. Как тебя зовут?» — «Манкурт». — «Этот готов».

А в оставшемся племени Еломана мать и невеста разговаривают: «Нет его. Выходи замуж». — «Нет. Я буду ждать его всегда. Костер Еломана ни-

когда не погаснет». И опять Нарлиев возвращается к любви и верности как залого жизни.

Мать пытается искать сына. Она встречается пастуха, который говорит ей: «Я видел манкурта, красивый, а в глазах пустота, нет света». Мать находит сына, плачет, пытается напомнить ему прошлую жизнь, но он не помнит ни мать, ни невесту, ничего и ничего.

И тогда мать восстает против Аллаха. Она рыдает: «О, Аллах! Как ты мог внушить такое лю-

бям?! Разве мало и так горя на земле?!» Она дает сыну колокольчик, как напоминание о детстве. Какой-то проблеск мелькает в его глазах. Но появляется хозяин: «Кто она? Мать? У тебя нет матери». И манкурт с глазами, в которых нет света, топчет колокольчик, а потом стреляет в мать из лука и убивает ее.

О Господь! Убери солнце, чтобы не было больше этого на земле!

Чтобы было: никто не забыт и ничто не забыто. Чтобы человек не был рабом.

Чтобы память была неистребима.

Чтобы помнили.

ХОДЖАКУЛИ НАРЛИЕВ:

«НАДЕЖДА ВСЕГДА ОСТАЕТСЯ»

Беседу ведет Вида Джонсон¹

Вида Джонсон. Где вы выросли, где учились и как все это повлияло на ваше творчество? Что вы считаете самым важным в своем образовании?

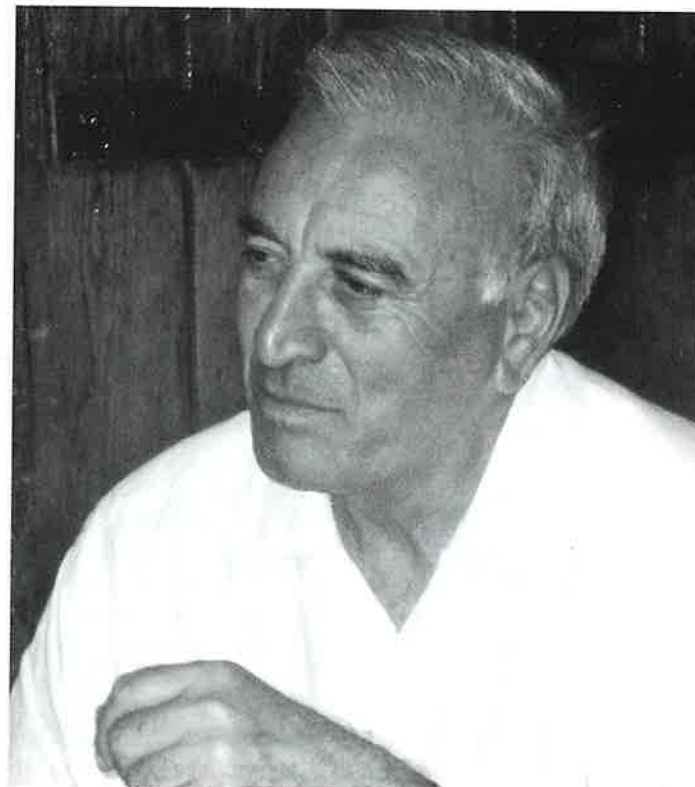
Ходжакули Нарлиев. Надо сказать, что я никогда не был в такой ситуации, чтобы сказать себе: «Я это сделаю, через все трудности пройду и достигну своей цели». Такого в моей жизни не было. Все как-то получалось само собой. Я никогда не думал, что вообще буду работать в кинематографе. Двоюродный мой брат фотографировал, а мне с младшим двоюродным братом доверял печатать снимки. Это были те времена, в начале 50-х, когда дома водопроводного крана не было. Проявитель, воду — все надо было в тазах держать.

Но однажды брат дал мне свой фотоаппарат снимать. Я снял своих одноклассников, директора школы, учителей. И когда я принес фотографии, директор школы и учитель по истории посмотрели и сказали: «Хорошие фотографии. Ты иди на операторский факультет». А мне казалось, что кино — это сказка, посланная Богом, какая-то фантазия на экране. Что это делал человек, мне и в голову не приходило.

Но я увлекся идеей. У дяди была знакомая, которая работала на киностудии начальником отдела кадров. Я пришел на студию, она меня узнала: «Ты оператором хочешь быть?» Я говорю: «Да». Это был 55-й год, когда отец Саввы Кулиша — Яков Кулиш — снял фильм «Хитрость старого Арши». Она мне говорит: «Кулиш только что снял картину, 40 тысяч получил». И показала на пальцах. Это все, что она знала об этой профессии. Но появился человек из Министерства культуры, рассказал нам про вузы.

Тут я, надо сказать, благодарен советской власти: был закон, чтобы все дети в обязательном порядке закончили 10 классов. Если бы не этот закон, я бы так и остался на том маленьком разъезде, где родился и вырос и где была только начальная школа.

¹ Вида Джонсон — видный американский славист, профессор Тафтского университета в Бостоне.



Ходжакули Нарлиев

ла. Окончив четыре класса, нужно было ехать в районный центр, чтобы продолжать учиться. Мы жили в интернате, были обеспечены питанием, общежитием, два раза в году одеждой, но обязаны были учиться. Кто детей своих не хотел отдавать, до суда доходило, судили таких родителей.

А сейчас никто с моего разъезда после 4-го класса не учится. Советская власть кончилась — кончилось обязательное образование. Кто работает на канале, кто с землей возится, а все остальные — железнодорожники, каким и я мог стать. Но я поступил во ВГИК на операторский. Первая работа хорошо пошла, вторая — хорошо, понра-

вилаась коллегам. Десять лет после окончания института я работал оператором на студии «Туркменфильм».

Однажды режиссер провалил фильм. Меня назначили туда сначала оператором. А режиссера не могли найти полгода.

А я между делом снимал много документальных фильмов. И директор студии сказал: «Возьми и сам как режиссер сделай фильм, но одно условие: уже больше 100 тысяч потрачено, за оставшиеся деньги надо фильм сделать». Мы сели с новым автором, ни одного метра из отснятого материала не взяли, быстренько сделали сценарий и действительно за оставшиеся деньги сняли его. Это был фильм «Человек за бортом». Случай дал мне возможность снимать вторую картину — «Невестку». Все шло само по себе и вдруг — признание «Невестки», а далее покатило все самокатом. Так я и оказался в кино.

В. Джонсон. Вы с «Невесткой» много ездили по фестивалям?

Х. Нарлиев. Очень много. Для того времени это вообще было удивительно: Япония, Австралия, Франция, Италия, Тунис, Сирия, Куба...

В. Джонсон. Как возникла идея «Невестки»?

Х. Нарлиев. На нашем разъезде было 15—20 хозяйств. Я помню, правда, очень смутно, как уходили ребята на войну. Два сына-близнеца дяди Аннага ушли на фронт. Один из них был женат. Ушел на фронт и не вернулся. Может быть, молодожены неделю жили вместе, может, дней десять. Сколько помню, невестка со стариком жили вдвоем в домике, построенном еще ее погибшим мужем.

В каждом хозяйстве было по двадцать—тридцать овец и коз, их объединяли в стадо. Стадо зимой угоняли в горы. С детства все трудности по уходу за животными были мне известны. И то, что я знаю, стало личным опытом моей героини. Действие мы перенесли в пески. Многие думают, что Каракумы — это в самом деле черные пески, вообще полный страх, ад на земле. Ничего подобного! Там очень красиво и люди там живут.

В. Джонсон. И песок не черный.

Х. Нарлиев. Пески золотистые! Особенно утром и вечером на косом солнечном свете пески горят просто, блестят. Они не из пыли состоят, а из частичек маленьких. В песке коней купают. Берут в руки песок и по всему телу коня песком этим проходят. Конь начинает буквально блестеть. Грязную, масляную одежду положат и песком протрут, она чистой становится.

В. Джонсон. Как после стирки в воде?

Х. Нарлиев. Да, это своего рода вода. Умение

жить в гармонии с природой необходимо каждому. В природе есть все: и что кушать, и чем напиться, и лекарства есть, и возможность быть здоровым. Только надо уметь брать. И потому хотелось в песках снимать, чтобы людям показать, что это нормальная среда. Всю картину сняли в песках, в одном месте.

В. Джонсон. Были ли какие-нибудь проблемы с фильмом? Ведь он в некоторой степени вне времени. Ничего типично советского в этом фильме нет. Он замечательно красивый, и сейчас смотрится так же хорошо, как и в момент выхода.

Х. Нарлиев. Конечно, были проблемы. Я принес сценарий — 33 страницы. Мне сказали, что это не сценарий. Когда я старался убедить, что вместо реплик идет подробное описание каждого кадра, а длительность кадра — это и есть экранное время, этого не понимали. Потом стали говорить про героев, что это брошенные, одинокие люди. Было конкретное требование: в финале сын должен вернуться, а старик — отправиться на заслуженный отдых. «Один эпизод! Без него не принимаем». И не принимали.

Был 70-й год. 31 декабря 70-го года по тогдашним правилам нужно было план выполнить. Утвердили нового главного редактора, женщину, ее принял второй секретарь ЦК Туркменистана Рыков. Когда она пришла, он поздравил ее с назначением, с Новым годом: «Как работа?» Она говорит: «Знаете, мы каждый год должны запускать две единицы. Одну запустили, а вторую не можем». «Почему?» «Сценарий есть, но вот по такой-то причине не запускают». Ей очень нравился сценарий. И тогда Рыков дал добро: «Да запускайте!» И она пришла, сразу сказала об этом, за мной послали машину и я в половине четвертого 31 декабря оказался в кабинете директора студии. Он сказал: «Я подписываю приказ о запуске твоего фильма». И пожал мне руку. Через два часа рабочее время уже заканчивалась и наступал Новый год.

Вот так получилось. И потом еще говорили по ходу съемок, что того не хватает, этого не хватает. И заставляли: она должна открыть рот и яшмак должна снять. У меня лишь однажды героиня говорила в ответ на реплику старика: «Ступай, выходи замуж». А она: «Нет, не гоните меня».

А в общем всем общая идея верности женщины нравилась.

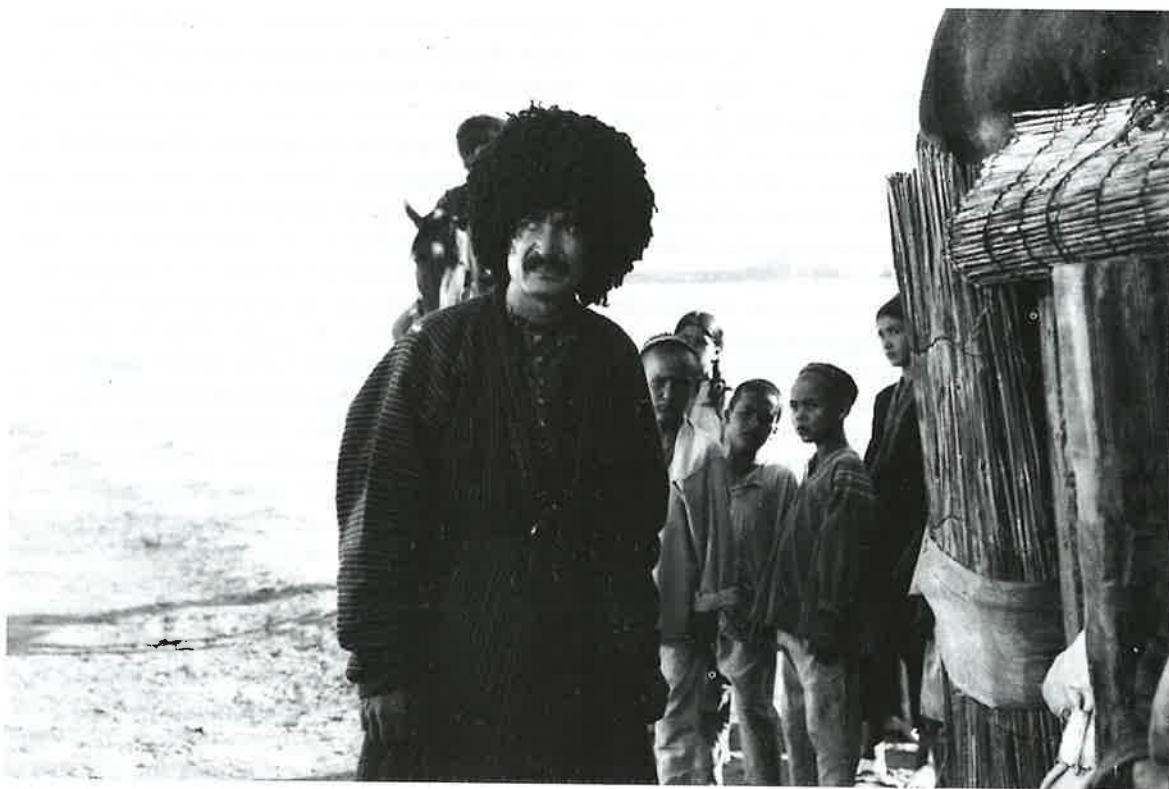
В. Джонсон. Как она прекрасна, ваша молчаливая героиня.

Х. Нарлиев. После войны 95 процентов туркменских женщин сидели и ждали. И когда прошло лет десять—пятнадцать, то руководство республи-

ки обратилось с просьбой ко всем женщинам: «Если кто получил бумагу о том, что мужа погубили, мы понимаем, мы разделяем с вами ваше горе, но они уже не вернутся. И вы не сидите, найдите свое счастье. Так нельзя». То есть попросили всех вдов выйти замуж, иметь детей и жить дальше. Этот призыв был отрицательно воспринят женщинами, их близкими. И фильм был для всех просто бальзамом на душу. Надо сказать, что в республике он так

актрисе. Сыграть так деликатно, без слов, — я думаю, это особенно ценно для мусульманского менталитета. Из-за этого образ героини приняли к сердцу все зрители. Успех этого фильма и, конечно, международное признание, — оно, кстати сказать, работало на советскую культуру в целом, открывает дорогу дальше, и вы переходите в режиссуру окончательно.

В 70-е годы оттепель постепенно сменяется



«Фраги — разлученный со счастьем»

всем понравился и такой нам принес авторитет, что куда бы мы ни приезжали с Майей и со стариком, всеобщее признание, всеобщая любовь окружала нас.

В. Джонсон. Майя Аймедова первый раз снималась?

Х. Нарлиев. Она снималась до этого в эпизодической роли в каком-то маленьком фильме. Главная роль в «Невестке» — ее первая большая роль.

В. Джонсон. Когда вы пригласили ее на эту роль, вы были уже женаты?

Х. Нарлиев. Нет, именно на фильме мы поженились, сыграли свадьбу.

В. Джонсон. Конечно, весь фильм держится на

застоем. Как вы себя чувствовали в семидесятые? Какие проблемы были с цензурой?

Х. Нарлиев. Цензура была, редакция была — и на студии, и в Госкино. Было много плохого, но, должен сказать, было и много хорошего. Прежде всего — грамотные редакторы. Сегодня я смотрю сериалы, где концы с концами не сходятся. А в те времена такое было просто невозможно: редактор был всегда. Конечно, подозрительные — с точки зрения идеологии — вещи не давали делать. Но в то же время та система при сравнении с днем сегодняшним, когда один человек — он тебе и автор, и редактор, и режиссер, и продюсер — несравнимо лучше. Если Тарковский сегодня работал бы в России, я не уверен, что он свои фильмы снял бы. Я

очень хорошо был знаком с ним и знаю его характер — очень жесткий. С таким характером при своей гениальности сегодня бы он не имел возможности снять фильм.

Многие фильмы, многие эпизоды переснимали. Много раз почти весь фильм переснимали. Меняли полностью всю группу. Переснять картину заново — я убежден, никто в мире не дал бы Тарковскому этого сделать. А при советской власти такое было все-таки возможно.

Я считаю, что всем жителям Центральной Азии советская власть нужна была еще как минимум 50—100 лет. Потому что законы об образовании, законы о пенсионном обеспечении давали полную гарантию на жизнь, на образование, на труд.

Да и российский народ нынче не в шоколаде. Оттого, что очень маленький процент, ограбив остальную часть населения, живет хорошо, и радио, и телевидение кричит, — масс-медиа у них тоже в руках: «Как хорошо!» — это совсем не хорошо. Те, кто живет в больших городах или хотя бы в районных центрах, еще имеют шанс выжить. Остальные оказались за бортом нормальной жизни. При всей жути тоталитаризма с арестами невинных людей, с 37-м годом и прочими накладками режима, советская власть для большинства людей была лучше, чем власть нынешняя. Мы тогда по всей советской стране ходили-ездили и знать не знали, кто русский, кто армянин, кто цыган. Заставляли дружить насильственно? Это ложь. Недавно, возвращаясь из-за рубежа, подхожу к паспортному контролю в Шереметьево, сидит женщина-капитан: «Боже мой, это вы?» — «Да, вы еще помните?» «Конечно!» И начинает рассказывать, что она из дальнего района Туркменистана. И говорит: «Если бы (тогда Ниязов был еще жив) не диктатура, я бы сегодня вернулась назад. Вот видите, я уже капитан, я работаю, у меня нормально все. А родина моя осталась там. Я могла с работы позвонить соседке и попросить, чтобы она забрала моего ребенка из сада, накормила, уложила его, потому что я приду поздно. Она все сделает, а завтра я сделаю то же самое. Дети росли вместе. Мои дети знали туркменский, соседские дети знали русский. Здесь я не знаю соседей, которые живут на одной лестничной площадке».

Та дружба была неоценимой и не надо ее умять.

В. Джонсон. Как бы вы сейчас определили свою культурную идентичность? Вы сами себя кем чувствуете?

Вы выросли в Туркмении, это та большая семья, которую вы знаете досконально. Вы всегда будете

в первую очередь туркменским режиссером, но вы ведь и советский режиссер. Так что это вопрос культурного двуязычия. Вы чувствуете, что советская и российская культура обогащали вас?

Х. Нарлиев. Я бы так ответил на ваш вопрос. Сделать фильм, даже хороший фильм в другой стране о другом народе — такое вполне возможно. Но твой народ, твоя земля, твой воздух, твое солнце, которое там тебе светит, ждут тебя. Это я пережил в последние годы, вдали от родины. Здесь мне предлагали делать сериалы, от которых я отказывался. Потому что абсолютно для меня чужой материал. Очень хотелось снимать здесь, в России, но в то же время какая-то часть моей души хотела, чтобы не запустили, не приняли. Понимаете? Сам себе противоречил. Потому что чувствовал, что всей душой отдаться фильму я не смогу, потому что многого не знаю. Когда я снимаю фильм, я должен знать и экранную и заэкранную жизнь своих героев. Единственное, что пока я сделал в Москве — это «Лев Гумилев», большой сериал документальный. Этот материал очень сильно меня задел. Лев Гумилев — человек, который всю нашу восточную историю полностью перекопал заново и многое уточнил, углубил познания исторические, которые были добыты до него учеными. Первый фильм сериала — о нем, об этой могучей личности. Второй фильм — о татаро-монгольском иге: было ли иго, или нет. Многие ученые полагают, что не было насилия — было многовековое сожительство народов.

Само слово «иго» впервые прозвучало в начале ХУШ века, когда Екатерине Великой захотелось понять, почему Россия отстает от европейских стран. Историкам было дано задание выяснить причины. И Карамзин выкопал высказывание одного польского богослужителя, который был в числе тех, кто хотел Россию обратить в католицизм. У них это не получилось. И тогда этот поляк сказал: что же такое с этим народом? Он же дикий, как татаро-монголы. Русские были 300 лет под их игом и одичали. Это слово — иго — прозвучало только в ХУШ веке.

В. Джонсон. Так нередко бывает в истории: политики поздних столетий пересматривают весь исторический процесс, упрощают его.

А о чем третий фильм сериала?

Х. Нарлиев. О значении русского языка. Советский Союз объединял множество наций со своим языком и своей культурой. На одной шестой территории планеты возобладали общий язык — русский. Сегодня СССР нет, а язык остался. Евросоюз объединяется, хочет быть вместе политически,

экономически, а языкового единства у них нет, они не могут общаться на одном языке. И все документы печатаются на десятке по меньшей мере языков. Любой перевод — это уже утрата смысла оригинала, любая печать — это лишние деньги. А на постсоветском пространстве на русском все хорошо понимают. И это величайшее достижение, редчайшее вообще в истории! Президенты отдельных государств изгоняют русский язык, не понимают, что это уникальная возможность культурного общения. В Прибалтике русский, на котором большинство говорит, третируется как язык оккупантов.

Вот о чем третий фильм. Это мне очень по душе.

В. Джонсон. Вернемся к вашим фильмам 70—80-х годов. Что было после «Невестки»?

Х. Нарлиев. После «Невестки» я опять снял фильм, который хотел — «Когда женщина седлает коня».

В. Джонсон. Вы все больше про женщин снимаете.

Х. Нарлиев. На это есть свои резоны. К примеру, двоюродная тетя моей мамы была революционерка, она работала в женотделе республики в свое время. С ее именем связано очень много хороших вещей: ликвидация безграмотности, в частности. Тогда девочек в селах не отдавали учиться, только мальчиков отпускали из дома. Она делала все, чтобы именно девочки учились, чтобы они сняли традиционные головные уборы, закрывающие лицо. Любимица всей Туркмении, она рядом с первым секретарем ЦК похоронена прямо в центре города. И мне хотелось, чтобы она стала прообразом моей героини. И уже была знакомая актриса для такой роли — Майя Аймедова. Фильм был встречен очень благожелательно — и зрителями, и идеологическими комиссарами на всех уровнях.

Пригласили меня во Францию. Часовое интервью я давал французским тележурналистам. Четверо задавали вопросы, и какие! В Иране случилась исламская революция — не грянет ли она в Туркменистане? Я отвечаю: «Туркмены не фанатики. У них совсем другое отношение к вере. Больших мечетей нет в Туркменистане. Кто в песках, кто в горах, кто в дороге, — помолился, поехал дальше. У них такое отношение». Другой вопрос каверзный. В 18-м году у вас были англичане и русские были. Что было бы, если б англичане победили? Я говорю: «Я не знаю, что было бы, но русские большевики говорили о равноправии, о всеобщем, о гарантированном праве на труд — потому народ поверил в них». И эту веру я разделяю.

На том маленьком разъезде, где я родился и

вырос, нет питьевой воды. При советской власти воду постоянно привозили, ее было вдоволь. К слову сказать, кончилась советская власть, и там большие затруднения с водой, и не только с водой.

И еще — о женских образах. Прообраз героини «Дерева Джамал» — это моя мама. «Невестка», в общем, тоже. Он мне дорог очень, этот женский характер.

Есть такая восточная мудрость: каждый должен родить сына, воспитать, посадить дерево. Это древнее присловье — основа жизни. Если человек появился на свет, он не должен просто уйти. А условия жизни — они разные. Если вода течет рядом и земля плодородная, там не посадить дерево — вообще грех. Это любой может сделать. Но наши герои тем и отличаются, что живут в сложных природных условиях. Воды нет, далеко. И земли нет — только пески горячие. А добрая традиция, которая от народа идет, продолжена. Вырастила Джамал свое дерево в песках.

Фильм получил Госпремию республики, и зрители его приняли очень сердечно. Прямо на улице, бывало, останавливают и начнут что-то тебе рассказывать. Какие-то эпизоды фильма, которые особенно понравились, и все такое.

В. Джонсон. Здорово! Надеюсь, уже есть возможность вернуться на родину, вы здесь как в эмиграции жили.

Х. Нарлиев. Сейчас много хорошего делает новый президент, студию открыли заново.

В. Джонсон. А при Ниязове студию просто снесли?

Х. Нарлиев. Снесли. Там автостоянка. Была видеостудия, снимали только материалы республиканского значения. Наши фильмы не показывались. Новый президент, я слышал, дал указание, отреставрировать и показать эти фильмы. В общем-то, хорошее начало.

В. Джонсон. Поняли, что отечественные фильмы есть культурная история Туркменистана. Может, вы вернетесь, и новую киностудию откроют?

Х. Нарлиев. Не знаю, время покажет.

После «Дерева Джамал» я снял «Каракумы, 45° в тени». Как-то приглашает меня Ф. Ермаш, председатель Госкино, к себе и говорит: «У такого-то есть сценарий. Прочти, ты должен сделать фильм о туркменском газе». Отвечаю: «Газ для всего туркменского народа — новое дело, новое ремесло. И для меня лично тоже. Я ничего про газ не знаю. Извините, за такой фильм я не возьмусь». Он настаивает: «Послушай меня, СССР (это уже 79—80-й годы) очень задолжал зарубежным странам. Есть возможность вернуть эти деньги через продажу

газа. И в России и в Туркменистане его много. Надо сделать фильм о газе. Иди, подумай. Я жду твоего положительного ответа». Через несколько дней я опять у него: «Мне не хочется». Он мне буквально: «Давай торговаться. Ты несколько раз мне говорил, что два игровых фильма в год для «Туркменфильма» уже мало. Я не находил денег, не было. Обещаю, твой фильм о газе будет третьей единицей. И каждый год вы будете делать три картины». Я говорю: «Вы за горло берете». Он: «А у меня другого выхода нет». И пообещал, что добьется третьей плановой единицы и для «Киргизфильма», который того же добивается.

Кстати, действительно, после фильма «Каракумы...» и «Туркменфильм» и «Киргизфильм» начали делать по три игровых картины ежегодно. Ермаш сдержал свое слово. А я начал изучать проблему. Наткнулся на сюжет, что однажды была авария на газовом месторождении, и фонтан газа не могли укротить. Приняли решение, что глубоко под землей надо взорвать атомную бомбу: сместятся пласты и закроют выход газа. Когда я узнал про это, я понял, что основа фильма есть.

В. Джонсон. Значит, торговались умно. Ты сделаешь фильм, который мы хотим, а потом снимаешь то, что ты хочешь.

Х. Нарлиев. Да-да, такое было. Приближался юбилей Махтумкули. Это совесть нашей нации, это гениальный поэт, философ. Начиная с самой простой житейской философии до космического мироощущения — все в его стихах есть. И вот председатель Совета министров Туркменистана — он очень хорошо ко мне относился, давал деньги для студии, валюту для покупки хорошей аппаратуры — мне говорит: «Ты о нем фильм должен сделать». Я это тебе говорю как председатель комитета по проведению юбилея». Я возражаю: «Я считаю, чтобы сделать фильм о Махтумкули, надо умом быть немножко ближе к нему. И сегодня такого человека нет в республике, ему еще предстоит родиться — вот тогда он и сделает фильм. А сегодня делать нельзя». Он парирует: «Ты должен сделать! Если не ты, я приглашу из Москвы кого-нибудь». Я в долгу не остаюсь: «Это тоже зря, москвичи не сделают фильм о Махтумкули».

В общем, мы разошлись. С 80-го на 81-й я уже в запуске с «Каракумами». 31 декабря опять приглашает: «Ты должен сделать фильм». Я снова говорю — нет. Он при мне звонит Председателю Госкино республики: «Я уезжаю в отпуск. Когда вернусь,

если вопрос с Нарлиевым не решишь, то твой вопрос я решу за одну минуту».

В. Джонсон. Шантажирует...

Х. Нарлиев. И тут же мне: «У меня все. До свидания».

Я прихожу к председателю Госкино. Тот сидит бледный: «Умоляю! Ну давай же! Надо! Ну нельзя же!» Я уже понимал: его снимут.

И я взялся. Был вынужден.

В. Джонсон. Как фильм назывался?

Х. Нарлиев. «Фраги — разлученный со счастьем». Его гениальные стихи Арсений Тарковский в основном переводил. Ему дали Государственную премию республики за эти переводы.

В. Джонсон. И, значит, этот фильм запустился.

Х. Нарлиев. Запустился. Двухсерийный. Все было снято, вышло все, и, слава Богу, народу очень понравилось. Мы вошли во вкус, хотели сделать еще две серии — о зрелых годах поэта до последних дней. Но не получилось. Развал СССР, и все кончилось.

В. Джонсон. Это был какой год?

Х. Нарлиев. 84-й. Канун перестройки. Годы перестройки в моей памяти, в душе и голове моей останутся самыми лучшими днями моей жизни.

В. Джонсон. Что было дальше?

Х. Нарлиев. Потом, уже в 87-м году, когда Ниязов разрешил запуститься с «Манкуртом», мы запустились в 88-м. В 90-м сдали. Вот на этом и всё. В 91-м Ниязова избрали президентом, в 93-м он ввел местную валюту, и кончилась связь Туркменистана со всем миром. Валюта, которая нигде не проходит, обменных пунктов — с первого дня и по сегодняшний день — нет вообще.

Все кончилось: экономика, культура, нормальные отношения — всё. А в 1994—1995 годах Ниязов уже начал говорить открыто: «Айтматов что-то написал, Нарлиев снял, а туркмены никогда манкуртами не были». Все фильмы запретили, не только мои, но и все остальные национальные. И пришлось уехать. Он у нас украл почти 15 лет жизни, просто украл. Не только у меня, не только у кинематографистов, — у всех в общем-то людей науки, культуры, образования.

В. Джонсон. Есть надежда на то, что настают иные времена? Что все изменится к лучшему?

Х. Нарлиев. Надежда всегда остается.

*В работе над текстом принимала участие
Е. Субботина*

XXIX Московский международный кинофестиваль



ММКФ продолжает переживать серьезные системные изменения. В прошлом году фестиваль лишился опытного директора программ Кирилла Разлогова и переехал в гламурный мультиплекс «Октябрь». В нынешнем году ММКФ и вовсе перекочевал в руки новых владельцев — конкурс на его проведение выиграла компания «Медиафест», занимавшаяся до этого изданием журнала Никиты Михалкова «Свой». Соответственно, сменились и главные действующие лица: генеральным директором фестиваля стала Наталья Семина, а программным директором — известная деятельница финской культуры Кирси Тиккюляйнен. Основной состав отборочной комиссии сохранился: Андрей Плахов (председатель), Петр Шепотинник, Владимир Дмитриев, Евгения Тирдатова.

Каковы же результаты деятельности команды? Конечно, главный критерий оценки фестиваля — конкурс. Сложилось впечатление, что зарубежные картины в основной конкурс подбирались с целью составить фон отечественным фильмам. Ни особо известных режиссерских имен (кроме, пожалуй, Джузеппе Торнаторе с фильмом «Незнакомка»), ни ярких открытий. Среднее кино. С российскими картинами повезло — удалось «увести» у «Кинотавра» аж три новых фильма: «Путину» Валерия Огородникова, «Ничего личного» Ларисы Садиловой и «Путешествие с домашними животными» Веры Сторожевой. Последний получил гран-при фестиваля, «Ничего личного» — приз жюри ФИПРЕССИ.

Фильмы из стран СНГ и Балтии были в этом году представлены в обеих конкурсных програм-

мах. В основной — «У реки» Евы Нейман (Украина) и «Русский треугольник» Алеко Цабдзе (Грузия, спец-приз жюри). В «Перспективах» — «Монотонность» Юриса Пошкус (Латвия, картина победила в своем конкурсе) и «Шима» Баходыра Юлдашева (Узбекистан).

ле просмотра картины «У реки» возник принципиальный вопрос: считать ли автора «ученицей», т.е. последовательницей школы Муратовой, или же перед нами не более чем талантливая копиистка? Фильм столь кропотливо калькирует приемы, атмосферу ранних картин Муратовой, что невоз-

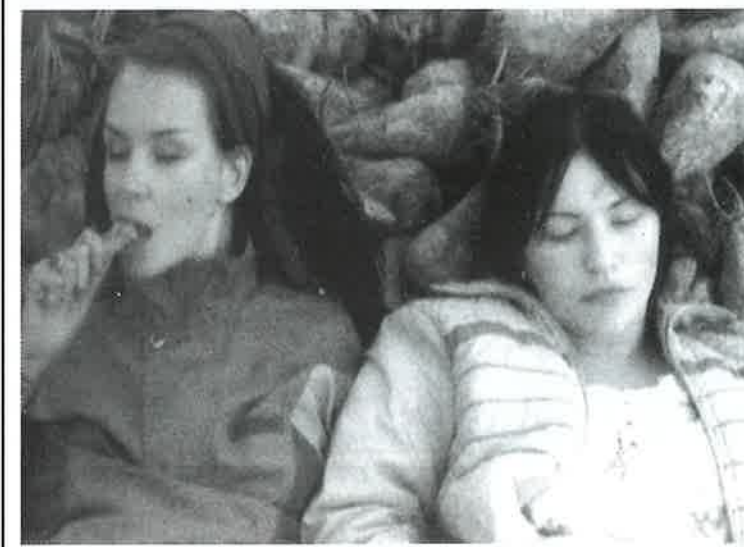


«Русский треугольник»

По поводу дебютантки Евы Нейман ходило много обнадеживающих слухов: ученица Киры Муратовой, первый фильм попал в основной конкурс международного фестиваля и т.д. Однако пос-

можно понять, есть ли собственный взгляд на мир, свой талант у режиссера-дебютантки. Даже актрис Нейман словно получает в наследство от Киры Георгиевны: Нина Русланова и Наталья Вузько

«Монотонность»



прекрасны, но в который раз выступают в амплуа, закрепленных за ними Муратовой. Думаю, это тот случай, когда подозрения в эпитонстве либо подтвердит, либо опровергнет второй фильм молодого режиссера.

«Русский треугольник» Алеко Цабадзе, хоть и произведен грузинской студией «Ремка», сюжетно мало привязан к Грузии. Больше к Чечне. Но Андрей Плахов подчеркнул, что отборщикам ММКФ было особенно важно включить в программу фильм из Грузии и тем самым продемонстрировать свою независимость по отношению к политическим разногласиям Москвы и Тбилиси. Что ж, это ситуация, когда «и волки сыты, и овцы целы» — международное жюри оценило гуманистический месседж фестиваля и премировало картину своим спец-призом, а публика получила возможность увидеть действительно хороший фильм. Есть надежда, что по выходе на широкие экраны он станет еще одним серьезным поводом для общественного обсуждения темы Чечни. Кар-

«Шима»



тина, сюжет которой — постепенное погружение молодого благополучного москвича (юриста-практиканта) в подробности людских судеб, искалеченных войной, — балансирует между запредельной тяжестью темы и увлекательностью детективной истории.

Победителем в конкурсе «Перспективы» стал латвийский документалист Юриус Пошкус со своим дебютом в игровом кино «Монотонность». «Несмотря на название, фильм отнюдь не монотонен!» — сказал Ульрих Грегор, эксперт в области открытий киноталантов, председатель жюри конкурса «Перспективы».

Видимо, участие в одном из конкурсов фильма из Узбекистана становится на ММКФ традицией. В прошлом году «Источник» Елкина Туйчиева даже победил в «Перспективах». В этот раз Узбекистан представлял дебютант Баходыр Юлдашев (известный в своей стране и в Казахстане клипмейкер) с фильмом «Шима». Картина сделана на частные деньги, но с большим размахом:

костюмированная массовка, компьютерная графика, военная техника. История целиком из японской жизни. Прошло уже тридцать лет со дня капитуляции Японии, а безумный солдат продолжает охранять гарнизон на отдаленном маленьком острове. Интересный замысел (к которому приложил руку как сценарист и Юсуп Разыков) воплощен в смешных и зачастую неадекватных формах. Пафосная и громкая музыка не смолкает ни на секунду, навязывая зрителю настроения и эмоциональные оценки происходящего на экране. Многочисленные флэшбэки столь неумело вмонтированы в основную историю, что к середине фильма окончательно запутывают тебя в происходящем и вместо ощущения исторического объема приносят раздражение. Количество крови и отрубленных частей тела не знает меры и явно навеяно модным азиатским киноэкстримом. «Учиться, учиться и еще раз учиться!» — хочется сказать клипмейкеру Баходыру Юлдашеву, рискнувшему попробовать себя в кинорежиссуре.

К сожалению, немного зрителей посещало просмотры ретроспективы «Прощай, СССР!», в которую вошли яркие фильмы эпохи распада Советского Союза. Наверное, эта программа нуждалась в особом анонсировании и патронаже. Наряду с российскими картинами в ней были показаны: «Время желтой травы» Майрама Юсуповой (Таджикистан), «Голод 33» Олеся Янчука (Украина), «Камми» Джаника Файзиева (Узбекистан), «Путешествие товарища Сталина в Африку» Ираклия Квирикадзе (Грузия—США), «Суржекей — ангел смерти» Дамира Манабая (Казахстан).

Дарья Борисова

ОСТАНОВИТЬСЯ, ОГЛЯНУТЬСЯ...



Ильгар Сафат

Геннадий Шпаликов давно уже отсоветовал испытывать ностальгию по прошлому: «По несчастью или к счастью — // Истина проста: // Никогда не возвращайся // В прежние места». И хотя по целому ряду современных фильмов можно заподозрить, что даже сравнительно молодые авторы хотели бы вернуться «назад в СССР», когда многое было куда яснее и понятнее, нежели сейчас, в совершенно перепутавшееся время, намного плодотворнее попытка как бы оглянуться на самих себя, собственную прежнюю жизнь и ту страну, которой нет — проникнуть в некий «коридор Леонардо».

Кстати, это название сценария Ильгара Сафата возникло не сразу — автор перебрал несколько вариантов, однако не хотел терять философский и многозначный смысл своей ностальгично-трагикомической истории из детства, в которой можно даже узреть приметы слегка мистической фантасмагории. Но повествование довольно основательно погружено в гуцулскую обычную жизнь, откуда многие из нас вышли, и мы вроде бы знаем ее наизусть... Тем не менее незначительное смещение ракурса и несколько иносказательное переосмысление событий одного лета в судьбе подростка позволяют воспринимать поведавшее как своеобразную притчу о неисповедимости житейских метаморфоз. Между прочим, на этот лад настраивает и эпиграф из Апулея, которого помнит большинство по названию «Золотой осёл», а ведь это — лишь подзаголовок его собственных «Метаморфоз», отличных от версии Овидия.

Необычный, пряный, вкусный запах южного (черноморского) бытования, разумеется, чувствуется в «Коридоре Леонардо», хотя сценарист уходит от неизбежных ассоциаций со многими модными фильмами — в первую очередь, наверно, вспомнится Эмир Кустурица со своей «жизнерадостной тоской» по утраченному югославскому раю. Все-таки это — другая реальность, иной мир, нехожий менталитет. Ильгар Сафат не стремится создать для себя животворящую иллюзию о недавнем прошлом, надеясь только в этом сне наяву переждать нынешнюю сумятицу настроений и чувств. Напротив, он ищет в минувшем нравственную опору и внутренний смысл для дальнейшего существования.

Иногда в дороге полезно оборачиваться на уже пройденный отрезок пути.

Сергей Кудрявцев

КИНОФОРУМ 65

ИЛЬГАР САФАТ

КОРИДОР ЛЕОНАРДО

...Ты подивисься на превращения судеб и са-
мых форм
человеческих и на их возвращение вспять, тем
же путем,
в прежнее состояние...

Апулей. «Метаморфозы,
или Золотой осел».

РОССИЙСКИЕ ШИРОТЫ. МЧАЩИЙСЯ ПОЕЗД

По бескрайнему простору мчится лента железнодорожного состава. Над сопками разносится протяжная мелодия, похожая на звук пилы.

В КУПЕ. СЕМЕЙСТВО АЛМАЕВЫХ

Родители — внизу. АРКАДИЙ и СЕРГЕЙ — на верхних полках. АЛМАЕВА достает свертки с едой. Раскладывает еду на тесном купейном столике.

Алмаев тих. Молчит. О чем-то думает.

Из-за стены доносится протяжная мелодия, кто-то играет на пиле.

Сергей лежит с журналом. Разгадывает кроссворд.

С е р г е й. «Искатель приключений». Десять букв.

Аркадий ерзает на своей койке, все никак не уляжется. Щелкает выключателями купейных ламп.

Алмаев вскакивает с полки. Извлекает из-под нее канистру с вином. Отворачивает пробку. Отхлебывает несколько жадных глотков.

А л м а е в-о т е ц. Авантюрист.

А л м а е в-а м а т ь. Тебя все жажда мучает, никак не напьешься?..

А л м а е в-о т е ц. Жарко.

С е р г е й. Подходит. «А-ван-тю-рист».

Алмаев делает еще несколько глотков из канистры. В этот момент в дверь кто-то стучит. В купе к Алмаевым входит проводница Анфиса.

П р о в о д н и ц а А н ф и с а (в дверях). Чай, кофе?..

А л м а е в-о т е ц. Три стакана с чаем и один... без ничего... мне... под винишко.

А л м а е в-а м а т ь. А что это за звуки?..

П р о в о д н и ц а А н ф и с а. Циркачи московские... С гастролей возвращаются.

А л м а е в-о т е ц. Циркачи, значит. А я, между прочим, тоже — гадаю по мочкам ушей. И что они, так и будут всю дорогу на пиле музицировать?..

П р о в о д н и ц а А н ф и с а. Сейчас попрошу, чтоб перестали.

Анфиса выходит из купе.

А л м а е в-а м а т ь (с укориной). «Гадаю по мочкам ушей...»

А л м а е в-о т е ц (потягиваясь). Ладно, ладно тебе.

Пойду. Курну.

Алмаев встает со своего места. Выходит следом за Анфисой. Звуки пилы за стенкой умолкают. В купе повисает звенящая тишина.

В КУПЕ. АРКАДИЙ И ЕГО ДВОЙНИК

Аркадий спрыгивает вниз. Подходит к дверному зеркалу. Мимикой изображает голливудского супермена: «Ты — мой...», — Аркадий тычет пальцем в зеркального двойника.

Двойник — в зеркале — повторяет его жест. По губам у Двойника можно прочесть те же слова: «Ты — мой».

Дверь, неплотно прикрытая Алмаевым, от тряски чуть-чуть приоткрывается. Сквозь щель Аркадию становится видно, как в коридоре отец приобнимает проводницу за талию. Что-то тихо шепчет ей на ухо. Анфиса кокетливо ежится от его прикосновений.

На секунду Аркадий так и застывает перед дверью. Но в это мгновение — от тряски поезда — дверь с грохотом захлопывается.

Аркадий почесывает затылок, как бы соображая, что же там, в коридоре, между его отцом и проводницей происходит. Но так ничего и не сообразив, возобновляет дурачества перед зеркалом. Продолжает кривляться.

Сергей на верхней полке презрительно фыркает.

С е р г е й. Ну, псих натуральный — не может не выживаться...

А л м а е в-а м а т ь (настоятельным тоном). Перестань оскорблять брата. И в санаторий как приедем, чтоб не смели оскорблять друг друга... при посторонних... Вы — родные.

Аркадий еще раз грозно оборачивается на свое отражение в зеркале.

А р к а д и й (уже с другой интонацией). Ты — мо-о-ой...

Аркадий тычет пальцем в зеркальную поверхность. Но в это мгновение дверь в купе с шумом распахивается, Аркадий коряво отпрыгивает в сторону.

В дверях предстает Алмаев. В руках у Алмаева три стакана с чаем и один — «без ничего», «под винишко».

А л м а е в-о т е ц (удивленно смотрит на Аркадия). Ты чего это распыгался, кузнечик?..

Аркадий не отвечает. Пятится назад.

А л м а е в-о т е ц. Ну-ка, бери стаканы. Не ошпарься.

Аркадий берет стаканы, расставляет их на столе. Садится рядом с матерью. С любопытством смотрит на отца.

Алмаев как-то странно оживлен. Достает сигарету, закуривает.

А л м а е в-а м а т ь (пристально смотрит на мужа). Ты ведь только что выходил курить...

А л м а е в-о т е ц (посмеивается). Да... правда... что это я...

Алмаев треплет Аркадию волосы. Тушит сигарету в пустой пачке.

А л м а е в-о т е ц (с досадой). Ч-черт, последняя...

На секунду Алмаев выходит из купе. В коридоре

озирается по сторонам. Выбрасывает скомканную пачку в окно и возвращается в купе. Алмаев достает из-под столика канистру с вином. Доверху наполняет стакан. Делает несколько глотков. Мать испытующе на него смотрит, но ничего не говорит.

А л м а е в-о т е ц (Сергею). Давай-ка, за сигаретами мне сгоняй быстренько... В вагоне-ресторане пачку возьмешь... знаешь, какие.

А р к а д и й. Пап, давай я сбегать... Я быстро.

Алмаев достает из кармана денежную купюру. Протягивает ее сыну.

А л м а е в-а м а т ь. Ты бы сам сходил, зачем ребенка по вагонам гонять?..

А л м а е в-о т е ц. Ничего, пусть делом займется... Мужик растет.

Аркадий останавливается перед купейной дверью. Смотрит на свое зеркальное отражение. Двойник тоже пристально глядит на Аркадия.

Аркадий выходит из купе.

В ПОЕЗДЕ. ВСТРЕЧА С АНТИПОВЫМ

В коридоре Аркадий оглядывается по сторонам. Тут никого нет. Все пассажиры сидят в своих купе.

Аркадий идет по коридору. Из соседнего вагона внезапно выходит второй проводник Антипов: высокий мужчина лет 50-ти, с лицом, изрытым оспой. Грозным шагом Антипов идет Аркадию навстречу. Что-то злобно бормочет себе под нос.

Аркадию становится как-то не по себе. Он жмет к поручням, чтобы уступить дорогу. Но Антипов останавливается. Смотрит на Аркадия каким-то липким взглядом и гаденько улыбается желтым ртом.

Аркадий отворачивается к окну. За окном мелькает голая степь.

А н т и п о в (кладет Аркадию руку на голову). Ты не заблудился?..

А р к а д и й (ему становится страшно). А где... вагон-ресторан... Меня отец послал... за сигаретами.

Антипов липким взглядом заглядывает Аркадию в глаза.

А н т и п о в. Вот смотри, малыш... иди прямо...

Аркадий буквально выдергивает свою голову из рук Антипова.

А р к а д и й. Спасибо.

Аркадий отходит. Проводник направляется дальше по коридору, но прежде чем скрыться за дверью, он еще раз поворачивается к мальчику. В эту же секунду, по какой-то случайности, оборачивается и Аркадий. Их взгляды встречаются.

А н т и п о в (Аркадию). Прямо... прямо...

Аркадий ему кивает. Быстро выходит из вагона.

Ильгар Сафат — кинорежиссер, поэт, рок-бард. Родился в Баку в 1972 году. В 1995 году закончил Азербайджанский педагогический институт им. М.Ф. Ахундова по специальности «педагог русского языка и литературы». В 2002 году окончил Высшие курсы сценаристов и режиссеров в Москве (мастерская В.И. Хотиненко). В 2002 году снял документальный фильм «Внук Горы», на протяжении ряда лет представлявший Азербайджан в различных городах Европы. По окончании ВКСР работал режиссером на Дальневосточной студии кинохроники в Хабаровске. В 2003 году за документальный фильм «Корни неба» был удостоен диплома и премии губернатора Хабаровского края. Фильм «Корни неба» показывался в различных городах мира, был участником многих международных кинофестивалей (в Нью-Йорке, Лейпциге, Барселоне, Праге, Аугсбурге и др.). Фильм включен в библиотеку American Museum of Natural History в Нью-Йорке. На счету Ильгара Сафата еще несколько документальных фильмов.

Проходит гроыхающую сцепку состава. Входит в соседний вагон.

5. В ТАМБУРЕ. КАРЛИК КЛЕПА

Аркадий входит в тамбур. Возле окна стоит карлик Клепа, то ли ребенок, то ли лилипут. Чинно курит.

А р к а д и й. Мальчик, а далеко еще вагон-ресторан?..

Карлик оборачивается, широко тараща на Аркадия глаза. Аркадий испуганно от него пятится.

К а р л и к К л е п а. Че, какой я тебе «мальчик», ты, шкет...

Карлик со злостью выдувает Аркадию в лицо облако дыма. Аркадий поскорее выходит из тамбура.

В ВАГОН-РЕСТОРАНЕ. ГРУСТНАЯ ОБЕЗЬЯНА

Аркадий входит в вагон-ресторан. Тут никого нет. Только в самом углу, за отдельным столиком сидит... обезьяна. Пьет пиво. Курит.

Аркадий невольно пятится назад.

А р к а д и й (робко). Эй... Есть тут... кто-нибудь?..

Ему никто не отвечает. Аркадий оглядывается по сторонам. Вокруг — лишь пустые ресторанные столики. Чуть побрякивает от тряски графин на стойке бара.

Обезьяна смотрит на Аркадия усталым, все понимающим взглядом. Застывает сигаретой. Выпускает кольцо.

Вдруг за спиной у Аркадия раздаются резкие звуки. В вагон утиной походкой входит тучная официантка. Вытирает руки фартуком.

Аркадий быстро разворачивается.

О ф и ц и а н т к а. Чего тебе?..

А р к а д и й. Мне сигареты... отец... меня послал...

О ф и ц и а н т к а (с хитрым прищуром). «Отец послал» или сам захотел?..

А р к а д и й (заикаясь). Отец... послал...

Официантка, похоже, ему не верит. Однако спрашивает...

О ф и ц и а н т к а. Тебе какие?

Аркадий называет марку. Робко косится на обезьяну.

О ф и ц и а н т к а (замечая его взгляд). Не бойся, она привязана... С циркачами была... под залог ее оставили...

А р к а д и й (чуть осмелев). А я и не боюсь...

Официантка достает пачку сигарет. Кладет ее на стойку.

О ф и ц и а н т к а (кивает на обезьяну). Такие же курит...

Берет у Аркадия деньги. Отсчитывает сдачу.

О ф и ц и а н т к а (не слушая Аркадия). Что-то долго не возвращаются эти... акробаты... Не знаю, стоит ли эта макака тех денег, которые они мне задолжали?..

Аркадий берет сдачу. Выходит из вагона-ресторана. В дверях Аркадий сталкивается с группой циркачей: это дрессировщик, рыжий, карлик Клепа и еще несколько безымянных артистов. Они как раз возвращаются в ресторан выкупать свою цирковую подругу. Циркачи изрядно пьяны.

Д р е с с и р о в щ и к (останавливая Аркадия). Пацан, не рано тебе по ресторанам шастать?

Р ы ж и й (видя в руках у Аркадия пачку сигарет). Смотри, не вырастешь... Будешь, как наш Клепа. Он в детстве тоже много курил...

К а р л и к К л е п а (цепко хватая Аркадия за руку). Будешь, как я, будешь, как я...

Карлик смеется идиотским репризным смехом. Пьяные артисты визжат на весь состав. Аркадий с трудом вырывается из рук карлика. Убегает.

Артисты цирка бравурно вламываются в вагон-ресторан. Аркадий вбегает в соседний вагон.

В ПОЕЗДЕ. ПУГАЮЩИЙ ПАНОПТИКУМ

Аркадий неторопливо бредет по вагону. Внимательно смотрит на дверные номера: похоже, он забыл, в котором купе едет его семья. Аркадий наугад открывает одну из дверей. В незнакомом купе он видит силача, удерживающего на своей широкой ладони пластмассовую куклу-младенца. Напротив Силача сидят три полуобнаженные женщины. Все они следят за его номером затаив дыхание. На малейшую неловкость Силача (если кукле грозит упасть на пол), женщины мгновенно реагируют, чтобы куклу подхватить.

Аркадий удивленно наблюдает за этой немой сценой.

Наконец Силач оборачивается к нему. Женщины тоже. И кукла-младенец падает на пол. Аркадий извиняется. Идет дальше.

Аркадий открывает еще одну дверь. Перед ним распаивается купе, кишущее суматошными карликами...

На Аркадия накидывается карлик с бутфорской дубиной.

К а р л и к с д у б и н о й (орет силлым голосом). Чего надо?..

Карлик бьет Аркадия дубиной по голове. Аркадий захлопывает дверь. Идет дальше. Убыстряет шаг.

Следующая дверь чуть приоткрыта... В ней, сквозь щель, Аркадий видит удава, переползающего с

одной верхней полки на другую. Купе заполнено пьяными людьми — шумное застолье в самом разгаре. В сигаретном облаке лиц почти не видно. Удав разворачивает на Аркадия гибкую тушу.

А р к а д и й (в страхе). Мама...

Аркадий еще больше ускоряет шаг. Почти бежит по коридору вагона. Открывает еще одну дверь... На этот раз перед ним сросшееся тело сиамских близнецов. Раздвоенное туловище говорит двумя головами...

С и а м с к и е б л и з н е ц ы (хором). Тут наше место...

В одной руке сиамские близнецы держат смычок, во второй — гибкую пилу. Прогоняя Аркадия, бьют смычком по пиле, издавая протяжный звук.

Аркадий в ужасе захлопывает дверь. Перед глазами у него появляется табличка с номером этого купе: 11. Стук колес становится все громче.

Аркадий бежит дальше. Им овладевает паника: он мечется в пустом коридоре, не решаясь открыть какую-либо дверь.

Но вот, наконец — на страх и риск — открывает еще одну дверь, и... слава богу, он видит родные лица.

В КУПЕ. РОДНЫЕ ЛИЦА

Аркадий вламывается в купе. Тяжело дышит. Весь взмок от пота.

Мать с беспокойством смотрит на него. Сергей ехидно ухмыляется. Алмаев застыл со стаканом вина в руке, как тамада с картины Пирсони.

Аркадий достает из кармана пачку сигарет. Кладет ее перед отцом на стол. Выкладывает сдачу от оставшихся денег. Мать усаживает Аркадия рядом с собой. Поправляет его слипшиеся на лбу волосы.

А л м а е в а - м а т ь. Ты отчего так вспотел, сынок?..

Аркадий ежится. Застенчиво втягивает голову в плечи. Уклоняется от материнских объятий. Встает с койки. Бросает короткий взгляд на свое отражение в зеркале. Из зеркала на него косится испуганный двойник. Аркадию мерещится, что Двойник не всегда точно копирует его движения — возникает иллюзия, что он за ним не поспевает.

Аркадий вздыхает. Поднимается к себе на верхнюю полку. Лежит на боку и смотрит в окно: мимо несется незнакомое ему пространство.

Столбы — деревья — сопки. За окном медленно садится солнце.

А р к а д и й. Пап, а обезьяны дорого стоят?..

А л м а е в о т е ц. Не бойсь, тебя не продадим...

Алмаев громко хохочет над своей шуткой. Сер-

гей пискливо ему подхихикивает. Мать неодобрительно покачивает головой.

Аркадий поворачивается на спину. Думает о чем-то своем. Медленно закрывает глаза.

В ПОЕЗДЕ. НОЧНАЯ ВСТРЕЧА С ОТЦОМ

Аркадий одергивает на себе одеяло: резко привсккивает на койке. Головой стучается о лампу настенного ночника.

А р к а д и й (в каком-то шоке). А-а-а...

Аркадий осовело таращит глаза. На стене причудливыми разводами играют тени. Прыгают подвижные пятна. Тишину нарушает лишь мерный стук колес. Глухая ночь. Все спят.

Рядом мирно посапывает Сергей.

Аркадий потихоньку спрыгивает вниз: старается не шуметь. Внизу он замечает, что постель отца пуста. Аркадий наклоняется к матери.

А р к а д и й (шепотом). Ма-ма... я... не хочу... умирать...

Мать спит.

Аркадий открывает дверь. Боится смотреть на свое отражение в зеркале. Выходит из купе. В коридоре нет ни души.

Аркадий подходит к туалету. Кабинка заперта. Занято.

В коридоре появляется Алмаев. Выходит из чье-то купе. Тихонько прикрывает за собой дверь. Диковато озирается по сторонам. Ведет он себя странно, как ночной вор. Алмаев открывает окно. Закуривает.

Аркадий украдкой наблюдает за отцом через стекло боковой двери перед туалетом: не сразу решается выйти к нему. Наконец выходит.

Появление сына поначалу Алмаева смущает, но он быстро берет себя в руки. Надевает привычную маску строгости.

А л м а е в о т е ц. А ты чего... бродишь среди ночи?..

А р к а д и й (по привычке оправдываясь). Писать захотелось.

Аркадий смотрит на жилистую шею отца. По ней проворно стекает капелька пота. Алмаев весь покрыт мелкими капельками пота. На волосатом животе отца виден старый шрам от ножевого ранения.

А л м а е в о т е ц. А мне вот... покурить... захотелось...

А р к а д и й (робко принюхивается). Пап, чем это пахнет так... противно... на духи похоже?..

А л м а е в о т е ц (грубо берет Аркадия за подбородок). Ты что опять выдумываешь... фантазер...

Аркадий выдергивает голову. Опускает глаза.

Алмаев-отец (в приказном порядке). Ладно, живо писать и спать... Фантазер.

Алмаев выбрасывает сигарету в окно. Ерошит Аркадию волосы и как-то вымученно улыбается. Заходит в купе.

Аркадий секунду стоит перед дверью, как бы что-то соображая. Возвращается к туалету. По коридору Аркадий идет запинаящейся клоунской походкой.

Туалет все еще занят. Аркадий выходит в тамбур.

В ТАМБУРЕ. ДВЕ ЦИРКАЧКИ И ФОКУСНИК КРЮЧКОВ

В тамбуре никого нет. Грохочет замкнутое пространство. Внимание Аркадия привлекает ручка стоп-крана. Аркадий подходит к стоп-крану. Дотрагивается до пучка проволоки, связывающей ее. Неторопливо начинает проволоку раскручивать...

В эту секунду, шумно хохоча, в тамбур входят две циркачки, воздушная гимнастка и беременная Коломбина.

Аркадий испуганно отскакивает от стоп-крана.

На Коломбине майка с надписью «СССР». Майка плотно обтягивает ее вздувшееся пузо.

Циркачки закуривают. Изредка давятся смехом, никак не могут успокоиться. Над чем-то смеются. На Аркадия они не обращают внимания.

Аркадий не сводит с них глаз: клоунесса ему очень нравится.

Коломбина замечает дикий взгляд Аркадия. Понимает, что мальчик смотрит на нее, как маленький мужчина. Толкает подругу в бок — кивает на Аркадия. Коломбина плотоядно закусывает нижнюю губу. Комично изображает страсть.

Аркадий смущенно опускает глаза. Краснеет.

Циркачки снова прыскают от смеха.

В эту минуту в тамбур входит фокусник Крючков, почесывается и позевывает. Фокусник по-домашнему полураздет. На нем пижамный костюм, майка, оголяющая седую грудь. На ногах восточные тапочки. От сценического образа — бабочка, широкие белые манжеты и мятый в трубочку цилиндр.

Крючков чуть пошатывается (но явно не от движения поезда), проходит мимо Аркадия и двух веселых циркачек. Похоже, он крепко нетрезв.

Женщины встречают Крючкова ироническими возгласами.

Коломбина. Крючков, ты бы нашептал своему «крючочку», чтобы он сам в туалет слетал... Чуффара-муффара, трах-тибидох... или как там у тебя, а?... Магистр колдовства...

Циркачки ехидно смеются. Крючков одаривает их холодным презрением.

Аркадий смущенно стоит в углу тамбура, рядом со стоп-краном. Фокусник обращается к Аркадию с величественным приветствием.

Крючков. Здравствуй, дивное дитя...

Покровительственно гладит Аркадия по голове. Направляется к туалету, но Аркадий его останавливает.

Аркадий. Дядя, там занято...

Крючков (ласково). А, и ты... туда же?..

Аркадий энергично кивает головой.

Крючков. Конфетку хочешь?..

Не дожидаясь ответа, Крючков взмахивает руками у Аркадия перед носом. Бормочет «магические слова»: «Ассара-дара-чуффара...» — и достает из кармана пижамы огромные портняжные ножницы. Роняет их. Ножницы с шумом падают на пол.

Циркачки хихикают над незадачливым иллюзионистом.

Воздушная гимнастка. Вот тебе, Крючков, и надо бы штаны шить, а не фокусы детям показывать...

Фокусник грозно на них шикает.

Крючков. Ш-шш. Если не утомонитесь — в крыс превращу, ей богу...

Эта угроза циркачек мгновенно отрезвляет. Женщины перестают смеяться, однако, не понятно, действительно ли они испугались магии Крючкова или же только подыгрывают пьяному артисту.

Аркадий поднимает с пола ножницы. Подает их фокуснику.

Крючков его благодарит, снова гладит Аркадия по голове. Мило мальчику улыбается. Элегантно прячет ножницы в кармане пижамных брюк.

Коломбина. Смотри, не отстриги там себе чего-нибудь... в штанах-то...

Подруги ухахатываются. Теперь ясно, что они только прикидывались, что им не страшны угрозы «магистра», но притворялись циркачки очень натурально.

Крючков зло на них озирается. Водит руками у Аркадия перед носом. Что-то бормочет. Делает магические пассы.

Крючков. Следим за руками... Ассара-дарра-чуккара... Оп!

На этот раз из кармана Крючков вытаскивает пеструю экзотическую птицу. Птица трепыхается, пытается улететь. Но артист ловко прячет ее за пазухой, под майку. Визгливо посмеивается от щекотки.

Видно, что эти «проколы» выводят его из себя. Крючков становится раздраженным. Лицо фокусника покрывается потом.

Аркадий (видя, что артист взволнован). Не надо, дядя... я не хочу конфет, честно...

Но Крючков не желает его слушать. Снова делает изящные пассы.

Наконец — с третьей попытки — Крючков достает таки из кармана пижамы искомую конфету. Торжественно протягивает ее Аркадию. Улыбается.

Аркадий берет конфету. Кладет ее себе в карман майки.

Коломбина. Крючков, а нам конфетку дашь?..

Крючков. Нет, девушки, вам я другой фокус покажу...

Он приобнимает Аркадия за плечи. Подводит его к циркачкам. Ставит мальчика перед Коломбиной.

Крючков (Аркадию). Не бойся... И ты, дура, не бойся, — обращается он к Коломбине.

Крючков приподнимает на Коломбине майку с надписью «СССР». Обнажает ее круглое пузо. Делает несколько плавных движений руками. Внезапно щелкает пальцами и... вводит всех троих в измененное состояние.

Воздушная гимнастка и Коломбина застывают, как вкопанные. Слово остолбенели.

Грохотание состава перестает быть слышно...

Аркадий сомнамбулически таращит глаза. Живот Коломбины начинает светиться изнутри фосфоресцирующим светом. Сквозь свет проявляется темный силуэт зародыша: эмбрион висит на пуповине, как космонавт в невесомости. Приветственно машет Аркадию рукой. Зародыш похож на негртенка. Это явно не российский «космонавт». Он что-то пытается Аркадию сказать: пускает замедленные пузыри.

Беременная Коломбина — от неожиданности — выходит из транса. Резко одергивает на себе майку. Воздушная гимнастка истерично вскрикивает: «А-а-ай...» Но фокусник на нее шикает.

Крючков (гимнастке). Не ори.

Иллюзионист еще раз щелкает пальцами, и... Аркадий выходит из-под гипноза, чуть покачивается, но «магистр колдовства» и циркачки, как люди опытные, ловко его поддерживают. Аркадий изумленно вращает глазами. Поначалу никого из присутствующих он не узнает.

Крючков. Ну, не бойся... это мы. Мы! Расскажи, что видел?

Аркадий (изумленно). Зародыш, он висел на пупке, как космонавт...

Воздушная гимнастка (визжит от счастья). Ну, Крючков, да ты круче любого УЗИ... В метро свой кабинет можешь открыть, если что... Слушай, а мне не посмотришь, а? Что-то у меня сомнения...

Гимнастка начинает уже задирать майку, но фокусник ее одергивает.

Крючков. Да цыц, ты. Не мешай, дура... ну, что еще? (обращается он к Аркадию).

Аркадий (Коломбине). Рукой помахал... и просил передать, чтобы вы не курили...

Коломбина (поглаживая пузо). Маленький мой... не буду больше... не буду...

Крючков смеется. Воздушная гимнастка вот-вот разрешится. Тушит свою сигарету. Развешивает руками сигаретный смог.

Коломбина. Мальчик мой... Ведь это же мальчик? Рыжий мальчишку ждет...

Аркадий. Мальчик.

Воздушная гимнастка. Наверное, рыженький, да?.. В папашу...

Коломбина (спрашивает Аркадия). Рыжий?...

Аркадий. Нет, он был черный...

Циркачек охватывает оторопь. Женщины в глубоком замешательстве: не знают, как реагировать на слова Аркадия.

Теперь «магистр колдовства» заливается лучистым смехом.

Воздушная гимнастка. Что значит... «черный»?..

Аркадий пожимает плечами. Клоунесса в шоке: стоит, разинув рот.

Коломбина (похоже, она что-то напоминает). Не может быть, значит, все-таки... Тахидуль Хок...

Она обращается к цирковой подруге, — студент из Буркина-Фасо, помнишь, я тебе рассказывала... Но ведь это же было всего пару раз, не больше... ну раза четыре, максимум...

Крючков злорадствует...

Крючков. Похоже, в семействе клоунов назревает скандал?..

Наконец туалет освобождается: из него выходит лысенький человечек с портретом Че Гевары на плече. Аркадий успевает разглядеть рисунок.

Крючков (Аркадию — еле слышно). Ты ведь уступишь старику?.. Мне терпеть нельзя — возраст...

И не дожидаясь ответа, Крючков быстро шмыгает в сортир.

Коломбина (причитывает). Все, Рыжий меня убьет... Это он только на арене такой смешной. А по жизни тот еще... артист.

Воздушная гимнастка. Еще не вечер, подруга... Ты же знаешь, у Крючкова чудеса только через раз получаются... Так что шанс есть, не горюй...

Коломбина. Нет, это Тахидуль Хок, точно... Я совсем про него забыла, про этого Тахидуля... вылетел он у меня из головы, понимаешь?.. Этот «шоколадный заяц»... «сладкий на все сто»...

Коломбина что-то подсчитывает по пальцам:
— Точно... все совпадает. Мы как раз с Рыжим тогда разругались, помнишь?..

Глаза Коломбины увлажняются. Она вот-вот разревется.

Воздушная гимнастка (Аркадию). Послушай, пацан, ты ничего там не попутал?.. С окраской...

Аркадий отрицательно кивает головой. В эту минуту возвращается фокусник. Крючков выходит из сортира заметно повеселевшим.

Крючков (с репликой коверного). Опля, а вот и я! Эх, счастье стариковское: «кефирчик да теплый сортирчик...» — вот и вся в жизни радость...

Коломбина плачет на плече у подруги. Аркадий виновато шмыгает носом.

Крючков. Ну, хватит, девочки, расстраиваться по мелочам... Ну, «черный», подумаешь, эка невидаль... мало мы, что ли, черных на Руси у нас выдавали... Нет, ви-ды-ва-ли... Пушкин ведь, наш Александр Сергеевич, «солнце наше», он ведь тоже далеко не блондинчиком был... ну и что, помешало это ему?.. Нет... Воц, какой памятник на Тверской стоит... а на Арбате... Пошли-ка лучше, девушки, ко мне — у меня бутылка шампанского заначена...

Крючков обнимает Коломбину за плечо, второй рукой за талию обхватывает Воздушную гимнастку. Циркачки в слезах повисают у Крюčkова на груди.

Крючков (поворачиваясь к Аркадию). Спокойной ночи, мой маленький друг...

Аркадий. Спокойной ночи.

Хитро подмигнув Аркадию, Крючков выводит циркачек из тамбура. За ними с грохотом захлопывается дверь.

Аркадий остается один. Заходит наконец в туалет.

В ПОЕЗДЕ. КОНФЕТА НА НОЧЬ

Аркадий поспешно возвращается к своему купе. Входит в него. Алмаев уже невинно похрапывает на своем месте. Сергей посапывает наверху. Мать чуть приподнимается на полке. Внимательно вглядывается в темноте в лицо сына.

Алмаев а-м а т ь (шепотом). Аркаша... ты?..

Аркадий (тоже шепотом). Я, мам... я в туалет ходил...

Алмаев а-м а т ь. Спи. Дверь на щеколду закрытой...

Аркадий, стараясь не смотреть в зеркало, закрывает дверь. Поднимается на верхнюю полку. Поворачивается лицом к стенке. На стене черными разводами играют жирные тени. Аркадий достает из кармана конфету, подаренную Крючковым. Запики-

вает конфету в рот. Начинает ее потихоньку посасывать.

Аркадий смотрит на разводы теней, играющие на стене. Медленно погружается в дрему.

В КУПЕ. ИЗБИЕНИЕ БЕСПРИЗОРНИКА

Просыпается Аркадий от учащенного стука в дверь.

«...Слепово... Стоянка 15 минут...» — слышится голос проводницы за дверью. Анфиса перестает стучать. Идет дальше по коридору.

Поезд замедляет скорость перед полной остановкой.

Аркадий высовывается из-под одеяла: минуту он не может сообразить, что происходит. Что за суета в купе. Ошарашено озирается по сторонам.

Аркадий (спросонок). Доброе утро.

Алмаев и Сергей наскоро накидывают на себя вещи. По их виду можно догадаться, что они проснулись недавно.

Алмаев о т е ц (поднимает на Аркадия тяжелый взгляд). А, проснулся... «Фан-та-зер».

Мать сидит за столиком. Делает записи на бумаге.

Алмаев а-м а т ь. Фруктов возьми обязательно... Доброе утро, сынок (Аркадию).

Алмаев о т е ц (хмуро). Ладно.

Аркадий минуту наблюдает за своими родными, все еще не в состоянии сообразить, чем те заняты и куда отец с Сергеем так спешат.

Сергей (ехидно). Ты спи. А мы с папкой пройдемся...

В этот момент поезд резко тормозит. Сергей едва не валится отцу под ноги.

Алмаев о т е ц (поддерживая Сергея). Держись на ногах.

Алмаев а-м а т ь. Минералочки...

Алмаев о т е ц. Ладно.

Сергей (спрашивает брата). Так ты что... не идешь с нами... за покупками...

Аркадий (зевая и потягиваясь). Иду.

Алмаев о т е ц (шнуруя ботинки). Если ты с нами — шевелись... Ждать не будем.

Аркадий снова потягивается. Раздвигает занавеску. Выглядывает в окно...

За окном на железнодорожных путях трое хулиганов избивают беспризорника. Срывают с его головы изломанную широкополую шляпу: играют ею в футбол, пинают, топчут... и снова поглубже натягивают шляпу беспризорнику на голову.

Аркадий. Зачем они так, папа?..

Поначалу Алмаев не понимает, о чем это лепечет Аркадий. Но вот он выглядывает за занавеску и видит ту же сцену. Драка на путях.

На беспризорнике грязные лохмотья, словно снятые с пугала. В клочьях и в заплатках. Бедняга пытается бежать, но один из хулиганов хватает его за шиворот. Заваливает на шпалы и начинает осыпать ударами. Беспризорник даже не сопротивляется. У него просто нет шансов: хулиганы намного старше. К тому же один из них — главарь — настоящий культурист с накачанными бицепсами.

Алмаев о т е ц (между делом). От сволочи. Трое на одного. Ну, я вам рога обломаю.

Алмаев а-м а т ь (выглядывая в окно). Не ввязывайся ты, ради бога. Раз уже пырнули — мало тебе?..

Алмаев о т е ц. Ладно. Мое дело.

Сергей высматривает: кого это там за окошком лупят. Ему любопытно.

Сергей (подражая отцу). Трое на одного. Сволочи.

Аркадий с грустью смотрит, как за окном избивают оборванца. Но вдруг глаза его расширяются. Аркадий засовывает руку под одеяло. Морщится. Вытаскивает руку. Украдкой нюхает пальцы. Они в какой-то странной влаге. Из состояния оцепенения его выводит голос отца.

Алмаев о т е ц (он уже одет). Ну, все, я побегал... Давай список. Стоянка — 15 минут.

Алмаев а-м а т ь (протягивая ему листок бумаги). Вот, я все тут написала, что нужно купить... Воды не забудь.

Алмаев берет листок, выходит из купе.

Алмаев о т е ц (уже за дверью). Не забуду.

Алмаев а-м а т ь (кричит ему в след). Не ввязывайся ни во что, умоляю тебя... Подумай о детях.

Алмаев ничего ей не отвечает. Идет к выходу.

Пытаясь скрыть ночной казус, Аркадий напускает деловой вид.

Аркадий. Ну, меня-то подождите... я с вами...

Сергей (торопливо заправляет рубашку в брюки). Спи. Мелюзга.

Сергей выбегает из купе вслед за отцом.

Аркадий выскакивает из-под одеяла. Живо натягивает штаны. Накидывает рубашку. Лихо прыгивает с полки.

Алмаев а-м а т ь. Аркаша, ты бы хоть со мною остался...

Аркадий. Нет, мам, я с ними...

Аркадий выбегает из купе.

СТАНЦИЯ СЛЕПОВО. ДРАКА НА ПУТЯХ

В коридоре из окна вагона Аркадию открывается вид на станционную площадь. Полустанок переполнен копошащимся людом. На нем идет оживленная тор-

говля всякой всячиной. Над фасадом вокзального здания видна выцветшая надпись: СЛЕПОВО. В толпе Аркадий видит уже знакомых ему артистов цирка. Те суетливо снуют между лотков. Наиболее шумным из них оказывается карлик Клепа.

В эту секунду внимание Аркадия привлекает доносящийся из тамбура хриплый голос отца. По голо-су слышно, что Алмаев в гневе.

Алмаев о т е ц (орет). Пропусти, говорю...

Ему так же громко отвечает Антипов.

Антипов. Запрещено. Нельзя.

Аркадий бежит в тамбур.

Здесь на площадке сгрудились пассажиры. Алмаев проталкивается к двери, ведущей к нелицевой стороне состава: туда, где на путях избивают беспризорника. Антипов преграждает ему путь. Здесь же, на платформе, стоит Анфиса. Наблюдает за этой стычкой с явным беспокойством.

Алмаев о т е ц (орет еще громче). Да мне плевать, что «запрещено»: там пацана калечат... Не зли меня...

Антипов. Не...

Но тут терпение Алмаева иссякает: он двумя пальцами бьет второго проводника по солнечному сплетению. Договорить Антипов не успевает. Теряет дар речи. В скрюченном состоянии выползает на платформу.

Алмаев ловким движением открывает заднюю дверь вагона, спрыгивает на землю. Бежит спасать беспризорника. Сергей и Аркадий кидаются следом за отцом. Аркадий неловко обо что-то цепляется. Рубашка рвется. Пуговица отлетает. Аркадий поднимает пуговицу. Бежит за Сергеем. Пытается его догнать.

Алмаев в это время подбегает к хулиганам. Сразу же включается в драку. Головой ударяет главаря в лицо. Тот хватается за нос. Падает на землю. Между пальцами у главаря сочится кровь. Алмаев налетает на оставшихся двух хулиганов, раскидывает их по сторонам.

Беспризорник — в суматохе — выползает из-под дерущихся. Секунду смотрит на Алмаева. Потом — на Сергея, на Аркадия, бегущего в его сторону... И вдруг у беспризорника начинается истерика — он истошно орет. В панике кидается под колеса стоящего состава. Убегает.

Алмаев в это время расправляется с хулиганами. Двое из них убегают от него почти сразу. Главарь пытается дать отпор: вытаскивает нож. Делает им несколько опасных взмахов, но... Алмаев сваливает главаря с ног оглушительными ударами. Выбивает нож у него из рук. Главарь падает на рельсы. На четвереньках отползает в сторону. Тяжело дышит. Ла-

донью утирает кровь под носом. Огромные бицепсы хулигана прорезаны вздутыми венами.

Алмаев не спеша поднимает с земли нож. Подходит к главарю.

А л м а е в-о т е ц (*с иронией*). Тебе ручонки полечить бы надо, друг мой... варикоз, он в старости скажется...

Главарь боязливо пятится от Алмаева. Убегает следом за подельниками вдоль железнодорожных путей.

Подоспевшие Аркадий и Сергей кидают ему камнями вслед. Кто-то из них попадает камнем главарю в спину: тот от боли сгибается, но продолжает бежать.

Алмаев отряхивается. Озирается по сторонам. Ищет беспризорника.

А л м а е в-о т е ц. А где это пугало в шляпе?

А р к а д и й и С е р г е й (*наперебой*). Удрал... под поезд залез...

— Вон туда заполз... под колеса...

Братья рассматривают нож в руках у отца. Внутри пластиковой ручки запечатан свернувшийся кольцами красный дракон.

А р к а д и й и С е р г е й (*удивленно*). Ух, ты... смотри... дракон какой... зыр...

А л м а е в-о т е ц. Ладно, пошли... Если ничего не купим, мать нам задаст жару...

Он отшвыривает нож подальше в сторону:

— Фуфло китайское.

Аркадий видит, как острое лезвие сверкает на солнце. С досадой смотрит на оставленный нож. Алмаевы возвращаются к вагону.

Сергей бросает в хулиганов еще один камень. Но отец его осекает.

А л м а е в-о т е ц. Хватит, говорю.

Братья с гордостью следуют за своим геройским папашей. Люди из вагона аплодируют Алмаеву за стеклом. Мать тоже показывается в окне: смотрит на мужа с укоризной. Похоже, она была свидетельницей всей этой жестокой сцены. Алмаев от нее отворачивается.

В дверях Алмаевых встречает Анфиса. Она чем-то обеспокоена.

П р о в о д н и ц а А н ф и с а. Антипов за милицией побежал. Что будешь делать?..

Алмаев ей ничего не отвечает. Не смотрит на нее. Помогает сыновьям подняться на площадку тамбура. Забирается сам.

П р о в о д н и ц а А н ф и с а. Антипов — редкая сволочь... зря ты его стукнул...

А л м а е в-о т е ц. А кто это видел?..

Алмаев поворачивается к присутствующим в тамбуре людям. «Нет, нет, не было этого...» — в один голос отвечают ему из толпы.

А л м а е в-о т е ц (*Анфисе*). Вот видишь.

Аркадий замечает, как Анфиса тайком жмет Алмаеву руку. Одаривает отца выразительным взглядом.

СТАНЦИЯ СЛЕПОВО. МОЛОДОЙ МИЛИЦИОНЕР

Мальчишки выбегают на станцию. Здесь по-прежнему идет бойкая торговля. Аркадий натывается на толстячка, несущего два тюка.

Т о л с т я ч о к. Осторожна, продается марожна... Петушки, курочки, разные фигурочки... Купите... поддержите национальную идею...

Братья с надеждой оборачиваются к отцу: но тут же понимают, что сладких петушков им не видать. В этот момент к Алмаеву подходит Антипов. На лице его пляшет ядовитая ухмылка. Рядом с Антиповым идет молодой милиционер.

А н т и п о в (*милиционеру*). Вот он... учинил драку... избил меня... люди это видели...

После его слов все присутствующие начинают медленно расходиться.

А н т и п о в (*раздраженно*). Сменщицу опросите...

П р о в о д н и ц а А н ф и с а (*театрально*). Не видела я ничего.

Милиционер подходит к Алмаеву. Но тот берет его под локоток и отводит в сторонку. Что-то спокойно говорит милиционеру без свидетелей.

Молодой милиционер, выслушав Алмаева, отдает ему честь. Уходит.

А н т и п о в. Эй, подождите. Куда вы?.. Вы не можете так уйти...

СТАНЦИЯ СЛЕПОВО. ПОКУПКИ ОТЦА

Алмаев подходит к сыновьям. Обхватывает обоих за плечи. Достает из кармана список жены. Сверяясь с ним, направляется к торговым лоткам.

А н т и п о в (*Анфисе*). Вернемся — я напишу отчет о твоих безобразиях...

Анфиса презрительно обводит его взглядом.

П р о в о д н и ц а А н ф и с а. Пиши.

Антипов со злостью смотрит на нее, потом на Алмаева.

Алмаев идет среди торговых рядов. Покупает фрукты. Сергей и Аркадий несут пакеты с фруктами. Алмаев покупает вареную кукурузу.

Из репродуктора объявляют: до отбытия поезда остается пять минут.

А л м а е в-о т е ц (*сыновьям*). Пошли, сыны мои, вроде бы все прикупили...

Алмаевы возвращаются к своему вагону: благо, он не далеко.

СТАНЦИЯ СЛЕПОВО. У ОБЕЗЬЯНЫ БЕЛАЯ ГОРЯЧКА

Алмаев и Аркадий входят в купе. Аркадий ставит пакеты с фруктами на купейный столик. Сергей уже сидит на отцовском месте. Грызет кукурузу.

Аркадий берет из пакета початок. Выходит в коридор. Высовывает голову в окно... Грызет кукурузу.

В этот момент слышатся возгласы, крики. Группа людей столпилась возле телеграфного столба. Собравшиеся наблюдают за смешной сценой...

Цирковая обезьяна, та, которую Аркадий видел в ресторане, сидит на крыше здания вокзала. Лапой опирается о телеграфный столб. Артисты цирка пытаются уговорами спустить ее вниз. Обезьяна уговорам не поддается.

Карлик Клепа решается залезть к обезьяне по столбу, но обезьяна запускает ему в голову каким-то предметом. Клепа вынужден отступить.

Циркачи заманивают обезьяну бананами. Но обезьяна бананов не хочет.

Из громкоговорителя звучит информация об отбытии. Этот шум обезьяну злит. Она вместе с проводами вырывает из столба мегафон. Швыряет его в толпу зевак. Карлик Клепа едва успевает от этого броска увернуться.

Аркадий высматривает в толпе фокусника, но его нигде не видно. Вместо фокусника Аркадию мерещится черная шляпа беспризорника. Видение исчезает так же мгновенно, как оно и появилось. Слово тень пробежала...

В толпе — новое оживление. Подходит дрессировщик. Циркачи перед ним почтительно расступаются. Дрессировщик держит в руке бутылку пива.

Обезьяна при виде бутылки оживает на столбе, как опытная стриптизерша. Начинает медленно сползать по шесту.

Клепа тянет руки к бутылке. Подпрыгивает. Но до бутылки не достает.

К а р л и к К л е п а. Не переводи зря добро. Давай лучше вызовем пожарных.

Д р е с с и р о в щ и к (*отмахивается от карлика*). Довольно шуток, у обезьяны — белая горячка...

Дрессировщик зазывает обезьяну магическим тостом...

Д р е с с и р о в щ и к (*как тамада*). Чтобы х... стоял и деньги были...

Из толпы доносится пакостный смешок.

Обезьяна, как блудное дитя, спускает с карниза. Берет из рук дрессировщика бутылку. Жадно пьет.

В КУПЕ. ССОРА РОДИТЕЛЕЙ

Аркадий возвращается в купе: с восторгом переска-

зывает историю с обезьяной. Но его воодушевления никто не разделяет.

А р к а д и й. Обезьяна на столб запрыгнула... Дрессировщик ее пивом заманил...

А л м а е в-о т е ц. Пивом?.. Губа не дура...

С е р г е й. Хорошо трепаться-то. «Обезьяну пивом сманили...» Брехло.

Сергей презрительно фыркает.

А р к а д и й. Правда, не вру. Пап, а еще я там, знаешь, кого видел, бродягу... ну, которого хулиганы били...

А л м а е в-а-м а т ь (*мужу*). А тебе лишь бы с какой-нибудь швалью связаться. Непременно нужно влезть во что-нибудь. Пырнули раз — мало. Нет, надо меня вдовой оставить...

Поезд трогается с места. Вместе с ним «взрывает» и Алмаев.

А л м а е в-о т е ц (*кричит на жену*). Чего ты меня хоронишь раньше времени?.. Ноем, зудит.

Алмаев раздраженно вскакивает с койки. Головой стучается о верхнюю полку. Хватается за ушибленное место.

А л м а е в-о т е ц (*орет на мальчишек*). Из купе чтоб не смели выходить... пока не вернусь...

Алмаев достает сигарету. Выходит из купе. Состав набирает скорость.

В КУПЕ. АНТИПОВ И ДЕНА-ВЮ

Сергей поднимается к себе на полку. Разворачивает журнал.

С е р г е й. «Кожаные башмачки для начинающих ходить детей». Восемь букв.

Аркадий растягивается на отцовской койке. Неожиданно он замечает порванный рукав. Рубашка порвана и вымазана в чем-то черном.

А р к а д и й (*матери*). Мам, я тут немного испачкался... и пуговица отлетела...

А л м а е в-а-м а т ь (*тихо*). Снимай, зашью...

И, чуть погромче, Сергею:

— Гусарики.

Аркадий снимает рубашку. Протягивает рубашку матери.

А л м а е в-а-м а т ь. Вещей на тебя не напасешься... все на тебе горит...

Грязные пятна мать оттирает платком. Достает из сумки иголку с нитками.

С е р г е й. «Пу-са-ри-ки». Подходит.

Аркадий внимательно смотрит, как мать пришивает пуговицу.

А р к а д и й. Мам, а можно меня в цирковое училище отдать?..

Сергей на верхней полке начинает истерично хохотать. Мать изумленно поднимает на Аркадия глаза.

А л м а е в - а м а т ь. Это еще что за новости?.. Что ты опять придумал?..

С е р г е й. Ты что, Аркаша, теперь мечтаешь стать клоуном?..

А р к а д и й. Нет, гипнотизером.

С е р г е й (авторитетно). Гипнотизеров не бывает. Это все трюки.

А р к а д и й. А вот и бывает... я-то знаю.

С е р г е й. Чего ты знаешь... козявка?..

В этот момент дверь резко открывается. В купе входит Антипов.

А л м а е в - а м а т ь (Антипову). Вас что, не учили стучаться, прежде чем входить...

А н т и п о в. Никто не учил. Да и времени у меня нет стучаться ко всем...

Антипов внимательно оглядывает купе Алмаевых.

А н т и п о в. Кто здесь... Аркадий... Алмаев?..

А л м а е в - а м а т ь (указывая на сына). Вот — Аркадий. А что вам нужно?..

А н т и п о в. Вы никого не теряли... из своих?..

Алмаева-мать смотрит на Антипова, как на сумасшедшего.

А л м а е в - а м а т ь. Что вы имеете в виду?.. Муж курить вышел, а так все на месте...

Она почему-то начинает нервничать:

— ...выражайтесь яснее...

Антипов пристально смотрит на Аркадия.

А н т и п о в. Ну, где ваш муж, я догадываюсь...

И добавляет, тихо выцеливая сквозь зубы:

— От Анфиски так просто не отлипнешь...

А л м а е в - а м а т ь. Что, что вы сказали?.. Послушайте, сейчас вернется муж, он вас из поезда вышвырнет! Что вам нужно?!

А н т и п о в (как-то грязно улыбается). Так, ничего. Теперь я и сам вижу, что оба ваши мальчика на месте...

Проводник поправляет на себе фуражку:

— ...ничего, ошибочка вышла, «зайчика» одного задержал...

Антипов неприятно смеется желтым ртом.

С е р г е й (приходит матери на помощь). Дядя, а здорово вас папа вырубил... одним ударом...

Антипов перестает смеяться. Еще раз поправляет фуражку. Выходит из купе.

Мать нервно перекусывает нитку. Передает Аркадию рубашку.

А р к а д и й. Мам, а чего он приходил?..

А л м а е в - а м а т ь. Не знаю, сумасшедший какой-то...

Мать поворачивается к окну. Сергей прячет журнал под подушкой.

С е р г е й (вздыхает). Эх, жаль, папки не было: он бы его выжал, как тряпку...

Сергей закрывает глаза. Потихоньку засыпает.

Аркадий надевает рубашку. Встает. Внимательно смотрит на себя в зеркале.

А р к а д и й (тихо). Мам, у меня такое ощущение, что это уже когда-то было...

Из зеркала на Аркадия смотрит его двойник.

С е р г е й (сквозь дрему). Угу... «ощущение»...

Сергей саркастично улыбается сквозь сон. Мать оборачивается к Аркадию.

А л м а е в - а м а т ь (Аркадию). Вечно ты что-нибудь придумаешь... фантазер...

Аркадий двоится в купейном зеркале. За окном мелькают бескрайние российские просторы — степи да сопки. Поезд несется дальше.

ДОРОГА В ЛЕСУ. ФАНТОМАС В ТУМАНЕ

Раннее утро. Лес. Деревья подернуты синей дымкой. Из темноты появляются слепящие огни фар. По пустынной дороге, идущей сквозь лес серпантинном, мчится скрипучий автобус.

За рулем сидит забавного вида старикашка. Фантомас.

Из салона льется индийская музыка. Звучит песня Раджа Капура из кинофильма «Бродяга»: «Авараму, Авараму...». Фантомас в такт музыке покачивает лысой головой. Водитель откровенно нетрезв.

Салон автобуса обклеен цветными и черно-белыми открытками. На них индийские и голливудские «звезды». Девушки в старомодных купальниках, Чаплин, Сталлоне и Сталин. «Авараму, Авараму...», — подпевает Фантомас, чуть-чуть не поспевая за известным индийским артистом Раджем Капуром.

В ТАМБУРЕ. АЛМАЕВ И АНФИСА

Алмаев выносит вещи в тамбур. Сергей и Аркадий ему помогают.

В тамбуре вещи караулит проводница Анфиса.

Алмаев отсылает мальчишек за оставшимися в купе канистрами. Как только те убегают, накидывается на Анфису. Что-то страстно шепчет ей на ухо. Запихивает руку ей под юбку. Анфиса с трудом Алмаева от себя оттаскивает.

П р о в о д н и ц а А н ф и с а (поправляет платье). Сумасшедший... угомонись...

В эту секунду в тамбур возвращаются Аркадий и Сергей. Каждый из них держит по канистре с вином.

П р о в о д н и ц а А н ф и с а (переводя разговор). Минут через пять прибудем...

Анфиса смотрит на свои небольшие часики на браслетке.

А л м а е в - о т е ц (сыновьям). Ну, зовите мать... здесь подождем...

Сергей сразу же выбегает из тамбура. Бежит за матерью.

Аркадий остается в тамбуре.

А л м а е в - о т е ц (смотрит на Аркадия). А ты чего?..

А р к а д и й. Так ведь Серега побегал...

Аркадий смотрит на Анфису. Шмыгает носом. Принюхивается.

Проводница (ее смущает упорный взгляд мальчика) стоит возле двери. Алмаев — возле другой: оба молчат. Между ними становится Аркадий. Анфиса поправляет на себе шапочку. Алмаев закуривает.

В тамбур возвращается Сергей. За ним идет мать.

В ЛЕСУ. ЧП НА ДОРОГЕ

Фантомас азартно крутит баранку. После очередной колдобины Фантомас достает из-под сиденья полупустую бутылку. Смотрит, много ли от тряски расплескалось, и, изящно закинув голову, заливает в себя остаток жидкости. Но допить напиток Фантомас не успевает...

Из тумана, откуда ни возьмись, выпрыгивает пестрая тень (вероятно, лисица), пронесится перед автобусом возле самых фар. Фантомас резко выворачивает руль. Что-то глухо ударяется о фару. Автобус заносит на обочину. Машина неуклюже скатывается в овраг. Фантомас изо всех сил давит на тормоз. Автобус останавливается. В салоне по-прежнему звучит индийская музыка.

Фантомас свободной рукой выключает магнитофон. Во второй он цепко держит бутылку. Фантомас вздыхает, допивает остаток напитка. Кладет бутылку под сиденье. Из-под сиденья Фантомас достает гаечный ключ. Бесшумно открывает дверь (она все-таки скрипит) и выпрыгивает из салона. Чутко вслушивается в тишину. Оглядывается по сторонам. Дорога в лесу глуха и пустынна.

Фантомас возвращается за руль. Поворачивает ключ зажигания. Машина издает жуткое тарахтение, но с места не трогается. Фантомас еще раз поворачивает ключ. Эффект тот же. Фантомас бьет кулаком по рулю. Чертыхается и снова выпрыгивает из машины на дорогу.

Фантомас поднимает капот. Что-то ковыряет внутри мотора.

В тумане едва заметно проглядываются огни состава. Слышен шум прибывающего поезда. Попыхтев и посвистев на полустанке, поезд медленно трогается дальше. Огни состава растворяются в тумане.

Ф а н т о м а с. Чертова ты баба, пыхтит, а ехать не желает, дура, ну чего ты пыхтишь...

Из тумана показывается семейство Алмаевых в полном составе.

Алмаев беззвучно приближается к автобусу. Какое-то время он стоит за спиной у Фантомаса. Оглядывается по сторонам: Алмаев не понимает, с кем это так живо разговаривает человек, с головой залезший под крышку капота.

А л м а е в - о т е ц (тихо). Эй, друг...

От неожиданности Фантомас подпрыгивает. Звучно ударяется лысым черепом об капот.

Ф а н т о м а с (в сердцах). О, черт... напугал ты меня...

А л м а е в - о т е ц. До пансионата «Чайка» не подбросишь?..

Ф а н т о м а с. Вот, разве что вот на шее... не видишь, не заводится...

А л м а е в - о т е ц. Ну а в принципе?..

Ф а н т о м а с. В принципе — подброшу, отчего не подбросить, я и сам туда еду... А ты... ты, значит, с поезда что ли?

А л м а е в - о т е ц. С поезда... я не один, с семьей...

Ф а н т о м а с. Ну, слава богу, а то я, было, подумал, что это я... тебя... того... кхе-кхе... сшиб только что...

А л м а е в - о т е ц. Нет, не меня.

Мать выходит из тумана: здороваается с Фантомасом.

А л м а е в - а м а т ь. Здравствуйте...

А р к а д и й и С е р г е й. Здрасьте...

Ф а н т о м а с. Здрасьте, здрасьте, люди курортные... Что, к морю прибыли? Загорать, купаться, пузо греть?

А р к а д и й и С е р г е й (в один голос). Да...

Ф а н т о м а с. Что ж, дело хорошее... А я вот, хотя и живу у моря, забыл, как оно выглядит... Ну, заносите вещи, ребята...

Ф а н т о м а с (обращается к Алмаеву). Дай сигаретку, перекурим на дорожку... Вам спешить некуда, в санатории все еще спят в такую рань...

Алмаев протягивает Фантомасу пачку. Но Фантомас отмахивается.

Ф а н т о м а с. Не-е, я такие не курю, от этих у меня изжога... Ладно, придется свои...

Фантомас подходит к кабине. Снимает с вешалки пиджак.

Ф а н т о м а с (с горечью). Что за... ч-черт... не довез... тьфу ты, не довез...

Фантомас вытаскивает из пиджака осколки бутылки. Выливает из обмякшего кармана остатки жидкости. Алмаев с иронией следит за старичком.

А л м а е в о т е ц (*цитируя фразу из фильма «Операция «Ы»*). «Поллитра — вдребезги?..»

Ф а н т о м а с. Ну, как же так, а... Подержи.

Фантомас передает Алмаеву пиджак:

— Вот же... едрена шишка...

Фантомас возвращается к машине. Роемся в бардачке. Достает из него старый складной стаканчик. Аккуратно выжимает водку из кармана в стаканчик.

Ф а н т о м а с (*протягивает Алмаеву стаканчик*). Будешь?..

А л м а е в о т е ц (*с улыбкой*). Нет, мил человек... спасибо... в другой раз...

Фантомас непонимающе пожимает плечами. Залпом хлопает водочку. Занюхивает ее мятым пиджаком.

А л м а е в а - м а т ь (*украдкой шепчет мужу*). Он же пьян, как суслик, я к нему в машину не сяду...

А л м а е в о т е ц. Ничего... не стоять же нам здесь до морковкиных всходов...

Пока Фантомас проделывает сложные манипуляции с пиджаком, Аркадий с Сергеем быстро затаскивают вещи в салон автобуса. Сергей вещи подает, а Аркадий размещает их внутри салона. Разложив вещи, Аркадий спрыгивает на дорогу. Спрыгнув с подножки автобуса, Аркадий щелкает Сергея по уху и пускается от него наутек. Сергей бежит за ним — он хочет вернуть Аркадию щелчок. Братья вбегают в туман. Теряются в нем.

Сергей пробегает несколько метров, но, не догнав брата, возвращается к родителям. Аркадий же, увлекшись, бежит, не разбирая дороги.

Внезапно на него из тумана выдвигается какая-то устрашающая тень. От неожиданности Аркадий вскрикивает и... отскакивает в сторону. Падает в траву.

Над собою Аркадий видит жутковатый столб: над ним высится огромная деревянная скульптура. Первобытный идол.

НА ДОРОГЕ. РАЗГОВОР У ИДОЛА

Аркадий встает с земли. Приближается к столбу. Разглядывает его, робко поглаживает дерево руками. Это многоярусная скульптура, чем-то напоминающая африканские или тлинкитские стелы со множеством сплетающихся чудищ. Первобытные химеры разинули на Аркадия широкие пасти. Аркадий и сам стоит, разинув рот.

В это время на крик Аркадия прибегают родители, Сергей и Фантомас.

А л м а е в а - м а т ь (*испуганно*). Что, что случилось, сыночка?..

Мать прижимает Аркадия к себе, ощупывает его руками.

А р к а д и й. Ничего, я просто испугался... вот этого...

Аркадий указывает пальцем на деревянную стелу.

А л м а е в о т е ц (*делая к ней шаг*). Это еще что такое?..

Алмаев подходит к скульптуре, с любопытством ее рассматривает. Сергей приближается к столбу следом за отцом.

С е р г е й (*изумленно*). Ух ты...

Из тумана проглядывают личины жуткого бестиария. Поэзию момента разрушает скрипучий голос Фантомаса.

Ф а н т о м а с. А... это у нас тут чудак-человек живет неподалеку, в поселке... Его рук дело... Ордын. Может, слышали? Он скульптор, известный, говорят... Очень странный товарищ, если честно... Ордын много таких чудищ по лесу понаставил, местные даже жаловаться на него ходили, говорят, что детей теперь за грибами отпустить нельзя, так детишки пугаются этих коряг...

А л м а е в о т е ц (*разглядывая идола*). Не мудрено...

Ф а н т о м а с (*продолжает*). Ну вот. А Ордын, он плевать на всех хотел, он — большая шишка, известный человек, как говорят... Никого не боится. Чего ему бояться-то в его возрасте, когда он еще с самим Лениным, говорят, был знаком... К тому же Ордын, он и правда немного не в своем уме, я-то его хорошо знаю... Про него тут разное болтают... Не все, конечно, правда, но кое-что правда... Говорят, что сад у него есть, где он людей в каменные изваяния превращает... Сад есть.

Аркадий обходит статую по кругу: читает слова, вырезанные на ее поверхности...

А р к а д и й (*читает*). «Не блуждай вне, но войди вовнутрь себя...»

Где-то в лесу раздается протяжный вой зверя.

С е р г е й (*испуганно*). А это что, местные оборотни?..

Сергей пытается хихикнуть, но старичок ему сухо отвечает...

Ф а н т о м а с. Это лиса... ну ладно, не на выставке... ехать надо...

Все возвращаются к автобусу. Идут в тумане.

Ф а н т о м а с (*продолжая разговор о лисах*). А лис... этой твари много развелось в последние годы, кишмя кишат...

Алмаевы и Фантомас подходят к автобусу.

Ф а н т о м а с (*увлекаясь*). Я вот одну, кажется,шиб только что... Может, она и воет... Едва успел в кювет увернуть, как выпрыгнет из кустов... хорошо, что трезвый...

По виду Фантомас, однако, трезвым не выглядит. А л м а е в а - м а т ь (*украдкой шепчет мужу*). Может, все-таки другогождемся?

А л м а е в о т е ц. Ничего, старикашка бойкий... доведет...

Фантомас подходит к открытому капоту. Что-то ковыряет в моторе. Автобус, попыхтев, заводится. Фантомас захлопывает капот. Обтирает руки тряпкой. Идет к кабине. Аркадий и Сергей забегают в салон. Родители поднимаются за ними.

Ф а н т о м а с (*уже за рулем*). Ну, с богом...

Фантомас выруливает с обочины, устремляет колеса по пустынной дороге к пансионату.

В МАШИНЕ. ИСТОРИЯ МЕСТНОСТИ

А л м а е в о т е ц (*спрашивает Фантомаса*). А ты, дед, в эту рань как на дороге-то оказался?.. Ведь не за нами же ехал...

Ф а н т о м а с. Нет, не за вами... Хотя знакомству рад. Да у меня тут одно мероприятие намечилось... кхе-кхе, культурное... я ведь тоже в «Чайку» еду, кхе-кхе...

Старикашка как-то загадочно похихикивает.

А л м а е в о т е ц (*удивленно*). Да ну?.. Ну, тогда рассказывай, что у вас тут за пансионат такой... «Чайка»...

Ф а н т о м а с. А что «Чайка»? «Чайка» неплохой пансионат, очень даже хороший... у меня там друг работает, Филин, к нему и еду, кхе-кхе...

Аркадий на переднем сиденье с любопытством оглядывает местность, по которой проезжает автобус. Из машины Аркадий видит лисицу, мелькнувшую среди деревьев, но сказать об этом он не решает.

Мимо автобуса темным массивом проносятся деревья. Чуть поодаль видны какие-то развалины. Аркадий провожает их удивленным взглядом.

Фантомас, заглянув в зеркальце, угадывает любопытство мальчика.

Ф а н т о м а с. Здесь под землей строения были, целый подземный город отгрохали при Союзе: а теперь все брошено, как от фрица бежали... только местные иногда залезут... проволоку там, другое чего вынесут... да пьянь всякая... А раньше тут ракетная база была... секретная... Хрущев строил после Карибского кризиса...

Аркадий внимательно слушает Фантомаса. Сергей рассматривает картинки на стенах автобуса.

Старичок снова включает магнитофон: «Авараму, Авараму...» — глухо льется из старого динамика, заклеенного фотографией подмигивающей индийской красотицы. Аркадий смотрит на фотографию. В такт

движению автобуса красotka заманчиво Аркадию подмигивает.

СТОРОЖЕВАЯ БУДКА. «ТАНЕЦ ЖИВОТА»

Та же самая индийская песня звучит и в будке ночного сторожа. Друг Фантомаса, Филин, на вахте. В его сторожевой каптерке под песню Раджа Капура на столе танцует голая Зоя. Похотливо, но как-то неуклюже вертит бедрами. В такт музыке встряхивает копной огненно-рыжих волос.

Филин — старый сторож (еще один странный тип) — азартно хлопает в ладоши. Безумно хохочет, по-туркменски крутит головой. Ему подражает еще одна девка, тоже полуобнаженная, все трое, похоже, изрядно пьяны.

Внезапно за окном слышатся настойчивые сигналы: Фантомас подъезжает к сторожевой будке Филина.

Услышав сигналы, Филин действует крайне профессионально. Зое дает команду спрыгнуть со стола. Ее подруге — навести в комнате порядок. Выключает магнитофон. Напускает на себя важный вид и выходит из будки.

В АВТОБУСЕ. ВСТРЕЧА С ФИЛИНЫМ

Автобус подъезжает к высоким стальным воротам. Из сторожевой будки, почесываясь и зевая, выходит Филин.

Ф а н т о м а с (*орет в окошко*). Коки-моки, боки-бок, ты с рогами, я без рог...

Филин открывает ворота, разматывает цепи, накрученные на решетку.

Ф и л и н. Не ори. «Топливо» привез?..

Одну часть ворот Филин подпирает камнем, вторую — держит сам. Фантомас, проезжая мимо друга, еще раз сигнализирует.

Ф а н т о м а с (*снова орет в окно автобуса*). Вез, да не довед... Вот провожу людей и вернусь, расскажу, как все было...

Ф и л и н. Проезжай. Кретин. Музыку выруби, люди спят...

Автобус проезжает мимо Филина. Въезжает на территорию пансионата.

В АВТОБУСЕ. ЗОЯ ГОЛАЯ — ЗА ОКНОМ

Ф а н т о м а с (*Алмаеву*). Трус жуткий... Боится работу потерять...

Магнитофон тем не менее Фантомас выключает.

Автобус отдаляется от ворот. Аркадий еще раз оборачивается, и видит, как из сторожевой будки вы-

бегают обнаженная женщина. Это Зоя. Зоя, приплясывая, бегают вокруг Филина. Сторож загоняет ее в помещение, как домашнее животное — помахивая руками...

Аркадий жадно наблюдает за этой нереальной сценой: однако никому о ней не говорит, кроме Аркадия никто голой Зои не замечает.

КОРПУС № 4. ПРОЩАНИЕ С ФАНТОМАСОМ

Автобус останавливается перед входом в корпус. Аркадий с Сергеем по команде отца быстро выгружают вещи, оттаскивают их к дверям здания.

А л м а е в а -м а т ь (Фантомасу). Спасибо вам...

Алмаев достает из кармана купюру, протягивает ее старичку.

Ф а н т о м а с. Денег не надо, я все равно сюда ехал...

А л м а е в -о т е ц. Держи, дед, ведь ты же остался без «топлива»...

Алмаев кладет деньги Фантомасу в бардачок. Спрыгивает со ступенек автобуса.

Ф а н т о м а с (почесав затылок). Резонно.

Фантомас дергает дверной рычаг, захлопывает дверь. Заводит мотор. Автобус с грохотом отъезжает на несколько метров, но тут же тупо останавливается и глохнет. Из салона доносится сиплый голос старичка.

КОРПУС № 4. НИКТО НЕ ВСТРЕЧАЕТ

Алмаевы входят в помещение корпуса. На месте портье никого нет. В холле тишина. На стенах висят аляповатые картины в стиле Айвазовского, на тумбочках по углам — декоративные экзотические растения, между этажами — на лестнице — стоят муляжи античных бюстов. Рядом с массивным диваном выставлен круглый аквариум с золотыми рыбками.

А л м а е в -о т е ц (довольно громко). Есть тут кто живой?... Ау...

А л м а е в а -м а т ь (полушепотом). Тише ты. Разбудишь всех...

А л м а е в -о т е ц. Почему не встречаются?..

А л м а е в а -м а т ь. Что ты — Папа Римский что ли, встречать тебя... Темень на дворе.

А л м а е в -о т е ц. Все равно портье должен быть... или горничная...

Алмаев достает из кармана пансионатские путевки, разворачивает их.

А л м а е в -о т е ц. Ладно, обойдемся без встречающих... Так, комната... ага, понятно...

Из застекленного ящичка, висящего на стене, Алмаев достает ключ с номерком.

А л м а е в а -м а т ь. Что ты делаешь, давайждемся кого-нибудь...

А л м а е в -о т е ц. За мной...

Алмаев поднимается по лестнице, устланной ковром: все семейство покорно идет за ним. Сергей с любопытством озирается по сторонам. Аркадий запихивает два пальца в нос одной из статуй на лестнице. Выгребает из ноздрей античного героя серую пыль.

В КОМНАТЕ. ВИД НА МОРЕ

Алмаевы подходят к своему номеру. Все дружно входят в помещение. Один Аркадий на секунду задерживается в проходе: перед античным бюстом. Но вскоре и он вбегает в номер. В это время Сергей уже по-хозяйски ходит по комнатам, исследует новое помещение.

Сергей подходит к окну, отдергивает шторы. Распахивает двери, выводящие на балкон.

С е р г е й. О! Вид на море... Здорово.

Братья выбегают на балкон. Их переполняет радость.

Алмаева подходит к мужу, обнимает его. Алмаев ее целует.

А л м а е в а -м а т ь. Красиво...

С балкона открывается великолепный вид. Доносится шум прибоя.

А л м а е в -о т е ц. Да. Красиво.

Алмаевы кучкой стоят на балконе.

А р к а д и й (шепотом). Море...

О берег с шумом разбиваются пенящиеся волны.

В КОМНАТЕ. ПРОБУЖДЕНИЕ АРКАДИЯ

Аркадий сдергивает с себя одеяло; испуганно оглядывается по сторонам. Сергея в комнате нет. Постель брата пуста.

Аркадий одевается. Выбегает из комнаты. Ему слышится голос отца...

А л м а е в -о т е ц. Странная девка... эта рыжая...

А л м а е в а -м а т ь. Да она больная... Ты бы видел, как она на тебя смотрела: животное какое-то... Не будь рядом меня, не знаю, чем бы у вас все кончилось...

А л м а е в -о т е ц. Ну, перестань...

Аркадий входит в гостиную. Видит отца и мать — оба они на балконе. На столике стоит графин, наполненный красным вином. Рядом небольшой транзистор. Отец слушает радио. Мать сидит напротив него, смотрит на море.

А л м а е в -о т е ц (замечая сына). А, проснулся?

А р к а д и й (подходит к матери, целует ее). Доброе утро.

А л м а е в а -м а т ь. Доброе утро, сыночка...

Мать встает, входит в комнату. Аркадий подходит к отцу, целует его.

А р к а д и й. А где Серый?..

А л м а е в -о т е ц. На море отпросился... с пацанами...

А р к а д и й. С какими еще... «пацанами»?

А л м а е в -о т е ц. Серега себе уже друзей нашел. Он у нас быстро с людьми сходится. Не то что некоторые...

В это время возвращается мать: она несет на подносе завтрак: стакан молока, омлет, фрукты. Расставляет завтрак Аркадия на столе.

А р к а д и й (ему обидно). Как же он без меня-то пошел?... Брат еще называется...

А л м а е в а -м а т ь. Сергей сказал, что ты проспал тебя не будить... сказал, ты хочешь выспаться...

Аркадий налетает на завтрак. Торопливо ест.

А р к а д и й. Наврал ваш Сергей.

А л м а е в а -м а т ь. Не спеши так, жуй как следует... Не знаешь, кому из вас верить.

Алмаев молчит, неторопливо потягивает вино. Аркадий расправляется с завтраком.

А р к а д и й. Мам, пап, ну я побегал... к морю...

А л м а е в -о т е ц. Смотри, не вздумай заплывать, и брату передай, чтоб не смел... ясно?..

А р к а д и й. Пап, да мы же с Серым в бассейн ходили...

А л м а е в -о т е ц. Тебе ясно, что я сказал?..

А р к а д и й. Ясно.

А л м а е в -о т е ц (нравоучительно). Море — не бассейн. Чаще всего тонет тот, кто хорошо плавает...

Мать накидывает Аркадию на плечо полотенце. Аркадий вскакивает из-за стола. Убегает.

В ХОЛЛЕ. РАЗГОВОР С ЗОЕЙ

Аркадий выбегает из номера, спускается по лестнице в холл. Внизу, в холле, он видит ту самую рыжеволосую женщину, которую видел утром голой, — Зою.

Аркадий в замешательстве. Сбавляет шаг. Зоя сидит на кожаном диване, нога на ногу в короткой юбчонке, красит на ногах ногти. На Аркадия она внимания не обращает. Аркадий подходит ближе. Здоровается.

А р к а д и й. Здравствте.

На ноге у Зои Аркадий видит татуировку: свившуюся кольцом змею. Зоя отвечает не сразу. Нехотя отводит взгляд от алых ногтей. Дует на них.

З о я. А, привет, ты из 11-го? Утром въехали?

Аркадий кивает головой.

З о я. А папашка у тебя ничего так, интересный мужичка... Он кем работает?

А р к а д и й. В «органах».

З о я. А, в «органах» — это хорошо... А я здесь, типа, как консьержка... Если что — обращайся... И отцу передай, пусть тоже обращается... если что...

А р к а д и й. Ладно.

Аркадий проходит мимо рыжеволосой консьержки. Бросает еще один взгляд на ее ноги. Выбегает на улицу.

НА УЛИЦЕ. НЕМЫЕ РЭППЕРЫ И БЕГЕМОТ

Светит солнце. Чудный денек. Аркадий впервые оказывается на незнакомых улицах пансионата. Осматривается по сторонам. Чуть поодаль — из тенистой беседки — доносятся захлебывающиеся ритмы рэп-музыки. Аркадий медленно идет на эти звуки. Приближается к беседке, и видит...

...Компания подростков сидит перед магнитофоном, из которого доносятся оглушающие ритмы рэпа. Подростки по очереди лихорадочно перебирают пальцами: на языке глухонемых энергично тараторят рэп-текстовку.

Аркадий изумленно на них смотрит. Из состояния замешательства его выводит чей-то голос за спиной...

Г о л о с Б е г е м о т а (за кадром). Это глухонемые... Они из интерната, тоже отдыхать сюда приехали...

Аркадий поворачивается и видит перед собой забавного пухленького мальчика с маской для подводного плавания и дыхательной трубкой в руках: это — Бегемот.

Б е г е м о т (изображая рэппера). Рэп — это музыка глухонемых трепачей... ха... А эти сами по себе... У них тут Братство глухонемых... помешаны на рэпе... Бегемот — меня все так зовут...

Бегемот протягивает Аркадию руку. Аркадий не успевает представиться.

Б е г е м о т. Да я знаю, ты — Аркадий...

А р к а д и й (удивленно). Да? А ты откуда знаешь?

Б е г е м о т. Серега рассказывал, брательник твой... классный чувак... мы с ним на пляже познакомились...

А р к а д и й. А где он сейчас?..

Б е г е м о т. Да там же, на берегу... с пацанами мяч гоняет... а я за плавками бегал и за маской, понырять хочу... Рванули!

У МОРЯ. ЗМЕЯ В БУТЫЛКЕ

Аркадий и Бегемот бегут к морю. От корпусов на побережье ведет лестничный спуск. Мальчишки бегут по нему.

Бегемот. Вам с Сергеем повезло, вы в четвертом корпусе... в вашем корпусе Зойка-блядь работает... Ты ее видел?... Рыжая такая...

Аркадий. Да, видел...

Бегемот. Мы с пацанами каждый день на нее дрончим...

Аркадий. Это как?..

Бегемот. Сам увидишь... голая она — конфетка...

Аркадий. А я ее видел... голой...

Бегемот (смеется). Хорош врать-то... где ты мог ее голой видеть, трепло...

Аркадий не отвечает, хотя ему обидно. Мальчишки спускаются к морю. Бегут по морскому берегу.

Бегемот (задыхаясь). А вон все наши... видишь?..

В отдалении группа ребят гоняет в футбол. Среди мальчишек Аркадий различает и своего брата Сергея. Но вдруг...

...Аркадий запинаясь, спотыкается обо что-то твердое и падает.

Бегемот пробегает мимо.

Бегемот. Догоняй, фраер!

Толстяк, однако, и сам сбавляет шаг: идет, держась за бок. Дышит тяжело.

Аркадий встает на ноги. В кустах он замечает горлышко бутылки, врытой в песок, за стеклом бутылки виднеется что-то вьющееся.

Аркадий выкапывает бутылку из песка, и видит...

...клубком свившуюся внутри нее змею. Бутылка до половины наполнена морской водой. Горлышко обмотано марлей.

Бегемот замечает, что Аркадий подобрал в кустах что-то необычное, и быстро к нему подбегает.

Бегемот. Ни фиги себе... змея... это откуда?

Аркадий. Из земли торчало...

Бегемот. Ну, ты даешь... Щас пацанов позову, смотри, не выпускай ее... и к марле пальцы не подноси — укусит...

Бегемот убегает.

НА БЕРЕГУ. УРОК ГИПНОЗА

Аркадий сидит на камень, заглядывает змее в ее плоские глаза.

Подражая Фокуснику, делает таинственные пассы.

Аркадий. Ассара-дарра-чужфара...

Аркадий внимательно смотрит змее в глаза. Змея, не моргая, таращится на Аркадия, но под гипноз его она не попадает.

НА БЕРЕГУ. ПОДБЕГАЮТ ПОДРОСТКИ

К Аркадию подбегают мальчишки. Вместе с Пипись-

кой, Черепом, Бегемотом, Бяшкой, Шуриком и Леной подбегает к Аркадию и Сергей. Сергей сразу же вырывает у брата из рук бутылку со змеей.

Сергей. Покажи, где ты ее откопал?

Аркадий (наивно отвечает). Вон там...

Пацаны хохочут.

Череп (беря у Сергея бутылку). Давай ее утопим...

Аркадий. Нет, не надо, она мне нужна...

Ребята опять смеются.

Леня. Зачем она тебе?..

Пиписька. А я, кажется, знаю, чья это змея, пацаны...

Шурик, Сергей, Череп и Бегемот (наперебой). Чья, чья?..

Аркадий (опять наивно). Моя...

Аркадий тянет к бутылке руки. Но получает по рукам.

Сергей (одергивает брата). Да погоди ты...

Пиписька (продолжает). Я видел, как ее тот чокнутый дед ловил... ну, скульптор... дня два-три... тому назад... При мне змею в бутылку палкой загонял...

Аркадий, когда речь заходит об Ордынове, внимательно слушает.

Леня. Слушайте, пацаны, а давай вернем ему эту змею... может, он нам за нее денег отвалит...

Сергей (спрашивает). Это тот дед, кто своих чудищ повсюду понатыкал?.. Мы одно такое видели... Жуть.

Череп. Да. Он — сумасшедший...

Леня. Ордынов — скульптор.

Бяшка. Точно, пацаны, вернем ему змею, пусть раскошеляется, а мы на эти деньги сможем на морских великах покататься.

Бегемот. Какие на фиг «велики», за «бабки» можно и Зойку уболтать...

Пиписька. Точно. Пусть она у нас полижет...

Шурик. Ты че, думаешь, он нам сто баксов вывалит, этот старик... сомневаюсь... Так, даст рублей двадцать... максимум...

Пиписька. Нет, за двадцатник Зойка лизать не станет... Тем более у целой оравы... Хотя, как знать...

Сергей (пихая Аркадия). Малой не в счет...

Бяшка. Все равно нас много...

Пиписька. Ну ладно, лизать не хочет, пусть нам дырочку свою покажет... здесь-то неважно, сколько нас человек...

Леня. Э, дырку ее мы и так каждый день видим... бесплатно... Зачем зря деньги тратить. Лучше тогда и правда на великах поплавать...

Все это время бутылка со змеей переходит из рук в руки. Наконец, она задерживается в руках у Черпа.

Пиписька. Вообще-то через стекло, если честно, ни хрена не видно... так... вслепую фактически дрончим...

Тут в разговор неожиданным образом вмешивается Аркадий.

Аркадий. Не отдам я...

Ребята на секунду умолкают, с удивлением на него смотрят.

Леня. А тебе-то она зачем, мелкий... Ты че?

Аркадий (серьезно). Мне надо...

Сергей. Да зачем она тебе?.. Все равно отец не разрешит ее в доме оставить...

Аркадий. А я прятать буду... я на ней хочу взгляд тренировать... гипнозу буду учиться...

Ребята громко визжат. Хохочут.

Сергей. А, пацаны, я и забыл... Братишка-то мой в циркачи готовится... гипнотизером решил стать...

Подростки, смеясь, кто как может корчат из себя клоунов и гипнотизеров.

Пиписька (комично изображая медиума). Вызываю дух Санта Клауса...

Смекнув, что змею ему просто так не вернут, Аркадий выхватывает из рук у Черпа бутылку. Пускается с ней наутек. Мальчишки кидаются вдогонку. Бегут за Аркадием вдоль берега моря.

НА БЕРЕГУ. ПОЯВЛЕНИЕ АСИСЯ

Ватага подростков гонится за Аркадием. Пока ему удастся сохранять дистанцию, но ребята с каждой секундой все ближе и ближе. Оббегают Аркадия со всех сторон. Известно, чем закончилась бы эта погоня, если бы не...

...Чей-то истошный крик.

Голос Асисы (за кадром). Эй, придурки! Стоооо-йеетеее!!!

Мальчишки, привлеченные этим криком, потихоньку сбавляют темп, останавливаются. Аркадий тем временем набирает скорость.

По берегу моря бежит Асися, отчаянно машет руками.

Череп. Чего это он, а?..

Бяшка. Не знаю...

Асися (кричит издалека). Зойка-блядь... в баню... поооошла...

Асися тяжело дышит, не может отдышаться.

Леня (догадывается первым). Пацаны, Зойка... в бане... моется...

Пиписька. Не моется, а подмывается...

Подростки смеются. Асися подбегает поближе.

Асися (наконец отдышавшись). В баню пошла... сам видел...

Ребята дружной командой кидаются к корпусам пансионата. Асися, тяжело дыша, ковыляет в самом хвосте.

Аркадий останавливается. Смотрит на убегающих мальчишек. Держит в руке бутылку со змеей. Переводит дух.

В ДУШЕВОЙ. ЗОЙКА МОЕТСЯ

В душевой, в шуме воды, слышны женские голоса. В клубах пара видны женские тела. Женщины мылятся мылом, трутся мочалками, о чем-то шутливо пересмеиваются. Здесь же и Зоя. Зоя — голая. Зоя поливает свое тело теплой струей. Гладит себя мочалкой.

ЗА СТЕНОЙ. МАЛЬЧИШКИ ПОДГЛЯДЫВАЮТ

Мальчишки тайком плятятся на голых купальщиц. Кучей сгрудились на шатких ящиках. Подглядывают за женщинами через трещину в стекле.

К ним бесшумно подходит Аркадий. Бутылки со змеей в руках у него уже нет. Аркадий с интересом смотрит на Сергея и его новых приятелей. Пацаны теснятся на ящиках, друг друга отпихивают от щели в стекле. Борются за место у окошка.

Леня (тихо). Трахаться идет... сто пудов...

Ребята энергично трут каждый у себя между ног. На их лицах гуляет какое-то непонятное Аркадию иступление.

Бяшка (закатывая глаза). А-а-ай...

Его странно трясет. Бяшка меняется в лице, спрыгивает с ящиков. Садится на ящик недалеко от Аркадия.

Бяшка (Аркадию). Иди, позырь, не пожалейшь... А где змея?

Бяшка достает из кармана пачку сигарет. Закуривает.

Аркадий. Спрятал.

Сергей (грозит Аркадию кулаком). У...

Череп показывает Сергею пальцем, чтобы тот не шумел. Леня подзывает Аркадия поближе.

Леня (шепотом). Иди, позырь...

Аркадий поднимается на вершину ящиков. Его пропускают к окошку. Аркадий заглядывает в трещину в стекле, молча смотрит на Зою. После паузы — отстраняется от стекла. Все многозначительно на него смотрят...

Пиписька. Ну, как тебе? Видел когда-нибудь такое?

Аркадий (равнодушно). Да я ее раньше вас видел...

Сергей. Во врет, а?! Где ты мог ее видеть, олух?!

Сергей отвечает младшему брату подзатыльник: — Давай, чеши отсюда... девочка...
 Аркадий обиженно спрыгивает с ящиков.
 А р к а д и й (громко). Правда, видел... Еще утром... голой...

Аркадий неловко задевает один из ящиков, от чего, с грохотом и громким треском, рушится вся конструкция. Пирамида обваливается на землю. Вместе с ней падают и мальчишки. За стеклом, в душевой, слышатся визги напуганных женщины. Подружки мгновенно пускаются наутек.

СРЕДИ КОРПУСОВ. ОБСУЖДАЮТ УВИДЕННОЕ

Шумной толпой мальчишки идут среди корпусов. Аркадий, как потерянный, плетется следом за ними. На него никто не обращает внимания.

П и п и с ь к а (Сергею). Видал, какие у Зойки между ног волосы?...

С е р г е й. Ух, я бы в них поселился и жил там, как мандавошка...

Б я ш к а.. Кто кончил?..

Ч е р е п. Я не успел...

Ш у р и к, Л е н я и С е р г е й (наперебой). Я тоже...

— ...и я...

— ...и я не успел...

Б я ш к а. (с гордостью). А я кончил...

Б е г е м о т. А я буду вечером... вспоминать... и прочить...

Бегемот делает характерные жесты. Мальчишки смеются.

А с и с я й. А я кончил, не добежав до бани...

Ребята хохочут еще громче.

Л е н я. Чего ржете, а если теперь стекло заменят?..

Б я ш к а.. Тогда прощай, кайф...

Ш у р и к. Да. Бабы, стопудово, доперли, что за ними подглядывают...

С е р г е й. Еще бы не доперли, такой был грохот...

Ч е р е п. Мы и ящики-то не убрали...

А с и с я й. Обидно.

Ч е р е п (Сергею). Все из-за твоего чокнутого братца... «я ее раньше вас видел»... (передразнивает он Аркадия). Трепло несчастное...

Сергей поворачивается к Аркадию. Вворачивает брату смачный щелбан.

С е р г е й (Аркадию). Вали отсюда, придурок, от тебя одни обломы...

Л е н я. Иди, глазенки на змею тренируй, Кашпировский...

Все смеются. Аркадий потирает ушибленную макушку.

Ч е р е п. Да у него между ног еще нет ничего, ему поэтому и бабы пофигу...

А с и с я й (с издевкой — Аркадию). Волосни-то еще нет, а?

Пацаны опять над Аркадием смеются. Нападают на него со всех сторон.

П и п и с ь к а, Ч е р е п, Б я ш к а., С е р г е й (пытаясь тянуть с Аркадия штаны). Покажи, волосня растет? Ни фиги нету... девочка...

Аркадий отчаянно вырывается, отбегает в сторону. Вяло плетется за мальчишками. Тут интересная идея приходит в голову Бегемоту.

Б е г е м о т. Пацаны, а ведь Зойка, она к старику собирается... Она к Ордынову часто ходит... позировать... я знаю...

Ш у р и к. Точно...

Ч е р е п. А интересно, с дедом она тоже трахается?

П и п и с ь к а. Вряд ли. У него уже лет сорок не стоит, наверное...

Все снова смеются. Не весел один только Аркадий.

А с и с я й. Нет, он ее чисто лепит...

Б е г е м о т. Вот бы нам Ордынову змею вернуть, а, пацаны... когда Зойка у него будет... мы бы мастерскую его увидели... и сад... и еще раз Зойку... голой...

Л е н я. Точно, может старик нам еще и денег даст, тогда мы на великах морских пакатались бы... Во было бы клево, а...

Ч е р е п. Чего зря мечтать-то, змеи у нас нет...

Череп враждебно смотрит на Аркадия. Этот чмошник бутылку зашкнил... Фраер ушастый.

Все с презрением смотрят на Аркадия. Аркадий чувствует, что в этой компании его никто не уважает. Виногато опускает глаза.

СТРОЕНИЕ ЭНЕРГОБЛОКА. НАДПИСИ НА СТЕНЕ

В этот момент подростки, отдалившиеся от корпусов пансионата, приближаются к какому-то полуобвалившемуся строению. Это небольшое загаженное помещение — энергоблок.

Мальчишки входят в него. Череп достает из кармана пачку сигарет. Закуривает. Сигарета идет по кругу.

Б е г е м о т. Пацаны, а давай напишем тут наши имена — на память...

Б я ш к а.. Точно, а если мы сюда когда-нибудь вернемся, то вспомним этот день...

Шурик давится сигаретным дымом. Кашляет.

Ш у р и к. Вот, кхе-кхе... давай, кхе... углем на-калякаем...

Он показывает на обгорелый кусок доски, валяющийся здесь же в общем хламе. Череп поднимает обугленную палку. Царапает на стене имена и прозвища ребят. «Череп, Леня, Бяшка, Бегемот, Серый, Асисяй, Пиписька, Шурик...» — коряво выводит он на стенке.

А с и с я й (имея в виду Аркадия). Давай напишем: «...и еще один лох...»

Ребята смеются. Череп уже заносит руку, чтобы вывести эти слова, но его останавливает Леня.

Л е н я. Нет, не пиши... а то и он тоже в истории останется...

Ч е р е п. Точно. Не будем его увековечивать...

Имени Аркадия Череп не выводит. Отбрасывает обугленную палку. Аркадий наблюдает за этой сценой со стороны. Сидит на камне, как изгой.

А р к а д и й. А я...

П и п и с ь к а. А ты — головка от х...а...

Пацаны хохочут.

Аркадий вскакивает, бежит куда-то прочь. Но, пробежав пару метров, спотыкается о толстый кабель, торчащий из земли. Падает на землю.

Мальчишки смеются еще громче. Аркадий быстро поднимается на ноги, бежит, не разбирая дороги.

С е р г е й (кричит ему вслед). Эй, ты куда... сто-о-ой...

НА ПРИГОРКЕ. ВДВОЕМ СО ЗМЕЕЙ

Аркадий вбегает на небольшой холм: достает из кустов бутылку со змеей. Ставит ее перед собой. Сам садится на землю. Плачет.

На берегу купаются, веселятся, плещутся в воде отдыхающие. Прибрежный пирс облеплен людьми.

Аркадий видит, как к пирсу приближаются Череп, Бегемот, Бяшка, Пиписька, Асисяй, Шурик, Леня и Сергей. Пацаны поднимаются на пирс. Скидывают одежду, шумной гурьбой прыгают в море.

Аркадий сидит на холме, ему горько, обидно и одиноко. Рядом с ним в землю врыта бутылка со змеей. Аркадий склоняется, пристально смотрит змее в глаза.

НА ПРИГОРКЕ. ПОЯВЛЯЕТСЯ ОТЕЦ

Внезапно кто-то больно хватает Аркадия за ухо. Отрывает его за ухо от земли. Аркадий узнает крепкую руку отца.

А л м а е в-о т е ц. Сколько мне вас искать, а?... Час ношусь, как угорелый...

Алмаев отпускает наконец ухо сына, берет в руки бутылку со змеей.

А л м а е в-о т е ц. Это еще что такое?..

А р к а д и й. Пап, это мое, не выбрасывай... мне очень нужно...

А л м а е в-о т е ц. Где Сергей?..

А р к а д и й. Там, на море... с ребятами...

А л м а е в-о т е ц. Зови его обедать, живо... Через пять минут оба чтоб в номере были...

Алмаев возвращается к корпусам. На секунду останавливается, с интересом смотрит на змею в бутылке. Аркадий спускается к берегу моря звать брата.

НА ПИРСЕ. КУПАНИЕ ДЕТЕЙ

Аркадий подбегает к пирсу, рядом с которым барахтаются в воде ребята.

А р к а д и й (кричит). Серге-е-ей... Серге-е-ей...

Пацаны весело плещутся в воде. Прыгают с пирса. Смеются.

С е р г е й (Аркадию). Чего тебе?..

А р к а д и й. Отец зовет... злой очень...

С е р г е й (приятелям). Все, пацаны, надо идти... с нашим батей шутки плохи...

Л е н я. Ладно. Пошли все обедать, встречаемся через час...

А с и с я й. Через час, здесь же...

Б е г е м о т. Вы идите, а я еще поныряю... зря я что ли за маской бегал?

Мальчишки расходятся. На пирсе остается один Бегемот. На нем маска и дыхательная трубка. Он с пирса машет друзьям рукой.

Б е г е м о т (гнусаво, через маску). Встречаемся через час...

НА БАЛКОНЕ. ТРЕНИРОВКА ПАМЯТИ

Мать накрывает на балконе обеденный столик. Раскладывает на нем еду. Алмаев ставит бутылку со змеей на перила балкона. Змея извивается в мутной, подсвеченной солнцем воде.

А л м а е в-о т е ц (жене). Ты глянь, что твой сын на этот раз отчебучил. Змею где-то раздобыл...

А л м а е в а -м а т ь. С ума сошел, ведь она может укусить...

А р к а д и й. Нет, она под марлей...

Аркадий садится напротив отца. Сергей — рядом.

А л м а е в а -м а т ь (мужу). Выброси эту гадость, я за стол не сяду...

А р к а д и й (умоляюще). Пап, мам, не выбрасывайте ее... она мне очень нужна... очень...

А л м а е в-о т е ц. Да на кой она тебе...

С е р г е й. Он на ней взгляд свой хочет тренировать...

А л м а е в-о т е ц. Что?..
 А л м а е в-м а т ь. Ах да, ты ведь не знаешь...
 Аркаша решил стать гипнотизером... сыщиком и космонавтом он у нас уже был...
 М а т ь с укоризной смотрит на мужа:
 — А ты никогда не знаешь, что с твоими детьми происходит...
 М а т ь выходит в комнату. Алмаев провожает ее пристальным взглядом.
 С е р г е й. Это он на циркачей насмотрелся... В поезде...
 Отец смеется.
 А л м а е в-о т е ц (*смотрит на змею*). А, ну да, теперь понятно... змеи же гипнотизируют... мышей там, лягушек... и ты решил... на ней... взгляд тренировать...
 Алмаев смеется. Треплет Аркадию волосы.
 А л м а е в-о т е ц. Ну и чудак ты у нас, сын, нечего сказать...
 С е р г е й. Чудак — на другую букву...
 Алмаев отвечает Сергею звонкий подзатыльник.
 А л м а е в-о т е ц (*Сергею*). Ты поговори мне...
 Сергей умолкает.
 А р к а д и й. Пап, я потренируюсь и... гипнотизером буду, честно...
 А л м а е в-о т е ц. Выброси это из головы... будешь, кем я скажу... и чтоб о цирке я больше не слышал... Мы тебе какую-нибудь реальную специальность подберем...
 А р к а д и й. Нет...
 Аркадий обиженно отворачивается, смотрит на море.
 С е р г е й. Пап, а ведь гипнотизеров и фокусников не бывает, скажи... это все трюки... хитрости для маленьких...
 А л м а е в-о т е ц (*смешно изображает в лицах*). Ладно, слушайте анекдот: значит, детская аудитория, выходит конференсье. «Здравствуйте дети, сейчас перед вами выступит скрипач...» Дети: «Не хотим скрипача, хотим фокусника...» Конференсье разводит руками: «Но у нас нет фокусника...» А дети гнут свое: «Фокусника хотим, фокусника...» «Ладно, сейчас выйдет фокусник и сыграет на скрипке...»
 Алмаев хмыкает сам над своей шуткой. Сергей громко хохочет.
 А л м а е в-о т е ц. Ты вот лучше мышцы качай... память тренируй... Вот память развить можно... это факт...
 На балкон входит мать с подносом в руках. Расставляет на столе тарелки, стаканы и прочие обеденные приборы.
 А л м а е в-м а т ь (*включается в разговор*). Да,

сыночек, может, ты и учиться тогда лучше станешь... и английский осилишь... Ты ведь у нас такой неуслуживый...
 М а т ь, расставив на столе приборы, снова выходит в комнату.
 А л м а е в-о т е ц (*Аркадию*). Ну-ка, давай... отвернись на секунду...
 Аркадий недоуменно смотрит на отца. Отворачивается.
 А л м а е в-о т е ц. Теперь скажи мне, какие на столе лежат предметы... и сколько их всего?..
 Аркадий морщится. Потирает лоб.
 А р к а д и й. Тарелки, четыре...
 С е р г е й. Это и дураку понятно, что четыре... нас же четверо... Ты сколько яблок в вазе, груш сколько... скажи...
 А л м а е в-о т е ц. Да, поподробнее...
 Аркадий еще секунду думает, но не может ничего припомнить.
 А р к а д и й. Я не успел рассмотреть...
 А л м а е в-о т е ц. Ладно, на две секунды можешь повернуться...
 Аркадий быстро разворачивается. Жадно смотрит на стол, выпучив глаза.
 С е р г е й. Раз, два, три... все, отворачивайся...
 Сергей поворачивает младшего брата за плечи.
 А р к а д и й (*более уверенно*). Четыре тарелки, четыре ложки, четыре вилки, один нож... стаканы, четыре... графин...
 Пока Аркадий перечисляет предметы, отец с Сергеем, перемигнувшись, прячут половину из них под столом.
 А р к а д и й. Ваза, пять груш... яблок... три... все, кажется... а, нет... еще пепельница... зажигалка... пачка сигарет... Все.
 Аркадий бодро разворачивается, но обнаруживает, что стол почти пуст. Видя, как непосредственно Аркадий реагирует на их розыгрыш, отец с Сергеем весело хохочут.
 С е р г е й. Кинули фраера...
 На балкон возвращается мать. Она с недоумением смотрит на хохочущего мужа. Переводит взгляд на Сергея, извлекающего из-под стола тарелку.
 А л м а е в-м а т ь (*мужу*). Опять дурака валяете... хороший ты пример детям подаешь, нечего сказать...
 Алмаев мгновенно перестает смеяться. Вскидывает из-за стола, размахивается и, что есть силы бросает бутылку со змеей через балкон. Мать от неожиданности вскрикивает. Бутылка падает в кусты, но не разбивается. Торчит из травы. Аркадий с тоской смотрит на нее. Сергей злорадно ухмыляется.
 С е р г е й. Тоже мне, циркач нашелся...

Алмаевы рассаживаются за столом, принимают за обед.
 С е р г е й (*работая ложкой*). Пап, а после обеда можно нам на море?..
 А л м а е в-о т е ц (*над тарелкой*). После обеда все вместе пойдём...
 Алмаевы продолжают трапезу в тишине. Все молчат.

ПЕРЕД ПИРСОМ. БЕГЕМОТ УТОНУЛ

Бегемот остекленевшим взглядом смотрит в небо. На его лицо накладывают белую простыню.
 Возле пирса стоит машина «скорой помощи», вокруг нее столпились люди. Тело Бегемота лежит на земле на носилках. Рядом с носилками стоит мать Бегемота, тихо рыдает на плече отца Бегемота, в руках она держит маску для подводного плавания и дыхательную трубку.
 Аркадий и Сергей прыгивают с невысокого холма, бегут к пирсу. Вдалеке видны фигуры Алмаевых-старших, матери и отца, родители немного отстают.
 Братья подбегают к пирсу. Здесь же в толпе стоят Лена с Бяшкой, Череп и Асисяй. Ребята в шоке. Молчат. Череп подходит к Сергею.
 Ч е р е п. Бегемот утонул. Головой стукнулся о камни и наглогался...
 А с и с я й. Не успели откачать...
 Мальчик кивает в сторону плачущей женщины. Это его мать...
 Медбрат поправляет на утопленнике простыню. Берет носилки с одной стороны. Водитель «скорой» берет их с другой. Носилки с телом Бегемота втаскивают в «скорую». Мать Бегемота истошно кричит, кидается к носилкам. Сдергивает с Бегемота простыню. Обнимает труп.
 Аркадий с ужасом смотрит на обескровленное лицо Бегемота.
 Носилки с телом Бегемота затаскивают в «скорую». Медбрат садится рядом с телом. Заднюю дверь захлопывают. Водитель оббегает машину. Садится за руль. «Скорая» трогается с места, медленно едет вдоль берега моря. Мать Бегемота вырывается из объятий мужа, кидается с воплем следом за машиной. Муж ее догоняет, заключает в свои объятия.
 Аркадий поворачивается к пирсу и видит призрак Бегемота. Призрак Бегемота стоит на пирсе, ежась от холода: он мокрый, его трясет, по нему стекает вода. Призрак удивленно наблюдает за всем происходящим на берегу. Ему очень грустно.
 Аркадий, раскрыв рот, смотрит на призрака. Призрак Бегемота машет ему рукой. Аркадий пово-

рачивается, провожает взглядом отдаляющуюся машину «скорой». Снова оглядывается на призрака...
 ...но на пирсе никого уже нет.
 В эту секунду за плечо Аркадия дергает отец, они с матерью только что добежали до берега моря.
 А л м а е в-о т е ц. Пошли. Купаний сегодня не будет.
 А р к а д и й (*изумленно смотрит на отца*). Пап, мы вместе играли... он был такой веселый...
 А л м а е в-о т е ц (*обнимая Аркадия*). Пошли, пошли...
 М а т ь берет за плечи Сергея, идет с ним следом за мужем.
 Асисяй, Бяшка, Лена и Череп тоже направляются за ними к корпусам. Аркадий выворачивается из-под руки отца, еще раз смотрит на море.
 А р к а д и й (*полушепотом*). Пап, а что будет, когда нас не будет?..
 Алмаев не отвечает. Молчит. Ведет Аркадия к корпусам.
 На пирсе, ежась от холода, стоит оставленный всеми мокрый призрак Бегемота.
В БЕСЕДКЕ. ЗАВЕЩАНИЕ БЕГЕМОТА
 Алмаевы подходят к четвертому корпусу. Следом за ними идут мальчишки: Бяшка, Лена, Череп и Асисяй. Подают Сергею знаки.
 С е р г е й. Пап, а можно мы с ребятами здесь посидим... в беседке...
 Алмаев оглядывается на ребят, стоящих в стороне.
 А л м а е в-о т е ц. Ладно. Но к морю чтоб ни ногой... Запрещаю.
 С е р г е й. Да мы здесь будем...
 Отец с матерью входят в здание корпуса. Мальчишки направляются к беседке, где утром сидели глухонемые. Сергей и Аркадий идут к ним. Все рассаживаются внутри беседки. Молчат. Чуть в стороне от беседки пробегают Шурик и Пиписька.
 Ч е р е п (*окликает их*). Эй, психи... вы куда?
 Шурик и Пиписька останавливаются. Вбегают в беседку.
 П и п и с ь к а. Зойка-блядь к Ордынову пошла, мы только что ее встретили...
 Ч е р е п. Какая на фиг Зойка... Бегемот утонул...
 Пиписька по-дурацки смеется, не веря словам Череп.
 П и п и с ь к а. Как утонул?..
 Л е н а. Как тонут?.. Нахлебался воды и утонул...

А с и с я й. Он с пирса прыгал, головой стукнулся о камни... ну и...

Шурик и Пиписька в шоке, без слов садятся на скамейку.

Б я ш к а.. Тело в морг повезли... только что.

С минуту мальчишки молчат: кто-то чуть слышно посвистывает, кто-то водит веточкой по земле. Тишину нарушает Асисяй.

А с и с я й. Пацаны, тем более мы должны Зойку уболтать на секс... Бегемот этого хотел... это его последнее желание, а последнее желание — закон...

Б я ш к а.. Без базара...

Ч е р е п. Асисяй дело говорит... Нужно идти к Ордынову...

Л е н я. Но змеи-то у нас нет...

Все разом оборачиваются к Аркадию. Аркадий тяжело вздыхает.

А р к а д и й (тихо). Ладно, змею я... отдам.

Л е н я. Вот это уже речь не мальчика, но мужа.

С е р г е й. Ее же отец выбросил...

А р к а д и й. А я знаю, где она... бутылка не разбилась... я сейчас принесу...

Аркадий быстро выбегает из беседки.

ПОД БАЛКОНОМ. ЗМЕЯ В ТРАВЕ

Аркадий оббегает здание корпуса. Тайком крадется к бутылке, лежащей в кустах. Алмаев сидит на балконе. Слушает радио. Мать — рядом с ним.

А л м а е в-о т е ц. Да, не весело наш отдых начинается...

А л м а е в-а м а т ь. Ох, несчастье.

Опасаясь, как бы его не заметили родители, Аркадий крадется под балконом, подкрадывается к бутылке... быстро ее хватает...

ПО ДОРОГЕ К ОРДЫНОВУ. КОЕ-ЧТО О СКУЛЬПТОРЕ

Мальчишки перелезают через кирпичный забор. Выбегают за территорию пансионата. Бегут среди деревьев.

Б я ш к а.. Пацаны, а я слышал, что этот псих... ну, скульптор... палит из ружья по всем, кто к нему в сад забирается...

П и п и с ь к а. Надеюсь, нас он не замочит, а то отправимся... за Бегемотом...

С е р г е й. А кто-нибудь его видел, какой он из себя... этот Ордынов...

П и п и с ь к а. Да я его видел: обычный старикашка... рожа только в шрамах...

А с и с я й. Жутковатый тип, если честно...

А р к а д и й. А еще говорят, что он людей... в статуи превращает...

Л е н я. Естественно, он же скульптор...

Ш у р и к. «Говорят, в Москве кур доят...» Это кто такое болтает?..

С е р г е й. Нам «водила» рассказывал, подвозил нас. А еще он говорит, Ордынов с Лениным кирюханился...

Дети и верят, и не верят всем этим слухам.

А р к а д и й. А кто такой Ленин?...

Л е н я. Ты что, тупой?..

Ребята пробегают какую-то рощицу. Поднимаются на холм. Аркадий крепко держит в руках бутылку со змеей.

П и п и с ь к а. Вон там, за деревьями... дом Ордынова...

Мальчишки в страхе останавливаются. Минуту пораздумав, идут дальше. Подходят к невысокому ограждению. Перепрыгивают через забор.

В САДУ. СТРАШНЫЙ КАННИБАЛ

Пацаны прыгают в сад. В саду среди деревьев действительно расставлены какие-то статуи. Из-за каждого куста на мальчишек смотрят пугающие изваяния. Ребята украдкой ходят среди причудливых скульптур. Череп подходит к одной из статуй: это фигура обнаженной женщины... Пристраивается к ней сзади, — имитирует половой акт.

Глядя на Черепа, мальчишки давятся от смеха. Но вдруг происходит что-то странное: с криками и визгами все пускаются наутек, в панике разбегаются кто куда. Среди деревьев показывается пугающее лохматое существо, быстро движется в сторону детей.

Ч е р е п. Атас, пацаны...

Ребята кидаются врассыпную. Аркадий, увидав это страшное существо, застывает на месте, как вкопанный. Лохматое существо накидывается на него. Грубо хватает. Аркадий испуганно вскрикивает, роняет бутылку со змеей в траву. Существо затаскивает Аркадия в дом, захлопывает дверь.

Аркадий испуганно поднимает глаза и видит перед собой высокую фигуру. Лицо человека скрыто под страшной африканской маской. Маска стилизована под образ заостренной лисьей морды. Аркадий в страхе садится на пол. Смотрит на лохматое существо... Это — Ордынов.

Ордынов поворачивается к мальчику спиной, снимает с лица маску.

О р д ы н о в (стоя к Аркадию спиной). Несчастный, ты что, не слышал о каннибалах?.. В древних племенах пленников поджаривали на медленном огне и ели — огонь я уже развел...

Аркадий в ужасе смотрит на сутуловатую спину старика.

А р к а д и й (со слезами). Не ешьте меня, дедушка, пожалуйста, не ешьте...

Ордынов кладет маску на стол. Быстро разворачивается к Аркадию.

О р д ы н о в. Ты — вор...

Аркадий смотрит на лицо Ордынова, перерезанное шрамом.

А р к а д и й. Нет, я не вор... я принес вашу змею... вы ее потеряли, а я нашел...

Услышав про змею, Ордынов немного меняет тон.

О р д ы н о в. Все равно ты — вор, все люди — воры...

А р к а д и й. Не ешьте, дедушка... Я не вор.

О р д ы н о в. Ты — вор, но пока не знаешь об этом... Где змея?

А р к а д и й. Я выронил бутылку в саду...

О р д ы н о в (выходя в сад). Ну, если лжешь, запеку с яблоками.

Старик выходит из дома: запирает дверь с внешней стороны.

В ДОМЕ. КОЛЛЕКЦИЯ РЕДНОСТЕЙ

Аркадий изумленно озирается по сторонам. В доме никого нет. Повсюду на стенах развешаны африканские маски. На стеллажах стоят фигурки ритуальной скульптуры. На полках — наконечники стрел. Неолитическая керамика.

Аркадий снимает со стены загнутый ятаган. Замахивается им на щит, висящий рядом, случайно его задевает. Раздается треск. Щит от удара покачивается, но, к счастью, не падает. Аркадий испуганно горбится. Тихонько вешает ятаган на место. Идет дальше. Однако терпения его хватает ненадолго. Аркадий снимает со стены шаманскую маску. Надевает ее на свое лицо. Дальше идет в маске.

В БИБЛИОТЕКЕ. «МЕТАМОРФОЗЫ» АПУЛЕЯ

Аркадий заглядывает в ближайшую дверь. Перед ним помещение, заставленное полками с книгами. Это — библиотека Ордынова.

Аркадий входит в библиотеку. Идет среди книг, рассматривая их сквозь глазные прорезы маски. Его внимание привлекает увесистый том.

Аркадий достает книгу с полки. На обложке выведено: «МЕТАМОРФОЗЫ: АПУЛЕЙ». Аркадий открывает книгу.

А р к а д и й (шепотом). «...Ты подивисься на превращения судеб и самых форм человеческих...»

Вдруг за спиной Аркадий слышит голос Ордынова...

О р д ы н о в (заканчивает фразу). «...и на их возвращение вспять, тем же путем, в прежнее состояние...»

В руках у Ордынова бутылка со змеей. Ордынов улыбается.

Аркадий быстро сдергивает с лица маску. Кладет ее на полку. Виногато опускает голову. Захлопывает книгу. Кладет ее рядом с маской.

О р д ы н о в. Можешь взять почитать, вещь чертовски увлекательная. Я ее перечитываю всю жизнь...

Аркадий не отвечает. Старик гладит Аркадия по голове.

О р д ы н о в. А ты, как я погляжу, мальчишка любознательный, на месте тебе не сидится... В саду я, кажется, напугал тебя?..

Аркадий, не сводя глаз, смотрит на шрам на лице Ордынова.

А р к а д и й. Нет, я испугался другого...

О р д ы н о в. Другого?.. — он как-то странно произносит это слово.

А р к а д и й. Мне вдруг показалось, что это уже случилось когда-то раньше, только я не помню, когда... Я начал читать, а вы, дедушка, закончили фразу: «...возвращение вспять... в прежнее состояние...» Я это почувствовал, когда я увидел ваш шрам...

О р д ы н о в. Ах, шрам, это у меня с войны, знаешь ли... еще с Первой мировой... а эффект, о котором ты говоришь, он называется дежа-вю, это когда мы понимаем, что мы не живем, а всего лишь вспоминаем свою жизнь. Но в моем случае, я уже почти все вспомнил, я ведь ужасно старый, знаешь ли... Я помню времена, когда только появились автомобили, и они имели на крыше специальное возвышение для дамских перьев, женщины носили роскошные шляпки, и перья их задевали о верх экипажа, ты такое видел, наверное, только в кино или по телевизору... А в те времена, попытайся себе это представить, телевизора еще не было, а само кино, или как его тогда называли «синематограф», только зарождался, а в тесных прокуренных залах на комедиях Макса Линдера, Чарли Чаплина или Бастера Китона можно было встретить Маяковского, Блока, Мандельштама, тебе что-нибудь говорят эти имена?..

А р к а д и й. Да, я слышал... по телевизору...

О р д ы н о в. Ты очень удачно выбрал книгу: «Метаморфозы», это об одном парне, который превратился в осла, но не переставал при этом быть и самим собой, словом, как все мы порой, ведь в каждом из нас живет профан...

А р к а д и й (косится на книгу на полке). Я прочитаю.

Внимание Ордынова занято бутылкой со змеей:

он вертит ее в руках, поднимает на свет, слегка взбалтывает в бутылке воду.

О р д ы н о в (*не отрывая от змеи взгляда*). Спасибо тебе, дружок, я с таким трудом загнал ее в бутылку, но не заметил, что сумка-то у меня совсем худая... А мне змея нужна для работы... Но тебе не страшно было брать эту гадость в руки?..

А р к а д и й. Змею?.. Нет, я даже хотел ее себе оставить, но отец не разрешил...

О р д ы н о в (*усмехается*). А тебе-то она на что?..

А р к а д и й. А я хотел тренировать взгляд, чтобы стать гипнотизером... в цирке...

О р д ы н о в (*удивленно*). О, тебе интересен гипноз? Bravo, мой мальчик, bravo... А ведь я, знаешь ли, был знаком и с Вольфом Мессингом, и с Милтоном Эриксоном... И кое-чему даже у них научился... Ты мне нравишься, малыш...

Ордыннов резко склоняется к Аркадию, шепчет ему на ухо. Я раскрою тебе одну тайну, но нас никто не должен видеть...

В эту секунду Аркадий решает, что у старика, по всей видимости, начинается приступ безумия, о котором рассказывали его приятели.

В ДОМЕ. КОЕ-ЧТО ИЗ ДАНТЕ

Аркадий делает шаг в сторону, но Ордыннов цепко хватается его за запястье. Тащит Аркадия вниз по лестнице. В другой руке скульптор держит бутылку со змеей. Преодолев несколько комнат, они подходят к входной двери. Ордыннов открывает дверь, первым выглядывает в сад, но сразу же втягивает голову обратно в помещение.

О р д ы н о в (*шепотом*). Т-шшш...

Ордыннов с грустью смотрит на Аркадия, стоящего рядом. «Вы созданы не для животной доли, но к доблести и знанию рождены», — говорит Ордыннов мальчику, и тот согласно кивает.

О р д ы н о в (*тихо*). Это Данте.

Аркадий не возражает. Ордыннов взглядом дает ему понять, чтобы он тихонько следовал за ним. Они украдкой выходят в сад.

О р д ы н о в (*прикладывает палец к губам*). Т-сс... тише... здесь много свидетелей...

Ордыннов кивает головой на свои изваяния. Как два вора, они на цыпочках обходят дом, прокрадываются... к пристройке за домом.

В МАСТЕРСКОЙ. ГОЛАЯ ЗОЯ

Ордыннов и Аркадий подходят к мастерской. Скульптор, порывшись в карманах, достает ключи, побрякивает ими, но дверь оказывается, не заперта.

Ордыннов впускает Аркадия в мастерскую; сам, воровато оглядевшись по сторонам, входит следом. Бесшумно закрывает за собою дверь.

Аркадий оказывается в помещении, загроможденном скульптурами Ордыннова. Некоторые из них покрыты полиэтиленом. Посреди комнаты, на подиуме, лежит обнаженная Зоя. Держит в руке гроздь винограда. Напротив нее начатая работа, для которой Зоя позирует — кусок бесформенной глины.

Аркадий изумленно смотрит на голую женщину, на ее ноги — на одной из них он видит татуировку: извивающуюся змею.

О р д ы н о в (*сухо — Зое*). Завтра придешь...

Ордыннов ставит бутылку со змеей на подиум — рядом с Зоей.

З о я. Когда платить будешь, старче?..

О р д ы н о в (*истерично*). Завтра придешь...

Зоя склоняется к бутылке: смотрит на змею, стоя голой на четвереньках, чему-то презрительно усмехается. Змея плавно извивается в воде. Наконец Зоя встает с подиума, берет со стула свои вещи и выходит из помещения.

Аркадий провожает ее восхищенным взглядом.

О р д ы н о в (*Аркадию*). Теперь ты понимаешь, для чего мне нужна змея?..

Мальчик не отвечает, но он догадывается, что речь идет о женщине.

В МАСТЕРСКОЙ. КОРИДОР ЛЕОНАРДО

О р д ы н о в. Ладно. Вернемся к нашей теме, это важнее... Мы говорили о гипнозе. Но ты, наверное, не знаешь, что все мы, и ты, и я, все мы живем под гипнозом времени... Время — лучший гипнотизер... И если ты хочешь научиться гипнотизировать людей, то для начала сам должен выйти из-под гипноза... Время только на первый взгляд линейно... На самом деле это сложная, абсолютно гармоничная система: по образу, это, скорее, клубок, сфера...

Ордыннов впикивает Аркадию в руки стеклянный шар, случайно оказавшийся рядом, на стеллаже, среди прочих занятых вещиц. Мастерская Ордыннова — это настоящий магический мир: она страшно захламлена, повсюду стоят его работы: скульптуры, выдержанные в стиле первобытного искусства... «Мясистые Венеры», ритуальная скульптура, деревянные куклы, северные сэвены, шаманские маски, необработанные глыбы с выбитыми на них архаичными петроглифами — множество всяких удивительных вещей...

Ордыннов переставляет скульптуры, расчищает пространство от хлама, выкатывает два больших зеркала на деревянных стойках — сооружает какую-то

странную конструкцию. Аркадий смотрит в стеклянный шар, всученный ему стариком: в шаре изламывается его отражение.

О р д ы н о в. Время — это магический кристалл, в который можно заглянуть...

Ордыннов довольно грубо выхватывает шар у Аркадия из рук, ставит его на первую попавшуюся полку. Небрежно отпихивает Аркадия в сторону...

О р д ы н о в. Все, происходящее в настоящем, прошлом и будущем, происходит одновременно. При обостренной интуиции (а некоторые люди ею обладают), можно, находясь в настоящем, увидеть себя, живущего еще в прошлом, но уже прозревающего момент своего будущего...

Сооружая конструкцию, Ордыннов произносит свой монолог так, словно в помещении он один и рядом никого нет. Старик будто бы бредит вслух.

О р д ы н о в. Образы этих «воспоминаний» можно множить сколько угодно, расширяя пространство будущего и прошлого до необозримых величин... Я даже думаю, что дежавю — это всего лишь обращение нас самих, находящихся где-то в ином измерении, возможно, в нашем персональном будущем, к себе же самим, существующим еще в границах прошлого... Мы зовем сами себя из недр и глубин непроходимого времени и сами же себе отключаемся...

Ордыннов ставит друг против друга два массивных зеркала. Между ними устанавливает толстую оплывшую свечу (одну из того множества свечей, что расставлены по всем углам в мастерской). Перед зеркалами Ордыннов ставит табуретку, сажает на нее Аркадия. Старик отбегает к окну, резким движением зашторивает его, в мастерской становится темно.

О р д ы н о в (*шепотом*). Время, оно похоже на бесконечный коридор Леонардо да Винчи... Смотри... Вот он... Зеркальный коридор Леонардо...

Ордыннов зажигает свечу, установленную между зеркалами, и вдруг... перед Аркадием распаивается бесконечный коридор. Внутри этого зеркального пространства Аркадий видит множество своих отражений, целую армию своих двойников.

О р д ы н о в. Леонардо первым открыл этот магический коридор... Теперь и ты можешь в него заглянуть...

Аркадий зачарованно смотрит в бесконечно размноженное внутри зеркала пространство... Ордыннов стоит рядом, в темноте.

О р д ы н о в. Зеркало — это всегда двойник... Видишь, сколько твоих дублей разбросано в пространстве и во времени... И с каждым из них ты можешь однажды встретиться...

Аркадий делает робкое движение рукой, как бы приветствуя свои отражения, двойники отвечают ему с механической точностью.

А р к а д и й (*корчит рожицу, так как он это делал в поезде*). Ты — мой...

Тычет пальцем в двойника. Тот его передразнивает.

О р д ы н о в (*обеспокоено*). Не шути так с ними, малыш, это такие шутники, которых ты не сможешь перешутить... если начнут шутить они, тебе не поздоровится...

А р к а д и й (*задиристо*). Еще как «перешучу»... Ведь я же — настоящий, а они — только мое отражение, их на самом деле-то и нет...

О р д ы н о в. Смотри, дружок, как бы тебе не пришлось раскаться в этих словах...

В этот момент пламя свечи как-то тревожно вздрагивает. Призрачный свет выхватывает из темноты странные образы — скульптурные работы Ордыннова. Аркадий озирается по сторонам. Одна из личин его пугает. Аркадий сжимается, заглядывает в зеркало, но себя в нем не находит...

...в зеркале Аркадий видит чужакого беспризорника. На нем лохмотья и широкополая шляпа. Беспризорник вскакивает со стула, кидается наутек, забегает куда-то в темноту. Аркадий видит множество опустевших табуреток...

О р д ы н о в. «Наш мир на грани исчезновения...» — так говорили мусульманские мистики...

Произносит это Ордыннов таким тоном, от которого мальчику становится страшно. Аркадий беззвучно кивает головой. Скульптор пристально смотрит Аркадию в глаза и неожиданно задумывает лампу.

Наступает полная темнота.

Голос Ордыннова в темноте. А ты, стало быть, считаешь, что ты — настоящий?

Но это длится очень недолго: старик быстрым движением раздвигает шторы, — и в мастерской опять становится светло... Задутую свечу Ордыннов ставит на подоконник. Аркадий стоит напротив него ошеломленный.

О р д ы н о в. Ты что-нибудь понял из сказанного мною?..

Аркадий секунду раздумывает, морщит лобик и произносит...

А р к а д и й. «Наш мир на грани исчезновения...»

О р д ы н о в. Ты понял главное, пойдем... я провожу тебя...

Старик выводит Аркадия из мастерской чуть ли не насильственно. Они снова оказываются в саду. Аркадий с любопытством озирается на скульптуры, стоящие среди деревьев.

А р к а д и й. А я видел одну вашу статую... рядом со станцией, на дороге...

О р д ы н о в. «Не блуждай вне, но войди вовнутрь себя...»

— Ага... — говорит Аркадий и уходит.

О р д ы н о в (*тихо ему в след*). А это уже Аврелий Августин...

Ордынов провожает Аркадия каким-то странным взглядом...

У ЭНЕРГОБЛОКА. «Я ЕСТЬ...»

Аркадий отдалается от дома Ордынова, его переполняют эмоции, бежит, напевая: «Авараму, Авараму...» Небо затягивается тучами, жаркий день заканчивается дождем. Потихоньку начинает накрапывать. В небесах слышны глухие раскаты грома, как перед грозой.

Аркадий старается вернуться в пансионат до наступления дождя, но это ему не удается. Небо прорывает тяжелым ливнем.

Аркадий вбегает на очередную сопку, перед собой он видит то небольшое строение, внутри которого подростки начертили днем свои имена. Аркадий приближается к покосившемуся энергоблоку, входит в загаженное помещение. Он изрядно уже вымок. Аркадий озирается по сторонам. На стенах повсюду начертаны неприличные слова и рисунки. Здесь же он видит знакомую надпись: «Череп, Леня, Бяшка, Бегемот, Серый, Асисяй, Пиписька, Шурик...» — коряво выведено на стене.

Аркадий подбирает кусочек угля, дописывает на стене свое имя.

«И Аркадий...», — крупно вычерчивает он углем.

А р к а д и й (*дерзко*). Я есть...

Дождь не прекращается. Аркадий выбегает из корпуса энергоблока.

А р к а д и й (*кричит изо всех сил*). Я есть!..

Аркадий отбрасывает в сторону обугленную щепку. Подставляет черные пальцы под дождь. Вытирает их. В траве Аркадий видит торчащий из земли электрокабель, о который он споткнулся днем. Аркадий подходит ближе к кабелю.

ПОД ЗЕМЛЕЙ. БАЗА

Аркадий склоняется над кабелем, изо всех сил его дергает, вырывает шнур из земли. Напевая «Авараму, Авараму», Аркадий продолжает азартно выворачивать кабель вместе с комьями глины. Но вдруг...

...Аркадий выдергивает вместе с кабелем толс-

тый пласт глины, и под ногами у него... земля начинает медленно расступаться. Аркадий не успевает ничего сообразить, стремительно проваливается в какую-то глубокую яму. В последний момент цепляется за кабель. Висит на шнуре, крепко за него ухватившись.

А р к а д и й (*кричит*). А-а-ай... помогите...

Аркадий задирает голову ввысь: над ним, в оползающем отверстии, виднеется ливневое небо. Внизу чернеет какой-то жуткий провал. Аркадий пытается подняться по кабелю на руках, но сил у него на это не хватает.

Шнур под тяжестью его тела снова выкорчевывает комья земли, и...

...Аркадий падает на дно ямы. Кубарем скатывается вниз.

Аркадий оказывается на дне заброшенного тоннеля.

Аркадий идет в темноте по страшному тоннелю. В гулком коридоре слышно опасное копошение и дыхание зверя. Аркадий прислушивается к этим пугающим звукам, но они больше не слышны...

А р к а д и й (*испуганно*). Эй, кто здесь... у меня камень...

Вдали чуть брезжит слабый просвет. Аркадий идет к нему. Перед собой он видит толстенную, как на подводной лодке, дверь с винтовыми запорами. Дверь чуть приоткрыта. Аркадий с трудом отодвигает ее, проходит внутрь какого-то подземного бункера. Аркадий понимает, что он находится внутри заброшенной военной базы, той, о которой рассказывал Фантомас.

А р к а д и й (*шепотом*). База...

В БУНКЕРЕ. ЗАПУСК РАКЕТЫ

Аркадий оглядывается по сторонам: вокруг по углам он видит множество разбитой военной техники, ломоть армейской формы, каски, флаги, ремни и т.п. На стенах висят полинявшие вымпелы советских времен — флажки с профилем Ленина. Аркадий видит среди хлама канистру с надписью «Бензин». Подходит к ней, слегка взбалтывает канистру: на дне ее есть немного жидкости. Аркадий принюхивается к запаху бензина. Поднимает палку, лежащую рядом, обматывает вокруг нее кусок сухой тряпки, находит в куче мусора коробок спичек и ...

...поджигает тряпку на палке.

Помещение бункера высвечивается дрожащим светом огня. Дальше Аркадий идет с факелом в руке.

На стене, над горой мусора, висит плакат: «РОССИЯ — ТРЕТИЙ (РИМ — перечеркнуто, дописано — МИР)...

Аркадий на секунду останавливается перед плакатом: читает. Идет дальше.

Аркадий проходит комнату за комнатой, одно заброшенное помещение сменяется другим. Страха уже нет, теперь его ведет одно любопытство. Наконец Аркадий входит в комнату, похожую на Центр управления ракетами. Подходит к массивному ракетному пульта образца 60—70-х годов: на нем множество кнопок, лампочек, рычагов и различных реле. Рядом на стене висит прозрачный стенд — карта мира, на ней красными пунктирами выведены направления, по которым можно посылать ракеты с этой точки. Аркадий пальцем проводит по одному из пунктиров, уводящих за океан:

«Ту-у-у-быш-ш-ш!» — имитирует он звук летящей ракеты.

Палец Аркадия, заменяющий ракету, останавливается где-то недалеко от Нью-Йорка. Внимание Аркадия снова возвращается к ракетному пульта. Он, не разбирая, нажимает на всевозможные кнопки — играет на пульте, как на пианино. На столе загораются несколько лампочек, начинают нервно мигать красным, издавая тревожные звуки. Прозрачная карта мира вспыхивает неоновым светом: на ней во все стороны разбегаются пунктирами огоньки, указывающие направления полета ракет.

Аркадий испуган своей выходкой: он в страхе смотрит на пульт, пытается сообразить, как ему вывести из строя заработавшую систему, нажимает наугад несколько кнопок. Но полностью отключить систему Аркадий не успевает — внимание его привлекает какая-то желтая тень, появившаяся в дверях бункера... Аркадий резко оборачивается, и видит в дверном проеме... лисицу.

Аркадий громко вскрикивает. Размахивая факелом, пускается наутек. Лисица кидается за ним. Аркадий проворно вбегает в одну из ближайших дверей, едва успевает ее за собою захлопнуть.

Лисица остается по ту сторону двери.

КОМНАТА С КРЫСАМИ И РОЯЛЕМ. АРКАДИЙ ИДЕТ КО ДНУ

Аркадий оказывается в сыром, полузатопленном помещении, заваленном гнилыми досками и всевозможным хламом. Посреди комнаты в воде стоит разбитый концертный рояль с откинутой крышкой. Между досок бегают крысы, они повсюду, даже внутри рояля. Изредка кто-то из крыс задевает лапками струны, и рояль издает жуткий глухой гул. Аркадий в ужасе оглядывается по сторонам. Наступает на гнилые доски, мостиком уводящие в глубь комнаты, и по колено проваливается в черную воду. Аркадий в па-

нике прижимается к стене. Истошно кричит... Отмахивается от крыс догорающим факелом.

Крики Аркадия, похоже, взбудоражили все крысиное логово: серые твари оживают, издают гадкие писки, пронизывающий гул рояля становится слышен все чаще и чаще. Аркадий отчаянно машет факелом. Но вот доска под ним проламывается, и вместе с грудой мусора Аркадий скатывается в черную воду. Вокруг него, под водой, кишмя кишит крысами. Аркадий продолжает кричать... захлебывается гнилой водой.

Факел, упавший в воду, медленно гаснет.

Аркадий идет ко дну и уже под водой — среди крысиных тел, — видит в стене небольшое отверстие, сквозь которое пробиваются лучи света. Отбываясь от крыс, Аркадий под водой плывет на свет...

...пронзывает сквозь трещину в стене и выныривает уже под открытым небом, на свободе... посреди какой-то ржавой лужи.

В РЖАВОЙ ЛУЖЕ. ЛОШАДИНАЯ ГОЛОВА

Из последних сил Аркадий подплывает к берегу. Хватается за траву, нависшую над водой. Дождь побивает землю тяжелым потоком.

Но вдруг Аркадий замечает, что под водой к нему что-то прибило. Что-то темное плавает рядом с ним... Аркадий поворачивается и видит отрубленную лошадиную голову. Аркадий отталкивает от себя голову лошади, с криками забирается на камни, торчащие из воды. Лошадиная голова идет ко дну.

Аркадий отбегает от лужи, но вдруг снова начинает биться в истерику, одежда его кишит мелкими насекомыми, и они больно щиплют тело. Аркадий сбрасывает с себя одежду, смахивает с тела насекомых... остается голый.

Где-то неподалеку слышен протяжный вой лисицы.

Вокруг себя Аркадий видит лишь какие-то зловещие руины, но Аркадию ничего другого не остается, как спрятаться среди этих серых камней.

СРЕДИ РУИН. ЧЬЕ-ТО ПРИСУТСТВИЕ

Аркадий оказывается среди жутких развалин. В первую секунду возникает мысль, что город... разрушен бомбовым ударом. На стенах кое-где видны впечатанные в камень силуэты людей — так, как это было в Хиросиме. Но эти человеческие тени медленно смывает дождь. Аркадий идет по безлюдным улицам, вздрагивает на каждый шорох. Ветром ударяет оконную створку, по мокрой мостовой с грохотом протасило пустую банку из-под кока-колы...

Все это Аркадия пугает. Голый мальчик ежится от страха и холода. Наконец Аркадий забивается в какой-то сырой угол, сворачивается возле стенки калачиком.

Аркадию чудится, что шум дождя превращается в голос Раджа Капура. «Авараму, Авараму...» — звучит в грохоте ливня. Среди развалин проезжает автобус Фантомаса, набитый немymi рэпперами. Немые рэпперы жестами подпевают индийскому артисту. Фантомас — своим сиплым голосом. Но Аркадий ничего этого не видит, он обессилено лежит за камнем, его трясет от холода и страха. Автобус проезжает мимо. Аркадий закрывает глаза и засыпает.

В ПОЛЕ. ПУГАЛО

В синем небе ослепляюще светит солнце. Аркадий отдалается от развалин. Перед ним простирается широкое пшеничное поле. Аркадий входит в него, идет по груди в высоких колосьях. Вдалеке едва заметно какое-то черное пятно. Аркадий приглядывается и видит: на шесте висит пугало — грязное тряпье для отпугивания птиц. Аркадий подбегает к пугалу. Воробей озирается по сторонам. Рядом, среди колосьев, виднеется силуэт лисицы. Но на этот раз что-то удерживает Аркадия от бегства. Аркадий внимательно приглядывается к лисице, делает несколько робких шагов в ее сторону.

Лисица стоит неестественно неподвижно. Аркадий приближается к ней, и видит перед собой... плоский фанерный муляж, выставленный от вора.

Аркадий щелкает пальцами по фанере. Муляж лисицы опрокидывается на землю. Немного повеселев, Аркадий подбегает к пугалу, стаскивает с него все тряпье, драные штаны, шляпу... Облачается в грязные лохмотья.

Аркадий ложится на землю возле опустевшего шеста... Смотрит на небо.

В ПОЛЕ. ЦЫГАНЕ

К Аркадию бесшумно подкрадываются несколько чумазых цыганят.

Один из них, самый маленький, со всего размаху шлепает Аркадия ладошкой по щеке. Аркадий испуганно вскакивает на ноги, вскрикивает.

Аркадий хочет пуститься наутек, но цыганята накидываются на него всей кучей, снова сваливают Аркадия на землю. Цыганский мальчик (самый старший из них) ставит Аркадию ногу на грудь...

Цыганский мальчик. Деньги давай...

Аркадий (чуть не плача). Нет у меня...

Карапуз снова подходит к Аркадию, еще раз бьет его ладошкой по щеке. Аркадий плачет. Цыганята весело смеются.

Один из цыганят (смеясь). Врешь, деньги давай...

Аркадий делает попытку вырваться, но цыганята снова сваливают его на землю: весело кучей наваливаются сверху.

Из-за колосьев пшеницы появляется женщина-цыганка, в руках она держит красный зонт. За ней следом показываются еще три женщины, они тоже укрываются от солнца разноцветными зонтами. Женщины что-то выкрикивают по-цыгански мальчишкам. При их появлении цыганята мгновенно вскакивают сами и поднимают на ноги Аркадия.

Цыганка с красным зонтом. Воровать умеешь?..

Аркадий. Нет...

Цыгане хохочут.

Цыганка с красным зонтом (усмехаясь). А пугало кто раздел?..

Одна из женщин берет руку Аркадия, разворачивает ее ладонью вверх, внимательно смотрит на линии судьбы.

Цыганка. Он нам не нужен, от него одни беды... плохая судьба...

Она с испугом отстраняет от себя руку Аркадия. Цыганка с красным зонтом. Ладно, пойдем, ромалы...

Цыгане пестрой вереницей направляются через пшеничное поле. Аркадий с минуту провожает их печальным взглядом... Затем догоняет цыган, обреченно пристраивается к толпе детишек. К Аркадию подходит один из цыганят.

Один из цыганят. На, покури...

Протягивает Аркадию сигарету.

Аркадий берет сигарету, затягивается, и ему сразу же становится дурно. Аркадий отбегает в сторону. Цыгане смеются. Идут дальше.

Аркадий, согнувшись, остается стоять среди колосьев... Его рвет.

Цыгане уходят.

ТИХИЙ ГОРОДОК. АРКАДИЙ ВОРУЕТ ЯБЛОКИ

Аркадий идет по незнакомой улице, среди невысоких домов. За заборами виднеются яблоневые сады.

Аркадий карабкается по дереву, садится на ветку, начинает срывать с нее яблоки. Складывает яблоки у себя за пазухой. Под забором на привязи сидит овчарка: собака смотрит на Аркадия с интересом... поворачивает голову набок.

Поняв овчарку с полувзгляда, Аркадий спрыгивает с ветки...

...пускается по безлюдной улице наутек.

НА НЕЗНАКОМОЙ УЛИЦЕ. ДЯДЯ-МИЛИЦИОНЕР

Аркадий выбегает на новую улицу. Идет по ней. Грызет яблоко.

Перед собой Аркадий видит милицейскую машину. Рядом с машиной стоит Молодой милиционер (тот самый, что на станции Слепово был вызван Антиповым). Милиционер приветливо Аркадию улыбается.

Молодой милиционер (добродушно). Малой, угости яблочком...

Аркадий достает из-за пазухи яблоко, протягивает его Милиционеру.

Милиционер обтирает яблоко об мундир, смачно надкусывает. Смотрит на Аркадия с улыбкой. Подмигивает.

Милиционер снимает с головы фуражку и накрывает Аркадия фуражкой, как муху.

Аркадий удивлен, что его накрывают фуражкой, как муху.

В МИЛИЦЕЙСКОМ УЧАСТКЕ. ЯБЛОКИ НА ПОЛУ

Аркадия вталкивают в небольшую комнату. От грубого толчка яблоки, спрятанные у Аркадия за пазухой, рассыпаются по полу.

В комнате стоит стол, заваленный бумагами, пара стульев и небольшой диванчик. К дивану прислонено лобовое стекло от легкового автомобиля.

Молодой милиционер (строго). Садись, жди...

Он указывает пальцем, куда Аркадию сесть. Выходит из комнаты.

Аркадий остается в комнате один. Садится на стул, с тоской смотрит на яблоки, рассыпанные по полу.

В МИЛИЦЕЙСКОМ УЧАСТКЕ. В СОСЕДНЕЙ КОМНАТЕ

Молодой Милиционер входит в соседнюю комнату: здесь за столом сидит еще один Сотрудник милиции, и Некто в штатском...

На столе на газете стоят две бутылки пива, бутылка водки, граненые стаканы, пепельница, засыпанная окурками, рядом валяются обглоданные кости сушеной рыбы. В комнате чуть слышно звучит магнитофон: из репродукторов рвется хриплый голос Высоцкого. Оба человека сидят в обнимку, задумчиво Высоцкому подпевают.

Сотрудник милиции и Некто в штатском (в два голоса). Купол-ла-а в Рос-с-и-и крою-у-т чи-с-ты-ы-м зо-ло-том... Чтобы ча-а-а-ще Господь за-ме-чал...

Они оборачиваются на Молодого милиционера.

Сотрудник милиции. О, Костян... давай с нами...

Он подзывает к себе вошедшего, тянется, чтобы налить ему водки, но Молодой милиционер жестом дает понять, что пить не будет.

Молодой милиционер (шепотом). Допивайте, и ко мне... я цыганенка поймал, пугнуть надо...

Оба понимающе ему кивают: тот, что в штатском, суетливо разливает пиво по стаканам, протягивает стакан своему другу в форме.

В МИЛИЦЕЙСКОМ УЧАСТКЕ. ДОПРОС

Молодой милиционер возвращается в комнату к Аркадию. Важно садится за стол. Аркадий ожидающе не сводит с Милиционера глаз.

Выдержав паузу, значительно покопавшись в бумагах, Милиционер тихо произносит...

Молодой милиционер (не глядя на Аркадия). Родственников-то своих давно не видел?..

Аркадий (с надеждой). Дня два уже, наверное... или три...

Милиционер достает чистый лист бумаги, склоняется над ним, что-то торопливо записывает.

Молодой милиционер. Так ты что, потерялся что ли?..

Аркадий. Да...

Молодой милиционер. Ну, ты даешь, чавелла, и где мне теперь искать твой табор?.. По цыганской почте разве что... кх-ха...

Аркадий. Они в «Чайке»... это пансионат, рядом с морем...

Молодой милиционер. Рядом с каким еще морем, что ты мелешь?.. Какой пансионат?..

Милиционер резко встает из-за стола, с шумом отодвигает стул... Подходит к Аркадию со спины.

Молодой милиционер. Будешь врать, черноголовый, ты у меня в миг в колонию загрмишь...

Милиционер сбивает с Аркадия шляпу. Берет Аркадия за голову, смотрит на нее, но она — светлая.

Аркадий (отдергивает голову). Я не вру...

Милиционер изо всех сил стучит ладонью по столу. Аркадий испуганно подскакивает.

Молодой милиционер (грозно). Вчера ваших цыган в нашем поселке видели... А ночью кто-то у Михеева сарай обчистил... Твои, небось, кто же

еще, цыганье поганое... И ты мне сейчас врешь, что они где-то у моря загорают... Смотри, будешь дурить, я из тебя быстро весь твой кал выдавлю...

Милиционер угрожающе склоняется над Аркадием. Холодным взглядом смотрит Аркадию в глаза. Аркадий испуганно от него отворачивается.

В эту секунду дверь в комнату открывается... На пороге показываются еще один Сотрудник милиции и Некто в штатском. Сотрудник милиции грубо пихает штатского в бок, хватая его за загривок, и уже в процессе отпускает ему два глухих удара в живот. Некто в штатском сгибается от ударов пополам...

Некто в штатском (*умоляюще*). Дяденька, не бей, дяденька, все расскажу, не бей, дяденька...

Сотрудник милиции (Молодому милиционеру). Костян, включи-ка мне радио, «Эхо Москвы»... потолковать надо с этим гаденышем...

Молодой милиционер подходит к настенному радио. Включает его. Из репродуктора с полной мощностью вырываются «свежие новости». Сотрудник милиции сваливает того, кто в штатском, на диван, рядом с лобовым стеклом. Из всех сил лупит Штатского не частыми, но довольно увесистыми ударами.

Сотрудник милиции (*кричит на Штатского*). Говори, кто стекло с автомобиля снял?..

Аркадий испуганно наблюдает за этим избиением.

Некто в штатском (*истерично*). Дяденька, не бей, дяденька, все расскажу, не бей, дяденька...

Сотрудник милиции, не вникая его мольбам, продолжает монотонное избиение. Крики Штатского заглушает орущее радио...

В комнате создается совершенно безумная обстановка...

Молодой милиционер (*сквозь шум*). На, подпиши-ка вот здесь...

Он пододвигает к Аркадию лист бумаги, на котором что-то записывал:

— Расписывайся, и мы вернем тебя в «пансионат»... к маме...

Аркадий. А что это?..

Молодой милиционер. Давай, давай... не бойся, подписывай... «у волшебника Сулеймана все по-честному, без обмана...»

Однако листок Милиционер держит перед Аркадием так, что прочитать на нем ничего невозможно, — широкой ладонью перекрывает весь текст.

Аркадий берет со стола ручку, еще раз со страхом оборачивается на избиваемого Штатского и... ставит свою подпись на листке.

Сотрудник милиции (*Штатскому*). Говори, кто стекло снял?..

Свои слова Сотрудник милиции подкрепляет ударами.

Некто в штатском (*визжит*). Не бей, дяденька, не бей, все расскажу...

Молодой милиционер подходит к радио... выключает его. В комнате становится тихо.

Молодой милиционер. Шли бы вы, ребята, в другую комнату, уж больно много шуму от вас...

Он подмигивает второму Сотруднику, и тот понимающе кивает. Поднимает с дивана Штатского, отряхивает его, поправляет на нем измявшуюся одежду.

Сотрудник милиции (*Штатскому*). Пошли, Вован, не будем мешать Костику...

Он направляется к двери. Некто в Штатском, утирая кровь с рассеченной губы, плетется следом. После их ухода Молодой милиционер становится подобнее.

Молодой милиционер (*ласково*). Слушай, будь другом, переставь это стекло к окну, а... не в службу, а в дружбу... а то они мне его в следующий раз точно разобьют...

Аркадий встает из-за стола, подходит к стеклу, берет его. Перетаскивает стекло к окну.

Молодой милиционер (*собрав бумагу со стола*). Я сейчас вернусь... Посиди... не скучай...

В МИЛИЦЕЙСКОМ УЧАСТКЕ. ТА ЖЕ ПЕСНЯ

Молодой милиционер входит в соседнюю комнату. Тут прежняя сцена: на столе стоят две бутылки пива, бутылка водки, граненые стаканы, пепельница, засыпанная окурками, рядом валяются обглоданные кости сушеной рыбы...

В комнате чуть слышно звучит магнитофон: из репродукторов рвется хриплый голос Высоцкого. Сотрудник милиции и Некто в штатском задумчиво Высоцкому подпевают. Штатский покусывает рассеченную губу.

Сотрудник милиции и Некто в штатском (*хором*). Купол-ла-а в Рос-с-с-и-и кроют ч-и-с-ты-ы-м зо-ло-том... чтобы ча-а-а-ще Господь за-ме-чал...

Они оборачиваются на Молодого милиционера. Некто в штатском. Ну что, подписал?..

Молодой милиционер. Подписал. Еще и пальчики на стекле оставил, теперь можно им серьезно заняться...

Сотрудник милиции. Ну, давай, Костян, хлопни с нами... За хорошую службу.

Он доверху наливает в граненый стакан водки. Молодой милиционер подходит к столу, залпом осушает стакан. Заедает соленым огурчиком.

Молодой милиционер. Вот бумаги... Он кладет бумаги на стол, снова направляется к двери. Ну, я пошел...

Выходит из комнаты.

В МИЛИЦЕЙСКОМ УЧАСТКЕ. АРКАДИЙ УБЕЖАЛ

Молодой милиционер возвращается в комнату, с улыбкой распахивает дверь, но тут же меняется в лице... В комнате никого нет, только чуть колеблется занавеска у распахнутого окна. Молодой милиционер разочарованно стоит в дверях... Поправляет на себе фуражку. Аркадий убежал.

НА ЖЕЛЕЗНОДОРОЖНЫХ ПУТЯХ. ДВОЙНИК

Аркадий выбегает на железнодорожную станцию... Идет по шпалам. Мимо него, гремя сцеплениями, проходит останавливающийся поезд.

Внезапно внимание Аркадия привлекает какой-то предмет, лежащий между шпалами среди щебенки. Аркадий нагибается, и видит... нож с пластиковой рукояткой. Аркадий поднимает нож, ошарашенно его рассматривает. Внутри рукоятки извивается красный дракон. Неожиданно у себя за спиной Аркадий слышит чьи-то шаги... Доносится неприятный сил্পый голос.

Голос за спиной. А белый лебедь на пруду... его поймать я не могу...

Аркадий поворачивается и видит перед собой трех хулиганов. Аркадий невольно пятится назад. Хулиганы обступают его с трех сторон.

Главарь (*парень с накачанными бицепсами*). Эй, шелупонь чумаза, подь-ка сюда...

Один из хулиганов. Ну-ка... че это у тебя?..

Хулиган ловко выхватывает у Аркадия нож, с улыбочкой передает его Главарю.

Главарь (*беря нож*). Ты че, урод, ты че тут с ножом разгуливаешь?..

Аркадий (*тихо*). Я нашел... здесь, под рельсами...

Один из хулиганов хватает Аркадия за воротник. Второй сбивает с его головы шляпу, и... отвешивает оплеуху.

Аркадий делает попытку вырваться, но его удерживают на месте.

Один из хулиганов. Стоять.

Второй хулиган (*со злостью*). «Лове» есть, гаденыш?..

Аркадий (*плача*). А-а-а, что?..

Второй хулиган. Деньги, говорю, есть?..

Аркадий. Нету-у у меня...

Второй хулиган. Врешь, сука, щас мы тебя вытряхнем...

Все трое принимаются пинать Аркадия и встряхивать. Его заваливают на землю, поднимают и сваливают снова.

Главарь опасно крутит ножом у Аркадия перед лицом.

Главарь. Щас я тебе яйца отрежу... Юки «бабосы», чмо, вены чешутся...

Аркадий испуганно вскрикивает, делает еще одну попытку вырваться, но его опять опрокидывают на землю.

Главарь. Вставай... не ори... с нами пойдешь...

В эту секунду в общей суматохе Аркадий видит бегущего в их сторону по железнодорожным путям... отца!!!

За Алмаевым несется Сергей, а следом за ним, чуть отстав, бежит двойник Аркадия. Аркадий истерично орет. Его крик еще больше озлобляет хулиганов... Но в этот момент...

...на хулиганов с бешенством накидывается Алмаев, двоих отшвыривает в сторону... Главаря сбивает с ног ударом головы...

Главарь падает на землю, хватается за нос: между пальцами у него сочится кровь. Видя, что вожак повержен, оба хулигана, не раздумывая, пускаются наутек. Аркадий с ужасом смотрит на отца, избивающего главаря... Алмаев его не узнает. Сергей и Двойник уже совсем близко... Аркадий кидается к стоящему поезду и занывает под колеса состава.

СТАНЦИЯ СЛЕПОВО. ИЗНУТРИ

Аркадий прошмыгивает под поездом... Выбегает на людный перрон, чуть было не опрокидывает с ног толстого мужичка с двумя сумками.

Толстячок с сумками (*отстраняясь от Аркадия*). Осторожна... продается морожна... Петушки, курочки, разные фигурочки... куда несешься, рвань?..

Аркадий бежит по перрону, протискивается между людьми. Станция многолюдна, тут идет бойкая торговля. Над фасадом вокзального здания видна выцветшая надпись: СЛЕПОВО. Среди общей массы людей на платформе Аркадий видит... артистов цирка.

Карлик Клепа и Силач, беременная Коломбина и Рыжий. Они проходят мимо Аркадия. К Аркадию решительно приближается Торговец салфетками, внешний вид выдает в нем алкоголика со стажем.

Торговец смотрит на Аркадия с последней надеждой.

Торговец салфетками (*заплетаящимся языком*). Эле... мент западной культуры... о... одноразовые салфетки...

Аркадий идет вдоль состава. На платформе снуют люди. В толпе Аркадий различает фигуру отца, уводящего под локоток Молодого милиционера. Алмаев что-то ему говорит, милиционер отдает отцу честь. Уходит. Рядом с вагоном стоит брат Сергей и его двойник. Двойник Аркадия рассеянно осматривается по сторонам. К мальчишкам подходит Алмаев: приобнимает Сергея и двойника за плечи, увлекает их к торговым рядам.

Аркадий, прячась среди людей, незаметно крадется следом.

Алмаев покупает детям кукурузу. В руках каждый из братьев держит по свертку — фрукты, купленные отцом. Внезапно на станции начинается какой-то переполох: цирковая обезьяна, оттолкнувшись от спины карлика Клепы, ловко забирается на телеграфный столб. Клепа грозит обезьяне кулаком.

Алмаев с Сергеем и двойником возвращаются к вагону.

Толпа смеется над карликом Клепой, над обезьяной, гримасничающей со столба, и над циркачами, заманивающими шимпанзе бананами.

Воспользовавшись общей суетою, Аркадий ворует початок кукурузы из ведра торговли. Кидается в толпу.

Торговка кукурузой поднимает крик, но Аркадию удается от нее улизнуть.

Аркадий прячется за ящиками, торопливо грызет кукурузу.

В окне поезда появляется счастливое лицо его двойника — мальчик ест кукурузу. Аркадий и сам машинально обгладывает початок.

Аркадий не сводит с двойника глаз. Плачет.

Карлик Клепа (*кривляясь*). Обезьяна, она и в Африке обезьяна...

Шимпанзе с корнем вырывает громкоговоритель. Швыряет мегафон в карлика... В последний момент Клепа успевает увернуться.

Из толпы выдвигается дрессировщик: в руках у него бутылка пива.

Дрессировщик (*пивом заманивает к себе обезьяну*). Чтобы х... стоял и деньги были...

Обезьяна живо реагирует на тост... Спускается со столба. Толпа артистов, возглавляемая обезьяной, спешит к поезду. Поезд медленно трогается.

В эту секунду Аркадий слышит за своей спиной сильный голос хулигана.

Один из хулиганов. О, ты глянь, опять этот хмыреныйш...

Аркадий испуганно оборачивается, и видит...

трех хулиганов, что напали на него на путях. Не долго думая, Аркадий ныряет в толпу, пускается наутек. Хулиганы бегут за ним. Аркадий прячется среди людей. Но здесь его замечает торговка кукурузой. Она снова поднимает крик.

Торговка кукурузой. Вот он, вор, вор... держите вора...

К Аркадию спешат несколько человек, чтобы его схватить (среди них и Молодой милиционер), но Аркадий каким-то чудом от них ускользает.

Мимо перрона медленно проезжает отбывающий поезд. В последний момент Аркадий заскакивает на подножку вагона.

В ПОЕЗДЕ. АНТИПОВ (ВТОРОЙ ПРОВОДНИК)

Аркадий запрыгивает в вагон, но... сразу же попадает в руки Антипова.

Антипов (*радостно хватая «зайца»*). А, ну иди, иди сюда...

Второй проводник заламывает Аркадию руки, волочит его к кондукторскому купе, заталкивает внутрь помещения и... закрывает за Аркадием дверь.

Антипов (*через дверь — Аркадию*). Чтб сидел тихо...

Второй проводник выходит в тамбур, закрывает дверь вагона и снова возвращается к купе, в котором заперт Аркадий. Перед дверью Антипов замечает, как Анфиса и Алмаев появляются в противоположной части вагона, о чем-то тихонько перешептываются. Антипов презрительно смотрит на них, фыркает, заходит в купе к Аркадию.

Аркадий при его появлении вздрагивает, жмется к окну. Но Антипов как-то странно улыбаясь и внешне совсем не зл: заискивающе обращается к мальчику.

Антипов. Ну, что, «зайка», что мы будем с тобой делать?..

Антипов подсаживается к Аркадию поближе, кладет свою руку на руку мальчика. Гаденько улыбается желтым ртом.

Аркадий (*испуганно*). Я с родителями еду, позовите их...

Антипов отстраняет руку, недоверчиво смотрит на Аркадия.

Антипов. Не обманывай старших, давай по-хорошему...

Антипов пристально смотрит на Аркадия: похоже, у него какие-то дурные намерения по отношению к мальчику.

Аркадий. Можете проверить...

Аркадий называет номер купе, в котором едет его семья.

Аркадий. Спросите Алмаева... Аркадия...

Антипов (*встает, подходит к двери*). Я проверю, конечно, но если ты врешь мне, сладкий... Вернись — по-другому поговорим...

Антипов выходит из купе, запирает за собою дверь. Аркадий дергает ручку... Но дверь заперта. Взгляд Аркадия случайно скользит по зеркалу, и Аркадий видит в нем... свое отражение. На него смотрит чужой беспризорник...

В КУПЕ ПРОВОДНИКОВ. АЛМАЕВ И АНФИСА

Аркадий вздрагивает от лязга дверной ручки: кто-то с внешней стороны открывает дверь. Аркадий мгновенно забирается на верхнюю полку, с головой зарывается под казенными простынями, сваленными на ней.

В купе тихо проникают Анфиса и Алмаев. В пылу страсти они не замечают, что кто-то прячется в вещах на верхней полке... Алмаев разворачивает Анфису лицом к двери...

...поднимает ей юбку и быстро стягивает с нее трусы... Сам пристраивается сзади. Алмаев и Анфиса отражаются в дверном зеркале.

Аркадий украдкой наблюдает за этой сценой. Но пикнуть не смеет.

В коридоре появляется Антипов... Приближается к купе.

Антипов вставляет ключ в замочную скважину (за дверью в это время Алмаев трахает проводницу), но в последний момент второго проводника отзывает в сторону лысый человечек с портретом Че Гевары на плече. Антипов отходит от двери...

Услышав за дверью голос Антипова, Алмаев и Анфиса торопливо кончают. Анфиса надевает трусики, поправляет на себе юбку, целует Алмаева, и... быстро выбегает из купе. Алмаев заправляется, поправляет на себе одежду. Выходит из купе. Дверь остается незапертой.

Аркадий выбирается из-под одеяла, за которым он прятался, спрыгивает с верхней полки и выбегает в коридор.

В ВАГОНЕ. ПУГАЮЩИЙ ПАНОПТИКУМ

Аркадий выскакивает в коридор, дико озирается по сторонам: в конце коридора он видит своего отца. Алмаев стоит у окна, курит.

Аркадий делает шаг в его сторону, но в это вре-

мя кто-то хватается за локоть. Это Антипов. Аркадий ловко изворачивается, вырывается из рук Антипова, хватается за граненый стакан с кипятком, стоящий под краном, плещет из стакана Антипову в лицо.

Второй проводник с криками хватается за лицо, пытается преградить Аркадию дорогу, но Аркадию удается прошмыгнуть мимо него.

Алмаев в конце вагона равнодушно оглядывается на крики Антипова, но Аркадия заметить он не успевает... Продолжает курить.

Аркадий выбегает в соседний вагон. Наугад открывает одну из дверей, и видит Силача, удерживающего на своей широченной ладони пластмассовую куклу-младенца. Напротив Силача в купе сидят три полуобнаженные женщины. Женщины следят за его номером затаив дыхание. Кукла падает на пол.

Аркадий бежит дальше. Открывает еще одну дверь... Перед ним распаивается купе, кишущее карликами... Карлики прыгают среди полок, кричат — тут настоящий содом. Один из них с яростью накидывается на Аркадия с бутафорской дубиной.

Карлик с дубиной (*кричит сильным голосом*). Чего надо?..

Карлик бьет Аркадия дубиной по голове. Аркадий захлопывает дверь. Бежит дальше.

Следующая дверь чуть приоткрыта... В ней Аркадий видит жирного удава, переползающего с одной полки на другую. Удав разворачивает на Аркадия свою гибкую тушу...

Аркадий (*в страхе*). Мама...

Аркадий еще больше ускоряет шаг. Открывает еще одну дверь... На этот раз перед ним сросшееся тело сиамских близнецов. Раздвоенное туловище говорит двумя головами...

Сиамские близнецы (*хором*). Тут наше место...

В одной руке сиамские близнецы держат смычок, в другой — гибкую пилу. Прогоняя Аркадия, бьют смычком по пиле, издавая протяжный звук.

Аркадий захлопывает дверь. Мечется в пустом коридоре.

РОССИЙСКИЕ ШИРОТЫ. МЧАЩИЙСЯ ПОЕЗД

По бескрайнему простору мчится лента железнодорожного состава. Над сопками разносится протяжная мелодия, похожая на звук пилы.

SUMMARY

EDITOR'S COLUMN

Konstantin Scherbakov. AND YET, WHAT A SHAME...

A critique of the new ethics which are shown not only in the streets, but also in contemporary Russian cinematography.

ACTUALITY COLUMN

Elina Syni. NOTHING HAPPENS BY ACCIDENT...

The impressions of a young director on his trip to Dushanbe in the company of Russian cinematographers.

Sergei Kudryavtsev. THERE IS NO PLACE HERE FOR THE YOUNG...

The film market has created insurmountable obstacles for young cinematographers, in the author's opinion.

Andrei Shemyakin. WHAT KIND OF CINEMA WILL WE WATCH TOMORROW?

The critic's remarks on the «St. Anne» international student film competition.

«KF» PREMIERE

Elena Stishova. THE HUMAN COMEDY BY KIRA MURATOVA.

An essay about the cinematographer Kira Muratova.

Sergei Trimbach. REVIEW OF THE FILM «TWO IN ONE».

FILM, FILM, FILM...

Debut

Sergei Trimbach. AFTERLIFE.

Review of the cinema debut of Eva Naiman's «By the river».

Darya Borisova. CINEMA WITH A HUMAN FACE.

Review of Eleni Suni's film «The man in the case, the man in the coat and the man in tails».

Andrei Shemyakin. WAITING FOR KULESHOV'S EFFECT

Review of Alexandra Naasa's documentary film «They»

Serbei Kudryavtsev. TO SEE THE LIGHTHOUSE AT THE END OF THE TUNNEL.

Review of Maria Sakyan's film «Lighthouse».

CONCEPTIONS, HYPOTHESES, RESEARCH

Valery Golovskoy. THE OCTOBER REVOLUTION, WORLD CINEMA AND THE SOCIALIST COMMUNITY.

A cinema critic's memoirs of the ideological actions in the Union of Cinematographers of the USSR at the end of the 60s.

Gulnara Abikeeva. WAITING FOR A CINEMA BOOM.

Notes from Kazakhstan cinematographer on the threshold of a rising new wave.

AUTHOR'S COLUMN

Notes of a laid back movie viewer

Lev Anninsky. GATCHINA 2007, THE «LITERATURE AND CINEMA» FESTIVAL.

A cultural commentary from around the cinema festival.

SNIPPETS

Irakli Kvirikadze. ESCAPE IN A BARREL WITH PADDLES.

The famous cinema dramatist continues his autobiographical notes.

PERSONA

Ludmila Donets. THERE IS NO END TO THE LAND

A critical essay on the creative work of Khodzhaklyli Narliev

Khodzhaklyli Narliev. «HOPE ALWAYS REMAINS»

An interview with the director conducted by Professor Vida Johnson (Boston, USA).

INFO COLUMN

ESSAY ON THE 29TH MOSCOW INTERNATIONAL FILM FESTIVAL.

SCREENPLAYS

Ilgar Safat. LEONARDO'S PASSAGE.



Дни нового кино России в Таджикистане.

1. Режиссер Элина Суни загадывает желание у волшебного дерева.

2. Рамазан Абдулатипов, Галина Пешкова, Валерий Баринов и председатель Союза кинематографистов Таджикистана Мунаввар Мансурходжаев с внучкой возле Дома кино в Душанбе.

3. Гости и хозяева Дней нового кино России на «Таджикфильме».

