

№10 ДЕКАБРЬ 2005

КИНОМАН

КАЗАХСТАНСКИЙ ЖУРНАЛ О КИНЕМАТОГРАФЕ



ПРОСВЕТЛЕННЫЙ
ЯСУДЗИРО ОДЗУ

УЗБЕКСКОЕ КИНО:
разведка боем

Автограф
НАШ МИЛЫЙ ФАРА

СЕРГЕЙ СОЛОВЬЕВ
(эксклюзивное интервью) <

Универсальность -
решающее преимущество!

*Егор Михалков-Кончаловский,
кинорежиссер



Цифровая галерея Samsung -
г. Алматы, пр. Жибек жолы, 102а. Тел.: 718591, 718592.
Техноцентр Samsung -
г. Алматы, ул. Бухар жырау, 66, уг. ул. Ауэзова.
Тел.: 754876, 754881.

©2003 Samsung Electronics Co. Ltd.

Будь лидером!

SAMSUNG

Домашние кинотеатры Samsung.
Новейшие технологии развлечений
в Вашем полном распоряжении.
Поддержка большинства
популярных аудио- и
видеоформатов, включая MPEG4.
DVD-караоке: 3000 песен.
Домашние кинотеатры Samsung.
Новая реальность домашних
развлечений.



КИНОМАН
КАЗАХСТАНСКИЙ ЖУРНАЛ О КИНЕМАТОГРАФЕ

Редакция:

Главный редактор - Дарежан Омирбаев

Шеф-редактор - Ирина Костевич

Выпускающий редактор - Альжан Кусаинова

Дизайн и верстка - Наталья Киселева

Корректор - Алина Козлова

Представительство в Астане - Дизайн-группа «Фабрика»,
8 (3172) 35-90-72, контактное лицо - Талгат Тайшанов,
моб.: 8 300 710 08 02 (распространение в Астане, Караганде,
Кокшетау, Костаное и Петропавловске)

Корреспонденты:

Диляра Тасбулатова (г. Москва),
Тимур Ермаков (г. Москва),
Лилия Фишер (г. Берлин).

Адрес редакции: Алматы, ул. Мынбаева, 43.
Телефон: 66-20-71, факс: 50-58-92.
E-mail: kinoman-magazine@mail.ru

Собственник и издатель - ТОО «Агентство «Маматай»

Генеральный директор - Мэлис Атамкулов

В номере использованы фотографии
международного информационного агентства Reuters
и графика Сабита Курманбекова.

Обложка: кадр из фильма «Трасса».

Журнал зарегистрирован в Министерстве
культуры, информации и спорта РК.
Свидетельство о регистрации средства
массовой информации № 5652-Ж
от 18 февраля 2005 года.

Любое использование материалов журнала
допускается только с письменного согласия
ТОО «Агентство «Маматай».
Ссылка на журнал «Киноман» обязательна.

Мнение редакции не всегда совпадает
с точкой зрения авторов. За содержание
рекламы редакция ответственности не несет.

Отпечатано в типографии High Technology.
Алматы, ул. Мынбаева, 43. Тел.: 43-36-43.

Тираж: 2000 экз. **Цена свободная.**

Подписные индексы:

АО «КазПочта»
тел.: 79-41-84
ТОО Агентство «Евразия-пресс»
тел.: 30-21-90, 30-20-87

индекс 75103

индекс 75698

ТОО Агентство «Эврика-Пресс»
тел.: 33-78-50, 33-76-19

индекс 75698

ПИСЬМО РЕДАКТОРА



Я поздравляю всех читателей «Киномана» с Новым,
2006 годом, и надеюсь, что в следующем году вы еще
больше полюбите кино, и произойдет это не без помощи
единственного в Казахстане журнала о киноискусстве.

Когда сменяются времена, невольно начинаешь раз-
мышлять о смене старого новым и в кино, в том числе
и в сфере технологий. Например, о таком явлении, как
«видео вместо киноленты».

Я знаю, что большинство кинематографистов и просто
любителей кино воспринимают этот процесс с опаской и
боятся, что видеоизображение может убить настоящее
киноискусство. Они говорят: «Смотрите, изображение
на видео, на цифре - жесткое и безжизненное, оно не
может передать воздух, глубину цвета, полутона, кото-
рые можно найти в изображении на пленке».

Конечно, все это так, но здесь ли главная проблема?

Мне кажется, основное различие между пленкой и
видео не в качестве изображения, которое, кстати, скоро
может практически исчезнуть, а в тех путях, которыми
эти изображения приходят на экран, в том, как они
рождаются, то есть проблема тут не техническая, а пси-
хологическая.

Свобода! Вот чего мы боимся в видео и чего можем не
вынести, не осилить! С приходом видео исчезает главное
дисциплинирующее начало в кино - необратимость и
таинственность съемочного процесса. Как говорил Годар:
«При работе с видео самое страшное то, что можно снять
сцену и тут же увидеть, что она никуда не годится, и
тогда «какой смысл продолжать?», а на киноленте всю
правду о своем фильме узнаешь тогда, когда съемки уже
закончены».

С появлением видео гораздо больше людей стали сним-
ать кино, так как это во много раз дешевле, и теперь, в
компаниях с домашним компьютером, оно может сделать
кинематограф авторским в буквальном смысле этого
слова, то есть скоро кинематографист сможет, как писа-
тель или живописец, создать свой опус почти в одиночку.
И это тоже свобода - свобода от других.

Могу указать еще на одно техническое изобретение,
которое мне нравится, и где есть слово «видео» - на виде-
омагнитофон. Конечно, когда смотришь фильм дома на
видео, многое в нем теряется - масштаб, пространство,
резкость, ритм и т.д. Но ведь налицо и преимущества:
возможность смотреть фильм в любой момент, как толь-
ко этого захотел; возвращаться назад и пересмотреть
сцену, кадр (как при чтении книги); возможность остано-
виться со своим любимым произведением один на один.
Согласитесь, всего этого не было в кинотеатре.

Есть древнекитайская притча о разбойнике, который
хотел убить одного старика, но, узнав его поближе,
полюбил и стал его защитником. Так же и с видео. Кто
знает, может быть, оно не убьет кинематограф, а спасет
его?

Дарежан ОМИРБАЕВ.



В номере:

Интервью

- Тайны узбекского кинематографа 4
Шухрат Аббасов:
а теперь мне хочется
немножко похулиганить... 8
Разговор, который был частично заглушен 10

Кино и художник

- Скромный художник 12

Новости

Автограф

- Фархад 18

Классика

- Ясудзиро Одзу:
создатель совершенных натюрмортов 24

Киноэротика

- Эрос невозможного 30

Киноэлита

- Сергей Соловьев:
«Совесь и свобода трудно совместимы...» 32

Звезда

- Пат и Паташон: «Тринадцатые» 39

Мастер-класс

- Жан-Люк Годар
и его фильм «Наша музыка» 42

Рождение фильма

- Почти комедия 44

Продюсер

- Продюсер – человек интуиции 48

«Отау-синема»

- Январский репертуар 52

Любимчики

- Рецензии на фильмы 54

Каруселькино

- Плюшевые мишки,
спички и Фантош:
становление нового вида искусства 55

Кинолюб

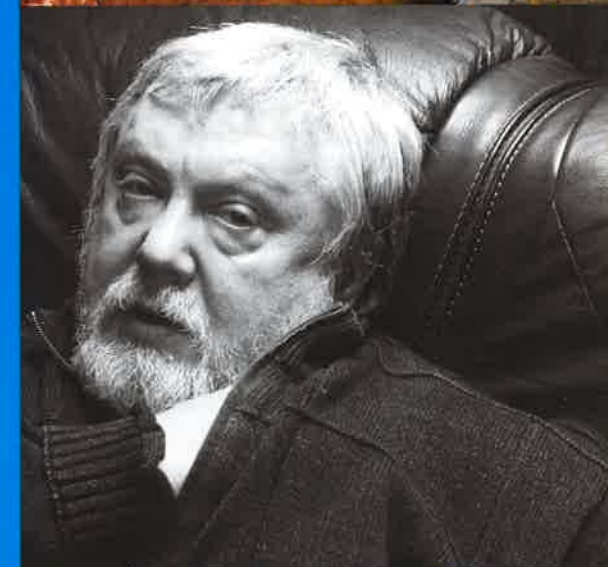
- «Пола Х» 58

Звездный шанс

- Фотографии претендентов 60

Киношники

64



ТАЙНЫ узбекского кинематографа

«Желаем вам творческих успехов» - эта радиопутка шоумена Николая Фоменко звучала эпиграфом к поездке вашего корреспондента в Ташкент. О расцвете кинематографа в соседней республике приходилось за последний год слышать неоднократно, - осталось лишь убедиться вочую.

Признаться, это была авантюра чистой воды: несколько контактных телефонов, почерпнутых из интернета, рекомендательное письмо к уважаемой актрисе и режиссеру с просьбой не отказывать подательнице оног ни в крове, ни в информации и сопровождении... Еще - три комплекта нашего журнала, с первого по девятый номера - вот, пожалуй, все то небольшое, с чем автор пересек (впервые в жизни) границу солнечного Узбекистана. По приезде выяснилось, что «интернетовские» контакты не соответствуют действительности, уважаемая актриса и режиссер, похоже, уехала к родственникам в Самарканд, в справочной же службе меня информировали, что Союз кинематографистов Узбекистана в их списках не значится, и они про таковой даже не

слышали.

В итоге моим гидом по кинематографическому Ташкенту стал киновед с более чем весомым в Центральной Азии именем академик **Джура Тешабаевич Тешабаев** (его я также нашла посредством «09»). Оказалось, что Союза кинематографистов в Узбекистане действительно нет. Уже несколько лет, как его переименовали в Объединение деятелей кино Узбекистана и, по сути, объединили государственной структурой - «Узбеккино». Занимает Объединение три скромные комнаты в Доме кино. Сославшись на Тешабаева, я догворилась о встрече с бессменным ответственным секретарем бывшего Союза кинематографистов **Светланой Николаевной Ивановой**. На метро (какая же это сказка после алматинских «пробок»!) подъехала на проспект Узбеккинский. Дом кино, снаружи напоминающий то ли огромное нефтехранилище, то ли бетонный барабан, внутри выглядел вполне обнадеживающе - кое-где заканчивался евроремонт, на стене - билборды, возвещающие на узбекском языке об узбекских же фильмах, посетители в ожидании начала киносеанса, бар... В общем, декадансом и не пахнет.

Наконец я - у цели. Знакомлюсь, раскладываю журналы, слушаю восторги (о чем имею скромность сообщить) по поводу полиграфии и исполнения «Киномана». Понимаю - не зря везла чуть ли не за тысячу километров всю эту тяжесть! А

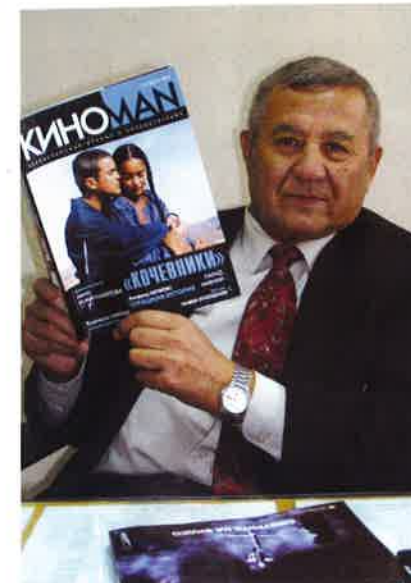
далее события разворачиваются, как в сказке. В комнату, где я потихоньку узнаю от Светланы Николаевны о реалиях узбекского кино, заходят несколько (!) киноклассиков. Буквально - глаза разбегаются! Судите сами: народный артист СССР **Шухрат Аббасов**, народный артист Узбекистана, оператор **Хатам Файзиев** и лауреат Ленинской премии, кинодокументалист **Шухрат Махмудов**. В общем, следующие шесть часов были заполнены непрерывными диалогами, монологами, спорами и даже, не побоюсь этого слова, руганью - ведь в кабинет то и дело входили посетители, имеющие к кинематографу самое прямое отношение. Люди заходили и уходили, менялись настроения, атмосфера. Неизменным оставалось лишь одно - безусловная потребность киношников высказаться и моя тревога - а не подведет ли диктофон? Завершила день беседа с хозяином кабинета, первым заместителем председателя Объединения деятелей кино Узбекистана и заместителем генерального директора Национального агентства «Узбеккино» **Турды Надыровичем Надыровым**. С этого разговора и хотелось бы начать. К сожалению, интервью с Турды Надыровичем носило сугубо административный характер, хотя он - творческий человек, оператор, закончил ВГИК (вгиковцев в Узбекистане - 90 человек, правда, самое время работал в документальном кино, десять лет возглавлял студию «Узбекхроника». Ну да, за один раз объять необъятное сложно...

- Турды Надырович, как вышло, что две, такие кардинально отличающиеся друг от друга структуры, как бывший Союз кинематографистов и

государственная акционерная компания оказались слиты воедино?

- Это произошло в 1996 году по ошибке одного нашего бывшего руководителя. Тогда Союз слили с «Узбеккино», то есть организацией, руководящей государственным кино. И вот уже скоро девять лет, как мы находимся в таком положении. Все понимают странность ситуации, но пока никто ничего не может сделать. Мало того, что слились... Раньше Союзу кинематографистов принадлежало все здание Дома кино: три зала, причем один из них очень большой, на 800 мест, второй, «Розовый зал» - на 200, и еще - микрозал. Строили Дом кино Союз кинематографистов Узбекистана и Союз кинематографистов СССР. Но, прежде чем построить, мы проехали почти по всем республикам, где были Дома кино, искали и выбирали все самое лучшее. Наконец, в 1982 году здание Дома кино было сдано в эксплуатацию. И вплоть до 96-го года оно находилось в ведении Союза кинематографистов Узбекистана. Однако, когда Узбекистан обрел независимость, бывший на ту пору руководителем Союза кинематографистов **Малик Каюмович Каюмов** (оператор, режиссер, народный артист СССР) вдруг испугался (это он сам сказал), что мы не сможем на общественные деньги содержать Дом кино. Надо платить за отопление, электричество...

Ошибкой была допущена с подсказки одного нашего бывшего кинематографиста, который был в то время у руководства. Он сказал: «Если вы, Малик Каюмович, будете председателем и «Узбеккино», и Союза кинематографистов, то все останется в одних руках, а мы вас поддержим». Действительно, поддержали, но когда вынесли такое решение, Каюмова вдруг отстранили и посадили на его место другого. Вот и вся история. И с тех пор мы под давлением государственной организации «Узбеккино», руководитель «Узбеккино» является также и председателем Союза. И никто ничего не может понять - ни в Москве, ни в Киргизии, ни в Казахстане, почему это так. Мы



Турды Надыров

со Светланой Николаевной стараемся и при таком положении держать Союз на плаву. Чтобы не уничтожили. Сейчас в Союз входят 330 кинематографистов. Предыдущий руководитель, тот, что пришел на смену Каюмову, писатель, был далек от кино. Общими усилиями мы добились его отставки. Он ушел, но люди его остались. Продолжают работать и сейчас, кое-кто нам помогает, но на каждом шагу и мешают. Союз теперь для «Узбеккино» - обуза. Хорошо, пришел новый главный руководитель, **Агзам Исхаков**, он из кино, был прокатчиком. Параллельно могу сказать - в период независимости о кино в нашей республике не забывали. В самые тяжелые годы, то есть с 1990 по 2004 мы стабильно получали деньги на пять художественных фильмов и на 40 документальных.

- И какие же суммы?

- Вообще на кинематограф (там же не только производство) государство выделяло миллиард сомов. То есть около миллиона долларов. А в 2004 году, благодаря усилиям бывшего нашего главного руководителя (он же оттуда, из аппарата), удалось подписать документ. (16 марта 2004 года президент Ислам Каримов издал Указ «О совершенствовании управления в сфере кинематографии», и 17 марта - постановление Кабмина «Об организации деятельно-

сти Национального агентства «Узбеккино»). Начиная с 2005 года и в последующие годы нам будут выделять и уже выделяют средства на 15 художественных фильмов. Но 15 фильмов - это легко сказать, а кто их будет делать? Мы же за это время потеряли очень многих творческих работников. Одни сами ушли из кино вообще, некоторые уехали в Москву - **Али Хамраев, Эльер Ишмухаммедов, Одильша Агизов, Зинови Ройзман**, другие. А новое поколение - его по пальцам можно пересчитать, все его представители окончили Ташкентский институт искусств, бывший Театральный институт, где готовят режиссеров для телевидения и кино. Но это - не ВГИК. Раньше к нам в год по два-три вгиковских выпускника приезжали. Актеры, операторы, режиссеры. И для нас это было незаметно - старики уходили, молодые приходили, сохранялся баланс. Но начиная с 2005 года остро стоит проблема кадров. И хорошо, что сейчас у нас началось сближение с Россией. Надеемся, что будем готовить кадры в Москве. Так что в первую очередь перед нами стоит проблема кадров. Деньги есть, возможности есть - а кадров нет. В очень плохом состоянии техническое оснащение, здесь мы сильно отстаем. По этому Постановлению, кроме как на фильмы, выделены деньги на техническое перевооружение - всего 42 миллиона долларов. Эти деньги уже выдали, но они все еще где-то задерживаются - то ли в Минфине, то ли еще где-то.

- Сколько же денег предусмотрено именно на фильмы?

- Три миллиарда сомов - три миллиона долларов в год. Но наши руководители сейчас не запускают фильмы исторические. Во-первых, подобные картины требуют большого бюджета, а во-вторых - мы с историей еще сами не разобрались. Все в свою сторону тянут одеяло. Поэтому стараемся делать фильмы на современную тему. Для молодых режиссеров, может, это и легче. А вот такие мэтры, как Шухрат Аббасов, Мэлис Абзалов... Они-то историю знают, как и сегодняшний день, но только им сни-



4 | декабрь 2005



Кадр из фильма «Фидойлар»

мать не дают, я уже объяснил, почему.

Сейчас, наращивая количество производимых фильмов, мы берем оснащение и у телевидения, и на «Казахфильме» берем – как в случае с фильмом Джахангира Касымова «Земля родины».

– Много ли из того, что снимается, идет на пленке?

– Фильмы у нас снимают и на пленку, и на видео. Если тема обнадеживающая, фильм обнадеживающий, то худсовет, через который проходят все заявки на кино, дает разрешение снимать на кинопленку. Обработка производится в Москве. Если вспомнить советское время, тут нас ругали из-за того, что мы имели

две собственные лаборатории. Одну – на «Узбекфильме», цветную, по советской технологии, и вторую – на студии «Кинохроника», где я работал. Там ведь тоже большой объем работ был. Мы тогда настояли на том (и в Москве, и здесь), что надо иметь для кинохроники, публицистики отдельную лабораторию. Так все и продолжалось вплоть до 90-го года. А сейчас все – лаборатории нет ни на «Узбекфильме», ни на «Узбекхронике». Там же была советская технология. Ну, а ныне исчезла уже и пленка советская, и химикаты. Это – одно направление проблем. Другое (наверное, и в Казахстане тоже) – кинопрокат. Он полностью разрушен.



Кадр из фильма «Мужской танец»

Кинотеатры очень дешево в пору приватизации были распроданы еще в 90-е.

В Самарканде за свои деньги в прошлом году мы заново отстроили двухзальный кинотеатр, оборудованный современной техникой, государственный. А с остальными кинотеатрами, которые сохранились и которые выкупили частники, стараемся работать в паре. Предоставляем им фильмы, при поступлении договариваемся, кому сколько процентов. Как правило, 50х50. Половина – им, половина – узбекскому кинематографу. У нас из готовых кинотеатров сделали свадебные помещения, всякие рестораны, так вот, сейчас наша генеральная линия – восстановление государственных залов и тесный контакт с теми, что сохранились.

– В каких еще направлениях вы работаете?

– По Постановлению должны ежегодно дублировать 25 фильмов. Имеются в виду лучшие фильмы наших соседей – казахские, киргизские, таджикские, и других студий – европейских. На это также выделены деньги. Студия дублирует у нас есть – и для видео, и для кинопленки.

– Результаты?

– Пока нет. Сейчас основной упор делается на производство фильмов. И прокат. Один из самых основных моментов – государство дало нам возможность те деньги, что мы тратим на производство фильмов, впоследствии не возвращать. То, что заработает «Узбеккино», можно пустить на расширение, воспроизводство, укрепление материально-технической базы. В этом году ожидается 10-12 фильмов. Ну, а некоторые фильмы перейдут на 2006 год.

– Еще хотелось бы узнать по поводу вашего Ташкентского фестиваля... Когда он проходит в последний раз, планируется ли в обозримом будущем?

– В период независимости фестиваль проходил дважды – в 92-м и затем в 97-м году. Понятно, что организация такого мероприятия связана с серьезными затратами, поэтому государство пока не идет на это. Позже мы проводили киносмотр по республике, и

тоже все стихло, так как связано с финансированием. Много говорили даже не о фестивале, а о форуме, встрече фильмов среднеазиатских режиссеров, и такие опыты были, но – за счет Швейцарского бюро развития кинематографа.

– Как вы предвидите ближайшую ситуацию, как развернется ваша работа. Какой-то прорыв ожидается?

– Думаю, будет. Потому что 15 фильмов – это не 5. Думаю, будет прорыв. В общем я хочу сказать вам, что проблем в узбекском кино (полагаю, как и у наших соседей) очень много. Но сразу сейчас их решить невозможно. Идем по определенному пути – кинопрокат, кинопроизводство, кинопропаганда.

– Насчет кинопропаганды: есть ли у людей интерес к фильмам более глубоким?

– Это проблема.

– В общем-то проблема общемировая, было бы странное обнаружить в Узбекистане отличия.

– В одной из наших виллает, областей, решили – давай пригласим наших кинематографистов, артистов. Все, договорились, надо было ехать в Бухару. Но потом нас спросили: «А какой фильм вы покажете?» Отвечаем: «Фильм Юсуфа Разыкова «Эркак». А там – проблемы сегодняшнего дня: безработица, женщины едут в арабские страны, где зарабатывают проституцией... В фильме все это есть. «Как же это можно показывать, – сказали нам, – когда мы тут строим такое светлое будущее?! И такой фильм мы покажем нашим зрителям? Нет, не надо!» И все это мероприятие отменили.

– Как обстоят дела на «Узбекфильме»?

– Вот эти 15 запланированных фильмов, они в основном снимаются и будут сниматься там. Если точнее – из тех 12, что уже есть, 8 – в ведении «Узбекфильма», и 4 – на частных студиях. Руководство «Узбеккино» пошло на такой вариант – если, допустим, талантливый режиссер, но он не работает на «Узбекфильме», приносит сценарий, который нам нравится, то мы полностью выде-



Кадр из фильма «Великан и коротышка»

ляем деньги и он берет камеру, где угодно. И снимает, где ему дешевле. Но и «Узбекфильм» мы тоже не можем погубить, убить, сказать: «Вы делаете дорогие фильмы, у вас устаревшее оборудование». Всячески стараемся им помогать.

– Много ли людей сейчас работают на «Узбекфильме»?

– Да, студия большая. Одновременно там могут осилить 4 фильма. Один из фильмов идет сейчас в большом зале Дома кино. И люди ходят.

В завершение нашей беседы Турды Надырович передал привет своим казахстанским друзьям – однокашникам по ВГИКу.



СТАТИСТИКА:

В республике насчитывается 317 кинотеатров, из них действующих – только 161. В Ташкенте числится 16 кинотеатров, но лишь два из них входят в структуру «Узбеккино» – Дом кино (3 зала) и Дворец искусств имени А.Навои (пять залов).

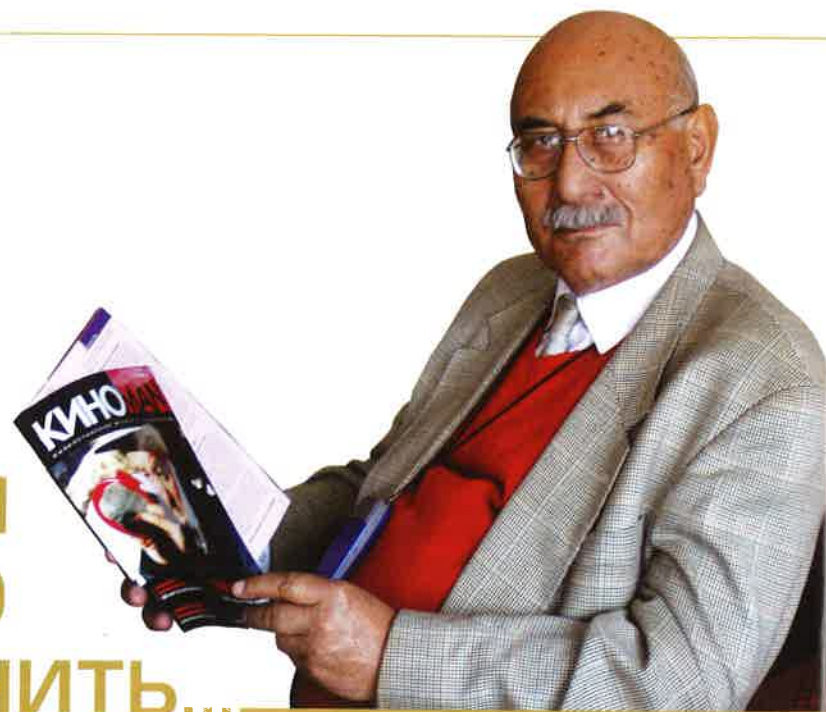
Удручающая статистика существует в отдельных регионах. В Каракалпакстане из 24 кинотеатров работает только один, да и тот расположен в Нукусе. В Джизакской области из девяти также работает только один и опять же в областном центре. В Кашкадарье из 29 действующих осталось восемь. В целом по республике работающих по своему назначению кинотеатров около 40 процентов. Картины, созданные киностудиями «Узбеккино», демонстрируют от случая к случаю. Представители же коммерческого кино пытаются свои фильмы вывозить в регионы и самостоятельно их показывать на местах.

В Хорезмской области полностью разрушены четыре кинотеатра, причем один из них – совсем новый, построен в 1992 году.

Билет в кино стоит, в переводе на казахстанскую валюту, от 50 до 150 тенге.

Шухрат АББАСОВ:

А ТЕПЕРЬ МНЕ ХОЧЕТСЯ НЕМНОЖКО ПОХУЛИГАНИТЬ...



- Шухрат Салихович, у нас ходят следующие слухи: о, Узбекистан, там столько снимается! «А где посмотреть?» - спрашивают любопытные. «А нигде этого не найдешь, узбеки для внутреннего рынка работают», - отвечают люди осведомленные...

- Ничего подобного. На внутреннем рынке нас никто не смотрит. Я отвечаю за это. Наоборот, вот картины Юсупа Разыкова на многих международных фестивалях показывают. «Эркак» - «Девичий пастух» - мы по всем фестивалям с ним ездим. Интерес к творчеству Разыкова огромен. «Ташкент - город хлебный» мы вместе снимали, «Абу Райхан Бируни», «Ты не сирота»... Мы пришли в 60-е годы, в хрущевскую оттепель. И обратились к современной жизни. Сейчас такого взлета кино, как в 60-е годы в СССР, даже не намечается. Ведь тогда появилась целая группа

талантливых людей и каждый из них сказал свое слово, причем каждый - своим кинематографическим языком, появились своеобразные художники. Ну, первый фильм я снимал тогда - потом пришли Алик Хамраев, Эльер Ишмухаммедов, кото-

рые у меня ассистентами работали, в самом начале, потом вот Алибатыров, Тамара Камалова, Даниер Салимов. Все мы были очень близки, понимали друг друга. Это сейчас кино стало - как единоличное хозяйство. Но в одиночку в кино ничего нельзя сделать. Видение должно быть свое, а еще - от сердца идущая, не навязанная сверху, идея - тогда и будет очень

своеобразная работа. Сейчас люди не объединены какой-то общей идеей. Отсюда - равнодушие к творчеству друг друга.

У нас много лет подряд кино только два режиссера делали - Юсуп Разыков и Джамал Джусаков. Они - самые плодотворные. Вовремя предоставляют сценарии, получают зарплату. Сейчас уже молодые их сменяют. Хотя молодые - это очень условное понятие. А ведь, когда мы начинали, то действительно были молоды. В 25 лет я свой первый фильм снимал. А Козинцев и Трауберг, наши учителя, в 18 лет уже были профессиональными режиссерами. Козинцев в 18 лет снял гениальный фильм! Кино - искусство молодых. С возрастом человек устает. Опыта набирается, но этого мало. Человек со временем слабеет, адаптируется как-то,

Аббасов Шухрат Салихович (р. 16.01.1931, Коканд Ферганской области Узбекистана), режиссер, народный артист СССР (1980), лауреат Государственной премии Узбекской ССР им. Хамзы (1974, «Ты не сирота» и «Абу Райхан Беруни»); премии Ленинского комсомола Узбекистана (1972, «Ташкент - город хлебный», «Ты не сирота», «Драма любви»).

становится более сытым, более авторитетным. Возьмем последние гера-симовские картины - я вот вчера пересматривал «Красное и черное»: ну такая бутафория, так паршиво актеры играют, такие липовые! А вот его картину «Тихий Дон» я считаю выдающимся произведением. Недавно пересмотрел,

и был потрясен. Какие характеры национальные, какой колорит, какая эпическая мощь! А потом вот видите - устают люди...

- Дело, наверное, во внутренней свежести постоянной, очень большой работе над собой...

- С возрастом хочется чего-нибудь поумнее, понимаете? Ну, вот. А после 60-х годов в нашем кинематографе много интересного происходило,

потом перестройка эта началась, потом... В общем, никто ничего в художественном кино и не делал больше такого.

Лучше идти на заведомую ложь, чем на обещанную правду, которая оказывается ложью. Когда зритель идет на ложь, он знает, за что платит деньги. Но есть много картин «Узбекфильма», кажущихся серьезными, проблемными, но сделаны они на таком низком художественном уровне, что не захватывают. Видимость же - глубокомысленная, многозначительная. И когда это смотришь, - ну никакого удовлетворения! Обещали правду о жизни, так сказать, но это не сама правда, это - мимикрия, самое страшное. Нет уж - правда, так правда, дайте мне правду! - понимаете? Берешь социальную проблему - уж будь добр говори до конца. Как Чаплин говорил, как Эйзенштейн, как Бергман. О язвах общества. Лицом поверни к зрителю, скажи - вот кто ты, вот какие мы. Картины скучные. Все жанры хороши, кроме скучного. А у нас главный жанр - это скука. И в этом - вся проблема. Может, не хватает мощи дарования, может, не хватает палитры у этих художников, нет многокрасочности, многогранности. Ни одного сложного психологического образа в нашем кино я в последние годы не видел. Ведь человек, это... Понять человека - очень сложная наука. Человек в движении... Сам не знает, кто он такой. Идет самопознание личности. Этого процесса на экране нет. У нас все знают, кто они такие! Но так не бывает. Мне 75 лет, а я до сих пор не знаю, кто я такой, понимаете? Вот та разница, - я ловлю себя на подлости, на том или ином грехе ловлю себя. Плыдем в волнах. Умеем ли мы противостоять течению, хватает ли у нас сил? Какая-то такая брошенность нами правит всеми, абсолютно. Кроме того, мы еще и не понимаем, кто мы такие. Вот в такое-то время и надо постараться решить, определиться. Но опять - делать нескучные фильмы, это должны быть захватывающие картины. Должен проявляться талант Шекспира! Настоящий кинематографист начинается со сценария. А мне показывают виды, краски, спецэффекты всякие - и меня это абсолютно не волнует. Пусть будет фильм черно-белым - сколько черно-белых картин создано, и каких! А сейчас очень много картин, которые «раскрашивают»... И это попахивает дешევкой. Искусство кино - это очень глубокое искусство. Вот как фильм «Голый остров» Кането Синдо. Для зрителя, может, и скучный фильм - для меня же это захватывающая картина! История двоих людей, которые, оставшись одни на острове, друг друга поддерживают - и побеждают... Это - образ Японии, которая на камнях имеет все, что надо. Упорством, стремлением к цели добилась взлета. Вот такие образы надо искать! Чтобы наша республика, наш народ нашел свое полноценное образное выражение на экране. А сейчас - какие-то отдельные моменты из жизни, частности. До больших обобщений ни одна картина не поднялась. Искусство - это большое обобщение. Великое обобщение.

То, что характеризовало советский кинематограф, не возникло на пустом месте. Направленное кинопроизводство было. К тому же хорошо оплачиваемое. Были мастерские, школа, определенное

запланированное количество картин, худсоветы, редсоветы, а какие редакторы! Ну кто сейчас будет так терпеливо доводить ваш сценарий? За 100 долларов вы будете год работать и писать сценарий?

А раньше было так: за сценарий платили 8 тысяч рублей в год, и это при средней зарплате в 200 рублей. За одну картину я 32 тысячи рублей получал. Один раз 48 тысяч рублей получил. В те времена «Газ-24» стоил 5 тысяч... Вы понимаете, какой я был богатый человек? А последние семь лет своей жизни не снимал фильмов. Вообще. Семь лет! Не хотел получать зарплату, не хотел снимать фильмы, потому что не было темы, сценариев, которые я захотел бы поставить. И вот я голодал, но не работал. Последний фильм снял в 1998 году. Сейчас частная студия предложила мне делать фильм (он уже в стадии завершения). Заметьте - не государственная. С «Госкино» я не работаю. Но, наверное, я заслужил работать здесь. В среднем такие беспомощные картины выходят... Я мог бы снимать более профессионально, с большим опытом.

- Как же это так складывается?

- Да вот так и складывается. Три-четыре сценария моих, один из них - историческая эпопея о шахе, который противостоял Чингисхану, отложили - денег не хватает на большие исторические картины. Таким образом, жизнь прошла напрасно, как говорится. Но я хоть сценарии сделал, когда-нибудь их поставят. Уж я-то знаю - если я буду работать, там и великолепные актерские работы будут. Великолепный материал для актеров в этих сценариях. И сейчас вот я о Насреддине Эфенди снял фильм на частной студии. ...За кусок хлеба я снимаю эти самые картины. Такой порыв был! Давно ведь не снимал, азарт: придумывать и снимать, придумывать и снимать... Но - любопытно было. Хотя и актеров не я выбирал, а те, кто деньги дают. Но и с ними я сделал картину, вышел из положения. Не знаю, как получится.

- Как называется, когда премьера?

- Названия еще нет, а премьера намечена на январь. Уже реклама везде идет по телевидению. Это же телевизионный фильм. Но на пленке снятый, потом владельцы хотят его еще продать куда-то.

- Почему вы именно за этот фильм взялись?

- Давно я не снимал комедию. Первый мой фильм, «Об этом говорит вся махалля», был комедийным. Народная комедия получилась... Прошло 45 лет жизни. И я сейчас уже снова не хочу так серьезно смотреть на жизнь. Мне хочется немного посмеяться. И над собой, и над всем тем, что в жизни есть. И вот я хулиганю в этой картине... - такая хулиганская картина выходит. Я свободный человек, и вот хочу побаловаться, больше ничего. Но что-то там будет. Ну, о жизни современной, сегодняшней. Так... - немножечко ковырнуть. Народная комедия, народный персонаж... Снимали по великолепной повести «41 муха Насреддина Эфенди». Ее автор - очень хороший, сердитый такой писатель. Что-то нравится, что-то не нравится, кому-то нравится, кому-то - нет. Но это так и бывает в жизни.

Разговор, который был частично заглушен



С еще одним классиком узбекского кино, оператором, сценаристом, режиссером и художником, заслуженным деятелем искусств Узбекской ССР **Хатамом Халматовичем Файзиевым** разговор начался с вопроса моего собеседника: «Вы видели мои работы? А вообще

– последние узбекские картины?» Покаялась – не видела, но, понятно, хотела бы посмотреть. Пообещала, что непременно это сделаю...

– Хотелось бы узнать, что сейчас происходит с операторской работой. Есть ли интересные операторы, чем вы сейчас занимаетесь?

– Я хочу, чтобы вы посмотрели те фильмы, что мы делали с Юсупом Разыковым.

Конечно, стараемся делать лучше, но особых возможностей у нас нет. Сейчас снимаем в основном малобюджетные фильмы. У нас пленка «Кодак», но – ограниченное количество. Один-два дубля делаем, больше не можем. Если вы спросите, что это такое, вам скажут, как это мало. Помимо этого, я преподаю. В мастерской – шесть человек, но они только заканчивают. Вот начнут работу, посмотрим, что из них выйдет. Что касается подготовки молодежи, то у нас уровень слабый. В основном – для телевидения. Пленка – это очень дорого, студент не имеет возможности практико-

ваться. Но со временем мы выбираем самых способных, привлекаем в кино, потом учим дальше.

– То есть слухи о развитии узбекского кино сильно преувеличены?

– Нет, вы понимаете, Ира, количественно все увеличилось. И мы сейчас должны открывать путь молодым режиссерам. Пятнадцать фильмов – это я даже не знаю, где такое еще может быть. Причем – художественных, полнометражных. Постановление об увеличении количества фильмов дает возможность привлечения молодых специалистов. Это в общем-то большая возможность. Но картины, конечно, малобюджетные, хотя это лучше, чем ничего. Я считаю, что после этого узбекский кинематограф будет развиваться в лучшую сторону. Так что сейчас работы достаточно, люди всегда могут проявить себя, высказаться. Что-то стараешься сделать...

– На ваш взгляд – настоящий кинематограф при смерти?

– Кинематограф не умрет, так я думаю. Конечно, сейчас многие, особенно частные студии, заняты вопросами материальными – окупаемости, дохода. Видеоряд – на это нет времени...

– Есть ли новые фильмы, где вам был бы интересен изобразительный ряд?

– Мне очень трудно вспомнить в данный момент, конечно, есть очень интересные фильмы – и российские, и американские, и французские. Интересные именно с точки зрения изображения. Вот скоро намечается премьера очень интересной изобразительно (как говорят те, кто видел) картины нашего режиссера **Тамары Камаловой**. Так что поиски передачи изображения продолжают...

Кинодокументалист – оператор и режиссер, автор более ста фильмов, лауреат Государственной премии СССР **Шухрат Махмудов** прокомментировал ситуацию так:

– На худсовете, когда нас призывали делать кассовые картины, мы были категорически против. Нельзя смешивать с «уличными кинематографистами» настоящее кино. Это – как вот есть проститутка, и есть учительница. Проститутка получает в 10 раз больше. Но это не значит, что учительнице надо стать проституткой. Это все равно как на педсовете учительница выступит, посетует, что проститутка в 10 раз зарабатывает больше. А директор ей ответит: «Ну, давайте, займитесь и этим немножко».

А нас, по сути, толкают в проститутки – чтобы все снимали такие вот фильмы. Можно делать заведомо коммерческие фильмы, но к искусству это не будет иметь никакого отношения. А можно снимать такие картины, как «В добрый путь» Тамары Камаловой. Лента экспериментальная, на такую зритель заведомо не пойдет. Фильм сделан по узбекским мелодиям, на грани фолка – практически нет диалогов, видеоряд построен на ощущении музыки. Вот такое кино – оно может даже провалиться в прокате, но оно двигает национальное киноискусство. Можно делать ширпотреб, но зачем? «Об этом говорит вся махалля». Цитаты из этого фильма до сих пор в ходу. Вот, если бы такие классики делали комедии, они вывели бы на профессиональный уровень жанр народной комедии. А когда это делают парни с улицы, которые ничего профессионально не значат... В частных доморощенных студиях нет профессиональных сценаристов, режиссеров, операторов – чего же ждать? И потом – масштаб мышления этих авторов удовлетворяется более низменными, так сказать,

потребностями зрителя. Но, если вы делаете картину на государственные деньги, то двигать надо национальное киноискусство. Серьезное, которое имеет значение для Центральной Азии, мирового кино.



Кадр из фильма «Эркак»

И В ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Полностью интервью с Шухратом Махмудовым мы предложим вашему вниманию в следующем, январском номере журнала «Киноман», а напоследок хотелось бы поделиться впечатлениями от увиденного в Ташкенте. Конечно, город потрясает величиной, ухоженностью, своими огромными площадями и широкими улицами, маленькими и нечастыми в целом машинами и душевным теплом его жителей. И, конечно же, удручает то, что мы уже, слава Богу, потихоньку прошли – невысокий жизненный уровень, необходимость экономии. Обидно за людей, но хочется верить, что со временем их жизнь все же наладится.

Поразили огромные чинары, метро – и... не менее пяти квадратных метров видеокассет с узбекскими фильмами на стендах магазина, торгующего видео-аудиопродукцией (см. фотографию, но все в объектив не уместилось). Произвел впечатление репертуар «Музея кино» (аналог нашего «Киноклуба Борецкого», только намного больше). Судите сами: в старом, октябрьском еще, буклете, попавшемся на глаза в театре «Ильхом» (как же не пойти туда, будучи в Ташкенте!), значилось: «Гетинститут в Ташкенте представляет: фильмы Вернера Херцога (вход свободный), далее сле-

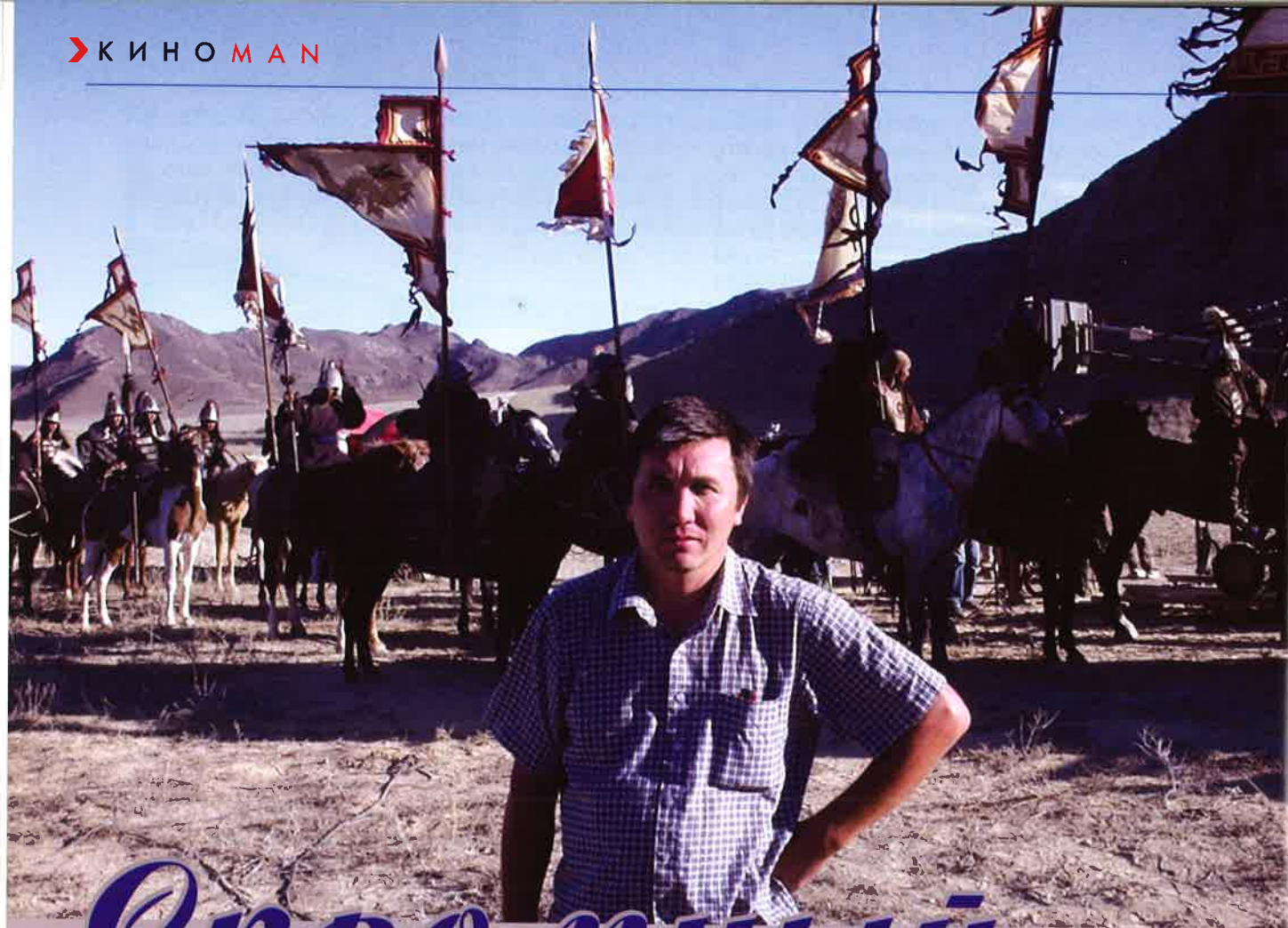
довали ретроспективы работ Озона, Тарантино, Ларса фон Триера, Ким Ки Дука, Дэвида Линча, Дрейера, голливудская классика (шесть фильмов), еще пять отличных музыкальных фильмов, «Монти Пайтон – чисто английское веселье»... Не вполне понятная логически, но весьма симпатичная подборка лент из разных стран «С миру по фильму», затем – «24 фильма из жизни женщины», «Повторение не пройденного» (фильмы, которые вы пропустили или хотите пересмотреть еще раз), «24 фильма из жизни мужчины», ну, и чтобы не все уж было сплошным кино, еще и «Вечера итальянской оперы», представля-

емые Посольством Италии в Ташкенте.

Чтоб мы так жили! (А они чтоб – как мы. Чтобы не приходилось узбекским киношникам придумывать эвфемизмы, заменяющие аббревиатуру СССР, определения «советский» и тому подобное. А нашим – ждать «Закона кино», бюджетного финансирования и направлять взгляды чиновников в сторону Ташкента – «а узбеки-то молодцы какие...». И всем было бы хорошо, и кинематограф нашего региона развивался... Бы...)

В Ташкенте побывала
Ирина КОСТЕВИЧ.





Скромный художник

Сабит Курманбеков – это имя знакомо каждому казахстанскому киношнику, и практически неизвестно массовому зрителю. Впрочем, много ли мы знаем художников кино?

Сабита нынче называют зубром, мэтром, едва ли не живым классиком отечественной киносценографии. И хотя его «кисти» принадлежат чуть ли не каждая вторая картина «Казахфильма» за период отечественного «постклассицизма», а его самого по праву именуют лучшим из лучших, ведущим, идейным, креативным, головокружением от успехов нет и в помине. Чему способствует, надо полагать, джентльменский набор природных качеств: скромность, самоирония, трудолюбие. Совершенно разные люди, работавшие

с ним, отмечают его терпимость, мягкость, умение ладить с откровенными полюсами на съемочной площадке, которую не зря сравнивают с адским котлом эмоций и интриг. Часто ли так отзываются о художнике? Тем более, когда у него есть собственный выразительный авторский почерк, способность ясно выражать свое эстетическое мироощущение, оставаясь при этом «бойцом невидимого фронта».

Искусствоведы пишут о нем книги, коллеги из соседней державы зовут снимать фильмы, друзья – сниматься в кино и преподавать науку рисования. Сам же Сабит, сыграв множество ролей и профессий, всегда остается самим собой. Человеком, искренне создающим иллюзии, в которые верим мы. Читай – художником.

– Вы рисуете кино, играете роли, ставите фильмы. Как получилось, что едва ли не с каждой последующей работой вы открывали в себе новые таланты? Это вам свойственно – открывать новое?

– Просто мне повезло, наш экспериментальный курс у Соловьева во ВГИКе учили быть универсалами в своем роде. Уже во время учебы мы пропадали на настоящих съемках, где учились всему – играть, снимать, творить. Так было и на «Казахфильме», где нам, еще зеленым, доверяли сразу и все, мы знали производственный процесс с азов, не только по учебникам и лекциям. Прежний ректор Академии искусств приглашал меня возглавить свой курс на факультете кино. Отказался, потому что им не подошел мой вариант, или собственно стажировка: я предложил выбрать на потоке часть студентов, допустим, троих, взять их к себе на год в студию, плотно поработать с ними, а через год взять другую часть того же потока. Так они все приобщились бы непосредственно ко всем этапам подготовки декораций, к созданию кино, ощутили бы вкус работы, узнали все премудрости ремесла на практике. И не были бы оторванными от реальности, придя после института на «Казахфильм», они были бы уже здесь своими, выросли бы здесь, пройдя все азы мастерства. Считаю такое обучение более эффективным, чем академичное преподавание теории. Да, нас во ВГИКе так и учили, поэтому той самой «новой волне казахского кино» были присущи универсальность, многопрофильность, мы уже все умели, когда вернулись на родину, чтобы снимать кино. На нашем курсе преподавали строжайшие профессора, маститые, бескомпромиссные в своих убеждениях, тот же Михаил Богданов, к примеру, но даже они никогда не имели ничего против, когда нас забирали на съемки в разгар учебного процесса.

Хотя, признаюсь, считаю, что сейчас пришло время узкой специализации, каждый должен стремиться быть профессионалом в своем жанре. В короткометражном дебюте, над которым работаю сейчас, я выступаю сценаристом, режиссером и художником. Разве что не снимаюсь сам и не снимаю на камеру. Но это мой путь, и он, конечно же, не эталонный, скорее, у него свои недостатки. Просто наше поколение кинематографистов выросло в других условиях. В современном казахстанском кинематографе остро ощущается нехватка профессиональных сценаристов и работников второго плана, монтажеров, декораторов, гримеров... Посмотрите, у нас даже готовят одни и те же кадры: режиссеров, операторов и актеров. Общеизвестно, кино – синтетический жанр, здесь нужна команда специалистов разного плана, большой состав помощников, ассистентов. Их нет. И нам приходится либо совмещать все в одном, либо брать «с улицы», учить на ходу, а это не может не сказаться на качестве. Искусство нынче выживает.

– А вы себя в детстве видели художником? Ваши мечты сбылись?

– В моей жизни все складывалось вроде бы и случайно, если поглядеть со стороны, а если задуматься, то все было закономерным. Даже в кино я попал благодаря счастливому стечению обстоятельств. Жил себе припеваючи в ауле после художественного училища, тогда на оформительские заказы можно было спокойно машину делать за сезон, жениться уже собирался. И тут вдруг приезжает к нам в область комиссия из Алма-Аты во главе с двумя художниками – Аменом Хайдаровым и Амандосом Аканаевым: проверяли наличие диплома у творческих работников. Выгнали с работы всех, кто не имел соответствующего образования. Амен Абжанович спросил, кто из нас выставлял свои работы. Выяснилось, что лишь я

один участвовал на выставках, за что меня тут же выдвинули главным специалистом художественной мастерской. Ветераны, конечно, не очень довольны были (смеется). Еще бы, им прилюдно попеняли за безынициативность, за то, что они и не пытались показать свои картины на республиканских, союзных мотках, конкурсах, а тут еще и мальчишку зеленого поставили им в начальники! Но деваться некуда, согласились. Хайдаров и Аканаев отнесли ко мне с участием, дали свои координаты, Амандосага напутствовал: «Будешь в Алма-Ате, заходи в гости». Через месяц нам спустили приглашение поучаствовать в конкурсе от Госкино, тогда «Казахфильмом» управлял Олжас Сулейменов. Это было то самое историческое предложение о наборе казахского кинокурса во ВГИК. Ветераны стали подталкивать меня всюду, давай, мол, участвуй! Избавиться поскорее хотели, видимо! Ну, я и отправился в Алма-Ату. Прибыл документы сдавать, и тут такая незадача, мне говорят: «А вы опоздали, вчера был последний день приема». Я тут же к Амандосуага в Союз художников, который был по соседству, рассказываю ему, расстроенный, что да как. Он мне предложил разложить мои работы на полу и вышел куда-то. Возвращается с Салихитдином Айтбаевым, знаменитым художником, я поначалу даже опешил от встречи с живой легендой. А тот посмотрел рисунки и пошутил надо мной: «Э, да ты же плакса! Печаль одну изображаешь, что так?» Но похвалил-таки меня, благословил на будущее и ушел. У меня уже столько впечатлений скопилось за пару часов в столице, и тут Амандосага смеется: «Иди, – говорит, – к Хайдарову, он как раз по части кино». Я и помчался туда, на радости. Амен-ага меня вспомнил сразу, обрадовался и одобрил мой выбор. Так меня и приняли, хоть я и опоздал.

– Сколько картин вы уже «проиллюстрировали»?

– Больше двадцати. Успел



Эскиз к фильму «Кочевник»

попробовать себя и в роли режиссера-документалиста, мы сняли в 1999 году с Муратом Мусиным фильм «Последнее кочевье» - о чабанской доле. Тема тогда уже была непопулярной, это был рассказ о том, что мы теряем корни, традиции, ведь скотоводство - это основа, фундамент нашей кочевой культуры. С Муратом мы учились во ВГИКе, нас было всего два художника-постановщика на том курсе.

- Какая работа вам интересна?

- Когда можно выразить себя, свой художественный взгляд на вещи. Очень понравилось работать на «Кочевнике», он в чем-то сильно изменил наши представления о том, как снимается кино. Прежде всего, отношение к работе художника. У нас обычно к ней относятся пусть и не свысока, но все же воспринимают как нечто второстепенное, не очень значимое. Голливуд же доказал, что художник - одна из ключевых фигур на съемочной площадке, от него во многом зависит, будет ли картина зре-

листной, коммерческой, сумеет ли держать внимание зрителя. Мне бы хотелось, чтобы у нас тоже стали понимать, насколько важно оформление кино, как это может влиять на его успех или провал.

- Какой опыт вы приобрели у американских коллег, в частности у серба Креко Кляковича, любимого художника-постановщика Кустурицы и у оscarоносного итальянца Франко Фумогалли? Что вас удивило в их отношении к работе?

- И Клякович, и Фумогалли - настоящие мастера, работать с которыми было удовольствием. Нас, казахстанцев, в группе художников было четверо, мы поделились тематически, я отвечал за оружие, боевое снаряжение, Фумогалли с Ророкиным - за декорации, другие - за реквизит и костюмы. Креко сразу завладел всеобщим вниманием, он был центром притяжения, с ним считались все. Случались, конечно, смешные ситуации, когда сталкивались разные ментальности. У нас ведь, по тра-

диции, все любят советовать, и каждый считает, что прав только он, а тут историческая картина, консультантов - масса, и поначалу все до хрипоты спорили, как нужно и можно показывать те или иные реквизиты. В какой-то критический момент Креко отрезал: «О'кей, снимайте сами, вы ведь все знаете, к чему было приглашать меня?» Мы даже письмо тогда писали в его защиту, потому что в тот момент художники были всецело на его стороне, и в отличие от ученых, понимали, что ради зрелищности приходится порой жертвовать истиной. И что кино имеет право на вымысел, оно субъективно изначально, почему его относят к сфере грез и иллюзий. Креко остался, но на условии, что любое окончательное решение будет за ним. И это было справедливо, он дал нам понять, что если бы мы снимали этот фильм исключительно для казахского зрителя, то претензии консультантов были бы уместны, но поскольку это была картина о нас - для мира, нам надо было согласиться с мнением художника со стороны. Художника с огромным и успешным опытом в кинематографе, благодаря которому мы узнали западные съемочные технологии - когда все расписано заранее, четко, детально, ясно, так, что проблемы, возникающие по ходу, решаются опять же технично, мобильно и незаметно. Что для нас было в диковинку. Например, когда мы обсуждали вместе, какими должны быть мечи, они у кочевников сроду были кривыми, потому что казахи не резали ими, как европейские воины, а рубили врагов. Креко же переубедил нас, что придется пойти против исторической правды, и отказаться-таки от кривых мечей, и по той причине, что актерам было легче орудовать прямыми, и по той, что битвы смотрелись выигрышнее с ними же.

- Но в то же время, говорят,

вам приходилось отстаивать с боем оформление самых что ни на есть казахских символов - юрт, костюмов, декораций?

- Да еще как! С юртами так и было. Конечно, я объяснял Креко, что юрты собираются по определенному принципу, что они бывают только 6, 12, 14-канатными, однако сербский художник настоял на создании 20-канатной, потому что ему был необходим масштаб, она должна была быть впечатляющей. А у нас таких даже у ханов не было. Можно утверждать, что вы видите в картине первые в казахской истории огромные «голливудские» юрты. Кстати, о троне. Историкам известно, что у наших монархов его и в помине не было, но нам пришлось его придумать! Причем сделать его роскошным, напиговав трон всевозможными штучками для придания царственного ореола, опять же для визуального эффекта. Замечу, что американцы работали без предва-

рительных эскизов, сразу приступали к строительным чертежам, что дало в первую очередь экономии времени и средств. Это была определенная школа для нас, новый опыт, мы ведь рисовали сотни эскизов декораций и доспехов, отсылали их для предварительного ознакомления Кляковичу еще до его приезда на «Казахфильм». Он все это просмотрел, переварил, и приехал к нам со своим видением блокбастера. Но еще раньше он изучил массу книг, альбомов, иллюстраций по Монголии, Тибету, Древнему Востоку и был поражен, столкнувшись с тем, что здесь была совсем иная цивилизация, иные культурные традиции.

- «Скажи мне, кто твои друзья...» Серик Апрымов говорит, что у вас с ним родственный философский взгляд на вещи. В чем это выражается? Что вас объединяет?

- Просто у нас с ним очень похожее детство, одна юность, наши судьбы перекликаются

во многом. Мы оба родом из аула, хоть и из разных регионов. «Конечная остановка» рассказала историю нашей страны: везде приблизительно происходило одно и то же. Мы сдружились с Сериком еще в студенчестве, жили вместе, много общались, он часами рассказывал мне, каким видит свое кино. Делились впечатлениями, перебивали друг друга, и уже тогда поняли, что мы испытываем очень похожие, родственные ощущения. Выросли, учились в ауле, потом уезжали из родного уголка - кто учиться, кто в армию, возвращались и понимали, что мы вернулись и стали другими. Что изменился и аул, а наши сверстники, одноклассники проживали в это же время свои судьбы, и чаще это были печальные жизненные коллизии. Кто спился, кто разбился, там было ощущение разрухи, деградации, опустошения. Я даже главную роль сыграл в его картине, причем получилось это спонтанно, никто и не планиро-

Эскиз к фильму «Конечная остановка»



вал, что так будет. Все уже было готово. Мы выехали на место съемок, все актеры были непрофессиональные, взяли их в той же местности, где снимали. Один только Бахытжан Альпеисов был из театра. Оператором у нас был Мурат Нугманов, помню, как он спросил: «А где наш главный герой-то?»

Это уже на какой-то день съемок! Серик задумался и, выдержав паузу, объявил, глядя на меня: «А вот Сабит и сыграет».

Поначалу оторопел, конечно, - как это я? У меня же своих дел хватало по оформлению фильма. Но, подумав, согласился, ведь действительно, я был абсолютно органичен в этой роли, играл самого себя, свою историю, лицедействовать даже не пришлось.

— Как вы относитесь к своим многочисленным наградам? Они вам греют душу, вы коллекционируете их, они свидетельствуют о самых ярких моментах творчества или вы равнодушны к ним?

Они меня, конечно, радуют, любому художнику приятно, когда его признают, понимают, что ты вложил душу в работу. Знаю, что Серик однажды, рассердившись на что-то, вышвырнул все свои награды и призы на помойку, сказав, что от них нет никакого толку. Я отношусь к ним бережнее, храню их, как

память о каком-то времени, когда твои внутренние порывы понимали и окружающие, быть может, и совсем не близкие тебе люди (смеется).

— К слову, мнение художника не всегда совпадает с общественными вкусами, модой, так называемыми требованиями суетного настоящего. Если проблемы выходят за рамки, что вы предпринимаете?

Я, наверное, по природе своей неконфликтный человек, что меня и спасает. Есть творцы - провокаторы, те, которых вдохновляют конфликты, интриги, негативные эмоции. Есть и поклонники такого направления. Но это не для меня. Любовь, пожалуй, движущая сила моего творчества, моей жизни. Я просто не смогу творить, если не буду ощущать ее внутри себя.

— Знакома ли вам депрессия, столь часто приписываемая художникам? Помогает ли вам это состояние?

Конечно, знакома. Даже очень хорошо. Единственное действенное «лекарство» от неизбежных творческих кризисов - это, опять же, творчество, клин только клином и вышибаю. Как тоска пожелает в гости, отправляю себя сразу в мастерскую, в студию. Придумываешь себе задачу и уходишь в нее целиком, пока тоска не отстанет (смеется). Лень трудолюбивых

боится, доказанный факт. Хотя, согласен, депрессии отчасти и помогают нам. Иногда дают толчок в продвижении вперед, возможность понять себя или кого-то. Главное, чтобы ты не увлекся самим процессом, и продолжал искать источники вдохновения. Не уставал удивляться, находить новые, неожиданные стороны в том, что всем нам кажется порой жуткой банальностью. Самое важное, по моему, чтобы у того, кто созидает, в душе жила любовь. К людям, окружающим тебя, к коллегам, друзьям, к своему ремеслу, к миру. Нет любви, значит, нет интереса к жизни, нет и радости. К счастью, я живу с любовью в сердце, отчего жизнь не кажется мне утомительным занятием, а работа приносит удовольствие.

— Вы сейчас вернулись к режиссуре? О чем будет ваш новый фильм?

Я его пока расписывать не буду, как-никак это мой дебют художественный, а мы, творческие люди, народ суеверный, не любим трубить о том, что еще не родилось. Рабочее название короткометражки - «Трасса» - я снял лишь одну часть трилогии из моего сценария, который написал уже давно. В общих чертах: хочу рассказать свою историю так, как вижу ее я - художник, в ней будет мало привычных режиссерских подходов. То есть там не будет акцента на сюжет, смысл, сверхидею некую, но зритель увидит мой взгляд, мои краски, мою стилистику, возможно, это будет такая созерцательная картина. Снять кино мне предложил Серик Апрымов, он тогда возглавлял студию «Дебют», я и рискнул. Что из этого выйдет, судить не мне. Это эксперимент, и от того, будет ли он удачен, зависит моя дальнейшая режиссерская судьба. Сейчас мы заканчиваем монтаж, и к концу года худсовет должен решить судьбу фильма. Тогда и поговорим подробнее.

Беседовала
Альжан КУСАИНОВА.



На съемках фильма «Трасса»

Казахский «фараон»

В Казахстане завершились съемки казахских фрагментов сериала о Султане Бейбарсе. Таким образом создатель сериала, каирский режиссер Ибрахим аль-Шауди, проявил уважение к легендарному правителю Египта, происходившему, как известно, из наших степей. Плененный монголами мальчик Султан был продан в военное рабство, пополнив ряды мамлюков - мусульманских войск. Но очень скоро выдающиеся способности вывели его сперва в военачальники армии правителя Египта и Шама, а затем и на монарший трон. У нас, на исторической родине героя, были сняты первые семь серий 30-серийной эпопеи. Хотя изначально арабские кинематографисты планировали снять фильм полностью у себя. На Синайском полуострове даже «выросли» колоритные декорации казахских аулов и соответствующая бутафория. Планы изменились, когда о проекте узнали работники Посольства Казахстана. Дипломаты справедливо рассудили, что нельзя упускать прекрасный шанс сотрудничества и убедили египтян снять историю о детстве и юности Султана Бейбарса в его родных краях, с тем, чтобы «закрепить в сознании зрителей арабского мира казахские корни легендарного героя» (цит. из письма Посольства Республики Казахстан в Каире).

Трудно не заметить параллелей этой картины с «Кочевником» - в том, что касается разработки имиджа, история о Бейбарсе - тоже «визитная карточка». Разница лишь в том, что египтяне, судя по всему, отнеслись к нашей истории более бережно, чем голливудские «технологии». Это первая столь масштабная художественная картина на казахскую тему, снятая вне Казахстана. Увидят ли фильм казахстанцы, пока неизвестно. Египтянам же сериал станет доступным во время священного месяца Рамадан благодаря ТВ-трансляции.

Альжан КУСАИНОВА.

Зеленое кино

Вышло в свет учебное пособие «Зеленый объектив», призванное помочь энтузиастам экологического кино снимать яркие и убедительные фильмы.

Как пишется календарно-постановочный план, как снимать монтажно, как устанавливать камеру, учитывая все источники света? Как настраивать баланс по белому, чтобы получить качественное изображение, построить выразительную композицию? Читатель найдет ответы на эти вопросы в книге Леонида Тимофеевича Кузминского - профессионального оператора и режиссера, создателя около 30 документальных авторских фильмов, педагога.

Презентация «Зеленого объектива» состоялась на V Центрально-Азиатском фестивале экологи-

ческой журналистики в Алматы. В рамках фестиваля регулярно проходит конкурс экологических фильмов, телепередач и клипов кинематографистов и тележурналистов Средней Азии. На встречах и в кулуарах конкурса говорилось о большом дефиците специальной литературы в суверенных государствах. Бесплатное распространение пособия стало приятным сюрпризом коллегам от гостеприимного Казахстана. (Тираж книжки невелик - 500 экземпляров, издана она на средства HIVOS - Гуманистического института по сотрудничеству в целях развития).

Для редакции издания экологического общества «Зеленое спасение» важно, что пособие может повысить квалификацию экологических групп, занимающихся видеосъемкой, тем более, что получить полноценное образование, кинематографическую специальность оператора сейчас невероятно сложно.

«Удивительно! Исключительное свойство кино: когда человек вооружен камерой, он видит мир как бы впервые. Мир становится богаче, полнее. Испытываешь особое чувство восторга», - написал много лет назад выдающийся режиссер-документалист Роберт Флаэрти. Ныне, как никогда, появилась возможность запечатлеть на пленку этот видимый, осязаемый и волнующий нас мир и побудить к сопереживанию первых зрителей - своих друзей и близких.

Но снимать эффектно, эмоционально, выразительно получается не сразу и удается не каждому. Чтобы добиться впечатляющих результатов, надо учиться управлять камерой, знать правила съемки. Многие учатся на ходу, в процессе работы, на собственных ошибках.

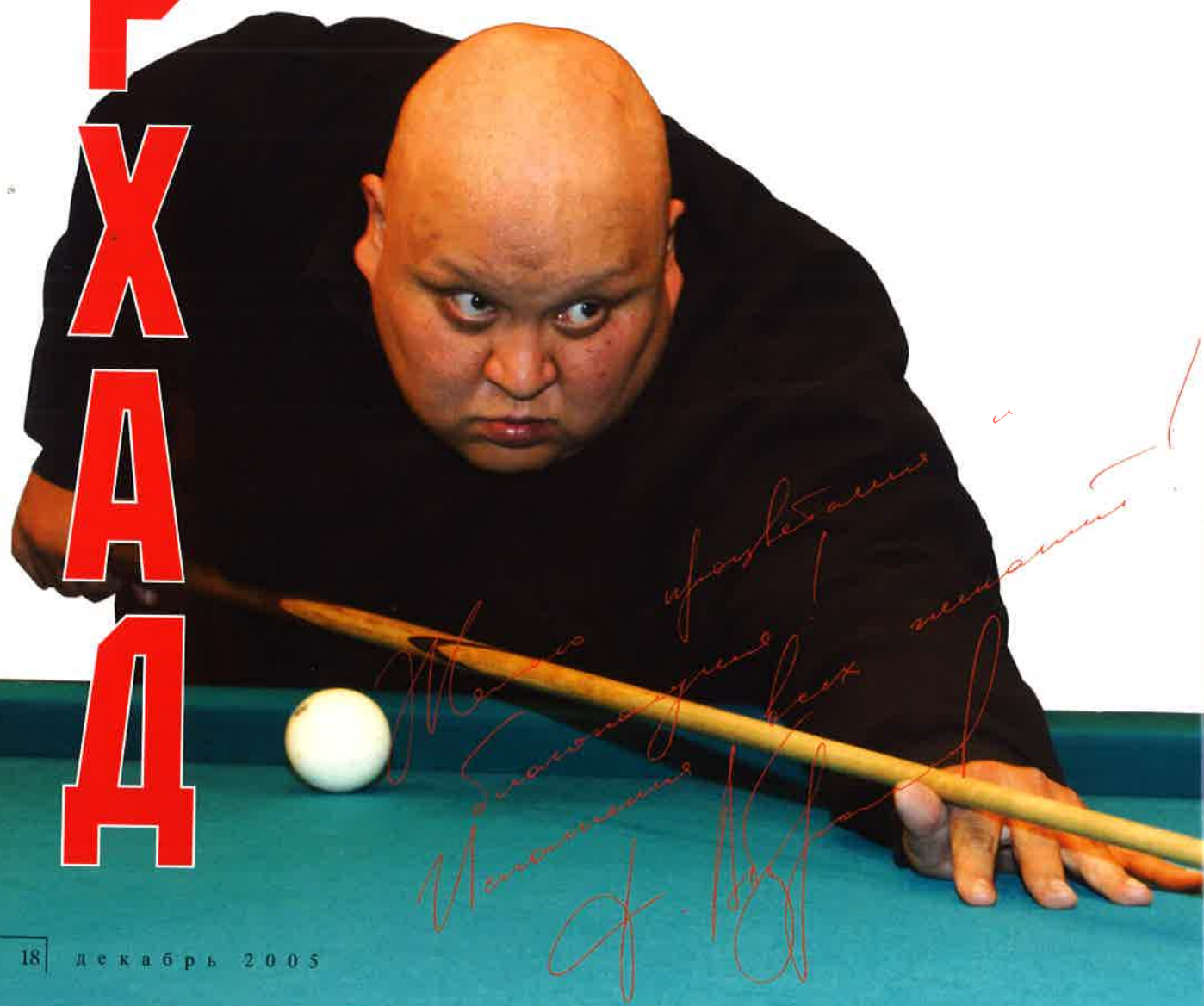
По собственному опыту сотрудники многих малобюджетных студий неправительственных организаций знают, что снимать фильмы о том, чем особенно дорожишь, необычайно интересно и увлекательно. Защита природы - удел бесребреников. Ни телевидение, ни коммерческие, ни государственные структуры не стремятся поощрять экологов с камерой - экономически это невыгодно.

Надежда БЕРКОВА, киновед.



ФАРХАД

Всякая звезда к определенному моменту обзаводится неким облаком мифов и легенд о себе. Не избежал сей участи и великан Фархад Абдраимов. Журналистская братия время от времени щедро приписывает артисту не совершенные тем «подвиги»: то поджог родимой школы, то сумасшедшие гонконгские киноконтракты, то романы с видными красавицами и прочая. Самый известный стране «палуан»-типаж предпочел, однако, начать разговор с развенчания мифов.



Мифы и Фара

- И так, поджог школы, это...

- ... чистой воды легенда. Про меня все время что-то сочиняют, видно, моя персона на то провоцирует. Первая альма-матер на самом деле горела синим пламенем, а мне с друзьями приписали «пожарную» инициативу. Дело было так. Военрук решил открыть тир, а для этого ему понадобилось вырыть ров. Призвал нас на помощь. Копали мы все свободное от уроков время. А рядом с тиром какие-то пацаны подожгли макулатуру в пустующем помещении. С трудом доказали тогда, что это были не мы. Теперь вот перед журналистами оправдываться приходится за чужие грехи. Хулиганом, честное слово, никогда не был! Скорее лидером, заметной фигурой, причем не только класса, но и всей школы. И учился хорошо, кстати. Меня все звали «шефом».

- А что это за странные сведения московской прессы о ваших «многочисленных съемках в Гонконге»?

- Тоже треп «от фонаря». Да я там сроду не был! На сайте «Актеры России» размещены моя фильмография, фотоснимок, информация о наградах. А последнюю фразу про съемки в Гонконге кто-то приписал забавы ради. Я об этом ни сном ни духом не ведал, пока друг не заметил «утку» в интернете случайно. Шутка популярной оказалась: 700 с гаком запросов на ту ссылку! Жалею иногда, вдруг я какие-то роли интересные пропустил, взяли вот и не пригласили из-за этой ерунды, подумав: а, так он же привык в гонконгах сниматься, до нас ли ему?

- Почему вас раздражает, когда вас называют секс-символом российского кино?

- Так ведь не все понимают, что это была шутка, розыгрыш, родившийся с легкой руки Сергея Шолохова. Ему нечем было заняться на кинофестивале, вот он и решил развлечь всех, придумав всяческие звания. Ну, несерьезный же символ? Я понимаю, если бы меня назвали плейбоем, и я бы должен был соответствовать имиджу, сняться обнаженным на обложке легендарного издания, верно? Хотя, чего лукавить, мне это звание не мешает. Так прилипло ко мне, даже смешно бывает, когда народ начинает подкатывать: «А, вы же у нас этот же, да... ну как его... сексуальный самый, да?» Это такая «понтыра», фишка своеобразная, она у каждого актера должна быть своя, хоть в чем-нибудь. Кто-то автоспортом увлекается (Николай

Фоменко, например, на «Формуле-1» повернут), кто-то предпочитает круги выпи-

сывать в небе на самолетах личных. Почему бы мне и не покрасоваться в роли секс-символа? Тоже хорошо!

- Глядя на ваши габариты, никто не сомневается в том, что Фара просто обязан прекрасно готовить.

- Это самый популярный и нелепый миф про меня! Готовить терпеть не могу, не умею просто, даром, что все родичи по маминой линии сплошь повара и рестораторы. Это талант должен быть особый, и он либо есть, либо его нет. Вот у брата двоюродного дар стряпать - от Бога, с ним женщины дома даже и не пытаются конкурировать. Или вот сестру мою, Динару, никто не учил, а ведь за что ни возьмется, пальчики оближешь, будто всю жизнь только и делала, что готовила. А у меня не лежит душа, и все тут. Я дегустировать люблю!

- С чего начинается Фара? Да, и кстати, о корнях. Гастрономическая линия в судьбе объясняется уйгурскими генами, так ведь? Родовые традиции не довели в семье?

- Семья у нас смешанная, отец казах, родом из Кегенского района Алматинской области. Он работал тренером, заведующим кафедрой физвоспитания в институте, борьбу вел. Меня обучал тоже. А мама коренная алматинка, ее отец был директором ресторана «Арал» в парке им. Горького, а сама она работала кондитером в «Жетысу», который был на месте нынешнего кафе «Жулдыз», что в парке 28 гвардейцев-панфиловцев. Детство было такое конфетно-пирожное - слаще некуда! В детсад я не ходил, рос у бабушки, но чаще всего тусовался в ресторанах, где работала куча родственников. Или объедался у мамы сладостями в цеху. Разумеется, пошел я поначалу по маминой линии, поступив в Технологический институт на специальность «организация общепита», а после вуза всего за два года вырос до должности директора крупного ресторана «Восток» при гостинице «Алатау».

- А чем занялась единственная сестра?

Она - бизнесвумен, выпускает мебель. У нас с ней разница в семь лет, сам ее нянчил некогда, в школе и во дворе она всегда была под моей защитой, могла себе позволить спокойно колошматить пацанов, знала, что у нее прикрытие. Очень боевой была, и осталась такой по сей день. Но как проблемы возникают на горизонте, сразу ко мне по привычке, чтобы брат «разрулил», причем это не просьбы, нет, - требования! Я ее в шутку зову «семейным комендантом», уж очень строить она любит всех, командовать. Если раньше я был для нее авторитетом, то сейчас она предпочитает притягивать к себе все сферы влияния (хохочет).

- Вам в детстве приходилось лицедействовать?

- Я играл в школьном театре, мы даже выезжали со спектаклями в другие школы. Помню, как был «немецким генералом», когда ставили спектакль о Сергее Тюленине, и я пытал главного героя.



Однажды так задвинул ему на сцене, что тот начал оратор: «Дурак, ты чего?». Переиграл нечаянно. В институте был другой «театр» - КВН, меня девчонки в коридоре поймали и говорят: «На носу выступление, а нам некого выставить, соглашайся!» И мы спонтанно придумали программу за три дня, и выиграли с ней на студенческом конкурсе: каждому выписали за победу весомые по тем временам 10 рублей.

Кино и голуби

Не так уж и прост наш добродушный увальень, каким кажется. «Кино - это моя другая жизнь», заметил некто наблюдательный. Фархад же добавляет: «Моя жизнь - ассорти из разных профессий и увлечений». Кроме кино и ресторанов, есть в его жизни еще две стихии, где он ощущает себя королем: голуби и бильярд. Большой, но легкий как пушинка, он обретает крылья, наблюдая за траекторией голубиных полетов, или дирижируя кием над зеленым сукном.

- Увлечение голубями тоже родом из детства?

- О да, это была настоящая страсть, жаль, времени все меньше на птиц остается. Сейчас обществом «Долорес», которое я когда-то открыл в честь любимой голубки из детства, больше занимается давний друг Ерлан. Вообще все мои самые близкие друзья оттуда, из одного двора, мы вместе гоняли голубей. Голуби и бильярд, это, конечно, из области увлечений для души. Кино - это работа, творчество. Есть такое ошибочное представление у большинства, что сниматься в кино - это сплошная развлекуха, ля-ля, тра-ля-ля, все динамично, красиво, увлекательно. Ни черта подобного! Монотоннее, нуднее занятия я не знаю, мало кто это может выдержать до конца. Друг как-то напро-

сился, возьми, дескать, с собой, хочу посмотреть, как фильмы снимаются. Час едва высидел, бедолага, и свалил! С меня, говорит, хватит, больше не хочу скуки такой.

Ресторанная линия в судьбе - это дань корням: диплом получил, кабаком поруководил, и пошел дальше. Хотя, не отрицаю, на старости лет, возможно, вернусь к первой профессии, и, даст Бог, открою свой ресторан.

- Вы ведь даже финансовые науки изучали для этого дела?

- Да, на второй диплом, нархозовский, решился для освежения экономических знаний. Сейчас же все поменялось, рынок предъявил иные требования к тем же ресторанам. В моем заведении будут свой театр-варьете, кордебалет,

канкан, большой экран, официанты в образах чаплинского Бродяги, Мэрилин Монро, Зорро и прочих. Не абы какой там кабачок, а самый что ни на есть элитный, дорогой ресторан с пристрастием. Постараюсь создать там дух, атмосферу мирового кинематографа. На стенах - кадры из наших экранных шедевров, портреты артистов, режиссеров. Элитность, к слову, создают детали. Взять, например, такую мелочь: упадет, бывает, на стол вилка, и вы слышите... что? Она звякнет. А в идеале звука быть не должно, в уважающем себя заведении под изысканной скатертью должна быть еще одна мягкая, ворсистая ткань, чтобы не было громыхания, если кто-то нечаянно уронит прибор. Отсутствие таких маленьких, но существенных деталей способно разрушить все наше представление о классе «люкс». Пятизвездочный отель уже не считается таковым, если в нем нет вертолетной площадки, так ведь?

- Значит, будем ждать от вас «пятизвездочного» кино-ресторана?

- Пока это только мечта. Я еще не готов к ее осуществлению. Сейчас мы наблюдаем вторую волну ресторанного бизнеса, надеюсь, после третьей волны, когда все позиции будут четко разделены, и мы начнем соблюдать все жесткие «классовые» требования, созрею и я.

Любовь к точным наукам

- Чем же занято ваше время сейчас?

- Первым в истории Казахстана Чемпионатом мира по бильярдному спорту. Мы провели его в ноябре в спорткомплексе «Достык». Собрали немало количество стран-участниц: больше двадцати. За пять лет с момента создания у нас Федерации бильярдного спорта, казахстанцы дважды становились чемпионами мира. То, что нам доверили

проведение мирового чемпионата - честь для нашей страны, это уровень, повод для гордости.

- Что вас привлекает в этой игре? Переключаются ли ваши жизненные принципы с бильярдными?

- Аналитичность, масштаб: эта игра сродни точным наукам, геометрии, физике. Еще она успокаивает здорово, атмосфера интимная, все мысли можно разложить по полочкам. И, что немаловажно для меня лично, это очень подвижный вид спорта. Кто-то подсчитал, что за игру можно вокруг стола пройти около трех километров, незаметно так. А попробуй просто пешком пройти их! Единственное, что мне не нравится - когда над столом начинают курить или пить, это уже лишнее. Мы создавали Федерацию с целью популяризовать бильярд как вид спорта. У нас же еще от советских времен остались стереотипы, что это чуть ли не порочное развлечение, пьянки - гулянки, криминал. Видов бильярда много, у нас в основном играют в пирамиду или пул. Молодежи все больше в наших рядах. Сам лично приобщил к бильярду журналистку из «Московских новостей». Пришла ко мне вся такая скептическая: «Я вообще его не понимаю, зачем в него играют?» А сама берет у меня интервью про бильярд! Пригласил в клуб, объяснил, в чем смысл игры. И что вы думаете? Увлелась за милую душу, да так, что уже в турнирах участвует!

- Вам же это свойственно - вести за собой, увлекать?

- В классе нас, учеников, чьи фамилии начинались на Аб..., было четверо. Но первым вызывали исключительно меня! Оттуда, видимо, и пошло, привык быть первым во всем.

- А борцовская жилка полагалась к лидерскому комплексу? Вас тренировал отец, вы брали уроки мастерства у небезызвестного борца Сабыржана Махметова...

- Никогда не приходилось применять эти навыки на практике. Тренироваться, чтобы потом кому-нибудь сделать больно - это не в моей натуре. Сестренку защищать, конечно, приходилось, но это совсем другое дело.

- Кстати, вы же собирались сыграть казахского батыра у Сабыржана?

- Там пока застопорилось все. Сейчас снимаюсь в двух картинах - в российском сериале «Бог границы» впервые играю отрицательную роль - наркобарона. Съемки второй картины, узбекской кинокомедии «Ночь любви» у Даврона Абдуллаева начнутся в декабре. Наши режиссеры пока не



зовут. Совместное кино, копродукция, - для нас это и выход, и школа, и финансы обоюдные, доступ к мировому рынку, прокату. Это проблема, что у нас проката своего нет, население небольшое. В Китае, если фильм посмотрели всего 80 млн. человек, это считается провалом. Мы же далеко отстали от мирового кинопроизводства, «Кочевник» стал для нас шансом обновить техоснащение, Сергей Азимов много сделал для нашей киностудии. Там такое оживление началось! На «Казахфильм» приятно стало приходить.

Папа, купи мне Жанию!

- Назовите ваши достоинства и недостатки?

- Недостатков больше, чем достоинств. Самый главный минус - лень.

- Большинство изобретений мы имеем, однако, благодаря великим ленивцам...

- Я, пожалуй, не будь ленивым, натворил бы дел больше. Чем в себе горжусь? Да ничем. А звания, успехи - не моя личная заслуга, это коллективный успех, в кино особенно и в бильярде. Чувство юмора - да, личное. Про щедрость мою говорят? Ну, это достоинство, чаще в недостаток превращающееся. Жена грозит, мол, сам без штанов останешься скоро (смеется). Кстати, все думают, что она - из творческой среды, а на деле - как раз наоборот: бухгалтер, человек серьезный. Она у меня спокойная, красивая неопишимо, умная. Сыну три года. Может запеть в любом месте, где заблагорассудится. Были в ресторане недавно, за соседним столиком поздравляли кого-то, и он туда же, причем перепел всех, ему аж зааплодировали, а он важно раскланялся, будто так и положено. Звезда - ни дать, ни взять. Абсолютно без комплексов, причем с пеленок. Первым снимать его на обложку газеты приехал Володя Заикин из «Времени», ему

было всего три месяца. Как он позировал! Сиял как пятак, довольный такой! (Газета «Время» тогда вышла с передовицей, названной «Подфарник», прим. ред.).

- Супруга не ревнует вас к общественной популярности?

- Бывает, конечно. Но я гашу конфликты резонным напоминанием: «Видела же, за кого замуж выходила». Она уже поняла, что бороться со мной бесполезно, и перестала.

- А у вас по дому обязанности есть?

- Полы я не мою, посуду тоже, приношу в дом «мамонтов», классическая роль, все прочее - на жене. Вопросов по этому поводу не возникало даже, за что благодарен супруге. Не представляю себе, чтобы мне сказали: «Пропылесось там!». А в детстве очень любил наводить порядок в доме, старший был ребенок, «наигрался» в это тогда еще.

- Экономический диплом свой уже приходило применять на практике?

- Ежедневно, ежечасно! Голова уже как калькулятор, деньги теперь мы все считаем.

- Вы успешный бизнесмен?

- Нет, обучающийся пока. Затрат все равно выходит больше, чем доходов. Может, это тоже хорошо, жить надо щедро, от души. «С деньгами надо расставаться легко!» - как говорил Остап Бендер.

- Над собой работаете, с ленью боретесь как-нибудь?

- Нет.

- И что же вами движет в жизни? Чтобы вести такую активную жизнь, как у вас, постоянно нужны стимулы, импульсы.

- Поддерживать семью надо, а так все нипочем было бы. Сын родился, захотелось зарабатывать больше, ему же не только машинки нужны. Недавно он меня шокировал: «купи мне Жанию!»

- Что, Аубакирову?! Известную пианистку на дом? Это в три года?

- Да нет, он в санатории с девочкой Жанией играл, вернулись домой, стал просить «папа, купи мне Жанию. А то в нашем доме вообще нет ребенка. Давайте возьмем ребенка на дом». Спрашиваю «зачем она тебе?», - «ну, я буду ее целовать, она меня трогать». Я обалдел тогда, даже не ответил, попытался отвлечь его внимание. Он и во дворе главный зачинщик

всех безобразий, хулиган еще тот, оторви да выкинь. Но это не главное в нем, я его «профессором» прозвал еще в роддоме, увидел его раньше жены, между прочим: он такой серьезный был, задумчивый, сосредоточенный. Проезжали недавно мимо бывшей Академии наук, он мне выдает: «Папа, я вот здесь буду работать». - «С чего ты взял?» - А он: «Ну, я же профессор?» И никто ведь ему не говорил, что там раньше была АН...

Счастье перфекциониста

- Вы довольны своей жизнью?

- Всякого хватало, и плохого, и хорошего. Да и можно ли считать себя счастливым, абсолютно довольным судьбой? Может, я перфекционист? Человеку свойственно стремиться к совершенству.

- А как вы понимаете счастье? Что оно для вас?

- Это когда ты нужен людям, любишь и любим, есть друзья и любимая работа.

- Но у вас ведь все это есть, слава Богу?

- Все равно не могу сказать, что я доволен всем. На том свете, может, и скажу, да, я доволен всем, что я пережил, что у меня было (смеется).

- А вы не чувствуете себя в кино жертвой своего типажа? Не возникает желания изменить амплуа, сыграть что-то совершенно новое, неожиданное?

- Да, режиссеры все время предлагают мне лишь положительные роли. Отрицательного героя мне только предстоит сыграть, и я уже предвкушаю что-то новое. С другой стороны, я читал сценарий «Место встречи изменить нельзя», роль Жеглова была в ней отрицательной, но посмотрите, что с ней сделал Высоцкий! Это ж позитивный герой!

- Вы хотите сказать, что бы вы ни сыграли, из вас тоже будет «лезть» добрая натура - человека сердечного, щедрого, веселого?

- В этом смысле я определенно жертва своего типажа (хохочет). Но меня это не пугает. У каждого актера своя ниша. Анекдот вот вспомнил. На том свете решают, кого куда распределить, в рай или ад. Актеру заслоняют вход, тебе, мол, здесь не место, ни туда, ни сюда нельзя. Вы-де, актеры, вживаетесь в чужие роли, жизни. Стоит он в сторонке, понурый, глядит, актриса из соседнего театра идет. А ее пропускают. Он



подбегает, возмущается, почему вы ее, тоже актрису, пустили, а меня нет? Бог спрашивает: это которую? - Ну, вот же она, я ее знаю, она тоже играла в кино! - А, эта? Так разве это актриса? Она же играть не умеет!

- Вас не утомляют бесконечные тусовки?

- От них никуда не денешься, раз приглашают, надо идти. А то скажут, Фара зазнался, зазвездил. Тяжеловато, конечно. Утешает, что я обычно быстро делаю ноги оттуда. Это часть моей профессии, актер обязан быть на виду.

- Какое кино любите?

- Любого жанра: хорошее, зрелищное, качественное кино. «Полет над гнездом кукушки», «Однажды в Америке», советских «Офицеров», «Осеннюю сонату» Бергмана, «Злой плохой хороший», «Криминальное чтиво».

- Любимая музыка?

- Хард-рок 70-х годов прошлого века, «Дип Перпл», «Лед Зеппелин», «Супермакс», Манфред Мэнн, на этой музыке я вырос. Люблю классику, Вивальди, Моцарта часами могу слушать. Это вроде релакса.

- На что потратили бы случайно выигранный миллион?

- Долларов? Долги бы раздал. На оставшиеся полетел бы на лайнере в кругосветное путешествие с семьей. Эх-х, все океаны бы обозрел. В рабочих командировках, увы, запоминаешь только аэропорты и отели.

- Что возьмете с собой на необитаемый остров?

- Жену, чтобы за мной ухаживала. Из вещей кровать, телевизор и сковородку, чтобы любимая на ней готовила.

- Предпочтения гастрономические?

- Легче сказать, что не люблю. А не люблю я только морковные котлеты. Все остальное люблю. Как со сливовой диетой, знаете, это когда можно все, кроме слив.

- Каким талантом хотелось бы обладать?

- Играть на гитаре или на рояле. Слух, увы, хромает. Так и не научился. Белой завистью завидую музыкантам, ей-Богу!

- Чего боитесь?

- Оставаться один дома, в квартире. Кто-то должен быть обязательно рядом.

- Читать любите?

- Очень. Шукшина могу перечитывать бесконечно. Довлатова люблю. Последнее, что прочитал: «Код да Винчи» и «Точку обмана» Дэна Брауна.

- Любимый праздник?

- Встреча Нового года. У нас еще совпало так, что мама родилась 31 декабря 1942 года, а отец 1 января 1943 года. Папа любил шутить «как это



я на тебе женился, ты же на целый год меня старше!» Да и сам я зимой родился, в день смерти В.И. Ленина.

- Любимый отдых?

- Как настоящий ленивец, люблю лежать дома на кровати, времени свободного так мало, что на какой-то особый отдых его просто нет. До постели дойдешь, глаза сами уже слипаются. А в семь утра подъем, жену на работу везти надо.

Беседовала Альжан КУСАИНОВА,
фото Ермека МАМБЕТОВА,
Рафата БЕГИШЕВА, Владимира ЗАЙКИНА.

12 декабря – день рождения и смерти выдающегося японского режиссера Ясудзиро Одзу (12.12. 1903 – 12.12. 1963).

Ясудзиро ОДЗУ:

СОЗДАТЕЛЬ СОВЕРШЕННЫХ НАТЮРМОРТОВ



Из всех японских режиссеров Ясудзиро Одзу был признан «самым японским» настолько, что почти до самого конца карьеры режиссера его фильмы не демонстрировались на международных кинофестивалях. Мастерство Одзу состояло в пристальном, сочувственном изображении будней простых и бедных людей. Американский кинокритик Дональд Ричи охарактеризовал эти ленты как «драмы о простых людях» и считал искусство Одзу уникальным явлением в японском кино.

Излюбленная тема Одзу – жизнь японской семьи: любовь между родителями и детьми, воссоединение мужа и жены или несчастье детей. Место действия его картин – современная Япония, жизнь, которая незнакомым с ней людям может показаться скучной. Поскольку фильмы о сражениях на мечах больше привлекают и забавляют иностранную аудиторию, совершенно естественно, что первыми японскими картинками, получившими международное признание, были «исторические драмы» Куросавы.

Фильмы Одзу, блестяще сделанные с точки зрения кинематографического искусства, никогда не выглядят примитивной, случайной демонстрацией японских обычаев. Именно благодаря высокому уровню мастерства Одзу национальный юмор и стремление японцев к гармонии, внутреннее напряжение, присущее совершенным формам, могут быть восприняты иной культурой. Ясность стиля Одзу, оттачиваемого на протяжении его долгого творческого пути, – редкое явление и за пределами Японии. Попробуем перечислить черты, определяющие своеобразие его стиля.

РАКУРС ИЗ НИЖНЕГО УГЛА. Одзу помещает свою камеру непосредственно над полом или землей: самое большее – на высоту двух футов, и снимает свои сцены под небольшим вертикальным углом, почти незаметным, если зритель сидит на татами в японской комна-

те. Камера никогда не смотрит на людей сверху, за исключением определенных моментов съемки дороги через окно. В начале своей карьеры он часто снимал вещи, расположенные на татами, с верхней точки, но постепенно отказался от такого ракурса.

Одзу никогда не говорил на эту тему, возможно, он полагал, что люди выглядят более достойно, если их снимать снизу, или же считал, что этот прием позволяет показать интерьеры японского дома во всем их спокойствии и красоте. Выбрав однажды этот ракурс, помогающий передать внутреннее содержание композиции кадров, он, видимо, решил, что съемка сверху будет нарушать найденную гармонию, и начал экспериментировать с опорами для камеры, чтобы сохранить восприятие неизменным.

НЕПОДВИЖНАЯ КАМЕРА. Одзу почти никогда не использует кран для движения камеры вверх и вниз или операторскую тележку. В редких случаях, когда он все же делает это, он старается не нарушать композицию в кадре. Например, он снимает идущих актеров на таком статичном, монотонном фоне, как, например, ров с водой или стена; операторская тележка с камерой движется параллельно фону, с той же скоростью, что и актеры, сохраняя таким образом композицию кадра. В сцене из картины «Ранняя весна», где актрисы переходят песчаную дюну, он использует редкую для него съемку с крана, чтобы не потерять их из поля зрения.

РАССТАНОВКА ПЕРСОНАЖЕЙ. Когда в кадре оказываются двое или больше персонажей, часто они повернуты в одном направлении и принимают одинаковые позы. Когда они сидят на татами, они даже могут быть наклонены вперед под одним и тем же углом. Если два человека удят рыбу на берегу реки, все – от угла наклона их удочек до их движений вверх и вниз – одинаково. Объединенные в одном кадре, они словно уподобились

друг другу. Даже в ситуации, предполагающей расположение актеров лицом к лицу, в разговоре, например, Одзу стремится повернуть персонажей в одном направлении: выстроить вдоль столов в конторе, посадить в ряд перед японским садом.

Вот пример из картины «Единственный сын». Сын, удрученный тем, что мать, издавна приехавшая в Токио, застала его в бедности, жалуется жене, с сочувствием слушающей его, на жизнь. В соответствии с серьезной темой их разговора актеры не могут сидеть лицом в одну сторону и кивать в унисон. Муж сидит на переднем плане слева и повернут вправо, а жена – на заднем плане, напротив камеры. Однако, когда во время разговора жена задумывается, она наклоняет голову вправо и, таким образом, ее фигура обретает положение, сходное с позой мужа, который отсел слегка вправо. Одзу сам располагал актеров в кадре, учитывая каждый сантиметр, и можно с уверенностью сказать, что и в этой сцене он указал точный угол, под которым жена должна наклонить голову.

Симметричное расположение персонажей продиктовано, возможно, желанием избежать противопоставления и создать гармоничный мир, где люди, испытывающие одинаковые чувства, воспринимаются почти как одно целое.

СТРЕМЛЕНИЕ ИЗБЕЖАТЬ ДВИЖЕНИЯ. Одзу избегал изображения насильственных действий в своих фильмах; исключениями были лишь два случая: муж спускает жену с лестницы в картине «Курица на ветру» и муж бьет жену в фильме «Сестры Мунаката». Одзу не только не показывал на экране агрессивных действий, но и ограничивал движения своих героев. Они почти не перемещаются в кадре, а если это и происходит, то на заднем плане. Он часто устанавливает камеру посередине длинного коридора. Тогда фигура идущего видна в центре в одну треть роста, как



бы прикрытая с обеих сторон стенами коридора. Более того, режиссер не допускает, чтобы персонажи появлялись в кадре сбоку, обычно они идут прямо на зрителя, с противоположного конца коридора. Уходя, они, как правило, скрываются за раздвижными дверями (фусума) соседней комнаты.

В повседневной жизни японцы часто сидят просто на полу, устланном татами, и почти не двигаются. Чтобы наглядно показать такую неподвижность, нужно тщательно продумать смену выражений лица и движения рук. Возможно, поэтому Одзу исключает незначительные движения, которые только отвлекают внимание зрителя.

СЪЕМКА ГОВОРЯЩЕГО АНФАС. Стремление Одзу избежать перемещения персонажей на переднем плане могло быть также связано и с желанием свести к минимуму профильные изображения. Он любит, чтобы герои его фильмов сидели рядом и смотрели в одном направлении, и только тогда зритель видит их в профиль или в три четверти, но когда актер произносит фразу, Одзу разворачивает камеру так, чтобы он (или она) смотрели почти в объектив. Поэтому в картинах Одзу вы крайне редко увидите актера, снятого во время разговора в профиль. Когда разговаривают два человека, Одзу меняет положение камеры, как только меняется говорящий. Режиссер даже изредка не использует съемку сбоку, предпочитая не

подчеркивать противостояние актеров в кадре.

В разговоре, если два человека не повернуты лицом к лицу, Одзу размещает их на разных планах: говорящий смотрит в объектив, а другой - в сторону. Когда они оба сидят, глядя в одном направлении, тот, кто собирается заговорить, должен повернуться и взглянуть на собеседника; камера при этом разворачивается для съемки анфас. Поэтому, когда люди разговаривают, их обычно снимают как бы из положения внимательного слушателя и почти никогда сбоку или сзади. Эта особенность построения кадра в совокупности с нижним ракурсом съемки - характерная черта стиля Одзу, не просто прием, а знак уважительного внимания к людям.

Для того чтобы в кадре попеременно было лицо одного из говорящих, камера должна каждый раз разворачиваться в противоположную сторону. На языке японских киностудий этот прием называется «дондэн», что значит «неожиданный поворот в противоположную сторону», и большинство режиссеров не любят использовать его потому, что он мешает зрителю сосредоточить внимание на ком-то одном из говорящих. Они предпочитают снимать одну группу действующих лиц спереди справа наклоненной под небольшим углом камерой, а другую - спереди слева слегка наклоненной камерой, соединяя планы посредством смены положения

камеры таким образом, чтобы «взгляд» ее объектива пересекал воображаемый крест. И хотя персонал студии указывал Одзу на то, что «дондэн» мешает следить за направлением взгляда актера, Одзу не отказался от избранного приема.

НЕИЗМЕННЫЙ МАСШТАБ ФИГУР В КАДРЕ. Рискую войти в противоречие с самой теорией кино, Одзу всегда больше думал о красоте композиции, чем о непрерывности действия; за исключением нескольких очень ранних работ, Одзу никогда не пользуется крупным планом, потому что независимо от того, как он снят, такой план неизбежно разрушает композицию. По этой же причине он не пользуется теле- или широкоугольными объективами. Основные «захваты» его кадров - это обычно: стоящая фигура от талии и выше, сидящая фигура, голова и плечи (самый ближний план его камеры). И только, если в кадре помещено несколько человек, он соответственно изменяет план.

Правила, о которых говорилось, могут показаться простыми, но придерживаться их необыкновенно трудно, особенно когда снимаешь людей, сидящих на татами в японской комнате. Если снимать их крупно, а по ходу действия один из них встает, изображение частично срезается. Чтобы избежать этого, Одзу отодвигает камеру назад, чтобы стоящая фигура целиком вошла в кадр. Ни один другой режиссер не соблюдал



этого правила столь неукоснительно, как Одзу, не только из-за трудоемкости этой операции, но и потому, что, если ведущий актер сидит, считается ошибкой уменьшать размер кадра, чтобы снять движение второстепенного персонажа. Вот пример из фильма «Ранняя весна».

Во время званного обеда друзья критикуют девушку, работающую в их конторе, за то, что она флиртует с одним из служащих, женатым человеком. Возмущенная, она вдруг встает, и камера быстро «отходит» назад, чтобы ее фигура целиком уместилась в кадре. Когда герой нервничает, камеру, чтобы укрупнить изображение, обычно подают вперед, на него, а у Одзу движение камеры - прямо противоположное, поскольку он не любит разбивать композицию в кадре или показывать резкие движения на переднем плане.

ПОСТРОЕНИЕ ЗРИТЕЛЬНОГО РЯДА ИСКЛЮЧИТЕЛЬНО ПОСРЕДСТВОМ ПРИЕМОВ МОНТАЖА. За исключением картины «Жизнь конторского служащего» («Кайся-ин сэйкацу», 1929 г.), Одзу нигде не использует наплыв для соединения кадров своих фильмов - возможно, из-за того, что этот прием, хоть и всего на несколько секунд, нарушает его тщательно продуманную композицию. Он в конце концов отказался даже от съемки «из затемнения» и «в затемнение», которую он использовал в своих первых звуковых фильмах. Таким обра-

зом, Одзу значительно опередил свое время, ибо эти способы соединения кадров, считающиеся теперь старомодными, в свое время, еще в 1950-е годы, широко использовались в практике мирового кино.

«РАЗДЕЛЯЮЩИЕ КАДРЫ». Возможно, этот термин впервые употребил предвоенный критик Кэйносукэ Намбу. В местах «из затемнения» и «в затемнение» Одзу всегда вставляет несколько пейзажных изображений, которые Намбу сравнил с занавесом в западном театре. Они показывают фон, на котором происходит действие последующей серии кадров, и готовят зрителя к их восприятию; это может быть большой красный бумажный фонарь соседнего бара или изогнутая линия холма, возвышающегося неподалеку. Когда картины Одзу идут по японскому телевидению, эти «разделяющие кадры» обычно вырезают, о чем можно только сожалеть, поскольку они необходимы для сохранения настроения фильма Одзу.

ТЕМП. Декорации в фильмах Одзу всегда тщательно продуманы в соответствии с темпом действия. Томо Симогавара, художник-декоратор его картины «Осень в семье Кохаягава» («Кохаягава-кэ но аки», 1961 г.), пишет в книге «Ясудзиро Одзу: человек и его работа» (1972 г.):

«Размер комнаты был продиктован промежутками времени между движениями актера. Одзу давал мне точные указа-

ния о необходимой длине коридора. Он объяснил, что ритм - неотъемлемая часть фильма, и он учитывал это во время создания сценария. Когда декорация была закончена, он детально разрабатывал план помещения, создавая таким образом точную изобразительную последовательность.

Если двое разговаривали, и один из них шел позвать кого-то со второго этажа, актер, оставшийся в комнате на это время, был в центре внимания зрителя. Поскольку Одзу никогда не использует смену кадров и наплывы, чтобы создать драматический ритм, он высчитывал, сколько секунд понадобится актеру, чтобы подняться по лестнице, и декорация должна была быть построена соответствующим образом.

Фильм состоит из отдельных эпизодов, и, если интервал между ними сокращается, действие убыстряется, превышая скорость движения человека в жизни, что не мешает зрителю. Когда актер встает, чтобы уйти из комнаты, его проход по коридору можно вообще опустить, показав его уже, например, в холле. Это делается, чтобы ускорить темп действия».

Одзу, с другой стороны, не любит убыстрения во всей серии кадров, возможно, потому, что он хочет воспроизвести ритм повседневной жизни, не прибегая к каким-либо специальным приемам. Естественно, его темп эстетически осмыслен, в нем нет случайных сбоев, ему



соответствует ритм в кадре. В противоположность «кинематографическому темпу» этот прием позволяет воспринимать естественное течение повседневных событий.

ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ АКТЕРАМ. В отличие от исполненных страсти и драматизма работ Мидзогути или Куросавы, персонажи Одзу обычно спокойны, неторопливы и разговаривают с легкой улыбкой. Они не только движутся в одинаковом ритме, но и говорят в одном и том же темпе. Рассказывали, что когда Хисая Морисигэ, актер с порывистыми движениями и манерой быстро говорить, снимался в картине «Конец лета», Одзу раздражалось, что он не выдерживает заданный темп, и после съемки каждой сцены режиссер

говорил с иронией: «Да, хорошо сыграно, хорошо сыграно. А теперь дайте, пожалуйста, мистеру Морисигэ наш сценарий».

Всех своих актеров и актрис Одзу заставлял выдерживать задуманный им темп, у них были исчерпывающие указания на этот счет, например: «Пройдите туда за три секунды и остановитесь». Говорят, что в одной из сцен в картине «Мать нужно любить» («Хаха о ковадзую», 1934 г.) Одзу велел актрисе Мицуко Есикава помешать чай два с половиной раза и повернуть голову налево; на этот эпизод ушло двадцать четыре часа съемочного времени, и когда актриса спросила, в чем дело, Одзу объяснил, что движение ее взгляда должно совпадать с поворотом головы и не годит-

ся, чтобы взгляд или поворот опережали друг друга.

Одзу управлял своими актерами, как куклами, но он создавал сцены неповторимой красоты, хоть им и не хватало жизни. Сохэй Имамура, ассистент Одзу, критиковал его за то, что он лишает своих актеров и актрис их жизненности и естественности, и расстался с ним. Другой режиссер, Кодзабуро Есимура, попенял мне однажды, что в своей книге об Одзу я не привел его высказывание о том, что персонажи в картинах Одзу ведут растительный образ жизни. Сам Одзу любил говорить: «Я не динамичный режиссер, как Акира Куросава».

Подводя итог рассуждениям об эстетической задаче кинематографической стилистики Одзу, можно сказать, что он хотел создать на киноплёнке совершенные натюрморты. Каждая его сцена снята в строго определенном настроении, в законченном обрамлении, исполнена внутреннего напряжения, но на поверхности проявляются лишь самые спокойные чувства. Кино называют искусством движения, и хотя движение «приглушено» в картинах Одзу, их никак нельзя назвать коллекцией неподвижных снимков или холодных геометрических фигур.

Благодаря внешней сглаженности - или вопреки ей - зритель больше сосредоточивается на тех движениях, которые происходят в кадре. И это большое мастерство, потому что обычно фильмы, которым не хватает



действия, скучны, даже если они красивы. Но Одзу в течение более тридцати лет владел умами японских зрителей благодаря оригинальности своего стиля - с его легкими движениями, исполненными осмысленной красоты.

Драма, в центре которой находится семья, возможно, самый подходящий жанр для Одзу, работавшего в нем на протяжении всей своей творческой жизни. Его стиль легко различим сходством ситуаций, декораций и пейзажа и даже типажей актеров и актрис. Серьезные разногласия в «семье Одзу» не приводят к насильственным действиям, грубым выражениям, в его фильмах не увидишь взволнованных лиц, конфликты разрешаются «внутри», в результате тактичных бесед - побеждает здравый смысл. Поскольку члены семьи так близки, что каждый может понять другого без лишних слов, малейшее изменение выражения лица или тона несет огромную смысловую нагрузку.

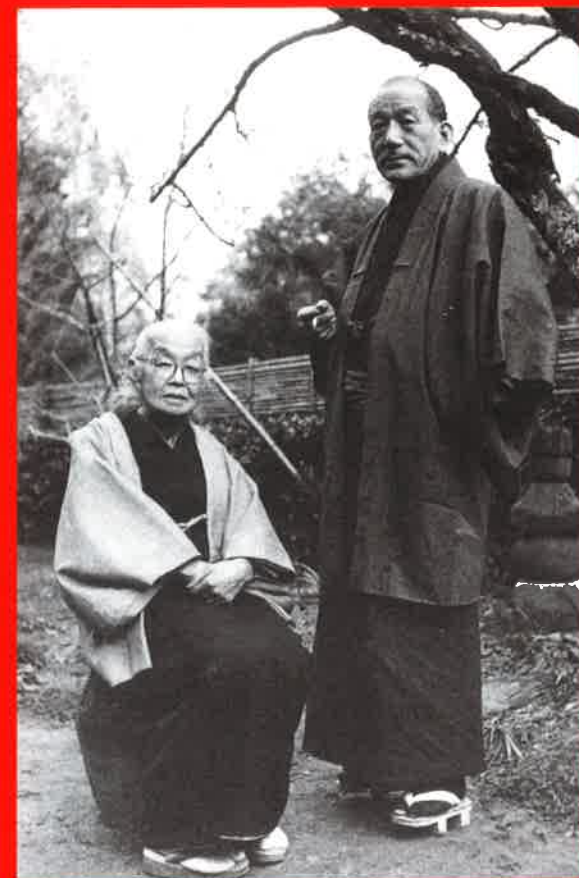
Хотя в юности Одзу экспериментировал во многих жанрах: трагической, любовной мелодраме, был у него один исторический фильм, он снимал картины с напряженным сюжетом - и обычно результаты были интересными, ни в чем он не достигал такого успеха, какой имели его произведения в жанре «семейной драмы», возможно, потому, что их содержание позволяло ему передавать глубокий смысл при минимуме действия в кадре. Поскольку считается, что содержание определяет форму,

можно утверждать, что страсти Одзу к темам «семейной драмы» привело его к созданию этой уникальной формы. Я тем не менее считаю, что его глубокая преданность выверенной композиции, словно источающей спокойную напряженность, стоит на первом месте. Так как форма и содержание неразделимы и каждое произведение искусства есть единое целое, бессмысленно выяснять, что стоит на первом месте, и все же в работе этого режиссера необходимо отметить поглощенность формой.

Наглядный пример тому - фильм «Токийская повесть» - лучшая, по общему мнению, работа Одзу. Она рассказывает о семье, члены которой не отличаются ни благородством, ни низостью, это во всех отношениях самые обычные люди. Родители приезжают к своим детям в Токио, мать умирает - обычные, повседневные события, которые происходят в каждой семье. Но зритель уходит необыкновенно тронутым, потому что, рассказывая об этих событиях самым спокойным образом, Одзу затрагивает глубокую,

вечную проблему неизбежной разлуки родителей и детей. Тем самым режиссер выходит за рамки национальной тематики. Одзу стремится запечатлеть мимолетность жизни посредством жестко заданных художественных приемов. Кажется, само стремление запечатлеть иллюзорность жизни лишь подчеркивает ее быстротечность и углубляет наше восприятие.

Из книги Тадао САТО
«Кино Японии».



Одзу со своей матерью



ЭРОС

НЕВОЗМОЖНОГО

...Один из героев писателя Маканина, просто-душный человек, как-то воскликнул - зачем, мол, русскому человеку гениталии? Фраза запомнилась, постепенно обратившись афоризмом - почти наравне со знаменитым «В СССР секса нет». С тех стародавних времен, когда в СССР «не было секса», а у русского человека - «гениталии», много воды утекло. Мало-помалу выяснилось, что есть и то, и другое, да еще в таких количествах, что просто ой-ей-ей.

Конечно, конечно, все это не совсем то, о чем мечталось нашим интеллектуалам и поборникам свободы - сексуальная революция свершилась, но как-то так уродливо, кособоко. Так, что порой пожинать ее плоды совсем не хочется. Будь они хоть сто крат запретные и, как утверждают домо-рожденные эротоманы, «сладкие».

Все дело в том, что отечественной традиции Эрос не слишком свойственен, мы скорее гордимся своей «душой», Духом, а не куртуазными достижениями, во Франции порой доходившими до невообразимых фантазий г-на Де Сада (за что, собственно, бедняга и отмотал тридцатилетний срок). О том, что в этой сфере мы не слишком сильны, ярко свидетельствуют две книжки, вышедшие в одно и то же время и в одном издательстве. Одна из них богато украшена старинными гравюрами (демонстрирующими давность традиции) и называется «Китайский эрос», другая, если мне не изменяет память, ничем таким особенным не украшена, кроме стихов г-на Баркова, славящегося, как вы помните, виртуозным умением рифмовать обыкновенный русский мат. Странно и дико было видеть поэмы старого охальника в респектабельном обрамлении - тем более, что совсем недавно его неприличные вирши ходили по рукам в списках, небрежно отпечатанные и с

грамматическими ошибками. В «окультуренном», пристойном виде произведения Баркова выглядели как-то ненатурально - как будто на разудалого камаринского мужика надели фрак и приволокли на богемную вечеринку по случаю презентации словаря русского мата (первый том которого, кстати, недавно вышел в солидном издательстве, с подзаголовком из трех букв, сами догадайтесь, каких; второй, с подзаголовком из пяти, сейчас готовится к печати).

Короче говоря, Эрос, как ни крути, так и не вошел в наш культурный обиход. Поэтому любая попытка как-то прикоснуться к нему, освоить и присвоить, легко соскальзывает в порнографию - для нас эта грань всегда чересчур зыбка, опасна и чревата. Вы никогда не задумывались, почему, собственно, телесный низ, воспетый в индийской традиции возвышеннейшими словами, вроде какого-нибудь «нефритового стебля», у нас называется просто, грубо и зримо. Так грубо и так зримо, что бедные филологи, ведущие исследования в этой области, вынуждены проводить пресс-конференции при закрытых дверях. Исключительно для специалистов.

Из-за всей этой путаницы, где там у нас эротика, где - порнография, а где и просто - подзаборная брань, во времена оны и происходили баталии вокруг разрешений, запретов, жесткой цензуры и неумолимого закона, под каток которого попадали даже такие шедевры высокого эротизма, как, например, «Последнее танго в Париже» Бертолуччи. Сейчас, когда в широком прокате свободно можно посмотреть «Пианистку», «Интим», «Остров» и даже фильм под выразительным заголовком «Трахни меня», вообразить такое трудно. Тем не менее бедный Бертолуччи (кстати говоря, последовательный коммунист, даже маоист,

сравнительно недавно разочаровавшийся в идеалах своей юности) стал причиной многих личных трагедий. Уже во время горбачевских перемен за просмотр в компании жены или приятеля кассеты (что расценивалось как «распространение» порнографии) с его фильмом можно было легко загреметь в места не столь отдаленные. В меньшей «Зависти богов» даже есть такой эпизод - в квартиру, где люди тихо-мирно наслаждаются «Последним танго...», врывается отряд милиции. Если бы Бертолуччи знал, каким нешуточным страстям и драмам послужила его невинная, в общем-то, картина...

Впрочем, мы сумели быстро воспользоваться плодами демократии - если не в других областях, то в этой уж точно. Не успели пасть оковы, как началось такое буйство красок, что просто святых вон выноси. Прямо как в послевоенном Ираке, голодном и холодном, где, однако, на сеансах порнофильмов был аншлаг. Невзирая ни на какие лица, не жалея ни стариков, ни детей, телеканалы «с особым цинизмом» гнали в прайм-тайм чуть ли не жесткое порно, каковое в нормальной стране можно посмотреть только по кабелю. Повсюду, даже в роскошных книжных магазинах, открыто продавались журналы определенного содержания, стрифом «для взрослых», ну а в кино вообще началась такая вакханалия, что нам стали завидовать даже европейцы, приговаривая, что другой такой страны, где бы так вольно дышалось, они не знают.

Что правда, то правда. Так называемая демократия окончательно развязала нам руки. Хорошо это или плохо - другая тема, не будем отвлекаться. Одно ясно: насмотревшись всех этих ужасов, по тоталитарному прошлому иной раз затоскует не только высоко нравственная бабушка или депутат от КПРФ, но и свободомыслящий интеллигент, когда-то клеймивший цензуру почем зря.

Однако, попристальнее присмотревшись, можно, конечно, обнаружить начатки высокой эротики и в старых советских фильмах, причем у классиков с мировым именем - скажем, у Параджанова и Тарковского. В «Тенях забытых предков», как вы помните, девушка и юноша бежали совершенно обнаженными, целуясь и обнимаясь, в «Андрее Рублеве» откровением стал эпизод волхования язычников, праздник Ивана Купалы, где обнаженное женское тело - крепкое, мощное, показали во весь рост, без прикрас и флера. Известно, что оба фильма были полузапрещенными - и, разумеется, не только из-за наличия «эротики», по многим причинам. А вот картина Андрея Смирнова «Осень», где режиссер осмелился показать постельную сцену - целомудренную донельзя, поясным планом, даже не решившись снять с актрисы лифчик, была и вовсе снята с экрана. Сейчас говорят, что не только из-за «эротики» (вполне, как уже говорилось, невинной), но якобы почувствовав что-то неладное в героях-аутсайде-

рах, обычных интеллигентах, скромных и никому не досаждающих. Что ж, иногда и такая позиция опасна - недаром Оруэлл в своей знаменитой антиутопии «1984» сделал главным врагом тоталитаризма личную, частную жизнь, неподвластную государству и надзору. Да уж, цензоры, что бы там о них не говорили, никогда дураками не были: за всю историю советского кино они запретили, положили на полку, изрезали исключительно шедевры, в крайнем случае - фильмы высокоталантливые, а не какую-нибудь дребедень. Ибо талант - что верно, то верно - всегда опасен, он сам обозначает границы свободы, волеизъявления и собственной Вселенной. У этих самых цензоров, скажем так, всегда был неплохой вкус...

Зато потом, в конце восьмидесятых, во времена разгула графоманского кино (и здесь Россия дала всем фору, такого ни в одной стране не было - чтобы кино снимал старший помощник младшего осветителя, одолжив деньжат у друга-бандюгана) секс, голые задницы, постельные сцены и прочее стали обыкновенной, скучной рутинной, без какой-либо не обходился ни один, самый беспомощный, опус. Пафос разоблачительства и голый зад - две основные приметы кино тех времен. Как пошутил один мой знакомый критик: голая девка, курящая марихуану под портретом Сталина, - это и есть символ кино конца восьмидесятых.

Конечно, такое не могло длиться до бесконечности - то ли тех, кто сорвал легкий куш в самом начале перестройки, успели перестрелять, то ли они сильно поумнели, но вскоре достать деньги на кино стало практически невозможно. Бандиты, прежде простоудушно девственные в области искусства, вдруг как-то так перестали верить, что очередной спонсируемый ими опус сорвет невиданный банк... Вот тогда-то и наступили тяжелые времена. Не только для «эротического» кино, - для кино вообще. Что любопытно - сейчас, когда ситуация постепенно начинает выравниваться и отечественное кино интегрируется в международный контекст, завоевывая призы на европейских фестивалях, о пресловутой «эротике» как-то подзабыли. Как вы понимаете, не цензура тому виной, а, видимо, какое-то подсознательное ощущение, что все же это - не главный наш козырь. Нет, повторяю, такой культурной традиции. Все, что связано с полом, жаром соблазна, обольщением и прочее, не дается нам, хоть ты тресни. Это заметно и у классиков литературы - как только соблазн начинает превалировать, все кончается драмой, если не трагедией, а женщина, скажем, Анна Каренина, чувствует себя «нечистой», преступившей черту. Недаром первая любовная сцена Анны и Вронского дана Толстым в мрачных, драматических тонах - будто не любовники переспали, а рухнули основы бытия.

Дилера ТАСБУЛАТОВА, Москва.
Рисунок Мурата АЙМАНОВА
(из архива Раушан ОСПАНОВОЙ).



Сергей СОЛОВЬЕВ:

*«Совесть и свобода
трудно совместились...»*

Продолжаем цикл наших традиционных встреч с российскими кинематографистами, чьи жизненные и творческие биографии были связаны с Казахстаном. Наш нынешний собеседник - один из самых известных российских режиссеров, народный артист России, лауреат Государственной премии СССР, лауреат многих международных кинофестивалей, профессор ВГИКа и, наконец, основатель «новой волны» в казахском кино Сергей СОЛОВЬЕВ.

- Все ваши картины поначалу получали отрицательную критику. Наверное, нет ни одного вашего фильма, который был бы встречен хоть как-нибудь благожелательно. Как вы относитесь к критике?

- К критике я в целом хорошо отношусь. Потому что ни одна живая культура не может развиваться вне критики. К самим же критикам я, к сожалению, отношусь хуже, чем к критике. Потому что, если честно сказать, за всю свою жизнь я не слышал ни одного толкового слова от критиков, которое мне было бы полезно или интересно. Хотя есть просто люди, мнение которых мне всегда интересно. Но мы ведь говорим о профессии. Раньше меня интересовало, что про меня пишут, нравятся кому-то там мои фильмы или нет. Сейчас это для меня уже не имеет никакого значения: хорошо кто-то про меня пишет или плохо. Я знаю в России имена нескольких выдающихся критиков, но пишут они о других. Мне было бы интересно знать, что они думают о том, что я снимал. Хотя и это, в общем-то, значения для меня сегодня не имеет никакого. Но, скажем, любые писания Инны Соловьевой или Май Туrowsкой всегда были для меня интересны.

- Общеизвестно, что вы уникальный мастер, который потрясающе умеет сочетать классику и авангард и, можно сказать, это стало вашим фирменным стилем. Вы неканонически экранизировали Пушкина, Чехова, Горького. Это ваше собственное внутреннее видение или все же специальная провокация зрителя?

- К зрителю я отношусь с уважением, любовью и серьезностью. И поэтому никакие игры со зрителем, а тем более «провокации» я не принимаю. Самое отвратительное, что я слышал о кино и зрителе: «пипл все схавает». Это действительно так, но это не имеет никакого отношения к тому ремеслу, которым я и мои товарищи занимаемся. Это имеет отношение к ремеслу Карабаса-Барабаса. Сформировалась огромная международная школа по вытряхиванию денег из людей с помощью 24 кадров в секунду. Специалистам такого рода надо заканчивать не ВГИК, а финансовый институт. Все их соображения о том, не стоит ли в этот раз «спровоцировать» зрителя, зиждутся прежде всего на глубочайшем презрении и неуважении к нему. Они считают зрителя тупым кретином, с которым можно делать все, что угодно, загонять на фильмы, которые он смотреть не хочет и не пускать на фильмы, которые смотреть он хотел бы. Если серьезно, это признак, я бы сказал, и финансовой ненависти к нему. «Отдай свои 300 рублей, а если сам не отдашь, мы из ребенка твоего вынем эти деньги», - это и есть великое свинское направление в интернациональном мировом кинематографе сегодня.

Меня всегда смущали цифры - 5 миллионов, 10, 20 миллионов зрителей. Я когда-то вызвал массовку в 200 человек на съемку фильма, мне

нужна была демонстрация. И тут пошла дикая масса людей, я так ее перепугался - а ведь это всего 200 человек. Мне же рассказывают, успех начинается с 5 миллионов зрителей. Допустим. Но я их представить себе не могу. В то же время, когда «Ассу» посмотрели 28 миллионов зрителей за полгода, мне было приятно. Потому что государство вложило в фильм 400 тысяч рублей, билеты по 1 рублю 50 копеек, и на рубль вложений получилась достойная сумма отдачи. И все равно я никак не могу себе представить эту толпу в 28 миллионов. Потому что, когда я пишу сценарий или снимаю картину, у меня в голове крутится лермонтовская строчка: «Наедине с тобою, брат, хотелось мне побыть». Это я понимаю. И интонация моих картин рассчитана на одного человека, даже не на двоих, а только на одного.

- Вы как-то сказали, что более близких понятий, чем классика и андеграунд, не существует? Вы действительно так считаете?

- Эстетически это, несомненно, так. А практически это составляет и как бы существо моего сознания. То есть это то, на что у меня душа откликается. Она откликается либо на что-то, скажем так, великое и потерянное, то, что называется в мировом искусстве «утраченным раем». Либо душа откликается на предчувствие того, что что-то вот должно произойти, сдвинуться и перемениться. Это и есть авангард на самом деле.

- Чуть ли не «Предчувствие гражданской войны» Сальвадора Дали...

- И это тоже. Когда я снимал финал фильма «Дом под звездным небом», подумал, что же я наворотил: кровь течет рекой, inferнальные убийства... Увы, это оказалась самой реалистичной моей картиной, самой правильной по предчувствию. Хотя я снимал ее частично, как «китчевый авангард». Видимо, что-то чувствуешь неосознанно. Потому что я хорошо, например, помню один день этих съемок: мы идем на обед, и ко мне подбегает какой-то человек с перекошенным лицом, - «Витя Цой погиб...»

Потом у меня была презентация этой картины в кинозале «Пушкинский». И у нас был огромный воздушный шар, который запускали на площади. И вдруг начался ветер, и шар стало мотать со страшной силой из стороны в сторону. Там работали осветители «Мосфильма», чтобы высвечивать шар. И вдруг шар ударил по фонарю, а на фонаре еще с 30-х годов были серп и молот чугунные, прогнившие, и серп свалился и ударил осветителя в висок. И дальше для меня премьеры не было. Осветителя убило серпом, сорванным воздушным шаром. И я понял - все, с этой трилогией надо заканчивать. Потому что все предчувствия авангардные стали носить нехороший характер, как у Булгакова. И на этом как бы закончилась для меня трилогия, начинавшаяся в «Ассе» так весело:



На съемках фильма «Анна Каренина»

«Перемен, хотим перемен». И вот все эти «перемены» закончились кровавым отвратительным кошмаром. Как во сне.

– Признаться, впервые слышу этот эпизод, хотя читал о многих случаях из вашей жизни.

– А я, собственно, впервые его рассказываю, можно сказать, эксклюзивно.

– Вы сейчас снимаете «Анну Каренину». Какого андеграундного переложения толстовского замысла на язык кино нам стоит ожидать? Чем сегодня могут быть интересны для современного зрителя герои Льва Толстого?

– Дело даже не в героях Толстого. На самом деле Толстой должен бы быть интересен сегодня всем. Там у него, в сущности, про все написано, про все так называемые, нерешенные наши проблемы.

Потому что, когда мне говорят, что чеченская проблема является неразрешимым историческим тупиком и невысказанной исторической загадкой, я говорю: ребята, почитайте «Хаджи-Мурата», там же все написано. Если, конечно, быть серьезным. Если же быть фокусниками-политиками, если отмывать, допустим, деньги через войну, через ее продолжительность, если ставить то на один клан, то на другой, и ждать какого-то волшебного перемирия, то это будет действительно неразрешимая загадка, которая закончится неизвестно чем. Но необходимо быть реалистами и смотреть на вещи с ясностью, простотой и умом обыкновенного здравого русского человека, каким, в сущности,

и был граф Лев Николаевич Толстой. Как умный, сильный русский человек, который с точки зрения русского человека, причем сиятельного графа, смотрел на эту проблему, там все написано: что нужно делать, как нужно делать, что из всего этого будет, и «на чем сердце успокоится». И уже отсюда делать выводы. А мы все наоборот: собираем какие-то там конференции, и ждем: вот сейчас слетит с небес мессия и объяснит все. А ведь значительно проще и для дела полезнее внимательно перечитать повести «Казак» и «Хаджи-Мурат». И все всем станет ясно.

Похожая история и с «Анной Карениной». Спрашиваете – кому сегодня это нужно? У нас, мол, сексуальная революция! Кого интересуют страдания какой-то тетки, неосмотрительно переспавшей с офицером? И ведь, заметьте, для идиотов все правильно пересказано. И все это говорится с интонацией, что, мол, насколько мы стали умнее Толстого, понятливее, выше. И те вопросы, с которыми он так возился, на самом деле сегодня уже ничто, ерунда совершеннейшая. А если все-таки без пошлости и наглой дурости посмотреть, в чем там история? А в том, что Анне всегда хотелось чувства свободы. Но понятие свободы уперлось в понятие совести. То есть, оказывается, что эти две вещи – совесть и свобода, – трагически несовместимы. Для того чтобы быть абсолютно свободным, прежде всего нужно отказаться от совести, то есть стать принципиально бессовестным. Вот мы

живем сейчас, например в России, на мой взгляд, в самое ее бессовестное историческое время. То есть все люди, общество ориентированы на успех, а единственным условием успеха является убить в себе совесть в самом начале и стать абсолютно свободным в достижении своих целей. Что это значит? Чем раньше убьешь, тем лучше. Тем успешнее будешь. Тем будешь ярче процветать. То есть ты должен стать бессовестной тварью, и тогда у тебя все должно начать получаться. И с сексуальной революцией то же самое. С чувством самой крутой сексуальной свободы ты можешь, как клоп, совокупляться где угодно, с кем угодно, и ощущать себя свободным, счастливым, и по-клоповьи успешным. Потому что, как уже выше было сказано, успешность – это прежде всего освобождение от совести. Что это значит для личности? Потеря в себе Бога и потеря возможности жить по-божески. Потому что Бог начинается в человеке с обостренного чувства совести. Вот ты, допустим, сделал что-то нехорошо, но тебя при этом никто не видел и никто не схватил за руку. И ты можешь делать это и дальше, сколько душе угодно. Если совесть нема. Но как только в тебе совесть заговорила, она начинает тебя мучить. А ведь мы даже забыли это выражение – «муки совести». А совесть мучить должна. Это кто тебя мучит? Бог. Сам Бог для разных людей может называться по-разному, но сути божественного в человеке это не меняет. Об этом и роман. Еще он – о неклоповьем типе страсти. Вот сейчас на всех сценах поют, пританцовывая: мол, моя любовь, и трам-пам-пам... Я так страдаю, и трам-пам-пам... Это, разумеется, вырождение. Пастернак когда-то писал: «О, сочинить бы десять строк о свойствах страсти». Вот и роман «Анна Каренина» – о Боге, совести, свободе и свойствах страсти. И что еще важнее может быть для современного человека?!

– Несколько лет назад вы организовали Международный фестиваль кинематографических дебютов «Дух огня». Одной из основных его целей является способствование появлению нового поколения российских кинематографистов. На ваш взгляд, такая новая генерация появилась?

– Нет. Генерация, к сожалению, пока не появилась. Появились несколько хороших, способных, талантливых кинематографистов. Но ведь нужно не просто снять одну или две, чуть получше или похуже, но достойные картины. Это хорошо, но ничего не решает. На сегодняшний день кино пережило сначала страшный профессиональный кризис, потом – кризис проката. Сейчас оно переживает наиболее страшный и совсем безнадежный кризис нравственности. Поскольку установка «на успех» любым способом – это отвратительная установка для культуры, неправильная, бестыжая. Поэтому сейчас единственным условием появления генерации является тот путь коллективной нравственности, который, скажем, прошли в свое время итальянские неореалисты. Неважно, кто откуда пришел. Пазолини – поэт, Висконти – одна из древнейших аристократических фамилий Италии, Феллини – журналист из мещан, Антониони вообще из банковских служащих. Но



На съемках фильма «Анна Каренина»

все они собрались и на какое-то время объединились с тем, чтобы искоренить из сознания своего личного и из сознания современника свинское понимание вещей. Возникла колоссальная национальная художественная идея. Этого не бывает в одиночку, не бывает и интернационально. Это именно национальная культура сопротивления. Они сказали себе и людям: «Нет, в этом кинематографе мы работать не будем, жить не будем, эти эстетические принципы мы на дух не принимаем». И создали свой принципиально отличный от предшественников кинематограф и кинопроизводство. Недавно я случайно выяснил коммерческую стоимость фильма «Похитители велосипедов». По тем временам это стоило 18 тысяч долларов. А фильм этот посмотрел каждый порядочный человек на Земле, а многие по два раза. Вот и считайте. Это невысказанный коммерческий успех, но и подвиг нравственный. И это то кино, ради которого стоит жить. А все эти поганые миллионы, которые мы сейчас собираем, дурака зрителя, эти выдаваемые за «национальные достижения» жалкие зады американцев – это, конечно, никакая не «молодежная генерация».

– Как вы расцениваете в этом контексте уровень в целом современного российского кино? Адекватно ли оно времени?

– Да нет, к сожалению, сейчас в России настоящего достойного кинематографа. Есть мечущиеся хорошие люди. Почему я к этому фестивалю «Дух огня» отношусь так серьезно? Там нам удалось сделать абсолютно правильный модуль, позволяющий сразу увидеть, если что-то такое человеческое в нашем кино народится. Самый тяжелый период для молодого кинематографиста, это когда институт заканчиваешь и тебя выбрасывают в жизнь. Почему у нас получилось с той казахской мастерской, которая была во ВГИКе? Потому что их, этих ребят, на родине ждали. В Москву приезжал тогдашний казахский кинематографический министр Канат Саудабаев и говорил: «Может, этому студенту уже хватит учиться, может, он начнет уже самостоятельно снимать?» Каж-до-го жда-ли! И они все пришли и стали «генерацией казахского кино». Не потому, что ими двигали какие-то оригинальные



Сергей Соловьев с Ричардом Гиром

великие идеи. Я просто старался прилично их выучить ремеслу и привить хороший кинематографический вкус. Пожалуй, все. Но сказал им с первого дня: «Ребята, не смейте на русском языке ничего ставить, только по-казахски». Кто-то даже, я помню, стал возражать: «А я не знаю казахского языка». «Учи». Потому что это и будет одним из художественных, творческих своеобразий. С первого этюда я им «интернационализма» не разрешал. Только казахское. Они делали этюды в аудитории, а переводчик переводил. Ни один человек не играл по-русски. Почему я требовал у ребят, чтобы только на казахском говорили и снимали? Потому что сразу возникала абсолютно другая, особая художественная аура. Попробуйте продублировать картины Отара Иоселиани. Из них немедленно испарится 70% обаяния. Здесь-то и есть «национальная эстетика», ее всячески нужно было взращивать и поддерживать, и любить, и уважать.

Потом ребята, выпускники нашей мастерской, попали все вместе на студию «Казахфильм» и были вынуждены на какое-то время стать «генерацией». Но как только пришли первые успехи, ребята понемножку стали превращаться в удачливых менеджеров собственных успехов, и «генерация» тут же и кончилась. Я их, конечно, всех до сих пор люблю, вне зависимости от всяких «генераций». Лично каждого, самого по себе. В этом году на фестивале «Дух огня» мы ввели новую рубрику под названием «СССР: великое кино». В этом году гостями Ханты-Мансийска будут все «вгиковские грузины», начиная с Резо Чхеидзе, который закончил ВГИК в 1956 году, Отар Иоселиани, Миша Кобахидзе, он теперь в Париже живет... Приедут грузины, чтобы встретиться друг с другом и с нами, и привезут, конечно, все свои экранные шедевры. Это будет, я надеюсь, ошеломительное зрелище. А вот на будущий фестиваль, мы это уже первоначально проговорили, я хочу то же самое сделать с

казахским кино. В частности, чтобы приехала вся наша казахская мастерская, мы, наверное, в первый раз соберемся после того, как ее завершили. Мы надеемся, что придет Олжас Сулейменов, очень много, к слову сказать, сделавший для рождения этой «волны», и Канат Саудабаев, и другие достойнейшие люди, которые работали вместе с нами...

— Как вы оцениваете в целом состояние казахского кинематографа, если вам удастся следить за ним?

— Я не могу сказать, что мне удастся подробно за этим следить. Я судить не могу. Но ребята время от времени привозят мне

свои картины. Мне очень многое в них нравится, очень многое. У меня, к сожалению, одна печаль — то, что им не удалось сохранить дух общности. Хотя бы минимальной эстетической общности. Даже такой малости было бы вполне достаточно.

— Как у неореалистов?

— Может быть. Но ребята все в разные стороны ушли. Но молодцы все равно. Как работает Серик Апрымов, мне, несомненно, интересно. Просто замечательно, я думаю, работает. И сценарии потрясающие иногда привозит...

— Много лет назад, точнее, на исходе перестройки, вы, в свойственной вам манере, заметили, что вас больше всего волнует единственный вопрос: хоть когда-нибудь хоть чем-нибудь все это кончится? Вы нашли ответ на свой вопрос?

— Таких вопросов уже давно друг другу не задают. А ответов множество, и они разнообразны. Допустим, такая фундаментальная вещь, вот спросите меня, как я считаю, СССР — это наше прошлое или единственно возможное будущее для народов всего мира? Я, конечно же, не имею в виду политический аспект проблемы. Это, по существу, метода общежития народов. Конечно, будущее. И не в ностальгии дело. Я хорошо помню это фантастическое единство, понимание и уважение друг друга в среде нормальных людей. Существовало среди нас, простите мне высокий стиль, некое единство духа. Самая страшная проблема, которая обнаружилась в мире с самого начала нового века, — межнациональная проблема. Посмотрите, что происходит во Франции, у нас, на австралийских курортах — что происходит везде, везде. А в нашем бывшем многонациональном государстве наличествовало все-таки некое удивительное межнациональное сообщество. И никогда не было в среде интеллигенции, например, никаких внутренних межнациональных противоречий. У всех у нас, и у того же Олжаса, и у Отара,

и у Чингиза были общие друзья и общие враги. Последние не имели национальности, мы просто относились к ним, как к жалким людям. И поэтому распад народов для каждого из нас все-таки является и личной трагедией. Альтернативы этому исчезнувшему межнациональному братству нет. Там было что-то такое, чего я не могу сформулировать, но какая-то там была магия, даже вроде как в кино, понимаете ли...

Поэтому все, что возможно сделать в этой проблеме проблем сейчас, надо делать. В частности, и в кино. Каким-то образом внушать, вдалбливать, что ничего позорнее быть не может, чем межнациональная ненависть, рознь...

— Можно ли сказать: сегодня самый большой подвиг — оставаться нравственным человеком?

— Ну, я бы не говорил о каком-то специальном «самом большом подвиге». Но, безусловно, нравственность становится категорией все более и более дефицитной. Потому что так изуродованы и поставлены цели и задачи этого так называемого личного и общественного успеха, где нравственность не должна присутствовать вообще...

— Бергман однажды сказал: «Делать кино — значит, страдать». Вы согласны с этим утверждением? Снимая фильмы, вы пропускаете их через себя, пытаетесь с их помощью решить мучительные для вас проблемы?

— Вообще это был великий кинематограф — мировое кино второй половины XX века. Возьмите сейчас любую картину Бергмана, любое сочинение феллиниевского, посмотрите любой фильм Антониони, любую картину Трюффо, Годара. Любую! Любая из них переполнена, перенасыщена пафосом гуманизма, любовью к человеку, страданием за него. Это же все фильмы «без кожи». У Трюффо есть картина под названием «Нежная кожа», это еще ладно, «нежная». А большинство настоящих фильмов той поры вообще «без кожи», кожа отсутствует. Я человек этого кинематографа, я живу в нем, и никакой другой кинематограф сердцем я не понимаю. Большинство финансовых фокусов современного кино у меня вообще,



Татьяна Друбич в роли Анны Карениной

кроме чувства стыда, ничего не вызывают. Еще раз повторю — все это предприятие Карабаса-Барабаса. Это медиумные жулики: давай сейчас возьмем Мальвиночку за ноги и будем трясти ее до той поры, пока у нее изо рта не выпадут спрятые золотые монетки. Вот и трясем бесстыже.

Причем все это называется «зрительское кино».

— Зрители хорошо помнят вашу юношескую кинотрилогию «Сто дней после детства», «Спасатель», «Наследница по прямой», построенную на литературных и живописных реминисценциях. По вашим наблюдениям, происходит у сегодняшних молодых людей «нежного возраста» «воспитание чувств», сохраняется ли у них что-то от романтизма тех лет?

— Молодежная толпа, как и всякая толпа, прилива радости не вызывает. Но среди этой толпы, конечно же, есть замечательные молодые люди, которые обладают культурой внутреннего сопротивления. Я их знаю, поскольку продолжаю преподавать во ВГИКе. И когда ко мне каждые пять лет приходят представители «нового поколения абитуриентов», я тоже поначалу бываю настроен, как и вы, и массовая информация. Я тоже начинаю думать, что вот пришли «новые молодые», которые уже ничего не видели, потому что им ничего кроме гадостей не показывали. Но через некоторое время всегда выясняется, что это не так, и что хороших людей, у которых вообще нет следов вырождения, не убывало. Таких же, как, скажем, Вася Шукшин, или Андрей Тарковский... Пропорция не нарушается — на курсе всегда есть один-два высокоодаренных студента. И Серики Апрымовы в природе не исчезли. Они просто на выходе никому не нужны, поскольку не востребованы обществом. Вот в чем дело-то.

— Влияет ли на их духовное становление нынешняя культурная среда? Кинематографическая американизация сознания молодых и национальная культурная традиция — насколько они сочетаемы?

— Никак не сочетаемы. Я, например, в дикой скорби пребываю по поводу отдельной частной судьбы режиссера Рашида Нугманова. Какой бес его попутал? Изначальная американизация сознания. Вот снял он по-настоящему крепкую превосходную картину «Игла» с корейцем Витей Цоем в главной роли. Ах, как правильно и

серьезно у него все начиналось, но у него же в голове, вероятно, и вертелось: «Это все так, русско-казахская самодеятельность, а ведь есть где-то там в Америке настоящее, крутое, профессиональное, всемирное... Я поеду, где настоящее». И вот результат. На «покорение Америки» практически ушла жизнь. Или другой превосходный казахский режиссер, замечательный по своим природным способностям Абай Карпыков. К тому же и человек очаровательный. Но этот поганый модуль тоже его разъедает и не дает состояться по-настоящему. Сейчас он снял еще одну хорошую картину, сериал. Но все-таки это получился русский «Крестный отец» с красивым казахским акцентом. Почему я все время вспоминаю про Серика, про Ардака Амиркулова? Потому что изысканнейшие картины они снимают. Изысканнейшие по своей эстетике. И они нигде, кроме как в Казахстане, не могли произойти. При просмотре этих картин зрители одуревают во всем мире. Потому что изумляются. Спрашивают: «Где такой Казахстан?» Начинают искать его на карте. Потому что только национальное, только отдельное и уникальное понимание своих корней — только это имеет сегодня ценность.

— Вы считаете, что чрезвычайно вредно иметь так называемые творческие замыслы. Искусство начинается там, где заканчиваются планирование и логическая работа мысли. Поясните свой тезис. Неужели все ваши фильмы — это результат спонтанных ситуаций?

— Безусловно. Все в них складывается как бы из ничего. Естественно, у человека должна быть жесткая внутренняя линия, линия жизни. А конкретное художественное произведение все-таки должно быть не запланировано. Очень важно, чтобы была абсолютно пуста голова в момент «замысла». Чтобы в одно ухо влетало, а из другого улетало. Чтобы не было никаких «идей». Потому что как только они есть, ты сразу становишься учеником 5 класса, который посмотрел в конце учебника ответ на задачу и думает, как теперь все это подогнать к готовому ответу. И

начинается процесс подгонки, а это уже совсем другое. А с чего начинается искусство, с какого момента? С того, что голова и так называемое рациональное знание человека об этом мире упираются в некую стену...

— У вас было несметное число уникальных творческих эпизодов. О многих из них вы рассказывали в телепередачах «Студии САС» и не только в них. Что вы любите вспоминать больше всего?

— Мне запомнился эпизод, когда мы в первый день на Киевском вокзале снимали «Анну Каренину». Все было оцеплено. Ни одного постороннего, тем более журналистов. Паровоз пыхтит. Первый раз загримировали и одели Татьяну Друбич, первый раз нарядили в кавалергарды Вронского. Все готово, и вдруг вижу, кто-то прорывается через кордон с микрофоном на палочке. «Я из железнодорожной газеты. Один вопрос». «Быстрее спрашивайте и уходите». Он пропихнул микрофон ближе к Тане: «Татьяна, можно ли назвать Льва Толстого романтиком железных дорог?». Таня отвечает: «Мне всегда казалось, что он был зеркалом русской революции». Дальше, конечно, снимать было нельзя: со всеми случилась истерика.

— Что бы вы хотели пожелать читателям журнала «Киноман»? Журнала, который, кстати, редактирует также один из ваших учеников — Дарежан Омирбаев.

— Приятно сознавать, что в Казахстане есть плеяда режиссеров, которая, в свою очередь, формирует новые поколения зрителей. Я поздравляю читателей журнала с наступающим Новым годом. Желаю хранить редчайшую генерацию зрителей настоящего кино. Думаю, нет сомнения по поводу будущего у настоящего кино. Оно будет жить, обогащаться и видоизменяться. Все это будет происходить в условиях немислимого сопротивления Карабасов-Барабасов. Поэтому, если мы как зрители сохраним в себе культуру сопротивления этому мутантному кино манкуртов, то в конечном итоге все будет хорошо. С Новым годом!

Беседовал Тимур ЕРМЕКОВ,
фото Стаса ПОЛНАРЕВА.

Для миллионов поклонников их настоящие имена так и остались неизвестными. Они были Длинным и Коротышкой в Англии, Телеграфным столбом и Подпоркой в Швеции, у себя на родине в Дании — Маяком и Прицепом. Наш зритель запомнил их Патом и Паташоном...



«ТРИНАДЦАТЫЕ»



Долговязый, худой, с висячими усами Пат — датский артист Карл Шенстрон, а Паташон — толстый коротышка в огромных башмаках — бывший цирковой клоун Харальд Мадсен.

В 1920 году, когда кинематография Дании напоминала тонущий корабль, нашлись рискованные люди, организовавшие кинофирму «Палладиум». Ее художественным руководителем и единственным режиссером стал Лау Лауритцен.

В 1921 году в его фильме «Кино, флирт и обучение» впервые появились будущие Пат и Паташон. Успеха ждали, надеялись, но он превзошел все ожидания! С тех пор неразлуч-

ная пара начала свое победное шествие по всему миру. Одна за другой выходили комедии: «Солнце, лето и студентки», «Он, она и Гамлет», «Среди забавных музыкантов», «Наши друзья зимой» и много других.

Когда дюжина мастеров занята одной и той же работой, тринадцатому трудно делать то же самое, но по-своему, по-новому.

Таковыми «тринадцатыми» оказались Пат и Паташон. Они появились, когда в мировых комических фильмах блистал Макс Линдер (правда, к тому времени он уже завершал свой путь в кино), творили Гарольд Ллойд, Бастон Китон, не говоря уже о знаменитом Чаплине.

И все-таки датские комики нашли, как бы сейчас сказали, «свою нишу». И в чем же заключалась эта находка? В полней-



шей, до безобразия, банальности. Известно, что все гениальное — просто, но в данном случае сам принцип комической пары стар как мир, львиная доля незамысловатых трюков явно позаимствована из арсенала коверных

клоунов. Но происходит поразительная вещь: то, что выглядело бы пошло и вульгарно в других фильмах, — у Пата и Паташона как нельзя кстати. Более того, их приемы приобретают новое, оригинальное качество, благодаря



такой искренней душевности и такой непосредственности, перед которой невозможно устоять. Критики заявляли: «Им словно все дозволено, все прощается, потому что они делают свое дело радостно, с аппетитом, с чисто детской увлеченностью. И еще — за шутовской личиной, за грубоватой буффонадой явственно ощущается трогательное благородство «маленьких людей», их открытая и щедрая душа».

Пат и Паташон — убежденные бродяги, познавшие «щемящее чувство дороги», отщепенцы, отвергнутые обществом, что придает их скитаниям особый смысл. Глупо, конечно же, было бы усматривать в этом социальную подоплеку и сознательный протест, с другой стороны столь же нелепо считать Пата и Паташона беспечными бродяжками, а их поступки — дурацкими выходками.

Как герои ни смешны, они всегда — рыцари, готовые защитить обиженных, обездоленных.

Из фильма в фильм Лауритцен предлагает одну и ту же незатейливую сюжетную схему: пат и Паташон спасают робкую слабую девушку от несправедливых придинок и издевательств ее хозяйки — либо владелицы усадьбы или отеля, либо директрисы пансиона. Число персонажей комедий невелико, суть их ясна, все просто, как в балаганном представлении. Мегеру-хозяйку всегда играет одна и та же актриса — Ольга Свендсен; в каждой картине есть Он и Она — влюбленные, и несколько симпатичных девушек, подружек влюбленной.

Конечно, есть и «плохие дядьки» — по большей части комедийные отрицательные персонажи, на фоне которых выгодно выделяются «положительные дяденьки» — Пат и Паташон. Зрителями они воспринимаются, с одной стороны, как неразрывное целое, с другой стороны, неудержимый смех вызывает их контрастность, как во внешности, так и в поведении. Меланхолическая натура Пата, благородного и чистосердечного, с его выразительными глазами и грустно поникшими усами, оттеняется плутоватым лукавством Паташона — большого ребенка с наивно-хитроватыми глазками и огромным ртом, «похожим на щель почтового

ящика». Они обязательно повторяют одно и то же действие: если чихает Пат, жди — сейчас чихнет и Паташон. Если моется Паташон, непременно вымоется и Пат. Но комики делают это так же различно, как различны их облики. Пат чихает по-мужички — «громко и честно, так, что от его чиха лопаются подтяжки и дыбом встают усы». После этого Паташон чихает тихонечко, «в кулачок» и жеманно подносит к носу обрывок кружевного платка. Пат приносит огромное ведро воды и моется долго, старательно, с энтузиазмом. Паташона же насильно подтаскивают к умывальнику, где он фыркает и отряхивается, едва смочив при этом кончики пальцев.

Секрет их обаяния — в какой-то застенчивой, простодушной и вместе с тем мудрой человечности. Зрители хохочут над похождениями хитрого Паташона на поприще корабельного кока («Шведская ривьера»), хохочут над нескладным Патом, пытающимся справиться с обязанностями матроса. Хохочут тогда, когда команда по приказанию шкипера решает проучить Пата: его объявляют канатом и бросают за борт. Барахтается в волнах неудачник, начинает захлебываться. Киновед В. Матусевич в книге «Комики мирового экрана» об этой сцене писал: «И вдруг тишина в зрительном зале, та тишина, когда еще болит от смеха живот, а к горлу уже подступает непонятный ком. Когда же наконец вытаскивают на палубу продрогшего до костей Пата и Паташон кладет его голову к себе на колени и гладит слипшиеся волосы, и целует и бросает испепеляющие взгляды на матросов, мы испытываем чувство острой горечи. Через секунду вновь начинается каскад очень смешных эпизодов, и мы снова смеемся, но то чувство, где-то в подсознании, не исчезает». Практически во всех картинах среди смеха «до упаду» нет-нет да и обнажится трагическая незащищенность героев, драматизм их борьбы за человеческое достоинство. Вообще национальный юмор датчан помогал им в самые трудные моменты их истории. Жаль, что он часто ускользал от внимания зарубежного зрителя, поскольку

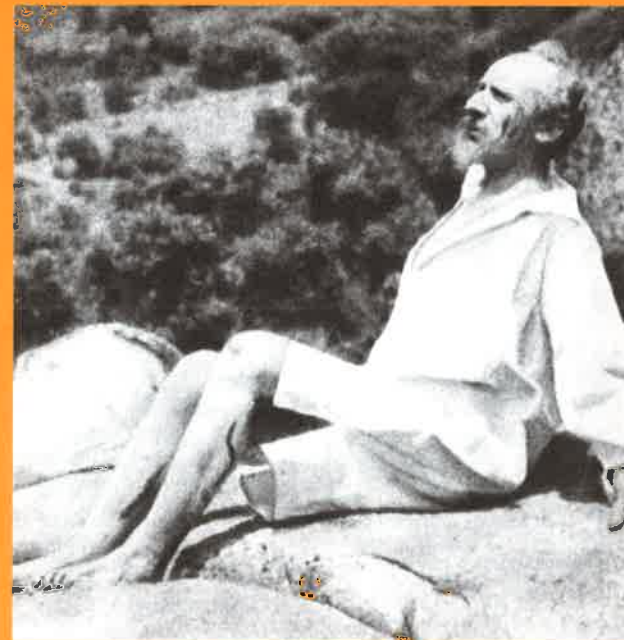
касался специфически датских явлений. То же можно сказать и о пародиях в фильмах Лауритцена. Надо иметь хоть какое-то представление о провинциальных датских труппах, чтобы понять безжалостную иронию, даже сарказм эпизодов комедии «Он, она и Гамлет», повествующих о постановке шекспировской пьесы в «погорелом» театрик. Зато смешно невероятно!

Лишь один раз Лауритцен, Шенстром и Мадсен выступили в ином качестве, нежели создатели комедий о Пате и Паташоне.

В 1926 году режиссер осуществил свою давнюю мечту — экранизировал «Дон-Кихота» с Шенстромом в роли Рыцаря Печального Образа и с Мадсоном в роли Санчо Пансы. Фильм получился баснословно дорогим — год работы в Испании, м у з е й н ы е костюмы и реквизит, испанская конница и тысячи крестьян в массовках — как будто Лауритцен взял

Актёры вновь надели знаменитые куцые пиджачки... В кино пришел звук, и пат с Паташоном заговорили. Разумеется, на датском языке, что резко снизило их мировую популярность.

Языковой барьер — не единственная причина. Кинематограф шел вперед, а Лауритцен все чаще повторялся, раз и навсегда избрав свою комедийную формулу. Пат и Паташон были неизменно хороши, но буквально тонули в приемах коммерческого кино 30-х — игривые девицы, плоские шлягеры и так далее.



Последней работой актеров стал фильм «Старые добрые времена» (1940 г.). Два года спустя ушел из жизни «Благородный идальго» — Пат, а его верный «Санчо Панса» — Паташон последовал за ним через пять лет...

Но их не забыли. С благодарной симпатией смотрят и сейчас их озвученные комедии, особенно в Дании и других скандинавских странах. Их имена стали нарицательными и наши люди по сей день употребляют их в речи, порой даже представления не имея ни о Карле Шенстроне, ни о Харальде Мадсене. Подшучивая над друзьями высокого и маленького роста, у нас их часто называют Патом и Паташоном, во всяком случае, чаще, чем Тарапунькой и Штепселем.

Подготовила
Валерия ЛЬДОКОВА.

Всего лишь беседа с Жаном-Мишелем Фродоном.
(Из журнала «Кайе де синема», апрель 2004 года, на русском языке публикуется впервые).

Жан-Люк Годар и его фильм «Наша музыка»

— Один из персонажей, что мы видим в фильме, это — вы?

— Да. Я трижды побывал в Сараево, я читал там что-то вроде лекций, меня приглашал Франсис Буэб. Мы никогда не смогли бы сделать фильм без Центра Андре Мальро, который он создал во время осады и в который с тех самых пор вдохнул жизнь. Сцену фильма, в которой меня видят, было трудно делать, ведь я хотел быть наравне с другими. И между тем в этом фильме я одновременно и личность, и персонаж, где-то посредине.

Некоторые из личностей оказались тут по моей просьбе. Это Жан-Поль Кюрнье, из-за его текста в журнале «Строки» (Lignes), который меня заинтересовал. Гойтизоло прибыл в Сараево в период осады, он написал замечательную книгу «Состояние осады», мой друг Элиас Санбар представил меня Дарвишу, написавшему текст «Палестина как метафора», который я цитирую. Текст индейцев — также отрывок поэмы Дарвиша. Идея «индейцев» исходила от Элиаса Санбара, который как-то однажды очутился в Страсбурге, приглашенный вместе с другими исключенными «американоиндейцами», как сегодня выражаются. И вместе они почувствовали себя уютно. Истинная «обратная точка» палестинцев — это, без сомнения, в меньшей степени Израиль, нежели индейцы.

— То, что происходит в Палестине, для вас, как кинематографиста, имеет особое значение?

— Несомненно, причина — это чувство кинематографической отверженности. Мы были исключены еще до «новой волны», затем удалось немного затесаться. Сегодня, пред лицом того преобладающего кино, которое именуют «американским», мы снова чувствуем себя отверженными, отсюда особые симпатии к тем, кто находится в равной ситуации. Добавим сюда мою сердечную привязанность к Анн-Мари Мьевиль, которая управляла Палестинской Книжной Лавкой в Париже, что стоило нам постановки на учет в полиции, и побудило искать встреч с палестинскими друзьями. Которые затем были убиты, один за другим. Они продавали книги... И, можно сказать, что я — еврей или палестинец кинематографа.

— Почему же «американское» вы берете в кавычки?

— Я надеялся, что мой фильм «Похвала любви» (2001 г.) по меньшей мере обратит внимание на злоупотребление, которым отмечено это слово, и к тому факту, что жители Соединенных Штатов не имеют собственного имени. Они отправились воевать в Ирак также и ради этого, уж если нефть покрывает расходы на отправку и сулит выгоду. Главный же довод в том, что они ищут, чем бы заполнить свою пустоту, потому что, хоть они и не возникли ниоткуда, корней у них нет. И это их пугает. Им необходимо двигаться туда, где, дескать,

начало истории. Одновременно Голливуд снимает «Трою», и тут движение в том же самом направлении. За «имеющего происхождение» они принимают того, у которого этого происхождения нет.

Понятие происхождения, истока, связано с желанием быть единственными в своем роде, не иметь «обратной точки» (съемки). Были и фантазия, и «психоз происхождения». Но показать, пережить, усвоить, разделить то, что мы показываем — трудно. К примеру, я сталкиваю две ситуации, и мы слышим: «Годар утверждает, что Соа потерпела от евреев, и Накба претерпела от палестинцев, и это одно и то же». Конечно же, нет! Это совершенная глупость. «Точка» и «обратная точка» не выражают никакой эквивалентности, но ставят вопрос.

— Все ли подобные «точки» — «обратные точки» являются плодотворными?

— Не знаю! Я лишь ставлю вопрос. Официальная академическая риторика кино навязала этот способ мышления: нужно, чтобы взгляд строго держался навязанных ориентиров. Все прочее — под запретом. Думать теперь уже больше нельзя.

— В чем трудность владения тем, что вы называете в фильме «всего лишь беседой»?

— В начале работы над этим фильмом был проект экранизации: с израильским офицером, расквартированным у молодой палестинки и ее дяди. Я предполагал снимать у себя в Швейцарии. Офицер мог бы быть тем, кого именуют «приличным военным». Таким, кому бы интеллектуально могли быть близки Ханнах Арендт или Марэн Бюбер. Который был бы в досаде на собственное положение. Затем проект претерпел много изменений, и я стал доискиваться, чтобы уяснить, что же такое «быть евреем». Те, кто сегодня зовутся евреями — что это означает? Удовлетворительного ответа я не нашел, и в то же время у меня появилась идея предложить беседу другому кинематографисту, которого я уважаю, некоторые фильмы которого мне очень нравятся, как, например, «Отель «Терминус» Марселя Офюльса. Я предложил ему снять беседу между нами двумя, где мы бы свободно размышляли вместе. Но в какой-то момент Марсель стал недоверчивым крючкотвором, а я говорил ему, что решение как снимать я предоставляю ему, и это тревожило его еще больше, и, в конце концов, этот проект оказался невозможным. А тогда, оглядывая его путь, думая об его отце, уединенном месте, где он живет, и даже его горечи, — мне как раз казалось, что он мог бы высказать вещи, которые для нас уже не были бы очевидными. Но мы к этому не пришли.

— Почему этот вопрос, «что такое быть евреем», для вас важен?

— Может быть потому что для меня это та же самая характеристика «желания быть с другими», со всем миром, и притом всецело пребывая «вне», желания одновременно быть и похожим, и отличным, что подзуживает меня определять самого

себя как «еврея кинематографа». Более точно не получается. Когда ты встречаешь «другого», ты вынужден... Когда израильтяне, после отрицания их опыта, встретили «другого», — палестинцев, — определенно понадобилось разглядеть их анфас. В то же время для палестинцев здесь нет сходства: Израиль никогда не был «другим», «палестинским Израилем». В этой асимметрии и состоит подлинная «точка» — «обратная точка». Установка взаимосвязи здесь более чревата вопросами, чем просто чередование с претензией на установление равенства двух терминов. Элиас Санбар очень хорошо показывает, как, без возможности существования как «другие израильтяне», палестинцы были вынуждены сфабриковать образ самих себя. Образ «других» — тех, кого европейцы с эпохи колонизации именуют «арабами». Как и множество людей, я вырос с этим набором картинок: когда я был маленьким, то кушал свой полдник из тарелок с виньетками, на которых изображались «громкие эпизоды» завоевания Алжира. Мы ели бутерброды из тарелки с генералом Бюго. Санбар прекрасно показал, что палестинцам стало необходимым «дать себя запечатлеть» — для того, чтобы этот образ обрел существование. До этого момента они существовали только в текстах. Когда я пытаюсь размышлять об этом, то делаю это как-то особенно «по-киношному»: мне кажется, что «точка — обратная точка», монтаж «точки 1» и «точки 2» остается способом «вопрошательств факты». Которые проявляются, но которые мы так и не умеем выстраивать во взаимосвязи друг с другом.

— В фильме есть ощущение того, что такая работа очень трудна, однако в Сараево она вновь становится возможной, это место все еще дает возможность заставить сосуществовать в одном и том же пространстве разные взгляды.

— Совершенно верно. Семь или восемь лет назад мы предлагали сделать Сараево культурной столицей Европы, это была прекрасная идея. Но, в конечном счете остановились на бюрократическом решении, чтобы она перемещалась из города в город, между Порто и Лиллем. В Сараево в любом месте ты ощущаешь связь с историей, с чем-то другим еще. Это ощущение бытия — как будто в молекуле ДНК, заполненной информацией, которая перемещается в пространстве, и у которой есть прошлое. С самого первого раза, когда я побывал в Сараево, я ощутил что-то, что говорило мне: стремитесь сюда. Это было место, где необходим не кинопроектор, а камера.

Камера — вот истинная «обратная точка» кинопроектора, и хорошие фильмы происходят от «обратной точки», от камеры. Фильмы, которые мне понравились в течение этих последних лет, такие как «Солнце для ...» Алена Гироди, «Яблоко» Самиры Махмальбаф, «Ангел за моим столом» Джейн Кампбон, Distant Voices, Still Lives Теренса Дави, «Кайрат» Дарежана Омирбаева, «После примирения» Анн-Мари Мьевиль, «Салтимбанк» Жана-Клода Бьетта, фильмы Люка Мулетта. Все эти фильмы, где камера необходима, они исходят из этой необходимости, чтобы проецировать то, что им есть высказать. Тогда как подавляющее большинство фильмов начинается с кинопроекто-

ра, потому что кинематографисты хотят говорить уже до того, как предъявить снятое. Они насилуют камеру, оказываясь во власти некоей говорильни, заявляя: «Я сейчас сниму это яблоко потому что, то да се, потому что такой-то сказал, что...».

Они не нуждаются в камере, чтобы найти что-то, чего мы не увидели бы без камеры. Когда-то, давным-давно, какая-нибудь мать семейства, фотографирующая детей на пляже, испытывала необходимость в «этой коробке», пытаясь зафиксировать нечто, чего она не могла или не умела увидеть сама. Эта эпоха — уже в прошлом, и сегодня камера нам не настолько уж и необходима. Достаточно одного проектора. Распространение преобладает над производством — этим определяется наше время. Недавно я видел странный фильм, где, похоже, не делается различия как между производством и прокатом, как и между камерой и кинопроектором. «Полу-тариф» Изильд Ле Веско. Крис Маркер его отстоял, это нормально, потому что он также хотел бы «увернуться» от констатации этой разницы. Тогда как в то время, около десяти лет назад, когда Клэр Симон снимала своих малышей в «Переменах», — она действительно исходила от камеры. Это было замечательно. В фильме Изильд Ле Веско, который содержит очень красивые моменты, кое-что мне мешает, что-то не по мне... Я все же считаю, что люди должны браться за камеру только ради того, чтобы увидеть то, чего они без нее никогда бы не увидели. Но это стало редкостью.

— В чем же состоит то, что вы называете «исходить от камеры»? Отличается ли это от того, что в более соответствующей формулировке называют «исходить из реальности»?

— Камера составляет часть реальности. Нужно исходить из того, что есть реальность для писателя: перо и чистый лист бумаги. Если мы снимаем то, что любим, лучше бы начинать снимать это «со спины». И если, так или иначе, мы снимаем, начиная «с лица», нужно, делая это, думать, что у этого есть еще и «спина». Но почти ни у кого нет желания делать это. Кроме Анн-Мари Мьевиль в ее «После примирения».

— А откуда это название — «Наша музыка»?

— Часто названия приходят ко мне раньше всего. Затем от него возникает «эхо». Я вот не замечал, что фотография ног, что спускаются по ступенькам лестницы, приводит на ум нотный стан. Анн-Мари это увидела. Она, женщина, — кинооператор лучший, чем я. Это и составляет ту часть хороших неожиданностей, которые рождаются из факта «доверия» камере.

— «Наша музыка» — что это?

— «Наша музыка» — это то... Что относится ко всем нам. Это наш способ бытия.

— Но кто относится к этому «мы»?

— Можно было бы сказать, что в данном случае это, прежде всего, «мы — европейцы». Но всегда присутствует множество «мы», что разбегаются от нас, подобно концентрическим кругам. В свое время мы говорили, что «делаем фильм для двухсот тысяч возможных друзей». Сегодня они, безусловно, менее многочисленны.

Перевод с французского
Ольги ГАРИФУЛЛИНОЙ.



Почти комедия

В ноябре Рустем Абдрашев приступил к съемкам полнометражной картины под рабочим названием «Курак-корпе» («Лоскутное одеяло» или «Лоскутная память») по сценарию Ермека Турсунова.

Прохладное утро поздней осени, автозаправка на оживленном перекрестке города. Непривычны в этой будничной картинке лишь бутафорски яркий мотоциклист, с ног до головы упакованный в искусственную кожу, в окружении чумазой ребятни да люди с камерами и мегафоном.

Здесь снимается кино. Режиссер – «молодой, да ранний» Рустем Абдрашев (подробно о нем и его дебютном фильме «Остров возрождения» мы писали в № 2 журнала «Киноман»).

С первых же слов Рустема становится ясно – это будет лента-воспоминание о счастливом детстве, в которое каждый из нас порой мечтает вернуться.

На импровизированной «съемочной площадке» забавно. Девушки поеживаются от утреннего морозца и кутаются во всевозможные шали, курточки, бегают греться в авто режиссера. Легко одетым (по сюжету в кадре – ажурно-легкомысленное бабье лето) деткам-непоседам, снимающимся в фильме, все нипочем, носятся себе по заправке, заглядывают куда ни попадя, румяные, довольные, счастливые. Даже бесконечные повторы кадров не кажутся им утомительными и скучными: глаза горят азартным огнем – чай, не балду гоняем, в кино

снимаемся! С детьми, кстати, вышла комичная ситуация: я стала первой зрительницей еще неснятого кино, искренне поверившей в вымысел.

Режиссер предлагает пройти в салон авто, чтобы рассказать о своей картине. Пока беседовали, вдруг набежала пестрая орда пацанят, принявшихся с каким-то отчаянным рвением мыть лобовые стекла. Гляжу на них и сочувствую про себя: «Ой, какие детишки грязные да неухоженные, и чего они в такую рань тут чужие машины моют? Где же их родители, садики, школа?» И с удивлением взираю на Рустема, расплывшегося в довольной улыбке: «Видите, как стараются! – чему же он радуется, эксплуататор эдакий? – А вот этот шустренький – сын Мурата

Нугманова, нашего оператора», – продолжает мой собеседник, и тут до меня доходит, что дети из кино, и вид завзятых обормотцев – дело рук костюмеров и гримеров.

Удивляет ритм съемок. Неторопливый, вездливый, педантичный даже, пожалуй. Самый крошечный эпизод переснимали раз по 10-15, обычная практика. Детвора в легоньких курточках а-ля бабье лето, терпеливо следует указаниям Рустема, помощников, оператора. Сценка простенькая: некто Х, невнятного пола на сверкающем импортном мотоцикле останавливается у чумазой детворы, погусарски протягивает девочке сияющими глазенками купюру в у.е. и едет дальше.

Уже в ходе съемок выясняется, что девушка, которая должна быть за рулем мотоцикла, приболела, а дублером почему-то оказался худенький парень. Ассистировать пытаются все: советуют, как скрыть пол мотоциклиста, подшучивают над парнишкой: «Осанку держи! Да изогнись поизящнее! Рук только не показывай, м-да, пальчики-то не дамские!»

Рустем сосредоточен, мало-разговорчив, скрывает волнение. Никакого диктатора, нервозности, указания отдает негромким голосом с вежливыми интонациями, с детьми на равных, со взрослыми – деловито. Дольше всего снимают основных героев-детей. Вокруг суетятся мамы, куча помощников – по кастингу, свету и прочему. Знакомлюсь с мамой одного из юных актеров, оказавшейся моей коллегой, журналисткой с ТВ. Маржан на площадке чувствует себя человеком бывалым: ей самой уже приходилось сниматься в кино у Асанали Ашимова и Игоря Вовнянко («Дом у соленого озера»). Делится впечатлениями, как им было трудно, но интересно – вдали от цивилизации, в заброшенной степи у моря. Смеется, говоря о поколенческой разнице между собой





и сыном: «Меня когда в кино звали на съемки, азарт двигал, любопытство, а сыновья, когда я им предложила сыграть, первым делом спросили: «А нам за это заплатят?» Рациональные детки, ничего не попишешь».

Тем временем иномарки, заправившись бензином, нервно сигналили перед заградительной лентой съемочной площадки. Оператор восседает на возвышении на своем посту, как на монаршем троне, целясь камерой на все происходящее внизу.

Людей становится все больше, подъезжают друг за другом: врач - на случай форс-мажорных ситуаций со здоровьем «пациентов» кино, продюсер Арман Асенов, сценарист Ермек Турсунов.

Рассказывает Рустем:

- Это были первые, еще алма-тинские, кадры фильма. Дальше все будет разворачиваться далеко за городом, в предгорье под селом Узунагаш. Сценарий - по одноименному оригинальному литературному произведению. Правда, там описывалась история, случившаяся намного раньше, но мы подтянули ее к нашему времени, показали последнее десятилетие прошлого века. Период зарождения дикого капитализма. Но на самом деле история совсем не о том, а о счастливом детстве.

Почему «Лоскутное одеяло»? Колоритный персонаж, бабушка нашего главного героя, ее играет Тамара Косубаева, на протяжении всего фильма шьет это самое пестрое одеяло. А мы по ходу предлагаем наши «цветные» воспоминания - лоскуты, вырванные из нашей памяти, какие-то яркие, забавные эпизоды. Вспоминает повзрослевший мальчик, а мы (сценаристы) помогаем ему, добавляя что-то свое в эту историю из своего детства. В ближайшем прошлом, в 1997, ему было лет 5, значит, сейчас ему получается лет 13. Дедушку играет Нуржуман Ихтымбаев, мальчика на главную роль искали месяца три, заодно и других, команду подо-

брали. На фильме работают два художника-постановщика - Мурат Мусин и Юлия Левицкая. Сняли уже четыре эпизода.

- Когда планируете завершить съемки?

- Мы, к сожалению, опаздываем по всем срокам, сейчас по сценарию снимаем бабье лето, но мы его упустили по времени, не были еще готовы тогда к съемкам. Вот и выкручиваемся теперь. Ошиблись где-то в расчетах. Фильм бюджетный, но мы бы хотели потом еще спонсорские деньги найти на монтаж, доделку фильма, хотя об этом еще рано говорить.

- Мальчик сельский, съемки в городе, это как?

- Сначала он жил с отцом в городе, мать у него умерла давно, потом отец вынужден был отвезти сына в аул, когда у него начинаются проблемы с бизнесом и его терроризируют из-за долгов. Самые смешные моменты разворачиваются в ауле, на окраине которого живут археологи из экспедиции, появляются разношерстные персонажи. Дед мальчика, такой казахский Дон-Кихот, фронтовик, ездит в горы, разговаривает со своим беркутом, которого он назвал Мессершмидтом в честь немецкого самолета, чудаковатый, забавный старичок. Это добрая история, но начало - напряженное, ощущение, что сейчас случится что-то страшное. Но это все - интриги ради, в картине больше смешного, чем грустного. Мы сохранили основное ядро литературного оригинала, но закрутили иначе. Так что сценарий у нас уже совместный с Ермеком.

Вопрос к автору сценария:

- А какой вы видите эту картину? Взгляды с режиссером совпадают?

- Пока еще рабочие моменты, трудно говорить, все позже выяснится.

- Это действительно комедия будет? Здорово было бы, у нас ведь за них никто и не берется.

- Нет, мне трудно назвать ее

комедией в чистом виде, хотя смешного там много, гэги, к примеру. Но и драматических моментов хватает, и грустных ноток.

Сценарист задумывается, тянет паузу, подбирая определенные жанры фильма.

- Это ...эпизоды из аульной жизни.

Ну вот она, голая правда жизни из уст создателей, а ведь на киностудии нам бодренько рапортовали, что-де первую после десяти лет независимости комедию снимаем, хорошо живем, дескать, смеяться уже научились над реалиями. Смешного в жизни казахстанского кино много, но драматичного

- еще больше. Время собственных данелей еще впереди?

P.S. Кстати, в съемках занято немало известных всей стране лиц - представителей шоу-бизнеса, ТВ, артистов театра: рулевые развлекательного шоу «Тамаша» - Кудайберген Султанбаев и Гульбаршин Тлеубекова в роли родителей восьмерых девочек, шоумен и рокер Жантик (Жантемир), изображающий крутого бизнесмена, телеведущий, ви-джей Альбек - в образе археолога из экспедиции.

Альжан КУСАИНОВА,
фото
Найли АБДРАШИТОВОЙ





ПРОДЮСЕР — ЧЕЛОВЕК ИНТУИЦИИ

Наш разговор - о кинематографе, фильмах, чутье на актеров и режиссеров, о том, как непросто сегодня сделать хорошее кино. Мало того - интересное с продюсерской точки зрения, то есть окупаемое. Наш собеседник - известный немецкий продюсер, профессор Юрген Гаазе. Живет в Берлине. Работает во всем мире.

- Господин Гаазе, позвольте такой вопрос: кто же такой, собственно, господин Гаазе? Как бы вы охарактеризовали себя?

- Очень непростой вопрос вы задаете (смеется). Разменял шестой десяток, а до сих пор не знаю, кто же я. Не могу однозначно ответить на этот вопрос. По моему мнению, важнейшие составляющие любой личности - образование и семья, где человек вырос. (Учился Юрген Гаазе в Немецкой кино- и телеакадемии в Берлине, а происходит из семьи, связанной с киноискусством: его отец, Гюнтер Гаазе, был одним из самых известных опе-

раторов в Германии). Я с раннего возраста имел непосредственную возможность проникнуться миром кино. Предрасположен, так сказать, генетически. Во время учебы пробовал себя во многих кинопрофессиях: работал с камерой, писал сценарии, занимался режиссурой. В конце концов, остановился на продюсерстве. Можно сказать, те качества, что сегодня востребованы в киноиндустрии и киноискусстве я, с одной стороны, «впитал с молоком матери», но с другой - я долго и упорно учился, «делал себя», подсознательно готовясь к роли продюсера.

- Ваша продюсерская фирма Tellux-Provobis-Progress Gruppe более 40 лет успешно работает на германском и мировом кинорынках...

- Действительно, мы занимаем одно из ведущих мест в Германии в плане продюсерской деятельности, работаем с известными режиссерами, создавая игровые картины. Кроме того, в сфере

наших интересов находится и телепродукция. За эти годы наши фильмы получили большое количество наград на различных международных кинофестивалях. И это, конечно, говорит о качестве как нашей работы, так и тех киногорупп, что приглашаются нами для создания того или иного кинопроекта. Наша группа занимается и прокатом картин. Tellux-Provobis-Progress Gruppe располагает богатейшим архивом и правами на многие редкие картины. Одно из наших последних достижений в этом плане - в 1997 году мы приобрели весь киноархив бывшей ГДР. То есть всего, что было снято за годы существования страны. Причем это не только те «44 года» существования ГДР, но еще и где-то 30 лет восточноевропейского кино. По общему счету - это около пяти тысяч фильмов стран Восточной Европы. Есть, кстати, и фильмы, сделанные казахстанскими кинематографистами (совместного производства с кинематографистами ГДР): таких картин у нас около 20. Все это очень интересно именно в наше время, сегодня. И не только потому, что Восточная Европа сейчас открывается в самом широком смысле слова. Не потому, что расширяется Европейский союз.

В его странах стремительно развивается экономика, меняются общественные структуры. Не последнюю роль во всем этом играет и кинопроизводство.

Конечно, наша группа работает над расширением связей с этими странами, здесь мы видим для себя большие перспективы. К сфере интересов относится и Казахстан. А в отношении приобретения киноархива ГДР я бы добавил - это на самом деле уникальный факт - в Европе больше не существует фирмы, которая приобрела бы полностью наследие целой страны в области фильмопроизводства.

- Вы теперь обладаете раритетом... Это подарок страны, которой уже нет на карте.

- Приобретение архива - наша гордость. Поэтому «не могу молчать», как сказал бы русский классик Лев Толстой. Хороший, добротный материал, хорошие фильмы - естественно, что в ГДР, как в любой стране, сложились свои традиции в области кино. Будем работать с этим архивом. Равно как и работаем с киномиром стран Восточной Европы, наблюдаем за процессами, там происходящими. Так, в прошлом году я был, например, членом жюри фестиваля в Висбадене, где демонстрировались новые фильмы стран восточноевропейского пространства. Наша группа является и официальным посредником проката новых восточноевропейских фильмов. Если мы считаем, что фильм важен со всех точек зрения - перенимаем прокат, занимаемся его прокатной судьбой. Это одна из наших интереснейших задач. Хороший продюсер, кроме всего прочего, должен быть человеком интуиции, на мой взгляд. Поэтому всегда совершенно особой радостью является открытие новых имен. Это отдельное продюсерское счастье и удача. Надеемся открывать такие

имена теперь и в Казахстане. Более подробно о нашей работе можно дополнительно узнать на интернетовских страницах www.provobis.de, www.tellux.tv и www.progress-film.de

- Как далеко распространяются ваши личные продюсерские интересы?

- Последние двадцать лет я руковожу Tellux-Provobis-Gruppe в качестве директора по кино- и телепроизводству. В этой связи совершенно естественно, что мое личное представление о том, каким должно быть хорошее кино, что именно должно «отражаться на экране», задает тон в работе нашей группы. На практике это вылилось, например, в создание добротных литературных экранизаций, поскольку это мое давнее пристрастие. И это нормально - кино без «страсти» сделать нельзя. Оно будет мертвым. Мы экранизировали Гельдерлина, Томаса Манна. (Фильм по Томасу Манну «Марио и Волшебник» с Клаусом-Мариой Брандауэром в главной роли и в качестве режиссера был отмечен рядом наград, среди которых «Премия Андрея Тарковского» и «Золотой Святой Георгий» XIX Московского кинофестиваля. - Авт.). Второе, что меня лично очень интересует - что

Одно из наших последних достижений - в 1997 году мы приобрели весь киноархив бывшей ГДР.

тоже частично отвечает на ваш вопрос: «Кто же такой господин Гаазе?» - фильмы общественно-политической тематики. Другими словами, те

фильмы, которые сейчас общественно значимы или были таковыми, или же - будут. Например, мы сделали один из самых значительных фильмов о жизни во времена существования «берлинской стены» - по замечательному роману Эриха Лооса «Николай Кирхе». Конечно, в этом случае имела место сильнейшая общественно-политическая мотивировка. Наш новый проект, тоже косвенно отвечающий на ваш вопрос, - работа с Фолькером Шлендорфом - режиссером, имеющим в своем арсенале «Оскара» - за фильм «Кто такая Анна Валентинович?» (Wer ist Anna Walentinowitsch?). Анна Валентинович - очень интересная политическая фигура, она имела большое влияние в 60-е годы как одна из родоначальниц движения «Солидарность» в Польше. Для меня важно, я повторяюсь, наблюдение за временем и процессами, происходящими в мире, с политической точки зрения. Такие «общественные исследования» мне самому безумно нравятся, и - что необходимо - они находят отклик у публики. Подобная обратная связь для меня очень важна. Важен именно такой диалог. Как вы теперь понимаете, я не сторонник «чистого искусства» - для меня непосредственное значение имеет общественная роль искусства.

- Не умирает ли в этом случае именно «искусство кино», высокое кино?

- Я вижу подвох в вашем вопросе. Конечно, можно много философствовать на вечную тему «художник и общество». Но думаю так: художник, или все равно кто - писатель, режиссер, актер, продюсер - занимается творчеством отнюдь не потому, что «независим от общества».

Более того, по моему убеждению, любой творческий посыл, любая идея, так или иначе берется из форм общественной жизни, вырастая, может быть, и подсознательно, из нее. Поэтому для меня искусство и общество тесно взаимосвязаны. Я нахожу, что общество и искусство всегда должны быть рядом, «как хорошие супруги». Мне всегда жаль, когда идет разделение: «Здесь у нас творческие работники, а здесь — обычные бюргеры». Такая постановка проблемы меня даже по-человечески глубоко задевает. Художники, творческие люди для меня — отнюдь не привилегированная часть общества.

— И все-таки настоящему творцу дано «видеть дальше» — тут я с вами поспору.

— Что вы этим хотите сказать? Если художник настолько талантлив, что он может себя выразить по теме, так скажем, никак не связанной с общественными процессами, и его талант настолько огромен, что он может сказать что-то абсолютно новое, «свое», никем доселе неизведанное и не прочувствованное — тогда я с вами соглашусь и сниму шляпу перед таким художником. Если все это он выразит в фильме — у людей, зрителей, появится уникальная возможность увидеть «другую перспективу». Но во всем остальном творец — такой же человек, как и все остальные, но — имеющий особые способности. Если он эти способности сумел выразить и показать другим людям — происходит процесс «любви» между теми, кто искусство делает, и теми, кто его «потребляет».

— Фестивали... поговорим о них. Выигрывают ли фильмы «с уровнем», или все идет скорее по накатанной «политической тропинке»?

— О фестивалях можно говорить обобщенно, а можно — конкретно о каждом. Каннский имеет другую структуру, нежели Венецианский фестиваль, Мотра отличается от Берлинского и так далее. Так было всегда. Собственно, задача у всех фестивалей одна и та же — сравнить национальное и международное кино, выявить лучшее, показать безусловные достижения в этой области творчества. Во-вторых, фестивали — место встреч. Разные художники и разные культуры встречаются, происходит обмен. Это очень интересно и невероятно важно — особенно для практической стороны мировой киноиндустрии. Третье — кинофестивали содействуют распространению национальной фильмопродукции в других странах. Большое значение имеет так называемый рыночный фактор: фильмы, идущие на фестивалях, имеют больше шансов на мировом кинорынке. В связи со всем сказанным — фестивали мультифункциональны. Но на сегодня быть абсолютно «аполитичным» не может себе позволить ни один кинофестиваль.

— Существует мнение, что «на кино» деньги найти можно, их дают, но вот на прокат — полная беспросветность...

— Здесь надо различать национальный и международный уровни. Если мы говорим о Германии, то я бы сказал, что больше средств в распоряжении тех, кто фильмы делает, и меньше — у тех, кто занимается дистрибуторской деятельностью, то есть у прокатчиков. Но вообще-то все должно быть наоборот. Или в равной степени, на паритетных началах. Ведь если фильм создается, он должен выйти в свет, должен показываться, идти в кинотеатрах. Даже на национальном уровне сегодня невероятно трудно создать хорошие прокатные условия фильму, очень дорого. Позволю себе сравнение с США. Рекламный бюджет американского фильма практически равен стоимости его производства. В Германии же рекламный бюджет составляет всего 20-30% средств, затраченных на производство. Практически отсутствует экономическая база дальнейшего сопровождения фильма на пути к широкому зрителю.

— Одна из последних ваших работ, о которой много говорят — фильм прошлого года «Девятый день» (Der neunte Tag), где в главной роли снялся удивительный немецкий актер Ульрих Маттес.

— Не буду скромничать: фильм был очень высоко оценен критикой и получил ряд наград, в том числе был номинирован на «Золотую Лолу» — приз немецкой Киноакадемии, который вручался в этом году. Также получил Премию мира Немецкого кино. Это совершенно блестящая работа мэтра, классика немецкого кино, Фолькера Шлендорфа. Блестяще справились с задачей и актеры. Ульрих Маттес в том числе. Это редкий, уникальный, очень глубокий актер. Естественно, я очень рад, что моя продюсерская группа имеет самое прямое отношение к этой выдающейся работе.

— Мне известно, что фильмы вашей компании совсем недавно демонстрировались в Нью-Йорке, в Музее современного искусства. Получить такую «площадку» было, очевидно, нелегко.

— Буду откровенен: на это ушло два года работы. Тем не менее 16 полнометражных фильмов киностудии DEFA демонстрировались в Музее современного искусства в Нью-Йорке. Конечно, это Олимп для тех, кто занимается нашим делом. О чем можно только мечтать... Мы показали американцам, как жили люди, как (и какие) фильмы снимались «за железным занавесом». Для меня это была и принципиальная политическая задача, если угодно.

Лилия ФИШЕР, Берлин, в материале использованы кадры из фильмов Фолькера ШЛЕНДОРФА.

«ДОГОРА» /Dogora ouvrons les yeux

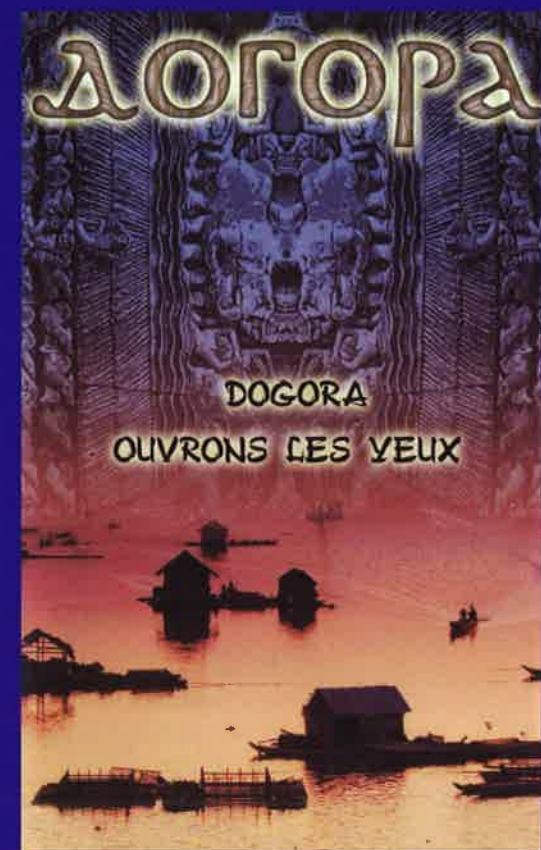
Документальный, 75 минут, без возрастных ограничений.
Режиссер Патрик Леконт
(«Откровенное признание», «Человек с поезда»).
Композитор Этьен Перрюшо.

«Догора» останется моим единственным фильмом, снятым в этом жанре, фильмом, в который я влюблен», — из интервью режиссера картины.

«Музыкальный фильм без актеров и диалогов, снятый в Камбодже. Сценарий построен на симфонической сюите «Догора» французского композитора Этьена Перрюшо», — сказано в аннотации к фильму. Сказанное ни в коей мере не передает завораживающей красоты этой ленты.

Если провести эксперимент и начать смотреть «Догору» без звука, через некоторое время возникнет вопрос: «Куда катится Камбоджа?» Действительно, все пространство картины напоминает механизм «вечного двигателя» — камбоджийцы бесконечно куда-то мчатся, и даже если их показывают спящими — все равно — будто летают во сне. Множество людей — взрослых и совсем маленьких — на велосипедах, пикапах, лодках, снова на велосипедах... Балет, посвященный неослабевающему ветру жизни. И множество лиц — причем каждое — глубоко индивидуально, но в глазах — то, что роднит всех героев картины — мудрость и терпение. Даже у едва научившейся ходить малышки с прилипшим к щеке зернышком риса.

А теперь включаем звук! Музыка усиливает впечатление втрое! Очень красивая, иногда — печальная, иногда — откровенно пафосная, но неизменно прекрасная. Виртуозный монтаж звука и изображения создает особенный ритм и то впечатление о Камбодже, которое, возможно, не выразить иными средствами передачи. «Догора» — яркий пример того, каким может быть документальный фильм, если режиссер вложил в него душу... Душу любящую и сострадательную.



М СЕТЕЬ МАГАЗИНОВ
ЕДОМАН

«ПОСЛЕДНИЙ УИК-ЭНД»

Молодежный триллер, 91 минута.
Не рекомендуется лицам до 16 лет.
Автор сценария и режиссер: Павел Санаев.
В ролях: Иван Стебунов, Татьяна Арнтгольц, Артем Семакин, Илья Соколовский, Ритис Скрипка, Гоша Куценко (в роли Бешеного).

Хорошие парни и неподходящая компания. Вполне приличные ребята — интеллектуал Миша и его друг, рэппер Кирилл, собираются на учебу в США. Накануне отъезда решают устроить прощальную вечеринку. Дальше начинается цепь нелепых, лубочных, невероятных несчастий. С каждым шагом главный герой Кирилл, запутывается все больше. А зритель — все сильнее недоумевает: а зачем же ему все это показывают? И — «в чем тут фишка»? Известно, что создатель фильма получил приз за режиссуру на МКФ «Балтийские дебюты — 2005». Вопрос: почему? Итак, герои ведут себя не вполне убедительно, сладить со здоровенным десантником хлипкому мажору Кириллу удастся на диво легко, изба над Волгой горит бутафорски ярко... И вдруг, минут за десять до завершения фильма — резкий поворот событий! Рассказывать сюжет подробнее (особенно в этом случае) — значит, сделать еще не видевшему фильм зрителю мелкую гадость. Остановимся на морали сей басни. Ее, собственно, еще в начале фильма излагает брат Миши, криминальный авторитет Бешеный (его играет Куценко, зловещий персонаж вышел — особенно на фоне дебютирующей молодежи, привнесший на экран обаяние юности), сравнивая жизнь с железной дорогой, стрелками, запасными путями и тупиками. В общем, в фильме новыми средствами сказано все то, что когда-то давно уместилось в одну строку песни Виктора Цоя: «Следи за собой, будь осторожен!..».





Keira Knightley
PRIDE & PREJUDICE

IN THEATRES NOVEMBER 11



Репертуар на январь

6 января
«Большая жратва»
«Затура»

27 января
«Рыцари неба»
«Привет семье»
«Оптом дешевле»

13 января
«Гордость и предубеждение»
«Пила-2»

20 января
«Бандитки»
«Мемуары гейши»
«Морпехи»
«Цена измены»

РЕПЕРТУАР КИНОТЕАТРА МОЖНО УЗНАТЬ ЗДЕСЬ:

- | | |
|--|---|
| • «АЛАТАУ» (ул. Толе би, 41, тел. 50-50-11) | • «САРЫ-АРКА» (ул. Алтынсарина, 24а, тел. 77-00-50) |
| • «ЦЕЛИННЫЙ» (ул. Масанчи, 59, тел. 50-50-12) | • «БАЙКОНЫР» (ул. Мустафина, 5а, тел. 29-42-88) |
| • «ИСКРА» (пр. Достык, 43, тел. 50-50-10) | • «КАЗАХСТАН» (пр. Сейфуллина, 519, тел. 79-79-50) |
| • «НОМАД» (гипермаркет «Рамстор», 3 этаж, тел. 58-76-00) | |



«Привет семье»

Режиссер: Томас Безуча.

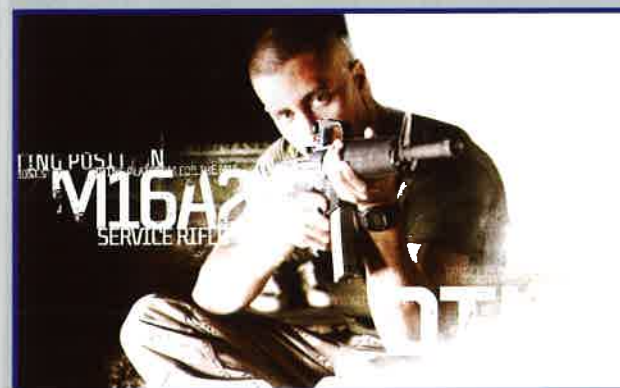
В ролях: Клер Дэйнс, Дайан Китон, Сара Джессика Паркер, Люк Уилсон.

Жанр: комедия, мелодрама, драма.

Семья Стоунов отличается «редкостным единением и взаимопониманием». И когда любимый сынок Эверетт Стоун приводит в дом невесту Мередит, эксцентричная семейка решает вынести молодым свое решительное несогласие.

Эверетт и Мередит обращаются к сестре Эверетта Джули, но это лишь усложняет ситуацию. Положение нисколько не облегчает и глухой братец-гей Тэд, хотя он, единственный из всей семьи (кроме, разумеется, жениха) не испытывает ненависти к Мередит... Как вы понимаете, очень веселое кино!

«Морпехи»



Режиссер: Сэм Мендес.

В ролях: Джейк Гиленхол, Джэми Фокс, Питер Сарсгаард, Майк Акрави, Лаз Алонсо, Мэттью Атертон и другие.

Жанр: военная драма.

Джейк Гиленхол - в ленте лауреата «Оскара» Сэма Мендеса («Красота по-американски»), рассказывающей о жизни пехотинцев во времена войны в Персидском заливе. Фильм основан на мемуарах одного из участников этих событий.

Новобранцам, одного из которых играет Гиленхол, предстоит пройти обучение в лагере, а затем отправить в пустыню, чтобы вести военные действия непонятно против кого и, главное, неизвестно, во имя чего.

«Гордость и предубеждение»

Режиссер: Джо Райт.

В ролях: Кира Найтли, Мэттью МакФейден, Брэнда Блетин, Том Холландер, Джина Малоун, Джуди Денч, Дональд Сазерленд и другие.

Жанр: 3D-анимация.



Очередная экранизация бессмертного романа Джейн Остин.

...По соседству с бедной, но уважаемой семьей Беннет,

поселился богатый и загадочный мистер Дарси. Одной из пятерых дочерей миссис Беннет удалось покорить сердце молодого аристократа. Но сама энергичная красавица Элизабет Беннет его отвергает. Мистер Дарси кажется ей слишком надменным и самодовольным. К тому же слишком велика разница в их общественном положении, а злобные сплетни окружающих довершают дело. Лишь постепенно Элизабет и мистер Дарси, преодолевая гордость и предубеждение, лучше узнают друг друга, и их соединяет настоящая любовь - та, которой подвластны любые преграды...

«Мемуары гейши»

Режиссер: Роб Маршалл.

В ролях: Цзюи Чжан, Кен Ватанабе, Мишель Йео.

Жанр: мелодрама.

Рассказ о жизни Нитты Сайори, сумевшей оторваться от своих рыбацких корней и стать самой знаменитой гейшей Японии. Комментарии излишни - очень зрелищное кино.



ЛЮБИМЧИКИ

Рейтинг продаж фильмов на начало декабря 2005 г.



Подсчет процента привилегий обычно ведется по тому, как идет продажа того или иного фильма. При огромном и разнообразном ассортименте кинокартин в наших магазинах мы решили выбрать 20 фильмов, которые пользуются наибольшим спросом у зрителей.

Совершенно неожиданно на первое место вырвалась кинокартина «Мужчина по вызову-2». При шкале 100% спрос на него приближается к отметке 97,2%!!! Причем взрыв спроса произошел в первые же 10 дней, в течение которых он находился в продаже. Да, всем кинош-

никам, специализирующимся в кино коммерческом, срочно надо делать выводы: зрителям этот жанр по душе! Второе место занял российский фильм «Последний уик-энд», который уже за ТРИ дня своего пребывания на полках магазинов набрал максимальное количество очков — почти 40% зрительского спроса. И, наконец, нашумевший фильм Федора Бондарчука «9-я рота» занял у зрителей почетное третье место. За полтора месяца с начала продаж рейтинг этой картины остается на высоком уровне и не падает ниже 30% зрительского спроса.

как и «Ну, погоди!», не собирается сдавать позиций и остается более года в числе лучших продаваемых картин.

А что нравится вам, уважаемые читатели? Мы с удовольствием проведем рейтинг кинопристрастий среди тех, кто читает наш журнал. Звоните и пишите нам. (Адрес и телефон редакции указан в выходных данных).

Подготовила
Лариса ГРЕБЦОВА.
(По материалам,
любезно предоставленным
компанией «Меломан»).

«Сумасшедшие гонки», «Первый после Бога» и «Полярный экспресс» прочно занимают четвертую позицию в списке, разница между уровнем спроса на все эти фильмы настолько незначительна, что их вполне можно объединить на общем пьедестале.

Ставший уже легендарным мультфильм «Ну, погоди!» успешно держится в числе лучших уже более года! Добрые и потешные герои не стареют и дарят приятные минуты и детям и взрослым. Вместе с историей про Волка и Зайца ностальгирующие зрители не устают смотреть «Служебный роман». А ведь кинокартина Эльдара Рязанова более 30 лет! Но и в начале XXI века «Служебный роман»,

Плюшевые мишки, спички и Фантош: становление нового вида искусства



Деревянные игрушки, спички и плюшевые медведи — вот что (или, вернее, кого) выбрали в герои первых мультфильмов их создатели.

В 1898 году американцы **Джон Стюарт Блэктон** и **Альберт Смит** сняли первый кукольный фильм «Цирк лилипутов», основанный на случайно открытом эффекте.

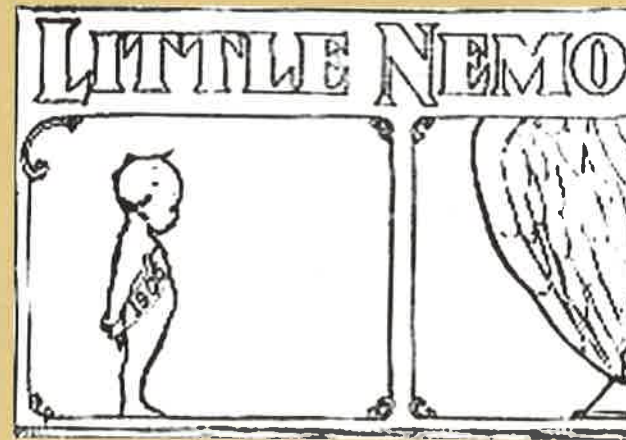
Когда при работе над трюковым фильмом эти кинематографисты выключали камеру, то происходила некая закономерность, наблюдения над которой позволили Блэктону и Смиту впоследствии «оживлять» предметы, в частности деревянные игрушки. Продолжая опыты в этом направлении, Блэктон в начале XX века открыл секрет покадровой мультипликационной съемки, при которой один поворот ручки кино съемочного аппарата фиксировал на пленке один кадр изображения. Это новшество было применено в фильме Блэктона «Отель с привидениями» (1906). Там мебель и вещи двигались «сами по себе», что вызывало шок у зрителей. В том же 1906 году Джон Блэктон совместно с Альбертом Смитом основали кинообъединение «Витаграф», выпустив серию анимационных фильмов с общим громоздким названием «Комические фазы смешных лиц». Параллельно «Витаграф» выпускает еще одни мультфильм — «Волшебная автоматическая ручка». На экране появлялась волшебная ручка, изображав-

шая курильщика, пускающего дым от папиросы. Затем ручка рисовала силуэт женской фигуры. Дым распространялся по кадру. Вот и все немудреное содержание... Несмотря на это, фильм пользовался большим успехом не только в Америке, но и в других странах. В России он демонстрировался под названием «Мечта курильщика».

Однако Блэктон, нашедший метод покадровой мультипликационной съемки, не создал в кинематографе искусства мультипликации. Он только открыл технический прием, не сумев его полноценно развить и создать на его основе особый вид искусства.

Работы по изучению возможностей передачи на экран движущегося рисунка ведутся и другими пионерами анимации. Еще в 1899 году Брайан Артур Мельбурн Купер снял фильм «Спички: призыв», где действовали одушевленные спички. Фильм призывал помочь солдатам, сражавшимся в Англо-бурской войне. В 1907 году Купер снял анимационный эпизод с плюшевыми медведями в главных ролях («Плюшевый медвежонок»). Но все же умы людей, отравленных анимацией, занимала в первую очередь неразрешимая пока загадка американца Блэктона — тот отнюдь не собирался ею делиться...

И вот в 1907 году, после нескольких месяцев проб и ошибок европейским техникам удалось таки раскрыть «тайну» Джона Стюарта Блэктона. Эту задачу с успехом разрешил французский художник-карикатурист **Эмиль Коля** (насто-



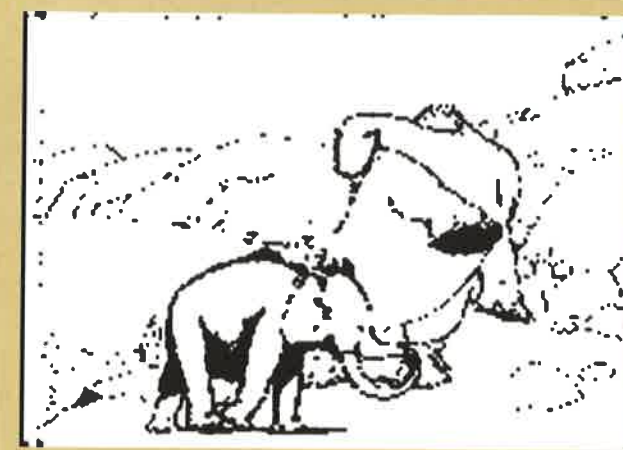
ящая фамилия Куртэ), начавший заниматься оживлением рисунка в кинематографии методом покадровой съемки. Эмиль Коль был учеником известного художника Андре Жилля. До начала своей работы в кино он сотрудничал с различными журналами, публикуя свои рассказы в картинках без подписей. Острый и способный выдумщик, Коль отличался чрезвычайно лаконичным и выразительным рисунком. Он обладал также талантом литератора, придумывая для рисунков сюжеты, а для своих фильмов - сценарии. Эти редкие для художника качества, несомненно, помогли Колю в его работе в новом искусстве.

Известная французская кинофабрика Гомона привлекла Коля к работе вначале как сценариста, а затем и как художника - автора юмористических и сатирических мультипликационных фильмов. С 1908 по 1913 год Коль делает короткие рисованные фильмы для нескольких кинофабрик. Первый показ его одушевленных рисунков для публики состоялся 17 августа 1908 года на экране театра «Жимназ» в Париже - это был анимационный фильм «Фантазмагория или кошмар Фантоша». Первый постоянный персонаж Эмиля Коля в рисованной мультипликации - фантастический, гротесковый герой Фантош («фантош» - от французского *fantoche*, которое, в свою очередь, восходит к итальянскому *fantoccio* - кукла, марионетка). Достоинство героя состояло в том, что он уже тогда, несмотря на примитивность рисунка, был наделен определенным характером. Лаконизм графической манеры и юмор Коля в сочетании с работоспособностью и большой выдумкой дали ему возможность создать сотни маленьких фильмов для демонстрации от одной до полутора минут (30-40 м). Успех этих фильмов был огромен.

Художник не ограничивался средствами одной лишь графической мультипликации. Часто он совмещал натурные кадры с рисованными, а иногда пытался использовать в одном

кадре рисунок и фотографию. Именно Колю анимация обязана такими нововведениями, как соединение игрового (актерского) фильма с рисованным и кукольными фильмами («Сияние испанской луны», 1909).

Фильмы Э. Коля были всегда юмористичны, в них разыгрывались пародии, бытовые сценки, а иногда и политические карикатуры. Даже в первых своих работах он ставил художественные задачи, но это были лишь робкие шаги молодого



го искусства. Будучи режиссером, художником, сценаристом и оператором, Эмиль Коль доказал возможность для кинолюбителей осуществить создание рисованных мультипликаций самостоятельно, не прибегая к организации больших коллективов и сложного технического оборудования. К сожалению, в конце жизни Эмиль Коль оказался в приюте для бедняков, а в 1937 году умер от ожоговых ран. Почти все его работы утрачены.

1911 год, и снова Америка... Под руководством Блэктона мультипликатор Уинзор Мак-Кей, работавший для газеты «Нью-Йорк Геральд», использовал свой опыт рисовальщика комиксов и достиг высокого уровня в технике анимации, создав фильм «Маленький Немо» по газетному комиксу. Этот фильм, для которого было сделано 4 000 рисунков и для большего эффекта раскрашены от руки 35-миллиметровые кадры, наследовал знаковую систему комикса - персонажи кричали в традиционных для комикса «пузырях»: «Смотри, мы двигаемся!».

Главным препятствием на пути к коммерческому успеху мультипликации была высокая трудоемкость процесса создания фильмов. Для сокращения расходов применили несколько технических изобретений. В 1913 году Э. Херд и Дж.Р. Брей разработали принципы рисования на целлулоидной пленке, в 1914 Р. Барр усовершенствовал систему точного позиционирования рисунков перед камерой при помощи крючков (шпилек).

В 1913 году американец Джон Рэндольф Брэй в фильме «Сон художника» впервые использует упрощенную анимационную технологию: на статичный, неизменный рисунок накладываются клише с меняющимися, подвижными элементами. Это был первый шаг по направлению к механизации аниматорского труда. Впоследствии Джон Р. Брэй запатентовал все известные к тому времени виды анимационной техники, подписал контракт с фирмами «Парамаунт» и «Голдвин», создал студийную систему производства анимационных фильмов.

Таким образом, на подходе к 20-м годам XX века мультипликация из кропотливейшего занятия энтузиастов-одиночек понемногу превращается в более-менее механический процесс, начинается коммерческое производство анимационных фильмов.

Подготовила Ирина КОСТЕВИЧ.



«Пола X»

Самая реалистичная уличная драка, которую я видела, была в фильме Леоса Карракса «Пола X». Схлестнулись двое: молодой преуспевающий бизнесмен и рано постаревший полусумасшедший писатель, живущий в трущобе Парижа. Бизнесмен был не один, но и к писателю вскоре подоспела помощь: местная шпана. Бой был выигран шпаной: рвануть голову противника вниз и ударить его коленом в лицо. Один удар – и бизнесмен отлетает, вытирает кровь с лица, вползает в свою синюю машину и едет восвояси. Этот удар как нельзя более соответствовал типу, его нанесшему. Истощенный парень в рванине, белое худое лицо, кости черепа, обтянутые кожей, костлявые руки, выпирающие ребра, уверенные движения и чисто уличный жестокий и эффективный удар. Сцена настолько выразительна, что остальные детали теряют смысл: две странные девушки и еще более странный обросший писатель, уверенный в себе чистенький бизнесмен,

какой-то туманный спор неизвестно о чем, и – человек, состоящий из одних костей, резкий удар, уезжающая машина, «спасибо» и быстро уходящие по улице девушки. Это, возможно, не только самая реалистичная, но и самая лаконичная драка в кино.

«Пола X» вообще переполнена движением – как физическим, так и психологическим: драка, погоня, мчащийся мотоцикл, разбивающиеся стекла, испуг, недоумение, любопытство, растерянность, ярость, негодование. Девушка машинально тушит спичку голыми пальцами, потому что подумала, что ее любимый попал в аварию. Женщина мчит на мотоцикле, закрыв глаза, потому что ее сын ушел из дома. Мужчина и женщина сидят друг напротив друга у окна поезда и строят планы. Сюжет нетривиален, события интересны, кадры виртуозны, психологические мотивировки насквозь реальные. При этом «Пола X» – странный фильм. Это не развлекательный фильм, но в рамки интеллекту-

альной драмы он тоже не укладывается. «Пола X» ни на что не похожа, и поэтому найти к ней ключ невероятно сложно. При просмотре фильм разваливается на куски, кажется затынутым, ложномногозначительным, его смысл темен, сюжет не складывается, герои кажутся абстрактными, а красивые актеры – законченными уродами. «Пола X», насколько я знаю, не окупилась.

Основная тема «Полы...» – бездна. Война, любовь, сумасшествие, нищета, страх, творчество, голод, самоубийство, неизвестность. Да и главная героиня – не какая-нибудь мисс Пола из соседней деревушки, а Пола X – Пола неизвестная. Бездна появляется в фильме и визуально – как черный экран, по которому плавают белое пятно женского лица. И хотя бездна у Карракса не слишком проявляет себя, все же с точки зрения символичности фильм идеально сбалансирован. Темнота накрывает фильм: от желто-зеленой радостной гаммы кадра в начале фильма

Франция, 1999.

Режиссер:
Леос Карракс

В ролях:
Гийом Депардьё,
Катрин Денев,
Катерина Голубева.



до сине-серых, сумрачных, грязных, размытых цветов в конце с провалами в полную темноту по ходу действия. И даже скелетообразный парень, избивший благополучного героя, вполне обоснованно воспринимается как порождение бездны, уничтожающее всякого, кто осмелится к ней приблизиться.

При этом Карракс предельно натуралистичен и предметен. Многие сцены кажутся лишними, их смысл неясен, но зато всегда ясно – так бывает и в жизни. Карракс показывает жизнь дна, педантично придерживаясь реальности. Показывает людей, которые ищут неизвестно чего и живут неизвестно на что, каждую минуту опускаясь все ниже. И людей, которых как бы нет – как нет тех, у кого нет паспорта и прописки. Людей, которые в силу этого могущественны и беззащитны, словно силы природы. Кроме того, в фильме затронуты много других тем – разговор о них может далеко увести. «Пола X» – фильм многомерный, фильм, позволяющий видеть все

новые изломы жизни при изменении угла зрения.

Метаморфоза, изменение – одно из самых заметных свойств «Полы X». Зритель может увидеть, как изменяется все вокруг человека и как на людей действует мир. Герои в начале фильма резко отличаются от самих себя в конце: меняются их лица, одежда, походка, меняется их суть – меняется все. Ни у одного режиссера нет таких резких изменений мира и героев. С точки зрения реальной психологии – это наиболее точный фильм в современном кино. Но и это не самое главное.

Эксперимент – именно это делает «Полу X» странным фильмом. Это отнюдь не внешний эксперимент. Нет, его приемы сугубо традиционны. Классическая трехчастная структура. Классическая организация конфликта. Плохие парни на хороших тачках. Герой – неудачник и правдоискатель. Финальная потасовка с пальбой и разбитыми стеклами. Секс, ложь и видео. По форме – почти голливудская драма. Просто

Карракс пытается снять то, что происходит у человека в голове. Карракс стремится к точному отображению того, что он видит в реальности, к предельному обнажению психологии, к визуализации самых сокровенных чувств, мыслей и подсознательных процессов. Карракс пытается снять то, что снять нельзя.

«Пола X» – блистательная неудача. И хотя она идеальна с точки зрения техники – с точки зрения воздействия на зрителя она, вполне вероятно, слабее, чем, например, «Форсаж». Этот фильм никогда не станет популярным, а режиссеру никогда не стать миллионером. Для массового искусства это – провальный фильм. Но как эксперимент, как поиск нового киноязыка «Пола X», возможно, открытие новой эры. Карракс во многом – режиссер для режиссеров. И если в ближайшие 10-20 лет «Полу X» растащат на цитаты и приемы – в этом не будет ничего удивительного.

Антонина ВЛАСОВА.

Конкурс сценариев

Редакция журнала «КИНОМАН»
совместно с кинокомпанией «ДАНА ФИЛЬМ»
объявляют конкурс
на **ЛУЧШУЮ СЦЕНАРНУЮ ИДЕЮ**

1. документального фильма
2. мелодрамы
3. комедии
4. молодежного сериала
5. мультфильма

Победившие сценарии будут взяты
в разработку кинокомпанией
«Дана фильм», а фрагменты из них
опубликованы в нашем издании.
Синописы (краткое содержание
сценариев) можно отправлять
по адресу журнала «Киноман».

Удачи, ждем новых имен и открытий!



SABIT

В следующем номере:

- «Свои» и «чужие»
режиссера Абдуллы
Карсакбаева
- К 72-летию Отара Иоселиани
- Репортаж со съемок фильма
«Мустафа Шокай»
- Казахские рисунки
Эйзенштейна
- Эксклюзивное интервью
с Владимиром Хотиненко

ЗВЕЗДНЫЙ ШАНС

ХОТИТЕ СНИМАТЬСЯ В КИНО?
Или - чтобы ваша
фотография попала
на страницы журнала?

Для этого не надо иметь идеальные пропорции или безусловную юность. Вы дороги нам такими, какие вы есть. Вес, рост, национальность, возраст, образование, пол и вероисповедание не имеют для кино никакого значения.

Журнал «Киноман» объявляет о начале новой акции – формировании базы данных потенциальных актеров. Присылайте свои любимые фотографии, и они будут опубликованы в нашем издании (публикация платная, 700 тенге), а также предоставлены для ознакомления специалистам кинокомпаний, съемочных групп фильмов и ведущих рекламных агентств.



Информация
о претендентах
хранится в редакции
журнала «Киноман».
Удачи!!!

The letter of the editor the text:

Darezhan Omirbayev

Page 1



I congratulate all readers "of Kinoman" with New, 2006, and I hope, that in following year you grow fond even more of cine and there will be it not without the help alone in Kazakhstan of the magazine about motion picture arts.

When the times are replaced, involuntarily begin to reflect on gang aged new and in cine, including in an orb of technologies. For example, about such phenomenon, for instance « a video instead of a film ».

I know, that the majority of the moviemakers and is simple of the amateurs of cine accepts this process with caution and is afraid, that the videomap can kill the present motion picture arts. They speak: « Look, map on a video, on digit rigid and insipid, it can not transmit air, depth of color, halftone, which one can be found in the map on a film ».

Certainly, all this so, What is main problem here?

The main difference between a film and video not in picture quality, which one, by the way seems, to me, is speed can practically vanish, and in those ways which one these maps come on a screen,, how they are born - that is, problem here not technical, but psychological.

Freedom! That we are afraid in a video of and that we can not bear, not master! With arrival of a video the main disciplining beginning in cine - irreversibility of shooting process.

With appearance of a video is greater of the people began to remove cine, as it is many times cheaper, and now, in the company with the domestic computer, it can make a cinema authoring in the literal sense of this word. And it too freedom - freedom from other.

There is Old China a parable about the robber, which one wanted to kill one old man, but, having learned closer him, has loved and became his advocate. Also and from a video. Who knows, maybe, it the cinema will not kill, and will salvage it?

Retiring storyteller the Text:

Alizhan Kusainova

Page 12

Sabit Kurmanbekov is a name is familiar to each Kazakhstan cinema-goer, and

Practically it is not known to the mass spectator. However, whether much we know the artists cinema?

Now Sabit call bison, master, hardly probable not alive classicist domestic

Stage- cinema. And though his "paintbrushes" posses hardly probable not each second picture

"Kazakh film" for the season domestic "postclassicism", and him under the right

Name best of best, leading, ideological, creative, vertigo from

The successes no and in mention. That promoted, probably, by a gentlemen's set

natural qualities: modesty, self-irony, diligence. The completely miscellaneous people,

Working with him, mark his tolerance, softness, skill get on with frank

By poles on a film set, which one not in vain compare to the infernal boiler of emotions and

Intrigues. Whether often so respond about the artist? Especially, when for him is own

expressive authoring handwriting, capacity clearly to express aesthetic

World - outlook, remaining thus « soldier of invisible front ».

The art critics write about him of the book, the colleagues from the adjacent mandatory power call to remove films. The friends are removed in cine and teach science of drawing. Itself Sabit having played set of roles and professions always remains by itself.



The Zhak-Luke Godar and his film « Our music»

Page 42

Only conversation with Zhan- Mishel Frodon. (from the magazine « Kaye de cinema», April, 2004, is in Russian published for the first time). Page...

- In what consists that you call « to proceed from the camera »? Whether it differs that in more conforming formulation call « to start with a reality »?

- The camera makes a part of a reality. It is necessary to recognize that there is a reality for the writer: pen and clean sheet of a paper. If we removed that we like, better to start to remove it « about spins ». And if, by and large, we removed, starting « from a face », it is necessary, doing it, to think, that for it is also «spin». But almost anybody does not have desire to do it. Except for Ann-Marie Mievil in her film « After reconciling ».

- What is it for name - « our music »?

- Often names come to me before only. Then from it there is "echo". I did not note, that a photo of legs, which are descended on step of a stairway, results on mind a musical mill. Ann - Marie it has seen. She-woman, cameraman best, than I. It also makes that part of good unexpectedness, which one bear from the fact "of «confidence» to the camera.

- « Our music » - what is it?

- « Our music » is that... That concerns to all of us. It is our way of life.

- But who falls into to this "we"?

- It would be possible to say, that in this case, first of all, « we Europeans ». But always there is a set "«we", that run up from us, similarly to concentric circles. In due course we spoke, that « we do film for two hundred thousand probable friends ». Today they, unconditionally, are less multiple.

Almost comedy the Text:

Alizhan Kusainova

Page 44



In November the producer Rustem Abdrashev has initiated with removals a feature-length picture under a working title "«Кыпак-копне" (« Patchwork quilt ») under the scenario Ermek Tursynov.

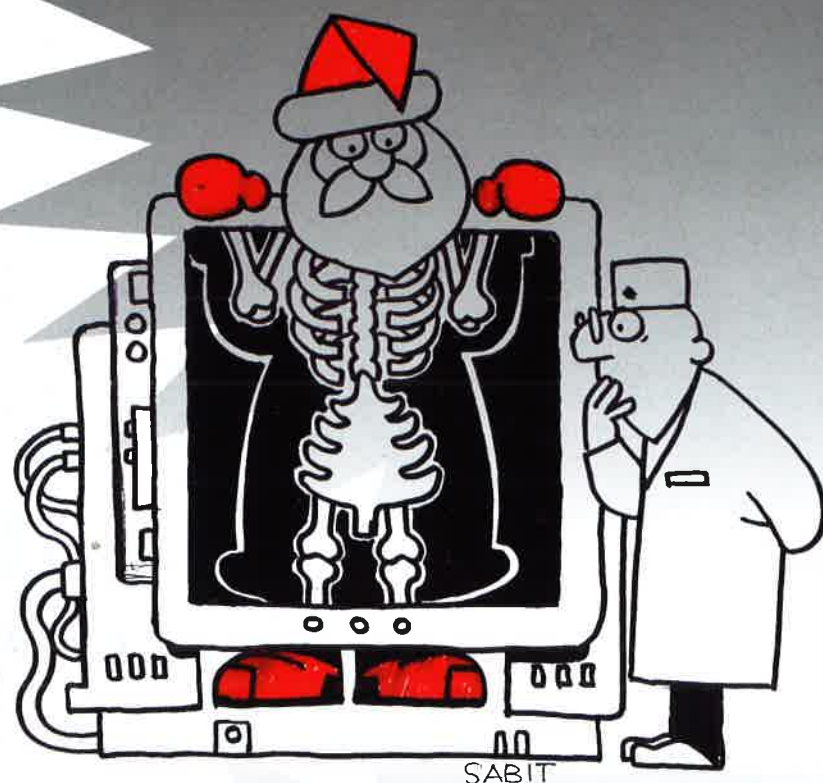
Cool morning of late autumn, auto charging on brisk cross-roads of city. Yes the people with chambers and megaphone are unusual in this every day picture only imitation bright motor-cyclist, from legs up to a head packaged in a simulated skin, in environment dirty children.

Tells Rustem:

- You are present on removals the first, still Almatinskich, staff of film. All will be farther to deploy far behind city, in foothill under a village Uzunagash. This scenario on a like original literary work. The truth, there was described the history which has happened much earlier, but we have tightened it to our time, have shown last decade of past century. The term of conception of wild capitalism. But actually history at all about that, and about happy childhood.

Why is « Patchwork quilt»? The picturesque character, grandmother of our protagonist, plays her Tamara Kosubaeva, during all film sews this most speckled quilt. And we on a course tender our "«colors» memories - shred, pulled out from our memory, what that bright, amusing sequences. The boy recalls ed, and we (scenario writers) help him, adding something in this history from the childhood.

КИНОБАЙКИ



Вспоминает Сара Камаловна Жорабаева, долгие годы проработавшая вторым режиссером на «Казахфильме»:

Однажды во время съемок фильма Мажита Бегалина «Уральск в огне» (1974) нам понадобился актер с определенной внешностью, и я, вспомнив подходящую кандидатуру, отправила на «Мосфильм» телеграмму следующего содержания: «Прошу командировать актера Уральского в город Уральск на картину «Уральск в огне», гостиница «Урал».

Над телеграммой долго смеялся и сам Виктор Уральский, и на «Мосфильме», и вся наша съемочная группа.

Киновед Раушан Газизовна Оспанова любезно разрешила напечатать рисунок, подаренный ей Муратом Аймановым. На рисунке – две казахстанские кинокритикессы и сам автор графической работы. Его демонстрируемые и тайные предпочтения нетрудно угадать. Были названы фамилии героинь, но мы не станем их обнародовать: догадайтесь сами!



Ритц-Палас

3-й этаж



AIGNER

Адрес: ТРЦ «РИТЦ-ПАЛАС», мкр-н «Самал-3», пр. Аль-Фараби, 1, уг. пр. Достык.
Тел.: 96 49 33, факс: 96 49 30