

[ R E ]

V I S I O N

SO  
[R E] V I  
S I O N  
SU



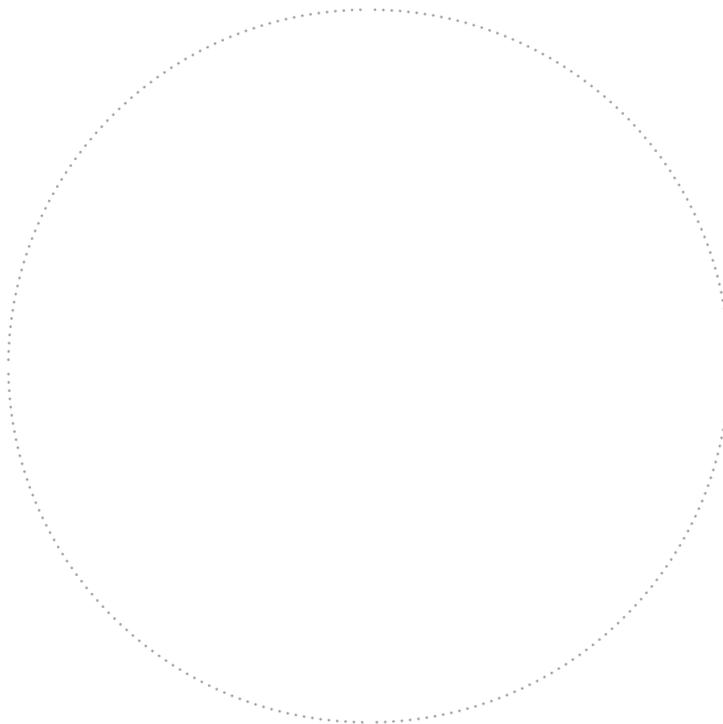
BISHKEK / 2007

РЕВИЗИЯ №1. КЫРГЫЗСКОЕ КИНО: 60 / 90



*К изданию прилагается компакт диск CD-R с файлом издания (в формате PDF)  
и отрывками из фильмов (в формате JPEG).*

*Attached to this edition is CD-R containing the publication (in PDF format)  
and fragments of the movies (in JMPEG format).*







ПРОЕКТ РЕАЛИЗОВАН ПРИ СОДЕЙСТВИИ  
Ю Н Е С К О

УДК 791  
ББК 85.373(2Ку)  
Р32

Р32

Ревизия №1. Кыргызское кино 60/90. Статьи, рабочий альбом, архивы.  
Редактор-составитель У. Джапаров. – Б.: 2007. – 102 с.  
ISBN 9967-23-733-3

Р 4910000000-06  
ISBN 9967-23-733-3

УДК 791  
ББК 85.373(2Ку)

© Галерея «Курама АРТ», 2007

# [ R E ] V I S I O N

## РЕВИЗИЯ № 1. КЫРГЫЗСКОЕ КИНО 60/90

Улан Джапаров. От редактора-составителя	4
<b>РАЗДЕЛ 1. РЕВИЗИЯ. КЫРГЫЗСКОЕ КИНО 60/90</b>	5
Ханс-Йоахим Шлегель. Взгляд назад, в будущее: Мысли о прошлом, настоящем и будущем кыргызской кинематографии	6
Талип Ибраимов. Автопортрет на фоне перемен	12
Гамал Боконбаев. Заметки продвинутого кинолюбителя	18
Марат Сарулу. Опыт преодоления. Кыргызский кинематограф эпохи перемен: 60-90-е годы. Нелинейные заметки	26
<b>РАЗДЕЛ 2. РАБОЧИЙ АЛЬБОМ</b>	
Гамал Боконбаев. Субъективные комментарии	39
<b>РАЗДЕЛ 3. АРХИВ</b>	70
Андрон Кончаловский. Отрывки из книг «Низкие истины», «Возвышающий обман»	71
Письмо возмущенной общественности по поводу фильма «Первый учитель»	77
Талип Ибраимов. «Мастер»	80
Мелис Убукеев. Демократическому движению «Кыргызстан», Юбилейной комиссии восстания 1916 года	82
Мурат Ауэзов. Уроки экранизации. К разговору о «Лютом»	84
Толомуш Океев. Из эскизов к фильму «Небо нашего детства»	86
Александр Липков. Тюльпаны и маки Болота Шамшиева	92
Сюзэй Ниси. Внутренний мир на экране, или О «новой кыргызской волне»	93
<b>SUMMARY</b>	100

# О Т Р Е Д А К Т О Р А - С О С Т А В И Т Е Л Я

## РЕВИЗИЯ № 1

*Начатый как частная художественная инициатива, проект превратился в нечто большее – в отчаянную попытку по «пересмотру» культурного феномена кыргызского кино (периода «киргизского чуда» 60-х и «новой волны» 90-х), а также «внутренней ревизии» сложившихся в общественном сознании связанных с этим художественных мифологем.*

*Сегодня невозможно адекватно говорить о пластике кино, творчестве отдельных режиссеров, художников, о кинопроцессе, не затрагивая самых глубинных вопросов мотивации художественных жестов.*

## КЫРГЫЗСКОЕ КИНО 60/90

*Почему 60-е и 90-е? Это были пики – периоды надежд, открытий в искусстве, появления пассионарных личностей, общественной активности и позже – конформизма, разочарований и стагнации.*

*Сопоставление двух этапов развития кыргызского кино: 60-х и 90-х, двух поколений режиссеров и художников во время двух пиковых состояний общественного сознания (периода «оттепели» и периода получения «независимости») позволяет провести сравнительный анализ художественного языка, социокультурного контекста, влияющая пластики кино на изобразительную культуру.*

## [RE]VISION

*[Пере]осмысление, [пере]смотру, [пере]оценка общественно признанных культурных ценностей с позиции современного художественного «видения».*

*Это возможность преодоления различных табу, развенчания патетики старых мифов.*

*Это попытка по-новому, более трезво взглянуть на отдельные фрагменты кинопроцесса.*

*Это деконструкция излишней пафосности нашего сознания, поворот к многообразным проявлениям реальности и поиск новых возможностей формообразования.*

*Речь идет не об отказе либо о безоговорочной преемственности, а о «внутренней ревизии» тех традиционных культурных ценностей, которые достались нам по наследству.*

*Насколько актуальны они сегодня в принципиально новой ситуации – процессе формирования современной кыргызской урбанистической культуры?*

Улан Джапаров

## РАЗДЕЛ 1

### РЕВИЗИЯ. КЫРГЫЗСКОЕ КИНО 60/90

Ханс-Йоахим Шлегель.

*ВЗГЛЯД НАЗАД, В БУДУЩЕЕ:*

*Мысли о прошлом, настоящем и будущем  
кыргызской кинематографии*

Талип Ибраимов.

*АВТОПОРТРЕТ НА ФОНЕ ПЕРЕМЕН*

Гамал Боконбаев.

*ЗАМЕТКИ ПРОДВИНУТОГО КИНОЛЮБИТЕЛЯ*

Марат Сарулу.

*ОПЫТЫ ПРЕОДОЛЕНИЯ*

*Киргизский кинематограф эпохи перемен: 60-90-е годы.*

*Нелинейные заметки*



Ханс-Йоахим Шлегель

## ВЗГЛЯД НАЗАД, В БУДУЩЕЕ:

МЫСЛИ О ПРОШЛОМ, НАСТОЯЩЕМ И БУДУЩЕМ КЫРГЫЗСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

В переломно-поворотные моменты на пути к новым горизонтам не мешает вспомнить о старом мудром совете: «Чтобы узнать будущее, взгляни в прошлое». Любой пройденный этап жизни при дифференцированном взгляде на полезный опыт даже ярко выраженных неприятностей позволяет увидеть неизбежные трудности в совершенно новом обрамлении.

Исторический поворот 1990 года освободил народы и культуру стран социализма от «Варшавского договора», а советскую империю — от идеологического государственно-бюрократического произвола и многообразных попыток унифицировать все национальные культурные автономии, упразднив индивидуальность. Но уже очень скоро обнаружилось, что безысходность постповоротного опыта не оправдывает первоначальные надежды и ожидания, так как вместо государственно-бюрократической опекающей цензуры появилась цензура косвенная, которая задавила творчество и подчинила его исключительно жесткой рентабельности.

Ввиду не только экономического, но и культурного прорыва вперед, в период глобализации в Советском Союзе было очень сложно создать индивидуальный, специфичный фильм. Однако мой литовский коллега охарактеризовал перспективу развития кинематографии его страны после вступления в Европейский Союз саркастической фразой «Из Союза в Союз...»

Так, в казахско-американском фильме «Кочевник» (режиссер Сергей Бодров, Иван Пассер, Талгат Теменов) американские актеры, в спроектированных американскими дизайнерами фантастических костюмах, играют героев казахской истории, став, таким образом, по признанию автора сценария Рустама Ибрагимбекова, по ту сторону исторической и культурной подлинности и создавая стиль развивающейся глобализации. Таким образом, и Центральная Азия реально встает перед угрозой нивелирования культурных традиций и угрозой уравниловки по образу и подобию голливудской «Фабрики грез», куда в свое время Сталин отправил министра культуры Шумяцкого, чтобы тот смог изучить механизм манипуля-

ции народом посредством лимитирования показа развлекательных фильмов. Одним из результатов этого стало создание в 1936 г. музыкальной комедии «Цирк» Григория Александрова, в процессе показа которой пропагандировалась советская идеология как самая демократичная, мнимая свобода слова и якобы добровольный навечно скрепленный «волей народов братский союз».

Это один из ярких примеров фильмов голливудского образца, где смешаны героический оптимизм, задор и сентиментальность, и который должен был отвлечь внимание населения советской империи, включая Кыргызстан, от совершенных в период Сталинского террора преступлений.

Пожалуй, счастливым случаем можно назвать то, что история кыргызской кинематографии начала свой отсчет гораздо позже остальных советских республик, и первоначально была представлена лишь репортажными и документальными киножурналами, которые, к сожалению, также не были свободны от сталинской инсценировки реальности. Производство же художественных фильмов началось уже во время хрущевской «оттепели». Необычная документально-реалистичная образность сегодняшнего дня является эхом этого начала.

Факт, что у истоков развития кыргызского художественного кинематографа стояли фильмы украинского, а, точнее, русского режиссера Василия Пронина (фильм «Салтанат», 1955 г.), фильм Ларисы Шепитько «Зной» (1963 г.) и «Первый учитель» Андрона Михалкова-Кончаловского (1965 г.).

К счастью, в них нет признаков поучительного колониализма, не являются они и моделью американского вестерна, как восточно-советская инсценировка истории в фильме «Белое солнце пустыни» (1969 г.). Молодые выпускники ВГИКа Лариса Шепитько и Андрон Михалков-Кончаловский, едва знакомые с кыргызской культурой и историей, все же пребывали в состоянии творческого энтузиазма, навеянного «оттепелью», обладали индивидуальным

взглядом и имели искренний эмоциональный интерес к истории и внутреннему реальному миру населяющих этот мир людей. К тому же Андрон Михалков-Кончаловский уже обладал собственным опытом, увлеченный творчеством Акиро Куросавы, завораживала и образная поэзия Ларисы Шепитько, несомненно вдохновленная ее учителем Александром Довженко.

Таким образом, в кыргызское кино влились индивидуальные и творчески сложившиеся импульсы. Это не были так и оставшиеся чужими импортные образцы, это был «переводимый» в свою, кыргызскую, реальность и эмоциональность интегрируемый опыт. Оба режиссера строили свои работы на основе кыргызского исторического материала, использовали кыргызские литературные произведения, снимали кыргызских актеров.

К тому же их работа стала базовым опытом одновременно для двух режиссеров зарождающегося кыргызского кинематографа: Болотбека Шамшиева и Толомуша Океева, принимавших участие в съемках фильма «Зной», после которого каждый по-своему сформировал свой творческий образ. Так, Болот Шамшиев, сыгравший в фильме высокомерного, презирающего людей юношу, отлично дебютировал фильмом «Манасчи» на фестивале западногерманского короткометражного фильма в Оберхаузене (1965 г.), и был удостоен Гран-при. «Манасчи» и по сей день является незабываемым фильмом, раскрывающим национальные достоинства кыргызов. В этом фильме старик-манасчи Саякбай Каралаев, очевидец восстания кыргызов 1916 года, подавленно-го войсками русского царя, воспевая 1000-летний эпос «Манас»,



**Зной.** Лариса Шепитько, 1963

с поразительной силой передает тоску о возрождении единства кыргызского народа и его независимости. На фестивале этот фильм стал серьезным аргументом против формирующегося образа врага в виде варварской орды из среднеазиатских степей, став доказательством мужественного противостояния уравниловке, нерушимой национально-культурной уверенности в себе. Тогда это указывало на меняющуюся динамику «оттепели». Несмотря на то, что во времена брежневского «ледникового периода» эта преисполненная надежд перспектива вскоре была загнана в тупик, но побуждение и идеи имели свои положительные результаты и задействовали стратегию по многообразному и творческому поиску в отношении языка фильма.

В 1982 г. Изя Герштейн представил на фестивале в Оберхаузене премированный фильм «Продается на слом», в котором маленький кыргызский мальчик поет отрывок из эпоса «Манас».

Фильм передает некий упадок и в тоже время представляет собой звуковое противопоставление банальной музыке советских шлягеров, постоянно звучавших в то время по радио и на телевидении. Послание однозначно: призыв к сопротивлению против угрозы сноса дома «на слом», определенному национально-культурной этничностью кыргызов, неприятие навязывания образцов чуждой однозначной культуры. Разумеется, для выражения этих мыслей не использовались вербально высказываемые послания, а были применены косвенные, но исключительно кинематографические способы: со звуковыми и иллюстративными стратегиями. Это указывает на более интенсивную функцию невербальной языковой стратегии, применяемой в фильме, которая непосредственно влияет на глубинные структуры подсознания и указывает на то, что защита национально-культурной идентичности отнюдь не дело непосредственных вербальных пояснений.



Манасчи. Болот Шамшиев, 1965

В те годы, чтобы «провести» цензуру, приходилось прибегать к изобретательности, которая непосредственно предохраняла некинематографическую словесную и образную логику от банальности. К сожалению, опыт, который был приобретен в переломные годы и из которого сегодня могли бы родиться идеоэстетичные, инновационные импульсы, предан забвению.

Фильм Герштейна «Продается на слом» – это фильм режиссера, который, будучи ребенком еврейских родителей, бежал от наступавших на Киев нацистских войск, нашел родину здесь, в Кыргызстане, и который проявлял глубокую привязанность к кыргызам и их культуре. Это доказывают многие его фильмы, в которых он защищал неповторимый мир кыргызского народа намного сильнее и убедительнее некоторых кыргызских режиссеров. «Переселенец» сумеет ощутить неповторимость национально-культурных особенностей и выразить свои мысли, если взгляд и чувства открыты для этого.

Но ничего не поделаешь с националистической узостью и национально-культурной тождественностью. Лариса Шепитько с большой любовью вспоминала людей, которых встречала в Киргизии, тем не менее, открыто иронизировала над ограниченностью и предвзятостью местных культурных партийных деятелей, которые были против сотрудничества с казахским, следовательно неуроженцем Кыргызстана, актером Нурмуханом Жантуриным. Только после того, как их убедили, что в ее фильме Жантурин сыграет роль отрицательного героя, нравственно осужденного бригадира Абакира, чиновники согласились. В результате такого малодушия рождаются националистические сомнения чиновников от культуры.

Поиск подлинной культурной идентичности всегда будет на грани двух опасных пропастей: одой многочисленным европейским фильмам совместного производства, в шутку называемым «фильм-европирог», демонстрирующим тупик, в который попадают фильмы без адреса, являющиеся безучастными к идейно-эстетическому потенциалу национально-культурной специфики, применяющие заготовленные клише с глобально заменимой, неспецифичной картиной и примерами повествования. Национальная неповторимость окажется в ловушке – как, впрочем, уже произошло с несколькими совместными кыргызско-западноевропейскими проектами – тривиального экзотического представления, постепенно деградирующего до музейного оформления.

С другой стороны – пропасть ограниченности отдельного национального взгляда, как правило, зажатого рамками излишне догматично националистической, иногда даже шовинистской слепоты. Это киноиндустрия, которая игнорирует внешние творческие порывы, блокирует свойственные ей эволюционные перспективы. Искусство и, в частности, киноискусство остается живым только в случае наличия диалоговой коммуникации. Культурная специфика заключается только в «переводе» вечных сюжетов человечества, в которых основным является отражение мыслей людей, занятых снами и мечтами.

Зигмунд Фрейд анализировал явление нарциссизма как пристальный взгляд, обращенный только на себя, который не способен на обмен взглядами с другими, с тем чтобы не испортить, не изменить первичную самооценку. Эта истинная, общая для всех наук основа, вплоть до недавнего времени выражала особенное значение многонациональной культуры Кыргызстана (и Казахстана): ведь только в единстве друг с другом возможно преодолеть пережитки тоталитарного господства, что привносит мультиэтническую общность в судьбы, развал которых философски глубоко отражен в фильме Марата Сарулу «Брат мой – Шелковый путь», и с трагическими масштабами которого он соглашается в своей предстоящей работе «Семья».

Под предлогом ностальгии вспомним, что создавались такие фильмы, как, например, «Трудная переправа» (в прокате «Белые горы») Мелиса Убукеева, ученика М. Ромма и С. Герасимова, которые стали шедеврами кыргызского кинематографа, и были отмечены кинокритиками на форуме Всесоюзного института кинематографии (ВГИК), который установил фактическое наличие мультинационального взаимодействия. Некоторые фильмы, созданные в это время, до сих пор имеют большой резонанс и продолжают звучать.

Например, еще в 1973 году Андрон Михалков-Кончаловский написал для Толомуша Океева социально ориентированный, довольно мужественный и стилистически примечательный сценарий фильма-притчи «Лютый». В 1983 году на фестивале короткометражных фильмов в Оберхаузене дипломом был отмечен фильм выпускника ВГИКа кыргызстанца Шамиля Джапарова «Космонавттын жайты» («Кочевье космонавта»). Фильм, официальной темой которого был успех советского космонавта, диалектически отражающий исторические корни и будущее, рассчитанный не на воображение официально-партийного деятеля, а маленького кыргызского мальчика-кочевника, который мечтал о полете в необъятное космическое пространство.

Несомненно, этот фильм указывает на ключевые мотивы творчества кыргызского писателя Чингиза Айтматова, влияние которого чувствуется и в современном кыргызском кинематографе, оставившего свой след уже в начале 60-х годов, когда, как вспоминала Л. Шепитько, «Киргизфильм» называли «Айтматфильмом».

История кыргызского кинематографа считается иногда чуть ли не историей экранизаций произведений Айтматова. Причем, это не относится лишь к Болоту Шамшиеву, фильмография которого, без исключения, является адаптированной версией произведений этого писателя. И это понятно, так как рассказы и романы Айтматова, как на его родине, так и во всем мире, были интересны обращением к национально-культурным корням и современности кыргызов, а также вечной темой – опасностью «оманкуртивания».

Кроме того, этот писатель очень эффективно использовал свой престиж в доперестроечный период для оказания помощи кыргызским кинематографистам. Без его содействия едва ли появилось бы так много значимых фильмов в 60-х, 70-х, 90-х годах.

Сегодня также должны обсуждаться и решаться проблемы, связанные с литературной доминантой. От этого зависит обусловленная ориентация сюжета, при которой, тем не менее, поиск кинематографических форм выражения всегда остается абсолютно открытым. К примеру, Лариса Шепитько уже пыталась перейти от «литературщины» к специфичной кинематографической манере рассказа. «Зной» – это не экранизация айтматовского «Верблюжьего глаза», а фильм, снятый по мотивам этого рассказа. В 1996 году на Берлинском кинофестивале был представлен фильм Бақыта Карагулова «Буранный полустанок», вызвавший интерес в силу уже сложившейся популярности романа Айтматова, и был награжден «Золотой камерой Берлинале».

Как ретроспективное отражение, как работа над воспоминаниями советского времени, этот фильм вызывал определенный ин-

терес. В фильме мотивы становления манкуртом накладывались на еще реальную тоталитарную надменность власти. Интересен и следующий фильм этого режиссера «Плач матери о манкурте» (2004 г.), который, к сожалению, был представлен на экране лишь как фольклорно-экзотический фильм, картина-лубок.

Когда-то, такой фильм как «Белый пароход» (1975 г.) Болота Шамшиева, вдохновленный силой айтматовской прозы, казалось бы полностью исчерпал применяемые средства и, соответственно, должен был послужить импульсом к открытию новых средств в языке кинематографии. Характерные изменения, произошедшие после 1990 года, так же требуют новых материалов, картин, стиля подачи материала.

Марат Сарулу, сам выступивший автором сценариев экранизаций произведений Айтматова, освободившись от зависимости,



*Зной. Лариса Шепитько, 1963. Чингиз Айтматов на съемках фильма*

стал самостоятельным, перспективным и многообещающим автором, обратился к логичной манере пересказа, используя более открытые формы, где возможно как более комплексное, так и более индивидуальное драматургическое и философское толкование.

«Бешкемпир» Актана Абдыкалыкова также расставил очень важные акценты. И даже несмотря на то, что порой игра актеров может показаться непоследовательной, слишком неожиданной в символическом плане преувеличения между черным и белым, этот фильм является важным шагом к новым берегам. «Бешкемпир» показывает также, что существуют неизбежные обязательства при международном сопроизводстве, учитывающие «западный» интерес к туристическо-экзотичному телевидению.

Кыргызско-русско-французский фильм-дебют Нурбека Эгена «Сундук предков» (2005 г.) о любви Айдара к француженке Изабель, которая в силу обстоятельств вступает в конфликт с традиционным жизненным миром кыргызского горного аула, к сожалению, все же больше подходит для просмотра по телевизору, и в целом создает довольно тягостное впечатление.

Сегодня кыргызская кинематография зависима от совместного международного производства, вопрос лишь в том, насколько режиссеры и производители фильмов смогут защищать свои авторские права на свои же фильмы и подлинность материалов. Будет ли обеспечено равноправное партнерство и каким образом они будут противостоять тенденции уравнивающей глобализации. Однозначно то, что налаживание тесных контактов с коллегами-кинематографистами из стран с социалистической историей, культурой и опытом поможет в развитии кыргызского кинематографа. Безусловно, важны контакты не только со странами, которые стремились к «настоящей социалистической мечте», интересно и перспективно развитие отношений с Китаем, Кореей, Японией, Ираном и арабскими странами, а также опыт всех художников-кинематографистов, старающихся противостоять процессу всемирной глобализации.



Сундук предков. Нурбек Эген, 2006. Городская киноафиша

Талип Ибраимов

## АВТОПОРТРЕТ НА ФОНЕ ПЕРЕМЕН

Давно замечено, что кыргызы необычайно чувствительны к комплиментам и ласковому слову. Стоит кому-нибудь из важных или не очень важных чужестранцев сказать нечто льстящее национальному самолюбию просто из вежливости, как мои неповторимые сородичи «слетают с катушек» и, выплакавшись от восторга до исхода влаги в организме, становятся неукротимыми знаменосцами этого комплимента на всю оставшуюся жизнь.

Кыргызский кинематограф как художественное явление в национальной культуре обозначился в начале 60-х годов прошлого века. Кто-то из раскрученных русских режиссеров того времени, чтобы подбодрить расторопных джигитов, назвал наши фильмы «киргизским чудом», и немедленно в этот сверкающий эпитет вцепились намертво, одни – для удобства обозначения, другие – чтобы повторять его на каждом углу до разрыва голосовых связок или паралича языка. За всеми этими необременительными для интеллекта занятиями некому и некогда было разобраться в природе «киргизского чуда», с другой стороны – более или менее добросовестный анализ с расшифровкой символов национальной культуры непременно привел бы к выводам, неприемлемым для идеологии того времени, а копать себе могилу, видимо, ни у кого не поднялась рука.

«Трудная переправа» (в прокате «Белые горы») Мелиса Убукеева – первый фильм, в котором кыргызы узнали самих себя. Горы, родная пластика быта и взаимоотношений, отсутствие посягательств на риторику и простенький, всем понятный сюжет. Простота эта, впрочем, обманчива, весь фильм сплетен из многозначных метафор и символов народной культуры, которые, органично растворившись в сюжете, помогают создателям убедить цензуру в непорочности своих замыслов и в то же время вполне легально воплотить свое сокровенное. Провинция обязывала к тотальной неуверенности в себе, а здесь непринужденная, даже несколько заносчивая манера повествования, как будто режиссер преподносит миру незыблемые истины и он, этот мир, обя-

зан знать историю кыргызов и символику кыргызской народной культуры. Вполне естественно, что мир Большого кино, где не каждый знает, где находится такая страна как Кыргызстан, не понял эту странную «Трудную переправу», хотя в Средней Азии и Казахстане фильм приняли безоговорочно – здесь еще помнили о кровавом 1916 годе.

Пластика протяженных кадров, скупая выразительная музыка, немногословье, плач-речитатив из эпоса создавали над незатейливым сюжетом атмосферу высокой трагедии и представлялись чрезмерной драматизацией, перебором во вкусе, но соответствовали объему и глубине метафор и символов, которые поднимали происходящее на экране до уровня национальной катастрофы. Каждый эпизод помимо своей сюжетной функции нес в себе знак исторического события или устойчивый образ из народной культуры. Например, крохотный эпизод в юрте: Ночь. Дремлет старуха. Слышится топот коня, потом голос:

- Некому копать могилы. Пусть выйдет Молдобек!
- Он убит, – отвечает старуха.
- Тургун!
- Он убит.
- Есть там кто-нибудь?!
- Все убиты...

Топот коня удаляется. Беспредельная ночь...

В этом эпизоде ёмко сказано о количестве жертв в 1916 году, что скрывалось в годы советской власти, и возникала ассоциация с образом истребленного народа из эпоса: «Некому радоваться, некому страдать, некому земле убитых предать...»

Одна из главных героинь фильма – слепая женщина. Поражает ее стоицизм, чувство собственного достоинства в горе и нищете среди пепелищ. Она проходит через весь фильм в органичном сплетении бытового и возвышенного, скульптурность жестов со-

седствует с достоверностью обыденных действий, она – обычный персонаж фильма и она – символ. Символ Умай-эне, прародительницы. Культ матери Умай-эне был основополагающим в народном сознании, все ее функции вписаны в ткань фильма. Горящий очаг – почти персонаж фильма, около него греются, варят пищу, он – маяк в ночи, огонек надежды, живописание очага подробно и выразительно, вплоть до судорожной агонии головешек, убывающего пламени. Слепая женщина спасает девочку, продолжательницу рода, быть может, обрекая себя на гибель. Слепая женщина, полная гордого достоинства, стоит над пепелищем истребленного народа. Мать-Родина, беззащитная под напором больших народов, единственный выбор – с достоинством встретить свой удел.

Финал фильма, когда проходит и удаляется за горизонт вереница оседланных белых коней без всадников, обыкновенно

воспринимали как дань этнографии. На белых конях у кыргызов ездили ханы, пророки, герои, одним словом, – элита. С поля боя воины приводили оседланных коней погибших товарищей – это древний ритуал. Белые кони, уходящие за горизонт, означали, что в новую жизнь народ вступает без элиты. Народная пословица гласит: «Лес без соловья – не лес, стадо без вожака – не стадо, народ без пророков – не народ». Вот какую мысль высказал режиссер еще в то время, когда сомнение в действующих пророках приравнялось к безумию.

Эстетический код фильма, выпадающий из общепринятых стандартов, остался неразгаданной шифрограммой. Необходимо констатировать, что знаки и символы в искусстве моделируются обыкновенно на основе культуры и истории великих народов, общеизвестной древней цивилизации. Поэтому в практике миро-



Трудная переправа. Мелис Убукеев, 1964

вого искусства наблюдается невольная дискриминация культуры и истории малых народов, и для творцов из малых стран опора в образной системе произведения на знаки собственной истории не вызовет понимания. Что и случилось с «Трудной переправой» М. Убукеева.

На фестивале республик Средней Азии в Алма-Ате он получил приз за лучший художественный фильм, и – все. Особого успеха вне региона он не имел, амбиций автора не удовлетворил.

Почти в одно время с «Трудной переправой» Л. Шепитько сняла «Зной», а А. Кончаловский «Первый учитель» по повестям Ч. Айтматова. Эти фильмы завоевали кучу наград на престижных миро-

вых кинофестивалях, вдосталь потешили самолюбие кыргызов. Фильмы замечательные, с блеском адаптировавшие этнографический материал в своих идейных и стилистических поисках. Но назвать эти фильмы произведениями кыргызского национального кинематографа чрезвычайно сложно, и дело не в том, что они сняты русскими режиссерами, а в том, что фильмами проигнорированы пластика проявления народных характеров, образы национального самосознания, которые, в принципе, и определяют самобытность того или иного народа.

Таким образом, в дебюте перед кыргызским кинематографом встали два ориентира: с одной стороны – «Зной», «Первый учитель», имевшие шумный и заслуженный успех, с другой – сумрачный исполин «Трудная переправа», который не имел такого резонанса, но по атмосфере эквивалентный образной структуре кыргызского мировидения. Выбрали «Трудную переправу», которая и стала точкой отсчета для национального кинематографа, оказав мощнейшее влияние на развитие кыргызского кино. Русские классики не считали для себя зазорным, «вырасти из «Шинели» Н. Гоголя», необыкновенно честолюбивые кыргызские творцы предпочитают умолчать о своем пути через «Трудную переправу».

Безусловно, народная культура – не монополия Убукеева, поэтому было бы несправедливо отнести классиков кыргызского кино к подражателям. У каждого из них своя творческая индивидуальность, свои способы самовыражения, которые, прославив создателей, раздвинули пределы известности национального кинематографа. Они все вместе создали уникальный феномен: фильмы кыргызских режиссеров замечательны, прежде всего, не тем, что собрали массу призов на МКФ во всех частях планеты, а тем, что явились честными и глубокими исследованиями этапов движения общественного самосознания кыргызов в XX веке. Их духа и объема чувств, и через поэтические образы поднялись до таких обобщений, на которые не дерзала ни кыргызская общественная мысль, ни кыргызская литература.

Фильм «Трудная переправа» М. Убукеева рассказывает о геноциде кыргызов, высказывается сомнение в том, что кыргызы сохранятся как народ при советской власти. Об этом не только никто не писал, не говорил, но и не смели думать.

«Поклонись огню» Т. Океева – коллективизация показана, как великая трагедия народа. Финальные кадры, когда дряхлая старуха уводила сирот неизвестно куда, перекликались со строками из эпоса «Манас»:

- Рассеяли народ, разбросали,
- В страхе народ. В печали.
- Одни ушли на Алтай,
- Другие – на Хангай,
- В Иран третьи ушли,
- Остальные – канули в ночи...



Трудная переправа. Мелис Убукеев, 1964

В самые глухие годы застоя, когда вся элита кыргызской культуры, захлебываясь от подбострастия, пела дифирамбы партии, благодарила за то, что сохранила и приумножила дух и своеобразие народа, Т. Океев в фильме «Небо нашего детства» показал, что этот самый дух уже давно превратили в элемент временного декора великой стройки.

Лучшие кыргызские фильмы всегда были оппозиционны правящей идеологии, и режиссеры высказывали свои позиции, используя знаки и символы культуры народов.

В 1979 году фильм «Среди людей» Б. Шамшиева и А. Суюндукова о жизни горного аила оставил открытым вопрос: что будет с нами, сумеем ли мы сохранить в век технической цивилизации свои духовные и нравственные ценности? Почти через четверть века этот разговор продолжил Актан Абдыкалыков в трилогии

«Селкинчек», «Бешкемпир», «Маймыл». В безыскусном повествовании о формировании души аильского мальчика нарастающая деградация общества в 80-е годы прошлого века отображена с редкой проникновенностью. Когда в обществе безумствует патетика, реальная жизнь отчуждается от декларируемых ценностей и предоставляется самой себе. Этот процесс является фоном трилогии режиссера. Жизнь людей в трилогии направляется идущими на убыль традиционными ценностями. Если в «Бешкемпире» жива бабушка, носитель народной морали, а отец – уверенный в себе человек, исповедующий традиционные ценности, то в «Маймыле» нет ни бабушек, ни дедушек, а отец – ущербный человек, алкоголик, ему не на что опереться, чтобы обрести устойчивость в жизни, и нечего передать детям. Амёбное существование вне времени и пространства сродни духовной атмосфере перед рас-



**Бешкемпир.** Актан Абдыкалыков, 1998

падом советской империи, отмеченной параличом общественной мысли, которая, закрыв глаза на реалии жизни, занималась организацией пафоса по поводу каждого телодвижения престарелых вождей. Актан довершил портрет народа на фоне века, начатый в 60-х годах прошлого столетия основоположниками кыргызского кинематографа, и, судя по успеху трилогии на многих МКФ, этот образ мира находит понимание у людей планеты. И это, на мой взгляд, закономерно: кыргызские режиссеры всегда черпали вдохновение не в многозначительных абстракциях, а в нужде и боли, в радостях и заботах своего народа и поэтому смогли создать фильмы высокой нравственности, художественной убедительности.

В орбиту международного признания уверенно входит другой кыргызский режиссер – Марат Сарулу. Его фильмы «Брат мой –

Шелковый путь», «Взлет», «Бурная река, безмятежное море» становились в последние годы призерами МКФ от Душанбе до Нью-Йорка. Марат Сарулу – режиссер иного плана, чем Актан. Если последний подчеркнуто созерцателен и строит свои композиции, не подвергая сомнению самодостаточность бытия, то для Марата принципиально важен прорыв из этой самой самодостаточности и, видимо, по этой причине он не равнодушен к идеалу и «перст указующий» для него не идеологическое пугало. Марат чувствует себя уверенно в стилистике интеллектуального кино, кропотливо создавая весомость собственного визуального пространства, рефлексий, не пренебрегая цитатами из классики. Актан и Марат – родные дети кинематографистов первой волны, сколько бы они не выдавали себя за самородков или интеллектуалов. Их творчество – следующая ступень в развитии кыргызского



Брат мой – Шелковый путь. Марат Сарулу, 2001

кино. На первый взгляд фильмы Актана и Марата кажутся мелко-ватными по сравнению с фильмами Океева, Шамшиева, которые взваливали на себя крутые философские проблемы. Здесь надо отметить, что наши классики строили структуры своих фильмов, опираясь на коды литературы, впрочем, как и весь советский кинематограф, за редким исключением, а эти коды более привычны, понятны зрителю. А что понятно, то всегда, в любую погоду значительно.

Актан и Марат же работают в эстетике чистого кино, и в принципе выражают не менее глубокие мысли, чем их предшественники, но из-за отсутствия литературных подсказок подчас остаются непонятыми.

В затылок Актану и Марату жарко дышат Э. Абдыжапаров, Т. Бирназаров. Они уже успели получить за свои фильмы по нескольку призов на МКФ, и теперь не прочь погарцевать в роли лидеров. Но вынужден признаться: не могу сказать со всей определенностью, что они выработали свой стиль, свое отношение к миру. На мой взгляд, они еще ищут себя, но то, что даже эти поиски заметили и наградили, обещает такую перспективу, что захватывает дух.

Чуть отстав от мнящих себя лидерами, движутся М. Алыкулов, Д. Тилепбергенова, Э. Джумабаев, Э. Исмаилов и др. Они – талантливые люди, но Родина пока не предрасположена нянчиться с талантами. Жребий их высок, но судьба незавидна...



Айыл окмоту (Сельская управа). Эрнест Абдыжапаров, 2004

Гамал Боконбаев

## ЗАМЕТКИ ПРОДВИНУТОГО КИНОЛЮБИТЕЛЯ



Первый учитель. Андрон Кончаловский, 1965

## Часть первая. Ревизия воспоминаний

«Я поведу вас всех в кино», – сказал нам старший брат.

Было это в году 65-м, фильм назывался «Первый учитель». После просмотра, всю дорогу домой мама тихо проплакала.

Мне было лет семь, но я разобрался: плачет мама от досады, от того, что обманулась в своих ожиданиях. Она надеялась, что в фильме по повести Ч. Айтматова будет много большой, чистой любви, которой мешают досадные мелочи в виде: плохих баев, глупых родственников и случайных обстоятельств. В конце все хорошо, хотя и не совсем так, как хотелось бы; и сердце рвется, и на душе светлеет от несбывшейся до конца надежды!

А ей показали суровую фактуру о трудностях культурной революции в отдаленной провинции...

«Серьезные, большие проблемы, поднятые в фильме», были моей маме неинтересны, она была уверена и высказалась ясно – так не бывает, вранье все это.

\*\*\*

Попробую сейчас домыслить и сформулировать суть ее претензий.

Во-первых, в фильме много обидных недоработок. Например: плохой бай оказывается красивым мужчиной, и становится непонятным, почему девушка Алтынай предпочла ему худосочного неврастеника – учителя Дуйшена.

Подобные парадоксы в 60-е были методом ликвидации безграмотности души после сталинского онеменения. Тогда это было новомодно и загадочно: интеллектуалы искали в неоднозначности ситуаций «ответы на актуальные вопросы современности».

Сейчас неоднозначностями кишит любой киновыпуск «Ералаша», а взрослые больше озабочены продвижением «рукописей» на рынок; и если парадоксы помогают – впрягаем их в карету.

\*\*\*

Во-вторых, кыргызы так себя никогда не ведут, как это было сыграно актерами в фильме. Где это видано? Режиссер, когда заимствовал, наверное, что-то перепутал. Зачем надо было с таким остервенением рубить тополя? Чтобы построить школу? Ну ладно, порубил учитель деревья, так этого кыргызы-кочевники не заметили бы, и в повести это не главное. Мы сдержаннее и терпеливее – сказываются устои патриархального уклада жизни (в последнее время уже не так сильно).

Традиции драматического нагнетания, заложенные «Первым», до сих пор остаются чуждыми. И рыдания-стенания актеров, буквально умирающих на съемочной площадке из-за пустяков, – у нас до сих пор признак профессионализма.

Гениальность фильма «Пастбище Бакая» не в истерическом надрыве, а в простоте и естественности. Муратбек Рыскулов играет «старое» сдержанно, без претензий на вечность, и его по-настоящему жалко. Его мир спокойно и неотвратно должно заменить «новое» – надежда на противоречивую, но достойную жизнь в республике.

\*\*\*

И, наконец, обнаженную в фильме о любви показывать нельзя, – горячилась мама. Все правильно, ведь обнаженная – это же жанр.

Сейчас Голливуд заставил всех творить в формате жанра. Боевик – погоня, мелодрама – поцелуи, обнаженная – эротика. Часто серьезное советское кино превращалось в первое, второе и третье в одном ведре.

Но тогда, в 60-е, чудо случилось не от чистоты жанра, а от чистоты помыслов.

В 60-е все было впервые, поэтому наивно и чисто, как у детей. Это не легче, но всегда почетнее. В «Первом учителе» был прорыв – первая обнаженная нашего кино и первая эротическая сцена!

Сравнивать «тогда» и «сейчас» можно по многим параметрам. Но такого зрительского внимания к нашему кино, как это было в 60-е, потом никогда не будет. И после просмотра «Первого» к последующим экранизациям произведений Ч. Айтматова моя мама интереса не проявляла.

\*\*\*

Старший брат, окончив киноведческий факультет ВГИКа, написал книгу о кинематографе республики. Используя методы сравнительного литературоведения, сравнивал киргизские фильмы 60-х с шедеврами русского кино 20-х годов.

Что-то вроде сопоставлений: Эйзенштейн – Океев, Пудовкин – Шамшиев, Довженко – Базаров!

Меня переполняла гордость – в этом сравнении была общность нашего кино с мировым!

Я, как мог, понимал, что кино вообще было великим, а наше было чудом!

\*\*\*

Я рано стал различать кино вообще и кино наше – уже в школе.

Мы любили наше общее кино – «Неуловимых», «Кавказскую пленницу» и «Белое солнце пустыни» – а кино, сделанное в республике, было частью этого большого, настоящего и интересного. Но имело специфику, то есть ему приходилось жертвенно «тащить» свою тематику: о конях, летних пастбищах и белых пароходах по повестям Ч. Айтматова.

Быть полноценным нашему кино необходимости не было.

Но обидно думать, что главным в нашем киночуде было то, что фильмы сняты национальными кадрами о национальных особенностях. А как же быть с общемировыми проблемами? Они-то без нас обойдутся: а вот мы без них – нет!

\*\*\*

В постоянном обыгрывании одних и тех же тем было не столько традиции, сколько желания «засветиться» на фестивалях. После эпохи чуда в республике начался длительный период осады международных киносмотров экспортной экзотикой.

Вспоминаю еще один показ в конце семидесятых, на который меня водил брат – премьеру фильма «Ранние журавли». Премьера была шикарная, но фильм был удивительно неудачный и в курилке все ругались. Правда, потихоньку – подача была «ну очень крутая».

Сейчас, слава Богу, все привыкли: шикарная презентация – это утомительная необходимость, а умножение наград на расплодившихся фестивалях – быстро стареющие новости.

\*\*\*

Мой самый любимый кыргызский фильм – «Нарынский дневник» литовца А. Видугириса, а помогал ему И. Герштейн. Таких простых и одновременно насыщенных мыслями фильмов потом не было. Почему, не знаю.

Все рецепты вроде бы на виду. Картина о строительстве гидроэлектростанции в республике и о проблемах, понятных всем на земле. Фильм откровенен, но не ради эффектов. Лента о неординарных личностях, но суть не в коллекционировании чудиков, а в звучании оркестра. И звучание это мажорное!

По дороге операторы выбрали журавленка со сломанным крылом, и передали его вертолетчикам, которые улетели с ним к спасению. Лисенок застрял на островке в результате разлива реки, его тоже спасли, выпустили на большой земле, и пока до нее плыли, делились с ним запасами еды. Еду приходилось делить и с собачонкой, которую мельком показывают в фильме и поясняют, что подарили дворнягу местные мальчишки.

\*\*\*

Вот об этой собачонке поподробнее. Это не вошло в фильм и это самый распространенный анекдот нашего кино, пересказываю его на свой лад.

На фильме работал завхозом рубаха-парень. И однажды, когда эта собачонка, обнаглев, украла кусок мяса, он зарубил ее на обед. Киногруппа вкусно покушала, и режиссер после трапезы стал подзывать свою любимицу, чтобы скормить ей ее же собственные косточки. Он очень долго ходил по горам и звал ее: «Чапа! Чапа!» Завхоз-убийца не стал расстраивать начальника и соврал ему, что собаку видимо волки съели.

Наверное, подобные истории-парадоксы – спасение лисенка и съеденная собачонка – постоянно сопровождают съемочный период (как и жизнь вообще). Что-то попадает в фильм, а что-то выпадает из стилистики. Не все дорастает до сценарного уровня, и большинство фиксируются только в многочисленных анекдотах.

Но иногда случай из жизни говорит о большем, чем сам фильм.

\*\*\*

«Белый пароход» – история-прародительница всех наших киноверсий о мальчиках. В фильме «Мать-Олениху» убивают плохие люди. Погибает и мальчик, не выдержав крушения сказки, уходит в мечту, к белому пароходу.

На роль «Матери-Природы» пришлось выписывать красавца из Алтая, в республике не осталось подходящего экземпляра. Зверь был сильным и неукротимым: каждую ночь убегал, сломав ограду загона. Однажды его просто привязали к дереву. Ночью пошел дождь, олень поскользнулся, упал и смертельно поранился. Пришлось его зарезать и съесть.

Выводы можно делать разные. Невозможно не заметить вопиющий контраст: надуманный фильм – реальная история. Но сделали вид, что это просто производственный прокол, еда, обед и не более того. Человек постоянно кого-то кушает.

В этой невнимательности – тенденция: вспышка киргизского чуда затухала.

\*\*\*

Но как это и всегда происходит – агония была долгой, сладкой, ароматизированной.

Энергия от вспышки была настолько сильна, что мало того, что везли оленя через полсоюз, хотели сделать реку белой от молока и красной как кровь. Молоко брали на молокозаводе, а кровь на мясокомбинате. И все помогали, самоотверженно шли на расходы, понимали – надо, что бы было красиво и чувствовали свою причастность к большому искусству.

Ход в сторону красивого, внушительно-постановочного фильма был тупиком. Соперничать с Голливудом смысла не было; нет и сейчас.

А развивать дальше идеи – мешали идеологические шоры.

\*\*\*

Поразительно, но даже пресловутые парадоксы улетучились.

Плохой человек в «Белом пароходе» неприятно однозначен. Глупо и то, что он один во всем виноват.

А ведь Советбек Джумадылов в фильме «Выстрел на перевале Караш» гениален: бай в жизни вынужден играть роль плохого и страдает от этой необходимости – быть «слепым орудием истории». И когда он бьет камчой-плеткой своих прихлебателей и вырывается на открытый бой, понимаешь – человек вылез из своей скорлупы, чтобы умереть. Дух захватывает от глубины!

\*\*\*

Парадоксы художественности я усвоил по фильмам 60-х. В теле-экранизации легенды «Ак моор» Мелиса Убукеева властный сластолюбивый старик разделяет молодых, красивых и влюбленных. Но немощный разлучник сыгран Рыскуловым настолько талантливо, что жалко его, а не погибших молодых людей.

В 60-е благодаря таким парадоксам, и легенда оживала, и фильмы становились открытием.

Мне повезло при жизни встречаться и беседовать с Убукеевым. Помню, поразило и удивило, когда мастер высказался: кино переродилось в анекдот, и жалко потраченного на него времени.

Я много думал, что же он имел в виду. И вот до чего додумался.

Парадокс сам по себе – просто прием, анекдот. Если любой, самый крутой фильм не дорастает до художественности (ума, таланта, философии), он остается просто хорошо рассказанным анекдотом.

Оригинальную художественность невозможно найти в искусстве, в достижениях прошлого. А обнаруживать ее в жизни кинематограф 80-х был уже не способен. По-моему, именно это и имел в виду патриарх нашей культуры.

Но его последние ленты – и не эпос, и не документ, и не кино.

Неоднозначные образы, созданные Джумадыловым и Рыскуловым, мне интереснее, ближе и дороже простодушной морали всех «легкоусвояемых» сказок о маралах и манкуртах.

\*\*\*

Часто скользит в беседах – они, наши шестидесятники в кино, не дотянули, не пошли дальше. Променили все на призрачную славу, и припали на награды. Мне кажется, некорректно сейчас судить тех, кто творил в условиях диктатуры. Надо помнить, что у них на пути стояли не условные идеологические шлагбаумы, а вполне конкретная колючая проволока.

В нашем кино, как и вообще в культуре республики, не было традиций диссидентства. Был фильм Юза Герштейна «Оглянись, товарищ!», но о нем никто ничего не знает, и не видел. Фильм сразу закрыли, а автор выехал из Союза.

У нас был свой Шолохов (Айтматов), но не было своего Солженицына. Можно было всегда указать – главное талант (как у Айтматова), а если нет таланта, то оппозиционность официальным вкусам – от бездарной зависти.

У следующего поколения не осталось шанса на суть (она могла быть только диссидентской, или около того). Осталась даже не манера – поза.

Манера – это профессия, талантливость, мыслимая как стиль. Будут канючить, что гениальности не хватает, но скушают. Но когда остается только бессмысленная поза, тут уж никто всерьез воспринимать не станет. Вот это, самое неприятное, и произошло.

\*\*\*

Ведущий занятия в секции кинолюбителей, комиссованный военный летчик, часто твердил нам: «Спокойно ребята – в «союзе» лучше всего окупается водка... и кино. Без работы не останемся». Мы перемигивались и злорадно хихикали.

Снимали фильм на 16-миллиметровой пленке из жизни «мальчика» и параллельно пластилиновый мультфильм о «плохом бае».

Все горели творческим огнем, и получалось вроде бы неплохо. Но в какой-то день к нам пришли авиамоделлисты, естественно позавидовали и начали задирать. Подрались в кровь, до синяков под глазами. Всех разогнали, секцию кинолюбителей закрыли.

\*\*\*

Брат часто самодовольно рассуждал о том, что кино все-таки привлекательнее всех остальных профессий. И тот, кто попадает в этот мир, становится счастливым навеки.

Тридцать лет прошло, до сих пор гадаю – прав он был тогда или нет?



**Белый пароход.** Болот Шамшиев, 1971. Рабочий момент

## Часть вторая. Вечно первые

\*\*\*

В начале 90-х, так, между прочим, поинтересовался у знакомого киношника – на чем сейчас держится наше кино? На привычке – ответил он.

Как я восхищаюсь нашей неделовитостью, нерасчетливостью, неумением жить. Самые умные, талантливые, предприимчивые, вместо того, чтобы делать деньги, – делают кино! По советской привычке. Из этой привычки и родились «кинематографисты новой волны»!

Автор определения – Талип Ибраимов – так классифицирует главные достижения нашего кинематографа эпохи первого президента: Актан, Марат, Эрнст... и другие.

Помню ощущение внезапности успеха, и робкую надежду на второе пришествие республиканского киночуда. И, о чудо – у нашей троицы нет экранизаций повестей Ч. Айтматова.

Киноистории А. Абдыкалыкова появлялись неторопливо, добросовестно, естественно; получались безыскусными, не придуманными... и непродуманными – наивысшая художественность средней мысли.

Визуально это было развитием пластики 60-х, но развитием того, что не сделали в самом начале, и в этом смысле развитием-опровержением. Советскую униформу одинаковости, покровы общей идеологии и общей страны можно было сбросить и, оставив светлое, доброе, чистое, пересмотреть... этнографию.



И призыв звучал так: «Назад, к обретению своего лица!». Фильмы А. Абдыкалыкова стали началом, и могли стать трамплином.

\*\*\*

Обрести свое лицо – это желание любой власти (хорошей в том числе). Международный успех фильма «Бешкемпир» пришелся как нельзя кстати.

Как нельзя кстати, «наши особенности» в этом фильме обозначены не вскользь, а прочувствованы как личные воспоминания. И эти личные воспоминания настолько точно угадали особенности национального духа, что пластика фильмов А. Абдыкалыкова оказала значительное влияние на всю визуальную культуру первых пятнадцати лет независимости. Эта пластика стала «общим выражением» нашего лица. Как и все официальное – доброе, смешное, мягкое и лиричное...

После мартовских событий 2005-го эти построения разрушены – жизнь оказалась жестче. И носители патриархальной ху-

доженности внезапно, по собственной воле, стали... столичными жителями.

\*\*\*

В середине 90-х удалось посмотреть внимательно фильм «Мандала» Марата Сарулу. Оказывается, мощно сделанный фильм! Почему у нас не просыпается зрительский интерес к нашему кино, как это было в 60-е?

Если не обижаться на кинопрокат, не уповать на всеобщую занятость и не учитывать мстительность зависти, можно попытаться проследить этот феномен невнимания.

В фильме наркомана привозят в село к бабушке. Бабушка на ручной мельнице мелет зерно, печет круглую лепешку – вся в заботах о хозяйстве. Жизнь течет по кругу – неторопливо и органично – не до наркотиков.

Но вот парень приезжает в город, на железнодорожный вокзал с множеством параллельных путей во все стороны. Понимаем – возьмется за старое, и других шансов у него здесь нет.



**Бешкемпир.** Актан Абдыкалыков, 1998



Мандала. Марат Сарулу, 1998

Жизнь в селе – нет наркотикам! Конечно, в фильме все сложнее, но есть простые, общие для нашей ситуации моменты.

Почему не смотрят наши фильмы в городе? Не о нас они: нет ничего нового о нас. Любой юноша посмотрит на «праведную» жизнь, где бабушка в аиле целый день мелет зерно на ручной мельнице, пойдет... и обкурится.

\*\*\*

Надоело смотреть, как высоко в горах, в отдаленном селении живет (страдает, влюбляется, взрослеет) маленький, милительно-смешной мальчик. Противно понимать: режиссер точно рассчитывает – на каком-нибудь фестивале чего-нибудь выклянчу.

Самое смешное – ему это удастся!

Пока на кинофестивалях «деревенские мальчики» будут добывать нам призы – мы страна в кинематографическом отношении обреченная. Время идет – мальчики взрослеют, но если все идет по кругу, пройдет еще пятнадцать лет независимости и придет другой, такой же талантливый, со своим талантливым мальчиком...

\*\*\*

Кстати! Я недавно разгадал главную тайну всемирного обаяния нашего кинематографа – в селе работать проще. Никто не стесняется и никому платить не надо. Пробовал снимать в городе – требовали денег и проценты с продаж, чуть аппаратуру не разбили. Кроме того, экономическая стагнация заморозила пластику села в «первозданном» виде и легко найти «художественную» натуру. И мальчики в селе другие – они открыты и чисты наивно. Быт у нас, как и во всем мире, тащат женщины, а вот кино – деревенские подростки.

Проблема ведь не в том, что наши работники кино не понимают необходимости осваивать городскую культуру. Понимают и стараются – не получается! Городское не освоено художественно: ни в живописи, ни в литературе, ни в театре; и кино в одиночку эту проблему не вытянет. Художественность сельской тематики развивалась 70 лет как специфика нашей культуры. Она и нашла свою наивысшую, законченную, окончательную форму в фильмах Актана, Марата, Эрнста и других.

В фильмах школы – школы советского кыргызского кино.

\*\*\*

Успех наших фильмов не приняли наши интеллектуалы, потому что не соотнесли их с собой – только «особенностей» уже маловато для самостоятельной страны. Что мы, кино независимой республики, должны представлять перед всем миром не понятно – но точно, что не обязаны «тащить» свои родовые признаки.

Современное искусство (не обязательно актуальное) – искусство города, и сельские проблемы рассматриваются в контексте городского. Если не будет городского искусства, современного искусства не будет вообще.

\*\*\*

Недавно намекнул на это обстоятельство знакомому. Стали спорить и выяснили.

Если так будет продолжаться дальше, все рассказы о том, как было хорошо, скоро перестанут понимать. И почитать лицемерно будут только памятники, не понимая, в честь чего они поставлены.

В начале 90-х рухнуло не советское кино – рухнула цивилизация (по Э. Радзинскому), то есть: механизм не просто забарахлил, механизм взорвали, а чертежи утеряли и восстановить советское невозможно. На старом языке говорить уже разучились, а на новом еще не научились. Изменения к лучшему происходят, но настолько медленно, что мы уже привыкли работать в этом состоянии взаимонепонимания. Найти понимание у себя сложно – легче апеллировать к вниманию мировой художественной среды.

После 24 марта мы опять первые – будем тянуть наработки советского кино, или будем заниматься «артхаузом», или будем называться как-нибудь по-другому, в любом случае – мы опять первые!

Фильмы нашей «кинотроицы» не предлагают нам ничего нового в общепринятом смысле. Но феномен «личное» в этих фильмах, с разной степенью талантливости, декларируется. Оно ставится выше, важнее «общего». Здесь, возможно, и заложена наша ниша в общекинематографическом пространстве.

Фантастические видения о толпах зрителей в поисках лишнего билетика на наши премьеры – вряд ли сбудутся. И получается, нет у нас иного пути: наше кино – это авторское кино.

Авторское кино – узкое и понятное только тем, кто его делал, и еще некоторому количеству знатоков по всему миру. С миру по нитке – и денег на подъем национального «артхауза» уже достаточно! Главное – это единственная возможность жить сейчас, а не потом, когда демократия окончательно победит бедность.

Абсолютно не конъюнктурное, вне критики, вне влияния идеологии, подальше от власть имущих и обманчивого обаяния больших денег.

Если не переживать по поводу невнимания публики, не искать моральной поддержки у лучших представителей нашего народа (матерей, братьев и сестер), то будущее у кыргызского авторского кино как-нибудь найдется!

\*\*\*

Встречаю старого знакомого – идет по жаре в сандалиях на босу ногу, красный, потный. Рассказывает о том, что сейчас занимается беспризорниками, учит их своему ремеслу гончарному, иностранцы помогают грантами. Один «ученик» сбежал, и он сейчас бегаёт по городским значным местам, ищет его.

Старый знакомый – тонкий, душевный человек, и при этом «крутой» – «афганец», драчун и выпить не дурак. И, скорее всего, с воспитанниками своими справляется лихо. Питерские «Пацаны» отдыхают!

Я быстро «забил стрелку», подумал: надо на досуге написать сценарий, поставить фильм о беспризорных мальчиках и их воспитателе и получить Гран-при. А старый знакомый умер – не отошел на время, а ушел навсегда. И я еще раз обиделся на себя и на наше кино – за нерасторопность.

Нерасторопность, как национальная черта нашего кинематографа. Может в ней все дело...

*Автор выражает искреннюю признательность собеседникам: Александру Фёдорову, Актану Абдыкалыкову, Марату Сарулу, Улану Джапарову.*

*Автор предупреждает: субъективная стилистика эссе позволяла ему вольно трактовать некоторые факты.*



Марат Сарулу

## ОПЫТЫ ПРЕОДОЛЕНИЯ

КЫРГЫЗСКИЙ КИНЕМАТОГРАФ ЭПОХИ ПЕРЕМЕН: 60-90-е ГОДЫ.

НЕЛИНЕЙНЫЕ ЗАМЕТКИ

**Первичное значение.** Кокто писал, что «сначала находят, потом ищут» (можно по-другому: нечто всегда есть, потом его открывают). Поиски смысла в западной традиции, как правило, имеют реверсивную структуру, схожую с криминальным сюжетом: сначала – факт, потом – расследование. Названная структура, как показали исследования, восходит к античной драме (классический пример «Царь Эдип»). Восточная же традиция постулирует, что «факт» и «исследование» не разделены временем. То есть, видение факта есть одновременное действие. Видение как целостный акт обнаруживает смысл не во времени (через анализ), но в состоянии свободы (от опыта, от знаний, от любых предпосылок ума), т. е. мгновенно.

В западной интерпретации некая предупорядоченность, или абстракция порядка, или бытие – как первый порядок – предшествует второму порядку: развертыванию понимания по линии времени.

Восточный взгляд исходит из презумпции, что «внимание имеет первичное значение». (Ср. буддийскую максиму «Нет греха, есть невнимание».)

Для верха и низа все эти предпосылки понимания не имеют никакого значения.

Нет «вашего» опыта и «моего» опыта. Есть опыт. Исследуя кинематограф «оттепели», его достижения и неудачи, я вскрываю одновременно свои собственные недостатки и иллюзии. «Без знания себя невозможен порядок» (Дж.Кришнамурти).

**Принцип вменения.** Один пример избыточности, или бесполезности «культурных предпосылок». Мой коллега «продвинутый кинолюбитель», пишет в своем эссе: «Мне кажется, некорректно судить тех, кто творил в условиях диктатуры. Надо помнить, что у них на пути стояли не условные идеологические шлагбаумы, а вполне конкретная колючая проволока».

Привожу этот пример по необходимости, как общее место в нашем сознании, как характерный принцип (имеющий свои исторические корни) нашего отношения к миру и к себе самим. Допускаю, что мы не сможем внятно высказаться и, значит, извлечь некоторый смысл в ситуации, где мы определяем мотивы наших поступков по цепи внешнего макроскопического опыта. В таком случае у нас нет оснований для вменения.

Известный пассаж по Канту: если допустить, что некий преступник родился в неблагополучной семье, вырос на улице, был лишен того-этого, не получил должного образования и т. д. и т. п., тогда весь причинно-следственный ряд его жизни («карма», сказали бы на Востоке), детерминировавший его поведение, делает невозможным вменение преступнику ответственности в момент преступления. Однако Кант пишет, что в момент, когда преступник совершал преступление, его разум, как сущность, свободная от причинного ряда, от времени, был свободен. И значит, мы имеем основания вменить ему ответственность за содеянное. Если мы понимаем такую систему отношений, тогда у нас есть шанс быть свободными в несвободном мире и извлекать из наших взаимоотношений с этим миром определенный смысл.

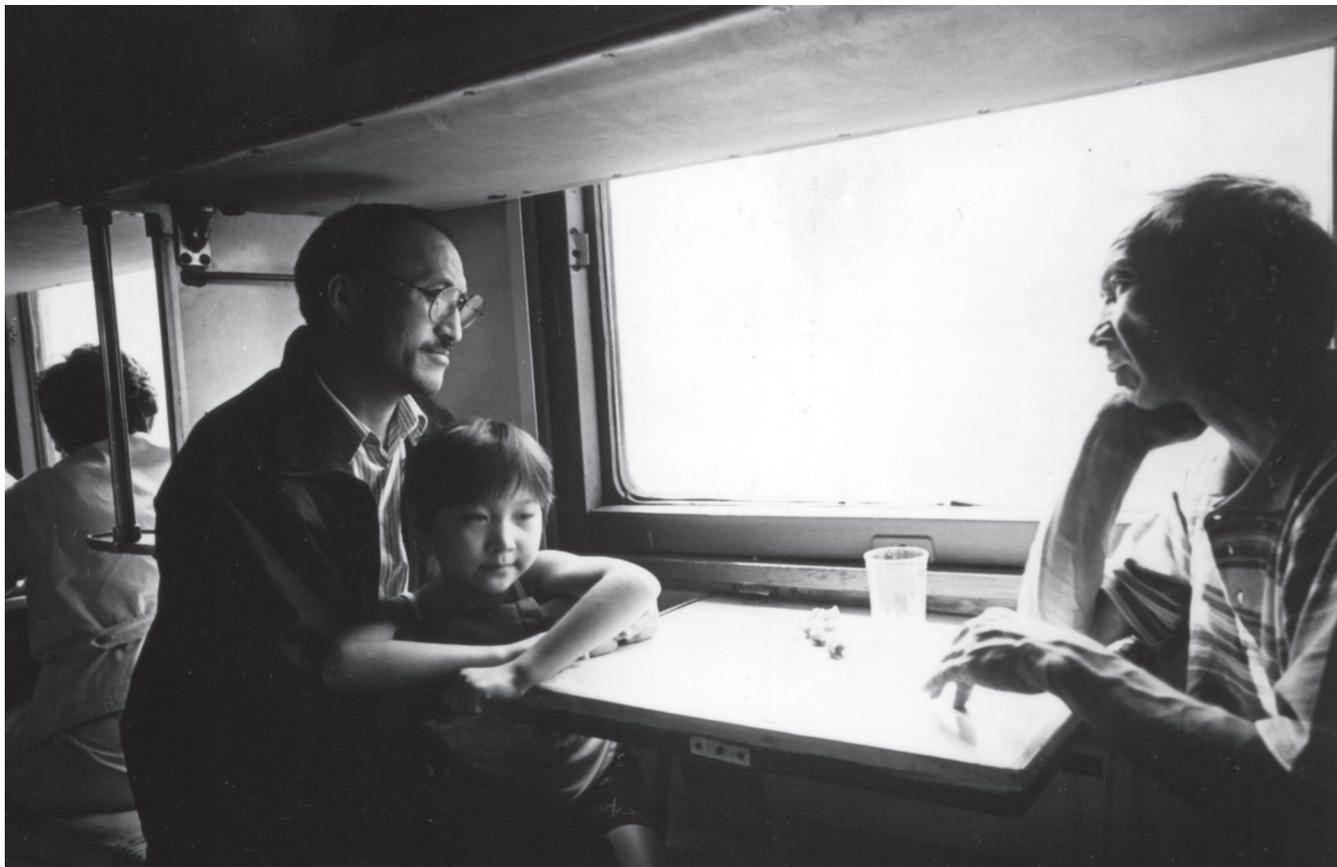
Реальность, в которой поведение человека принципиально определяется внешними причинами, как думается, недействительна («нереалистична»), а человеческое существование боль-

ше напоминает «феноменологическую тень». Если причина во-вне, тогда в жизни есть <оправдывающее> условие для дурной повторяемости событий. Если нет оснований для свободного действия, т. е. действия, чьи причины исходят из разума (из творческой пустоты, согласно дзэн), тогда мы оказываемся в антисистеме. А это и есть небытие.

*Мамардашвили называл тип сознания, идущий от различинцев к большевикам с их безрассудным пафосом разрушения внешних условий («несправедливых», по определению) – «грязным сознанием».*

Об этом же писал Кришнамурти, но по-другому: реальность сознания такова, что у нее нет прошлого, она вся в настоящем. Сознание <ум> не имеет истории, сознание не длится само собой, оно появляется спонтанно – от момента к моменту. <Трансцендентальной> функцией же, порождающей свободный ум, своего рода катализатором процесса, выступает внимание.

Если вернуться к мнению моего коллеги, то мотивация «колючей проволокой» одним махом перемещает нас в реальность, где мы не можем, даже имея в наличии определенные факты, высказываться о чем-то достоверно и непротиворечиво. Критическое суждение, апеллирующее к закону вменения, в такой системе вещей оказывается бесполезным.



Брат мой – Шелковый путь. Марат Сарулу, 2001



Геннадий Базаров, Актан Абдыкалыков

(Кстати: жилось шестидесятникам за «колючей проволокой» очень даже комфортно – согласно моим наблюдениям. Дай Бог каждому так.)

Так можем ли мы сегодня вменить в вину шестидесятникам (девяностникам и кому бы то ни было) некоторые «ошибки»? Думается, что, независимо от контекста, это нужно делать – снова и снова – во все времена. Все это необходимо – при наличии правильных предпосылок – как культуuroобразующая процедура. Теперь все эти сакраментальные вопросы стоят перед нами, и я вопрошаю себя: почему мы живем и делаем все «не так» – независимо от прошлого и наших сегодняшних (внешних) условий?

**Небытие всегда рядом.** Как всегда, когда я берусь за какой-либо текст («написание текста»), то это для меня не «работа со словом». Это вообще не «литература», не «филология», не «культурология». Это, скорее, обнаружение себя живым через переживание смысла, который не хранится в голове в готовом виде. Текст не пишется «по памяти», из уже имеющегося ума. «Ум» – не самоочевидная вещь, нельзя сказать, что он в нас от рождения, сам собой, «имеется». Ум всякий раз, из момента в момент, порождается по закону усилия, т. е. непрерывного рождения. Следовательно, чтобы «написать» текст, даже на «известную» мне тему, необходимо сначала породить новый ум (ум всегда новый, он не имеет возраста), вместе с которым может родиться и нужный текст. А может, и не родиться, ведь ум вообще ничего не порождает («тексты», «слова»), но лишь вмещает в себя кванты пульсирующего смысла.

Ум – не от мира, ум – от бытия.

Текст – это не игра словами, не метание бисера.

Текст – это экзистенциальный акт. И ничто не гарантирует, что некий смысл будет нами наверняка установлен. Он может быть найден, (если повезет), а может, и нет.

Небытие всегда рядом.

Удивительно: ум всегда в настоящем, всегда есть (как талант, например, как совесть, чистота, понимание). То, что ум у нас «был» – в некоторый момент – в прошлом, еще не означает, что он у нас есть в настоящем. В самом устройстве бытия существуют законы забвения (небытия), которые моментально усыпляют сознание, утратившее энергию и внимание.

И только разум, полный чуткого внимания и тишины, может породить себя из момента в момент, отбрасывая прочь все ловушки мелкого ума: его «достижения», «звания», его «имя», «статус», его респектабельность и авторитет.

В таком ключе мы можем осмысленно говорить – не «критиковать», но выносить здоровое критическое суждение о многих «зablуждениях» и «ошибках» шестидесятников (и кого бы то ни было). И о том, что они «припали к наградам», и что «утратили авторский нерв в кинематографе», и что создали «конфликтную модель отношений» в профессиональной среде, и что «не создали школу кино» и проч. и проч. В 90-е годы, уже в другую эпоху, Актан после своего яркого взлета, с удивительной точностью повторил те же шаги шестидесятников: страсть к публичной позе, умеренный пиар, «комплекс кукушонка», групповщину, неуместные притязания к кинематографическим структурам.

Небытие всегда рядом.

**Закон усилия, или непрерывного рождения.** Нельзя «иметь» внимание, видение, они порождаются нами из момента в момент и существуют на гребне свободного усилия, либо исчезают в бессознательном, в пред-бытии. Так же как и ум, который генерируется на волне усилия и существует точно, как независимая величина <трансцендентальная функция>, мне не принадлежащая.

Нельзя себе присвоить «ум» («профессионализм», «талант», «совесть», «добродетель») раз и навсегда, хотя мы постоянно, на каждом шагу, совершаем такие незаконные действия. Вот в данный момент ум у меня как бы «имеется», а в следующий его – нет. И я превращаюсь в «феноменологическую тень». Пока есть пассионарное внимание, в некоторый момент (если повезет), на гребне моего свободного усилия, генерируется вдруг ум, а в следующий момент «ума» нет – он в пространстве меона, в пред-бытии, и чтоб он появился вновь, необходимо новое усилие, новая страсть, эрос внимания.

Вот о чем я постоянно вопрошаю себя: было ли это непрерывное рождение в 60-х годах? Есть ли теперь?

Закон усилия несет в себе пафос творческого саморазрушения, несет обновляющую смерть. Вчерашний день, даже прошлая минута, мелькнувшее мгновение перестают иметь особое значение. Все накопления, все достижения, все иерархии мелкого ума сгорают в огне трансцендентального видения <видения без «я»>, разрушающего иллюзии раздутьего эго.

Культ прошлых «достижений», которые мы бесстыже волочим в наше настоящее, – это свидетельство вырождения и бессилия, незаконная уловка хитрого ума, прикрывающего свою наготу и страха перед вечно юным бытием.

**Ощущение катастрофизма.** Если культура, подлинная культура, как некая самопричинная интенсивность, есть, то нет никаких гарантий, что в следующий момент она вновь появится сама собой. Подлинную культуру всегда сопровождает ощущение катастрофизма, понимание того, что она всегда на грани небытия, всегда перед угрозой исчезновения. И небытие угрожает с двух сторон – снаружи, в виде непрерывных вызовов жизни, и изнутри, в форме импульсов неведения и невнимания.

Сознание, привыкшее воспринимать мир и, следовательно, культуру, предметно, полагает, что одного наличия артефактов «культурного наследия» достаточно, чтобы культура продолжалась сама собой. Такому <невыбродившему> сознанию невдомек, что культура оперирует не только и не столько статичными артефактами, сколько смыслами и страстью <эросом самопознания>, которые не наследуются автоматически внешним образом, а создаются по определенным законам. Смысл из артефактов может быть извлечен, а может, и нет, бесконечно кружа в тисках мнения <доксы>, что равносильно сновидению или небытию.

**«Человеческое, слишком человеческое».** В тот момент, когда художник, по воле своего невнимания, следует страху, зависти, желанию превосходства, амбициям, он в мановение ока оказывается в небытии. Ибо небытие – это то, что делается само собой, по природе, но то, что порождается вниманием – простота, смиренность, понимание, чуткость – это действия внеприродные, экстраординарные, принадлежащие культуре. И это всегда чудо.

Когда нет фильмов, множатся мероприятия, структуры; когда нет сотрудничества, появляется «процесс», так мы усыпляем друг друга видимостью жизни. Но жизнь – это не «процесс», это живое творчество, это драйв, всепокрушающее дуэнде, простота, открытость, уязвимость, потрясающая ранимость и незащищенность перед вызовами жизни.

А мы уже закованы в броню взаимных предубеждений, подозрений, страхов; мы защищены друг от друга и от жизни уставом, группой, гильдиями и союзами, мы огорожены цеховыми интересами, шкурными мотивами, глупой жадной наживы и славой. И в этот момент нас в жизни нет. Так смелые жизненные авантюры переходят в комплекс «скупого рыцаря». Поиск сменяется ру-

тиной, смелость и удаль – страхом, широта – скупостью, уязвимость – цинизмом, и из живых мы превращаемся в мертвецов. Такова траектория природы («человеческого, слишком человеческого»), в которой не участвует культура, школа души, опыт самопознания.

**«Раскаянье вознесшегося дракона».** Однажды мне приснился сон, который требовал от меня моей смерти. Причем смерти добровольной и сознательной. Я должен был совершить самоожжение. Суггестивная сила сновидения была столь велика, что я долго находился под его впечатлением. Это была грозная весть из глубин бессознательного, требовавшего конца моего «я», моих амбиций, всей этой глупой игры мелкого ума. Это было настоящее дыхание смерти, и я сказал себе: «Ты готов умереть?»

Готовы ли мы умереть действительно – не фиктивно, не просто физически, что означало бы бессмысленное прерывание «я», но психологически, внутренне покончить с собственным эго? Смерть «я» и стирание всех прошлых записей в голове означало бы «ситуацию феникса», сгорающего и возрождающегося в собственном огне. Вопрос был сформулирован сновидением точно, теперь необходимо было лишь освобождающее понимание.

Отказ от имени, от статуса, от окружения и диктуемых им движений, был бы равносильным психологическому концу. Но как мы боимся конца! Желание прервать не только внешнюю традицию с ее конфликтной моделью отношений, но внутреннюю традицию с ее давлением тщеславия, притязаниями самомнения и духом соперничества, стал для меня в определенный момент столь остро, что однажды я сказал себе: стоп! Отныне я не участвую в этой глупой игре. Кому-то нравится воевать, побеждать и удерживать фикцию, – а с меня довольно.

Мое настоящее не в прошлом, как у тех, кого придавил «статус». Реальность моей жизни в действительности настоящего, не обремененного прошлым и его накоплениями. Сегодня я начинаю фильм, который является для меня первым. Как и любой последующий фильм. Следовательно, я не соотношу себя ни с каким конкретным поколением. Независимо от того, как меня воспринимает ближнее и дальнее окружение. Это случилось со мной перед съемкой «Мандалы».

**Начало.** Общепринятый взгляд на отечественную кинематографию исходит из предпосылки, что он имеет фиксированное начало (скажем, 1941-й год), развитие и некий неопределенный финал (или ряд промежуточных финалов, условно называемых нами «декадансом», «кризисом», «концом»). Следовательно, каждый раз, после очередного кризиса, история в сжатой форме как бы повторяется сызнова, проходя классические три фазы: рождения,

развития и очередного – промежуточного – конца. Так, волна за волной, сменяется одна кинематографическая генерация другой.

Что значит начало?

Вот, к примеру, хронологически письменная литература Киргизии начинается в 20-е годы, с газеты «Эркин-Тоо» и первого стихотворения А. Токомбаева (допустим).

А действительно профессионально зрелая авторская литература в республике началась, на мой взгляд, в эпоху «оттепели» с прозы Ч. Айтматова.

Получается, начало не в хронологическом времени, не в природе, а в бытии, <плероме>, в «вечности», стремительно врывающейся в «социальную майю» и самовластно нарушающей право «первородства».

Отсюда, на мой взгляд, кыргызское кино началось не с Шепитько и не с Кончаловского. Хронологическое первенство здесь не имеет значения. Есть первые письменные авторы в кыргызской литературе (К. Баялинов, А. Токомбаев, Т. Сыдыкбеков) и есть первые – по хронологии – кинематографисты «оттепели», но подлинно зрелый, собственно национальный кинематограф «новой волны», начинается с дебютных фильмов М. Убукеева, Т. Океева, Б. Шамшиева, А. Видугириса.

Чрезвычайно важным для нашей истории является тот факт, что шестидесятники у нас были. Во-вторых, не менее важным для нас является то, что их творческое присутствие ограждало наше кинематографическое пространство от «варягов», которые могли исказить или, в лучшем случае, экранизировать нашу реальность, а не выразить ее в формах самой нашей жизни.

Это то, о чем нам надлежит сегодня помнить и бытийно держать перед собой.

**Ключевые сцены.** 1. В «Небе нашего детства» Т.Океева – это финальная сцена прощания старого Бакая с сыном. Это наша сцена, полная сдержанного величия и эпической мощи. 2. Сцена, где старый Бакай после избиения жены и неудачного преследования сына наигрывает на комузе в юрте. Здесь свою личную драму и горе кочевник поверяет музыкальному инструменту. (Известно, что самураи в мирное время обязаны были быть просветителями, что имеет соответствие и в нашей жизни: воин-номад также выступал в годы затишья и спокойствия как музыкант и певец.) 3. Сцена с чучелом беркута.

В фильме «Выстрел на перевале Караш» Б. Шамшиева: 1. Сцена на травли Бактыгула у реки. Здесь Шамшиев визуально точно выразил тюркский архетип поведения в экстремальную минуту. Это внятно артикулированный образ этнического характера. Форма была задана. 2. Финальная сцена, где Бактыгул поджидает Джараспай-болуша на перевале. Эта сцена, на мой взгляд, одна из лучших и высочайших по своему смыслу и пафосу в мировом кинематографе. Это тоже очень наша сцена. Здесь образ беловерхой горы, на которую оглядывается Бактыгул в минуту расправы, задает герою иную – неприродную – но основанную на культуре модель поведения.

Все эти сцены кинематографа 60-х сделали то, что Бродский называл <поэтическим> «ускорением мышления». В пространстве этих фильмов целый народ вдруг обрел зрение и возмужал на целые столетия. Здесь произошло, на мой взгляд, то, что можно определить как «вхождение в бытие». То есть названные картины по уровню артикуляции, по внутреннему нерву, по глубине поднятой темы впали в некий «топос», в «форму», в пространстве которой стало возможным определенное понимание.

**Дуэнде.** Мне думается, что в этих фильмах были элементы того, что Гарсиа Лорка называл дуэнде <страсть, спонтанность, иррациональный напор, «драйв», дионисийский порыв>. Гарсиа Лорка приводит три начала, сопутствующие подлинному творчеству: музу, ангела и дуэнде, отдавая при этом предпочтение дуэнде. Муза и ангел менее присущи двум названным фильмам «оттепели», но некое дыхание дуэнде, несомненно, в них присутствовало.

**Элементарный и трансформирующий тип искусства.** Есть культурные артефакты, которые знаменуют достижения определенного рубежа (возраста) и есть вещи, обозначающие выход за пределы всех рубежей – в измерение непрерывных духовных трансформаций. С первыми человечество проходит опыт психологического возмужания и взросления, со вторыми – опыт смерти и выхода за пределы всякого возраста, во вневременное пространство.

*Эта классификация, взятая из аналитической психологии (Э. Нойманн), может быть применена и к искусству, являющемуся инструментом обоих типов познания.*



**Выстрел на перевале Караш. Болот Шамшиев, 1967**

Так вот, нашим опытом культурного и психологического («элементарного») самоопределения была послевоенная экстремальная литература Айтматова и дебютные ленты шестидесятников. Трансформирующий интровертный тип творчества на нашей почве так и не был открыт и по сей день остается в форме жизненного императива.

Есть художники, равные всем поколениям <как бы вне времени>, сохраняющие творческую продуктивность в течение всей жизни. В кинематографе для меня таким продолжает оставаться Луис Бунюэль.

**От природы к культуре.** Я рассматриваю дебютные фильмы Океева и Шамшиева как вещи, сделанные по «природе», по «наитию». То есть, то, что дано было «даром», от рождения. Когда с первыми фильмами выплеснулось нечто очень важное, встал необходимый вопрос: что дальше? Этот вопрос в начале 1970-х знаменовал наступление второго этапа в кинематографе шестидесятников. То, что ранее было дано авансом, «даром» – по природе – теперь необходимо было создавать посредством культуры, посредством искусства <жить>. Одной природы уже было мало. «Ген» культуры не встроен в сознание, не имманентен природе, а избыточен, внеприроден. И его необходимо возвращать по «закону усиления», или непрерывного рождения, – из момента в момент.

*Этот же вопрос встал перед Актаном после «Бешкемпир». «Маймыл» должен был знаменовать начало нового этапа, основанного на культуре и искусстве, т. е. на возобновленной (мудрой) наивности, чистоте и простоте. Но этого не произошло. (Несмотря на многие очевидные достоинства этого фильма.)*

В 60-е годы (и позже, в 90-е) в котле городской среды пахталась алхимическая эссенция нового отношения, основания подлинного сотрудничества, именно здесь генерировалась индивидуальная культура, темы и идеи большого дыхания (не обязательно материализованные, – если учитывать исторический контекст, – но в умах, рукописях, в общении – в самой среде). Именно здесь просвещенный человек культуры мог дать второе дыхание, новый импульс кыргызскому кинематографу и искусству 70-х годов. Там, где природа остановилась перед зиянием небытия, необходима была культура самопознания и самостояния личности, культура сотрудничества, тонко чувствующая и понимающая соборность. Таково было веление времени.

*«Знай мужское, но держись женского»*

*Дао дэ Цзин*

**Новая анима <душа> и конец эпох.** С литературой Айтматова в национальный культурный космос вошла новая составляющая – вечная женственность с ее разрушающей («Джамия») и созидательной («Первый учитель», «Верблужий глаз») силой любви. Женские образы этих повестей стали этапными, поворотными символами новой эпохи, свидетельствуя о верховном внушении и вторжении новой анимы в национальное сознание и культуру.

С другой стороны, параллельно литературе, отечественный кинематограф в лице Океева и Шамшиева ввел в общественное сознание через образы <утраты> отцовского мира ощущение конца прежней исторической эпохи и ее <патриархальной, «мужественной»> культуры: табунщик Бакай, Джараспай-болуш.

Все новые значительные движения и начинания в истории мировых культур начинаются, как правило, с открытия новых женских образов – с любви, и конца статичных образов отцовского мира. Литература послевоенной «оттепели», литература Айтматова, началась с любви, кинематограф («Зной» Шепитько и «Первый учитель» Кончаловского) это подхватил, открывая новое время. Параллельно дебютные фильмы Океева и Шамшиева оплакали конец эпической эпохи и ее монументальных фигур в образах Бакая и Джараспая.

В 90-х годах Актан ошеломил нас пронзительной историей любви («Селкинчек» и позже «Бешкемпир»), повторяя всеобщие алгоритмы обновления, связанные с вторжением новой анимы и образов вечной женственности. С другой стороны, фильм «Бурная река, безмятежное море» (в начальной версии «In spere») оплакал крушение прежней исторической эпохи. История трех братьев, утративших единство, свидетельствовала о тектонических сдвигах в истории и глобальном геополитическом конце Союза. Оба фильма дебютировали в один год (1993), обозначив конец и новое начало. Новому кинематографу 90-х было тогда столько же лет, сколько и независимому молодому государству, даже не принявшему еще новую Конституцию.

То, что мне близко в кинематографе шестидесятников: монументальные образы, эпический масштаб повествования. Что-то бесповоротно уходило из этого мира и фильмы эпохи «оттепели» («Небо нашего детства», «Выстрел на перевале Караш») чутко уловили этот исторический слом. Позже – в 70-80-е годы – это не повторилось ни в теме кинематографа, ни в образах. В начале 90-х ощущение катастрофизма вновь пришло в кинематограф с фильмом «Бурная река, безмятежное море» («In spere»), но из-за непривычного киноязыка не было воспринято общественным сознанием.

**Дзэнский ум.** То, что мне не близко в шестидесятниках: отсутствие взгляда без «я» <«трансцендентального взгляда»>. Того, что сродни дзэнскому «пустотному уму» (не-уму). Такое видение постулирует, что жизнь, как и культура, не имеет прошлого, и всякий раз – из момента в момент – рождается заново. И не просто символически – в виде смены поколений, или циклически – в форме природного круговорота, а трансцендентально – из мгновения в мгновение. Такое понимание разрушает любую иерархию, власть любого авторитета, любые накопления, любой опыт, неизбежную инфляцию всякого «я».

Трансцендентальное видение равносильно обретению зрения.

Именно отсутствие трансцендентального взгляда привело поколение шестидесятников (и позже, в 90-е годы, Актана) к по-

стылому ранжиру, к званиям, иерархиям, к «статусу», к местечковой иллюзии «олимпийства», которые выродились со временем в конфликтную модель отношений. В итоге кинопроцесс утратил «драйв», дуэнде, сопровождающую свободный дзэнский ум, и на холостом ходу вкатился в стоячее зловонное болото брежневского «застоя».

**Потеря либидо.** Когда исчезло бытийное напряжение, «драйв», дуэнде, породившие вспышку сознания, кинопроцесс продолжал существовать в линейном физическом времени, проводились дежурные мероприятия, очередные съезды, что-то там снималось, поддерживая в общественном сознании иллюзию «чуда», которое давно испарилось. Юнг определял это как потерю творческой энергии жизни <либидо>.



*Взлет. Марат Сарулу, 2002*

**Уязвимость и незащищенность.** Как-то меня очень тронула одна фотография рабочих моментов съемок фильма «Селкинчек». На ней был изображен Актан, тогда еще неизвестный начинающий режиссер, в солдатской шинели, с какой-то дурацкой вязаной шапочкой на голове. Шинель и шапочка как-то не вязались между собой, создавая впечатление причудливой смеси детства и взрослости, простоты и серьезности. Таким я знал того Актана и таким я держу его в своей памяти, как напоминание себе самому.

Такими мы начинали новое кино 90-х годов.



Селкинчек. Актан Абдыкалыков. 1993. Рабочий момент

Обновляющие импульсы жизни приходят в ум свободный, бдительный, сенситивный, в сознание уязвимое и гибкое, незащищенное знанием и необремененное прошлым. Однако поиск, по обычаю, сменяется «именем», уязвимость – опытом, незащищенность – респектабельностью, начало сотрудничества – групповщиной, и великие импульсы обновления блокируются, перемещаясь в более достойные времена и пространства.

*«То, что было, – смерть того, что есть».*

**Профессионализм.** Делоне как-то сказал Марку Шагалу: «Шагал, ты не профессионал». Для меня это замечание Делоне представляется бессмысленным. Ибо то, что делал Шагал, существовало не в привычной для Делоне западной художественной системе, и должно было оцениваться им не по шкале ремесла, а по силе восторга перед чудом жизни, по визионерскому дару, по феерическому искусству вымысла, одухотворяющего и возносящего творчество и жизнь над природой – вопреки законам гравитации.

Одно из глубочайших заблуждений творческой братии – наивное убеждение, что профессионализм является (после получения «корочки» и выслуги лет) неким пожизненным приобретением. Тогда как, по закону усиления, нет никакого статуса «профессионала», а есть точечный процесс, в котором профессионализм как форма зрелого отношения может вдруг вспыхнуть, а потом никогда больше с такой интенсивностью и в такой форме не появиться.

Нельзя произвольно присвоить себе «профессионализм» раз и навсегда. Это качество появляется на момент, пока ты держишь высокий градус внимания, а потом исчезает. Без непрерывного рождения человек лишается профессионализма и вязнет, сам того не замечая, в инерционной системе привычки, рутины, постылого ремесла. Что и произошло в эпоху «оттепели» и позже, в эпоху независимости, и происходит теперь.

*«Реальность (подставляй: бытие, ум, понимание – М.С.) не имеет протяженности, – пишет Мастер, – она от мгновения к мгновению всегда новая, всегда свежая». Другими словами, «понимание есть сейчас или никогда».*

**Предпосылки понимания.** Но это лишь означает, что «понимание невозможно» – в том смысле, что оно не бывает раз и навсегда, не накапливается, не собирается постепенно во времени

и потому не является частью ума и воли. Но самопорождается по «закону усилия», будучи сращенным с энергией видения, с интенсивностью, с эросом исследования – от момента к моменту. Это самопричинные вещи и свободное усилие выступает здесь в роли своего рода начала видения («понимания», «творчества» и прочих вещей этого ряда).

Во-вторых, «наиболее важным в процессе исследования является понимание самого ищущего, а не того, что он ищет», – продолжает Мастер. – Ибо «важно понимание процесса мысли, а не то, о чем мы думаем». Применительно к нашему разговору это означает то, что не шестидесятники важны сами по себе, а наши сегодняшние проблемы и то, как мы их встречаем, как подходим к их решению. При этом история – лишь повод поговорить о нашем сегодняшнем дне и о нас самих.

**Понимание невозможно.** Не раз замечал: некий факт уже имеется, а я не могу его воспринять, извлечь из него смысл. Нет органа узнавания – энергии внимания и безмолвного ума. Другими словами, нет смыкания с мета-уровнем видения <трансцендентальным сознанием>, чтоб обнаружить уже существующий во времени факт. Хотя метафизическая упорядоченность, или смысл <понимание> уже есть – всегда есть в настоящем, параллельно моему неведению.

*Кстати, К. Юнг сформулировал аксиому, что неведение (незнание) в новое время перестало быть достаточным основанием для морального оправдания наших поступков. Да, жестко ставили вопрос старики.*

Всякий раз, снова и снова, я с удивлением открываю, что понимание невозможно. То есть, невозможно понимание чего-то раз и навсегда. В момент, когда есть интенсивное внимание, – ты понимаешь (если повезет), но в следующий миг – опять в неведении. И чтобы что-то понимать, ты должен родиться вновь. Однако никаких гарантий нет, и понимание может не состояться. Бытие всегда рука об руку с небытием.

Понимание не имеет протяженности, но дискретно, точно, и если ты не родился в этот момент, то в следующий бытийно отсутствуешь, подчас сам того не замечая. Вот это самое бытийное напряжение, внимание, видение, приходящее ниоткуда, без вашего приглашения, и уходящее в никуда, и несущее на гребне своей страсти – из момента в момент – новые смыслы и последовательную смерть ума со всеми его накоплениями и достижениями, со всем его опытом, амбициями и проектами, вдруг вспыхнуло в литературе, кинематографе и искусстве «оттепели» – и потом без следа исчезло.

Но ведь это необходимо видеть и понимать. Так видим ли?..

Окидывая взглядом недавнее прошлое, я вновь и вновь обнаруживаю, что смысл никогда не очевиден, поскольку не является

частью ума. Иначе бы он (смысл) хранился в голове как готовая запись. Но смысл самопорождается на гребне свободного усилия, вновь и вновь, как и ум, который не является «сущностью», но энергией. Понимание приходит из творческой пустоты свободного ума. Но ум – это не природный инструмент, ум – это бдительность, чуткость, сенситивность, уязвимость, способные ухватывать смысл на пределе нашего внимания.

Но в момент, когда угасает сила взгляда, – исчезает и ум (понимание), оставляя в голове остывший пепел слов.

Трудно сознанию, воспитанному и воспринимающему мир в понятиях предметности, – почти невозможно – осознать, что инструментом видения является не физическое зрение, а внимание. Когда исчезает внимание, остается обычное физическое зрение, брошенное на произвол опыта.

**Ритмы эпохи.** Кино шестидесятников, как я об этом уже писал, отличалось в подавляющем большинстве экстравертной направленностью, идущей от базовой установки эпохи. Вся общественная жизнь, вся культура были заряжены созидательным пафосом, какой-то молодой утопической верой, вновь возобновленной в послевоенное время, в скорое и окончательное (внешнее) переустройство мира.

Этому культурному сознанию (элементарному, по Э. Нойману), без остатка вывернутому вовне и, следовательно, совершенно инфантильному внутри, еще предстояло впереди столкнуться с демонами внутреннего мира и открыть ценою жесточайших потерь, что судьбы мира зависят не только от внешних коллективных, но и от внутренних катастроф отдельной личности.

*В 70-е годы один из самых сенситивных режиссеров советского кино – Андрей Тарковский наиболее внятно и полно (и по содержанию, и по способу говорения) программно воплотил в кинематографе поворот зрения от внешнего мира к миру внутреннему в своем шедевре «Зеркало». Эта линия была продолжена и усилена им в «Сталкере», позднее в «Ностальгии» и кульминировала в болезненном, на сплошном нервном срыве «Жертвоприношении».*

Ритмы эпохи, чередуясь как систолы и диастолы сердца, то сжимаются, то разжимаются. Эпоха «оттепели» была планетарным явлением, с очень высоким градусом внешней (социально-политической) активности. Вдруг словно рухнула некая плотина, и замороженные воды жизни перешли из твердого в жидкое состояние, хлынув из тайников природы в мир людей.

Позже, в эпоху застоя, эта же энергия переменяла собственное направление. Она ушла внутрь, к первоистокам, вобрав в себя разлившийся вовне собственный огонь. Но поскольку на социаль-

ной арене по-прежнему находились те же персонажи: активные общественные попрыгунчики и культурные активисты, которые совершенно не были готовы к смене социальных и жизненных циклов, не были готовы к интенсивной эзотерической работе, то возможность внутренней трансформации общества провалилась. Не было до этого, в предшествующий (оттепелый) период выработано мускулов, органов, инструментов иного восприятия, иного зрения – зрелой человеческой формы, могущей свободно играть бытийными состояниями, естественно переключаясь с внешнего на внутреннее и наоборот.

**Сотрудничество.** Мое критическое исследование кинематографа шестидесятников напоминает обоюдоострый нож. Внешняя сторона лезвия направлена на выявление формы как некой аксиомы, алгоритма видения, а внутренняя – вскрывает нарушение этой формы в моем сознании.

«Жить и работать вместе, – пишет Кришнамурти, – это одно из самых трудных дел. Каждый хочет ...стать тем или другим, а здесь и заложено разрушение любого сотрудничества. Совместная работа предполагает полный, без всяких мотивов, отказ от «я». Это то же самое, что совместное познание, в котором есть только функция, и нет общественного положения. Любой личный мотив или стремление к выгоде положат конец истинному качеству сотрудничества».

Вот оно лезвие трансцендентального зрения, вскрывающее пороки сознания! Таков текст, который ставит ваше зрение. Текст, порожденный силой пассионарного видения. Это не просто игра слов, а некий «топос», «порядок», «структура», в пространстве которого мы можем что-то видеть, что-то понимать, о чем-то внятно говорить. Вот это и есть форма, т. е. то, через что проявляется и выражает себя бытие <понимание, смысл>.

Да, у нас был кинопроцесс, и в Союзе, и у нас дома. Но никогда не было истинного сотрудничества. Ни в 60-е годы, ни в 90-е.

Сопрягать и соизмерять необходимо не кинематограф шестидесятников и девяностников и не «местное» кино с «мировыми образцами», но идти дальше, к первоисточкам, соотнося наше искусство с универсальными предпосылками понимания, – с «формой», «бытием», с тем, что является «матерью вдохновения и творчества», с мощью всеокушающей «дуэндэ», с uterus всех слов и образов. Откуда, собственно, и появились все «мировые образцы».

**Форма.** Одно из привычных профессиональных предрассудков кинематографистов – преклонение перед «большой формой» – полным метром, идущим, похоже, от литературы с ее культом

большой эпической формы – романом. Но мне не меньше, чем дебютные полнометражные фильмы Океева и Шамшиева, нравятся их короткометражки: «Манасчи» и «Это – лошади». «Замки на песке» А. Видугириса – даже больше, чем его большие работы. В то время это могло стать целым направлением в нашем кино (ведь были параллельно в грузинском кинематографе лирические и комедийные короткометражки). Но почему-то не стало. Почему?

*В свое время Рабиндранат Тагор восхищался японскими трехстишиями – хокку, иронически замечая, что Запад привык воспринимать красоту в иной – более масштабной – метрической системе.*

**Параллельное кино. Литовская рапсодия.** Есть фильм, который в истории киргизского кинематографа занимает особое место. Это «Замки на песке» А. Видугириса – игровая короткометражка, снятая в документальной манере. Маленький кинематографический шедевр. В этой простой и чистой истории присутствует некий неуловимый литовский «акцент». Тот, кто хоть мало-мальски знаком с литовской фотографической школой, литовской графикой и живописью советской эпохи, почувствует эту едва уловимую поэтическую интонацию, присущую литовскому искусству, к стати, весьма близкую и родственную киргизскому духу. Эта изысканная картина с неожиданно щемящей финальной нотой, была тем чудом, которое по странной прихоти судьбы почему-то так и не привилось на нашей почве. Почему? Позже в фильме «Сказ о Чинаре...» – эта «литовская линия» в нашем кино продолжилась вновь. Специфический литовский символизм, входящий к фольклорным традициям, своеобразная притчевость, тонкая балтийская иррациональность в дальнейшем не прописались в нашем кинематографе, хотя предпосылки для этого в нашем национальном складе души имелись.

По своей значимости этот кинематограф, столь несправедливо обойденный вниманием и недооцененный критикой, не уступает по форме, по способу артикуляции «большому» кинематографу шестидесятников. Объем здесь не имеет никакого значения. Важна форма. Тонкий балтийский сюрреализм Видугириса исчез из кинематографа «оттепели», чтобы неожиданно вынырнуть в начале 90-х в по-прежнему непривычном и неприемлемом для отечественного кинематографа фильме «Бурная река, безмятежное море» («In spe»).

**Проза и поэзия.** В 90-е годы я был восхищен «Селкинчиком» Актана и позже его социальными роликами – лучшим, на мой взгляд, что он сделал до сих пор в кино. Какая точная форма! И как в них блестяще отлились наше самочувствие и наш взгляд на жизнь. Такое по пластике и по способу артикуляции было недоступно шестидесятникам. Я не видел ничего подобного не только в масштабах региона, но и на всей территории СНГ. Подлинные

авторские шедевры Актана! Пронизанные удивительной теплотой, свежестью и пронзительной эмоциональностью, они несли в себе тогда заряд бесхитростного и бескорыстного отношения, столь присущего любительскому (авторскому) взгляду, который позднее был утрачен.

Но кинематограф, по словам Трюффо, это – проза. То есть, фабула, сюжет, структура, соотношение частей, характеры и т. д. Как раз то, что найти не возьмешь. Где необходимо «искусство». Но большинство наших кинематографистов, и в прежние годы, и теперь, переносят в «большую форму» (в «прозу») особенности малой формы – короткометражки («лирической поэзии»), то есть, «атмосферу», «настроение», «состояние» – то, чем, например, в отечественной живописи традиционно была, скажем, «колористика» и «цвет». Что же касается новых идей, тем, виртуозно разработанной техники и сюжета, формалистических находок и решений, то в этом нам и в живописи, и в кинематографе по сей день отказывают.

*Должен оговориться, что все сказанное выше, имеет отношение к так называемому «жанровому» кинематографу. Но в том, что касается авторского кино, пока еще сохраняющего собственно кинематографические границы (восходящие к черно-белому документальному кино, в пределе – к черно-белой документальной фотографии), то там, в силу его специфики, иные критерии. Хотя в современную эпоху, размывшую границы между «жанром» и арт-хаусом и создавшую смешанные гибридные формы, очень трудно идентифицировать кинематограф по формальным признакам.*



**Замки на песке.** Альгимантас Видугирис, 1968

**Опыты нематериального.** Отказ от информационных (содержательных) задач искусства после Второй мировой войны, как известно, вошел в свою завершающую фазу. Бурное развитие искусства, особенно его визуальных форм, привело к тому, что искусство вышло за собственные границы, сделав предметом выражения собственно форму как таковую – «чистую форму».

В целом, диалектика искусства в XX веке вела от отображения реальности («мимесиса», подражания) – к вымыслу, фантазии, к свободной игре воображения («пойесису», творчеству, искусству, изобретению реальности). А в кинематографе от «реалистичных» фильмов братьев Люмьер – к феерическим вымыслам Мельеса.



Бурная река, безмятежное море (In spe). Марат Сарулу, 1993-2004

В «Бурной реке, безмятежном море» общественное сознание, привыкшее приравнивать образ реальности к ее «реалистичному» отображению, неожиданно столкнулось с трудностью интерпретации, т. е. встало перед «проблемой контекста». Аналогом такого как «Бурная река, безмятежное море» кинематографа вымысла <кинематографа Мельеса>, который не отражал действительность, но изобретал новую реальность, было искусство современной нефигуративной живописи, разрушившей собственные границы и сделавшей содержанием художественных поисков и исследований «чистую форму» как таковую.

«Бурная река, безмятежное море» был фильмом не о реальном. Я сделал попытку сказать о чем-то ином. Это было стремление через видимое показать невидимое – иной срез существования. Иное бытие. Это приближало фильм к архаическому метафизическому театру. И вчера, и сегодня формальное совершенство «Бурной реки, безмятежного моря», немислимое для тех же шестидесятников, продолжает оставаться непроницаемым для отечественной публики и кинокритики.

**«Манифест».** Недавно я рылся в своих старых записях и неожиданно обнаружил там листок с написанным некогда в студенческие годы «манифестом для себя». Сегодня мне нечего к нему добавить. Я счел уместным привести его здесь, в этом контексте, как напоминание себе о настоящем.

#### **Манифест одиночки**

1. Идти с пустыми руками
2. Острое чувство неотложности
3. Критическое исследование
4. Бесстрашие
5. Серьезность
6. Опыт смерти < «Золотая цикада сбрасывает чешую» >
7. Уязвимость
8. Незащищенность
9. Уединение
10. Простота
11. Смирность
12. Анонимность

## РАЗДЕЛ 2. РАБОЧИЙ АЛЬБОМ



*При оформлении раздела были использованы фотографии из архива Александра Фёдорова и Алимжана Жоробаева, а также фотографии Эркина Болджурова и Шайлоо Джекшенбаева. Комментарии Гамала Боконбаева.*



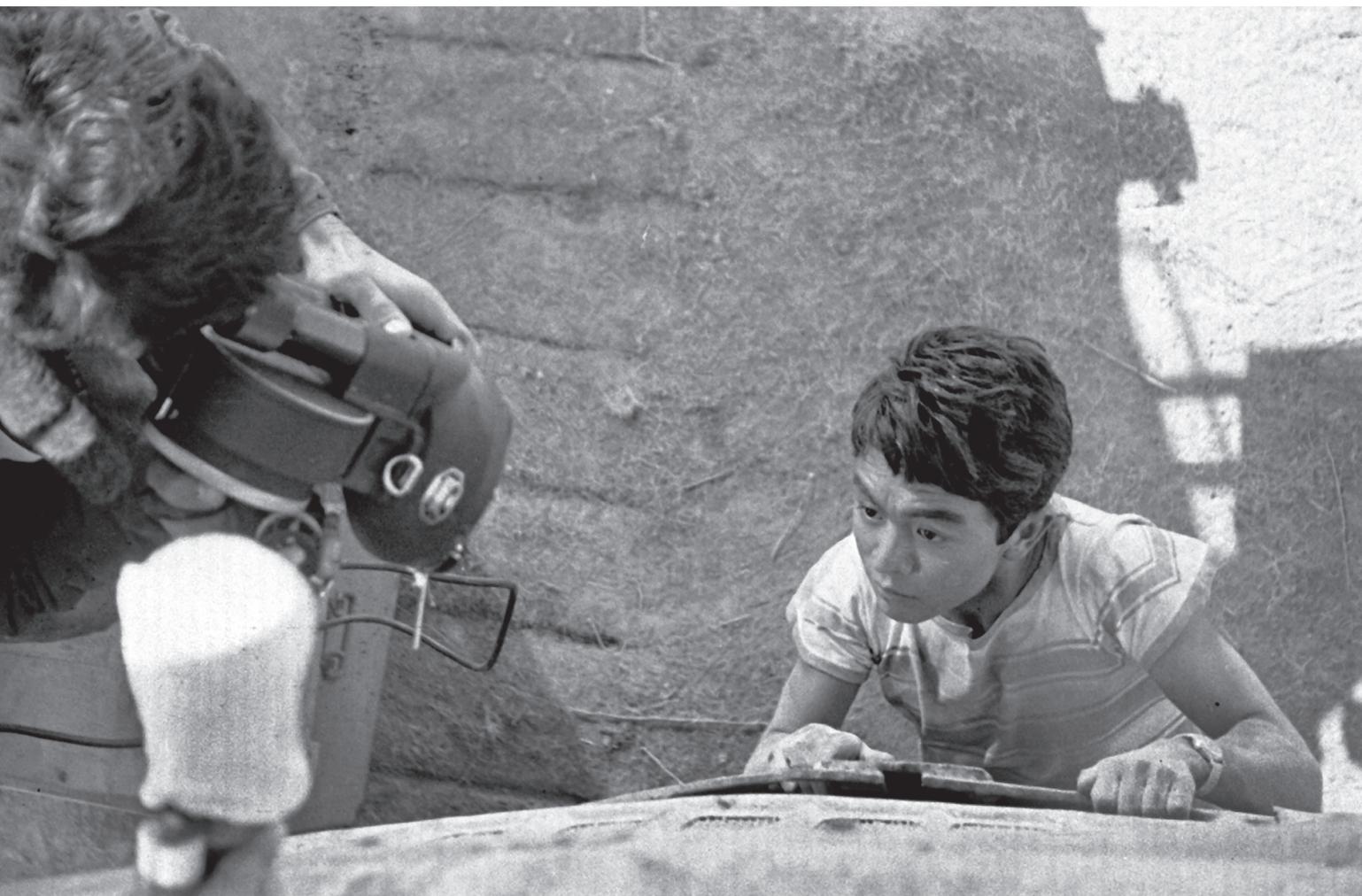
Киногруппа оценивает природу, и рабочий момент превратился в символ; похоже на монументальную скульптуру: будто «батыры» нашего кино перед битвой обдумывают план сражения. Правда «генерал» в реальности немного не на месте, с краю.  
**Лютый.** Толомуш Океев, 1973

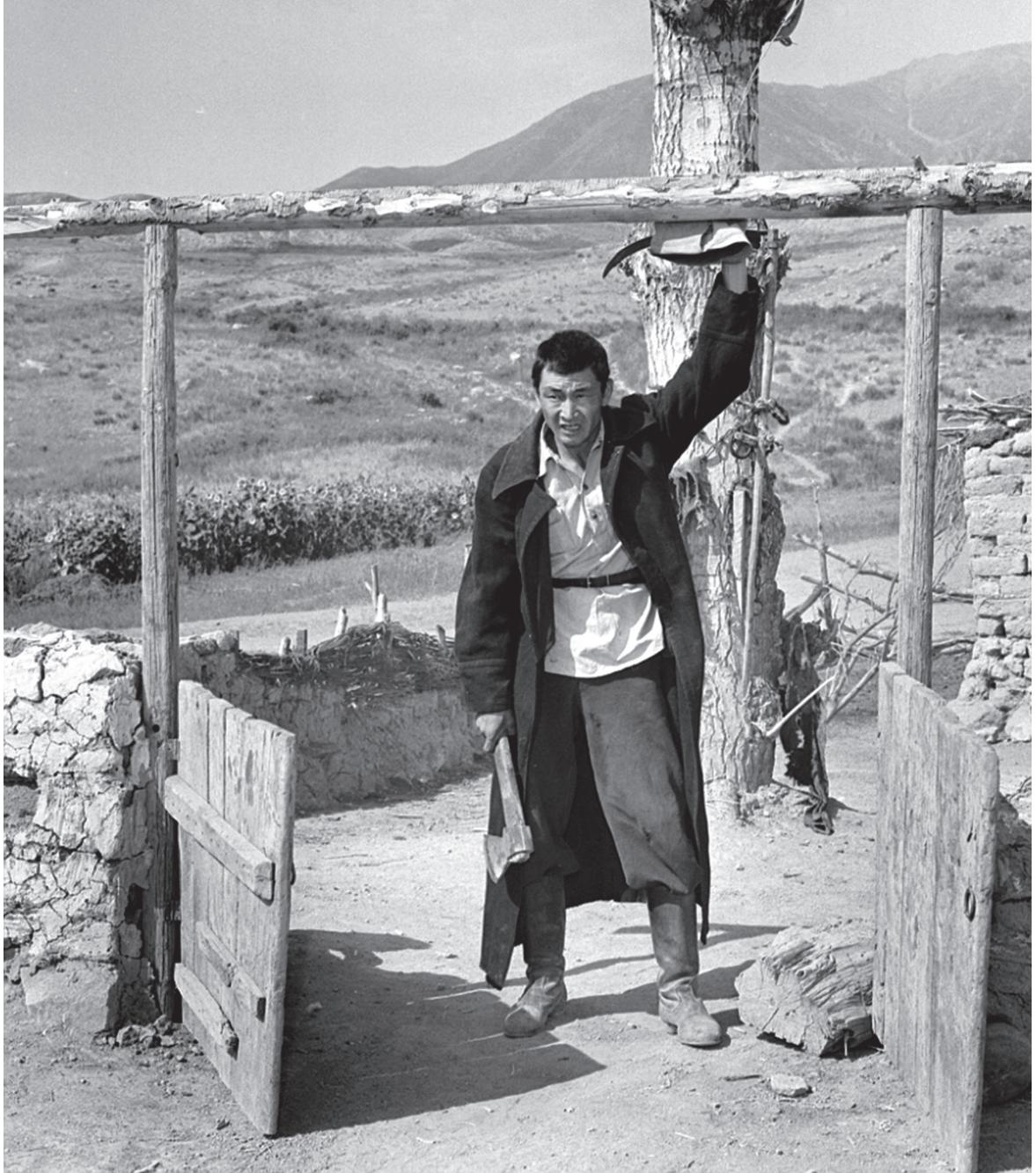
A cinema crew assesses the scene, and this moment is symbolic: seems like a monumental sculpture, as if bogatyrs (baatyr) of our cinema were mulling over the battle plan. True, the "general" in reality is not in his proper place standing at the edge.  
**The Ferocious.** Tolomush Okeev, 1973



На снимке Болоту Шамшиеву 21 год и играет он юношу, столкнувшегося с жесткой практикой жизни, но смело отстаивающего социалистические идеалы. Сегодня для нас – это просто трогательная повесть о юном идеалисте и прекрасных юношеских иллюзиях.  
**Зной.** Лариса Шепитко, 1962

On the photo Bolot Shamshiev is 21 and he acts the role of an adolescent boy who encountered tough practice of life, but is courageously standing up for socialist ideals. Today, it's just a touching story of a young idealist and beautiful youthful illusions.  
**The Heat.** Larisa Shepitko, 1962





Болот Бейшеналиев (Дуйшен) играет бескомпромиссный фанатизм. Фильм «научил» и «позволил» снимать жестко, в русле «сурового реализма», – это был прорыв в пластике республиканского кинематографа. Жаль только, что после жесткость стала расхожим приемом, применялась к месту и не к месту, часто доходя до натуралистичности.

**Первый учитель.** *Андрон Кончаловский, 1965*

Bolot Beishenaliev plays uncompromising fanaticism. The movie “taught” and “allowed” to shoot in a tough manner, and this was a breakthrough in eurhythmics of republican cinema. Unfortunately, it became a hackneyed trick, which is not always relevant and oftentimes results in excessive naturalism.

**The First Teacher.** *Andron Konchalovsky, 1965*



Наталья Аринбасарова (Алтынай) раскрывает ладони, доверчиво обнажаясь под очищающими струями дождя. Первые эротические сцены были шоком ... и поэзией, недоступной сейчас, в век цинично выстроенных мелодрам.

**Первый учитель.** *Андрон Кончаловский, 1965*

Natalya Arinbasarova opens up her palms, credulously baring herself under the cleaning streams of rain. The first erotic scenes were shocking ... and poetry unbelievable now, in the epoch of cynically devised melodramas.

**The First Teacher.** *Andron Konchalovsky, 1965*

Неприглядные стороны патриархального быта показаны откровенно, и персонаж Муратбека Рыскулова естественен... и обречен: это уходящий мир. Но когда рухнули надежды на «светлое будущее», подобный эпизод может показаться неуместной «чернухой».

**Пастбище Бакая.** *Толмуш Океев, 1966*

Nasty sides of the patriarchal life (way of life) are candidly shown, and Muratbek Ryskulov's character is natural ... and doomed: this is a passing world. When the hopes for the "better future" have collapsed, such an episode may seem inappropriate "lugubriousness."

**The Pasture of Bakai.** *Tolomush Okeev, 1966*





Женщина причитает, получив страшную весть, но в кыргызском айле всегда было, кому прийти на помощь и утешить. На фоне гор и тополей точно фиксируются самобытные черты типичной сцены горестных военных лет.

**Материнское поле.** *Геннадий Базаров, 1967*

A woman is bewailing upon receiving terrible news, but in Kyrgyz village (ayil) there was always someone to help and console. Unique features of the typical scene of the sorrowful wartime years are accurately shown against the background of mountains and poplars.

**The Mother's Field.** *Gennadiy Bazarov, 1967*

Профессионально и старательно выставляется наиболее выгодная точка съемки наших патриархальных символов: необходимо хорошо запечатлеть для потомков уходящую натуру.

**Манасчи.** *Болот Шамшиев, 1965*

Professional and careful positioning the most appropriate vantage point to shoot our patriarchal symbols: the romanticism of the “disappearing scene” needs be imprinted for the descendants.

**Manaschi (The Singer of the Manas Epic).** *Bolot Shamshiev, 1965*





Жест мастера выразителен, как у самурая, и однозначен – как у вождя. Режиссер во всем уверен: снимает фильм о хорошо знакомой ему жизни.

**Пастбище Бакая.** *Толомуш Океев, 1966*

The gesture of the master is expressive, as that of the samurai, and straightforward – as that of the leader. The master's confidence comes from the fact that he shoots a movie about the well-known life.

**The Pasture of Bakai.** *Tolomush Okeev, 1966*

Режиссер на съемочной площадке выделяется собранностью и решительностью, как командир уверенными жестами. Историк и философ снимает корректный и правдивый фильм о трагических событиях 1916 года.

**Трудная переправа.** *Мелис Убукеев, 1964*

A film director at the film-set stands out as the most concentrated and decisive commander with confident gestures. The historian and philosopher is shooting the correct and honest movie about tragic events of 1916.

**The Tough Passage.** *Melis Ubukeev, 1964*





Символ смелости... и тщетности человеческих усилий художественно освоить океан необузданно бушующей жизни. Однажды во время сплава по реке Нарын плот перевернется, но съемочная группа документального фильма сумеет спасти дорогую аппаратуру.  
**Нарынский дневник. Альгимантас Видугирис, 1971**

A symbol of courageousness ... and futility of human efforts to artistically master the ocean of an unbridled life. During floating down the Naryn River the raft has once overturned, but the documentary crew was able to save expensive equipment.  
**Naryn Diary. Alghimantas Vidugiris, 1971**





Муратбек Рыскулов не играет «образ», и у него плохой не просто плохой – он играет человека. И такая гениальная трактовка – даже самодуры-феодалы всегда люди, с не состоявшейся, не выросшей душой, – подкупает философским оптимизмом.

**Ак моор.** *Мелис Убукеев, 1969*

Muratbek Ryskulov does not act the “role,” and his is not simply bad – he plays an individual. And such a brilliant interpretation of the actor – even petty tyrant-feudalists are always human beings, no matter what underdeveloped souls they may have – wins hearts by its philosophic optimism.

**Ак Мөөр.** *Melis Ubukeev, 1969*

Таттыбюбю Турсунбаева – самый обаятельный... и загадочный образ нашего кинематографа. Фотограф в перерыве съемок фильма уловил иную ипостась, нелегкую участь всех красавиц – она похожа на прекрасную непонятую куклу в этой сложной духовной драме.  
**Ак моор.** *Мелис Убукеев, 1969*

Tattybubu Tursunbaeva is the most personable and ... enigmatic type of our cinematograph. Between shooting sessions a photographer has caught another facet, uneasy fate of all beauties – she looks like a beautiful misunderstood doll in this complex spiritual drama.  
**Ак Мөөр.** *Melis Ubukeyev, 1969*





В горах перемешались: линии электропередач, советский лозунг и портрет акына – строится Токтогульская ГЭС. И режиссер-монтажник-высотник делает фильм на производственную тему, поднимая общечеловеческие проблемы.  
**Нарынский дневник.** Альгимантас Видугирис, 1971

Mixed-up in mountains: electric transmission lines, the Soviet slogan, and a portrait of a poet (akyn) – they build Toktogul HES (hydroelectric station). And cinema director / rigger / high altitude climber makes a movie on industrial theme raising problems common to all mankind.  
**Naryn Diary.** Alghimantas Vidughiris, 1971

Мастер подчас и сам становится своим персонажем, показывая, как обычно мальчишки играют в горной речке, с радостью и надеждой разыскивая белый пароход-мечту. **Белый пароход.** *Болот Шамшиев, 1975*

At times, the master himself becomes the character he created showing how boys usually play in a mountainous river merrily looking for the white dream steamship in the hope to find it. **The White Steamship.** *Bolot Shamshiev, 1975*





Минуту назад актер Орозбек Кутманалиев с остервенением показывал, как он рубит рога оленя, следуя наставлениям режиссера. А фотография уловила как «отрицательный персонаж» смотрит виновато и с сожалением.

**Белый пароход.** *Болот Шамшиев, 1975*

A minute ago, actor Orozbek Kutmanaliev has frenziedly been showing how he hacks deer's horns following directions of a film director. And the photo has caught how a "bad character" looks at you with guilt and regret.

**The White Steamship.** *Bolot Shamshiev, 1975*

Фотогеничность и органика. Суйменкул Чокморов гениально формирует образ мужественного героя. В нашем современном кино героев нет: не потому что нет в жизни смелых подвижников – нет тех, революционных, идеалов, за которые стоит так яростно сражаться. **Алые маки Иссyk-Куля.** *Болот Шамшиев, 1971*

photogenic and organic Suimenkul Chokmorov brilliantly forms the character of a masculine hero. In our modern cinema there are no heroes – no those revolutionary ideals that are worth to fight for. **The Scarlet Poppies of Issyk-Kul,** *Bolot Shamshiev, 1971*





Члены киногруппы в опасной близости с волком. Одна из особенностей нашего кинематографа – натуральные сцены делаются тщательно и самоотверженно.

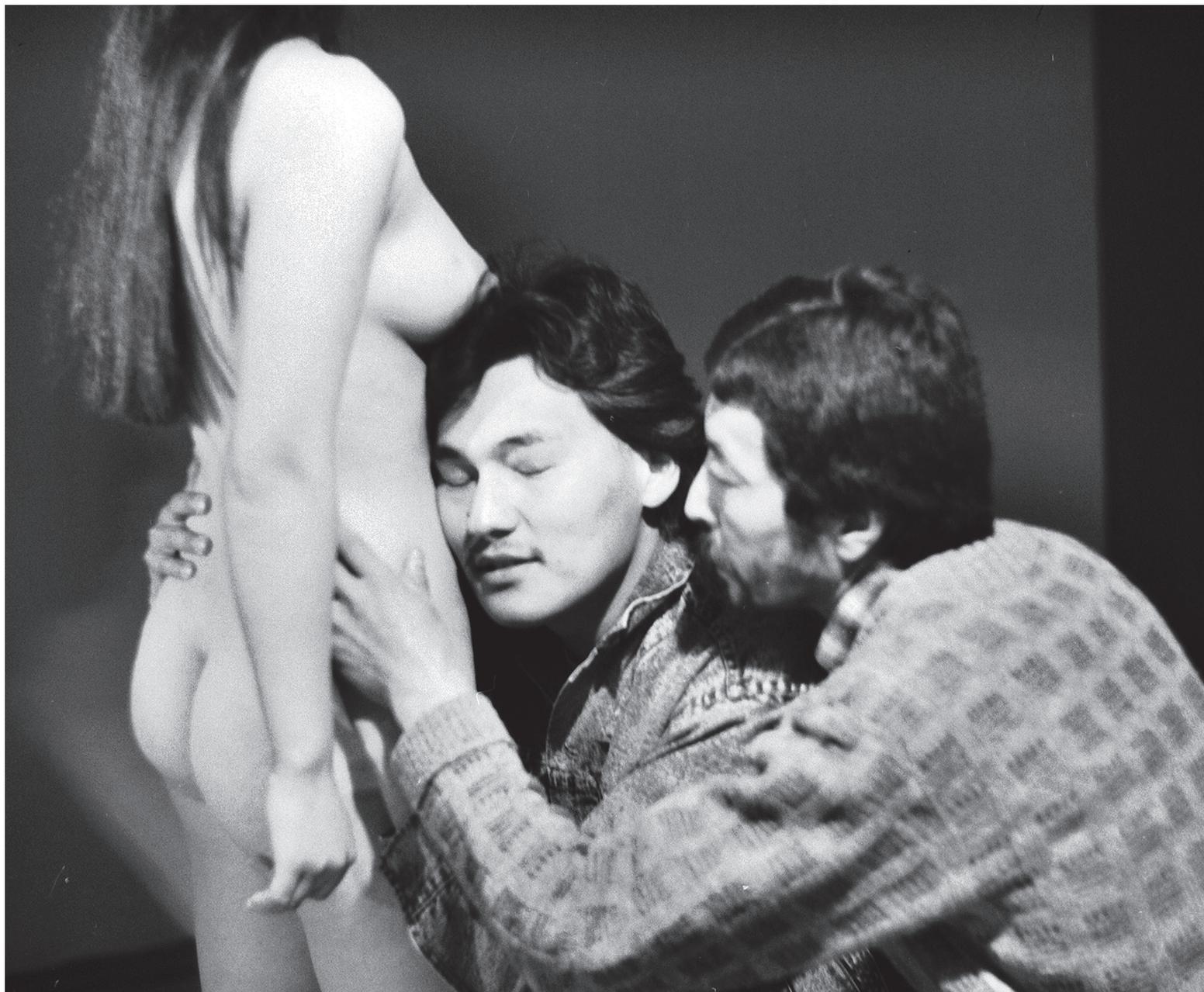
**Лютый.** *Толмуш Океев, 1973*

Cinema crew members are dangerously close to a wolf. One of the specifics of our cinematograph is that the nature scenes are shot meticulously and selflessly.

**The Ferocious.** *Tolomush Okeev, 1973*

Сцена с обнаженной натурой. Мастер умеет все: показывает, как любить и как прислушиваться...  
**Аномалия.** Геннадий Базаров, 1992

The scene with a naked model. A master is good at everything: he show how to love and listen to...  
**Anomaly.** Gennadiy Bazarov, 1992







В фильме о жизни деревенского подростка много откровенных, натуралистичных сцен, но образ «песочной женщины» – это гениально самобытная, кыргызская, вариация темы необъятной проститутки из фильмов Федерико Феллини.  
**Бешкемпир.** *Актан Абдыкалыков, 1998*

There are a lot of blunt and naturalistic scenes in the life of a country adolescent boy. But an image of a “sand woman” became a brilliantly original Kyrgyz variation of a theme of a prostitute from Federico Fellini’s movies.  
**Beshkempir.** *Aktan Abdykalykov, 1998*



Эту умильную «мизансцену» многие воспринимают как суть, квинтэссенцию творчества режиссера. Здесь явный сентиментализм и откровенная тенденция, приемлемые и уместные в жанре социального ролика. Но вряд ли этого достаточно для традиционного, глубокого, серьезного кино.

**Ырыс алды – ынтымак.** *Актан Абдыкалыков, 1996*

This touching mise en scène is considered the gist, quintessence of the film director's works. Here one can find obvious sentimentalism and a tendency that are acceptable and relevant in the genre of social advertisement. But it's barely enough for traditional, thoughtful and serious cinema.

**Yrys Aldy – Yntymak (Concord Brings Happiness).** *Aktan Abdykalykov, 1996*

Отец снимает фильм своих воспоминаний об «обезьяне», и в роли себя, подростка – сына Мирлана. На фотографии периода съемок диалектика взаимодействия: пристальный взгляд отца, умудренного жизненным опытом; и сын, в глазах которого пока открытость, наивность и пустота.

**Маймыл.** *Актан Абдыкалыков, 2001*

A father shoots a movie of his memory about “monkey,” and as his own character, an adolescent boy, played by his son Mirlan. On the photo of the period of movie shooting, there is dialectic of relationships: father’s intent look, grown wise with experience; and son, whose eyes display openness, naïveté, and blankness.

**Maimyl (Monkey).** *Aktan Abdykalykov, 2001*





Саманная стена, бабушка, собака и режиссер. Фильм о контрасте города и деревни, но снимок символичен и по-другому: надо быть городским интеллектуалом, чтобы понять философию и величие размеренной жизни села.

**Мандала.** *Марат Сарулу, 1998*

An adobe wall, a grandmother, a dog and a film director. The movie is about a contrast between a city and a village, but the photo is symbolic for a different reason: you ought to be a city intellectual to appreciate philosophy and grandeur of sedate village life.

**Mandala.** *Marat Sarulu, 1998*

В предгорьях режиссер Марат Сарулу, оператор Кадыржан Кадыралиев и художник Жылкычи Жакыпов, втроем, как единое целое, определяют точку съемки и пластику будущего фильма. Парадоксы совместной работы: художник прикрыл глаза, режиссер оценивает конкретный кадр в объективе кинокамеры, а оператор следит за общей ситуацией.

**Взлет.** *Марат Сарулу, 2002*

In the foothills film director Marat Sarulu, cameraman Kadyrjan Kadyraliev and artist Jylkychu Jakypov, the three together as a whole, are defining the vantage point of shooting and eurhythmics of a future movie. The paradoxes of a team work: an artist closed his eyes, a film director assesses a specific frame through the camera lenses, and a cameraman watches the whole situation.

**Flight.** *Marat Sarulu, 2002*



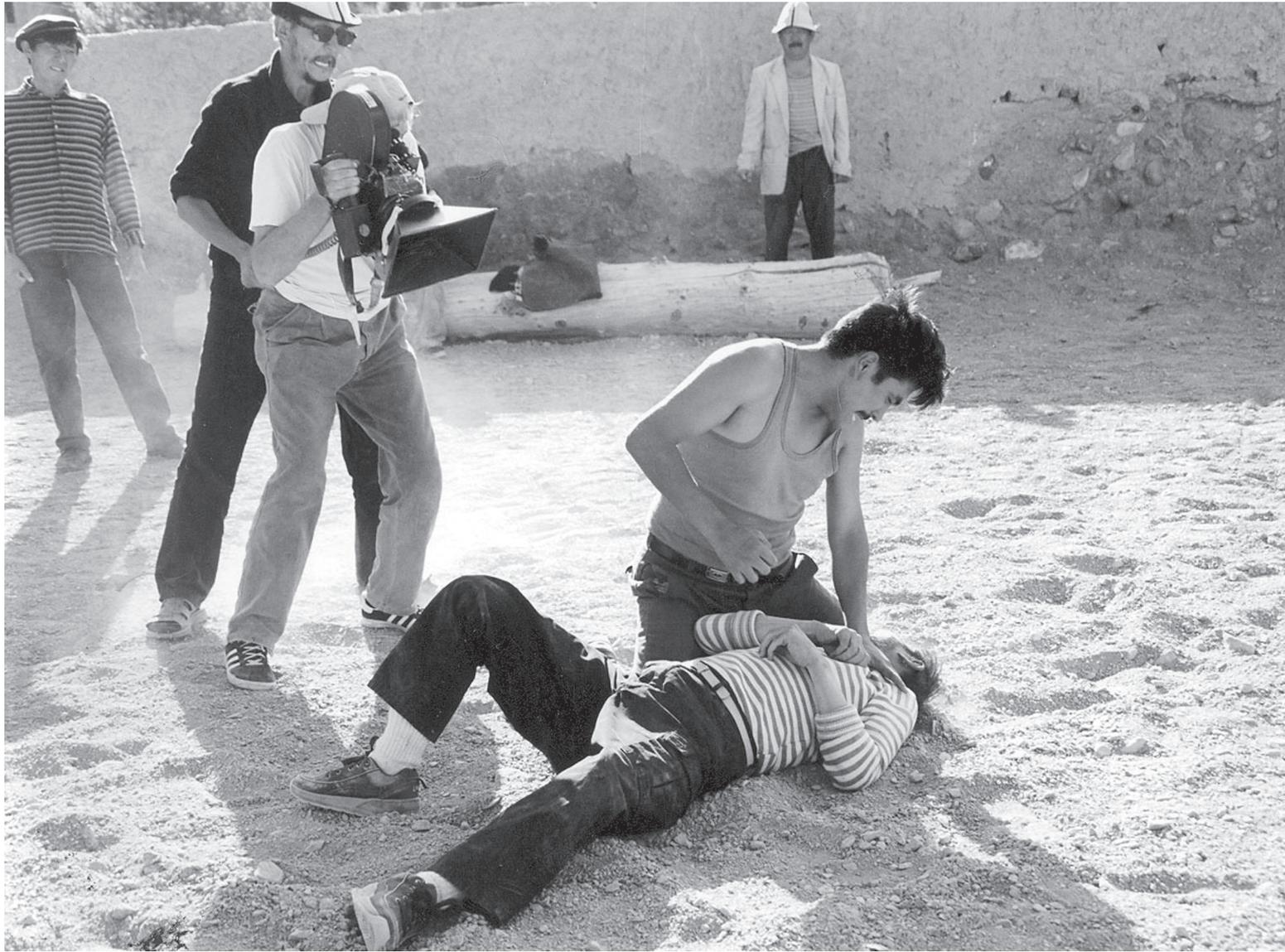
В фильме город узнаваемо-неузнаваемый. Нет туристических красотей, и знакомые виды предстают безлюдными, бездушными пространствами отталкивающих форм. И неожиданно, ностальгически, как надежда, смотрится старенькая «Победа», антикварный автомобиль послевоенных лет.

**Бурная река, безмятежное море (In spe).** *Marat Sarulu, 2004*

The city in the movie is both recognizable and unrecognizable. No tourist glamour; and familiar scenes become solitary, soulless spaces of repulsive forms. And, all of a sudden, an ancient "Pobeda," vintage car of a postwar age seems contrastingly cozy.

**Rough River, Calm Sea (In spe).** *Marat Sarulu, 2004*





Лозунг «Искусство требует жертв» воспринимается буквально, режиссер фильма не боится обвинений в жесткости и натуралистичности: сильны традиции духовности советского кино.

**Айыл окмоту.** Эрнест Абдужапаров, 2004

The slogan "Art Requires Sacrifice" is understood literally. The film director is not afraid of accusations of roughness and being excessively graphical: the traditions of spirituality of Soviet cinema are still deeply ingrained.

**Ayyl Okmotu (Village Administration).** Ernest Abdyjaparov, 2004





Натурная постановка для неоконченного фильма *Мелиса Убукеева* «**Вселенная Манаса**». Поиск нового образа не был завершен, а фотография поражает мощным потенциалом парадоксальной пластики.

Local staging of uncompleted movie of *Melis Ubukeev* “**The Universe of Manas.**” The search for a new character has not completed, but the photo impresses by its powerful potential of paradoxical eurhythmics.

## РАЗДЕЛ 3. АРХИВ

Андрон **Кончаловский**

Отрывки из книг

*НИЗКИЕ ИСТИНЫ*

*ВОЗВЫШАЮЩИЙ ОБМАН*

Письмо возмущенной общественности по поводу фильма

*ПЕРВЫЙ УЧИТЕЛЬ*

Толомуш **Океев**

Из эскизов к фильму *НЕБО НАШЕГО ДЕТСТВА*

Талип **Ибраимов**

*МАСТЕР*

Мелис **Убукеев**

*ДЕМОКРАТИЧЕСКОМУ ДВИЖЕНИЮ «КЫРГЫЗСТАНА», ЮБИЛЕЙНОЙ КОМИССИИ ВОССТАНИЯ 1916 ГОДА*

Мурат **Ауэзов**

*УРОКИ ЭКРАНИЗАЦИИ. К РАЗГОВОРУ О «ЛЮТОМ»*

Александр **Липков**

*ТЮЛЬПАНЫ И МАКИ БОЛОТА ШАМШИЕВА*

Сюзэй **Ниси**

*ВНУТРЕННИЙ МИР НА ЭКРАНЕ, ИЛИ О «НОВОЙ КЫРГЫЗСКОЙ ВОЛНЕ»*



Андрон Кончаловский

ИЗ КНИГ «НИЗКИЕ ИСТИНЫ», «ВОЗВЫШАЮЩИЙ ОБМАН»

Отрывки из книги в литературной обработке Александра Липкова.

Печатается в сокращении

ИЗ КНИГИ «НИЗКИЕ ИСТИНЫ»

<...>

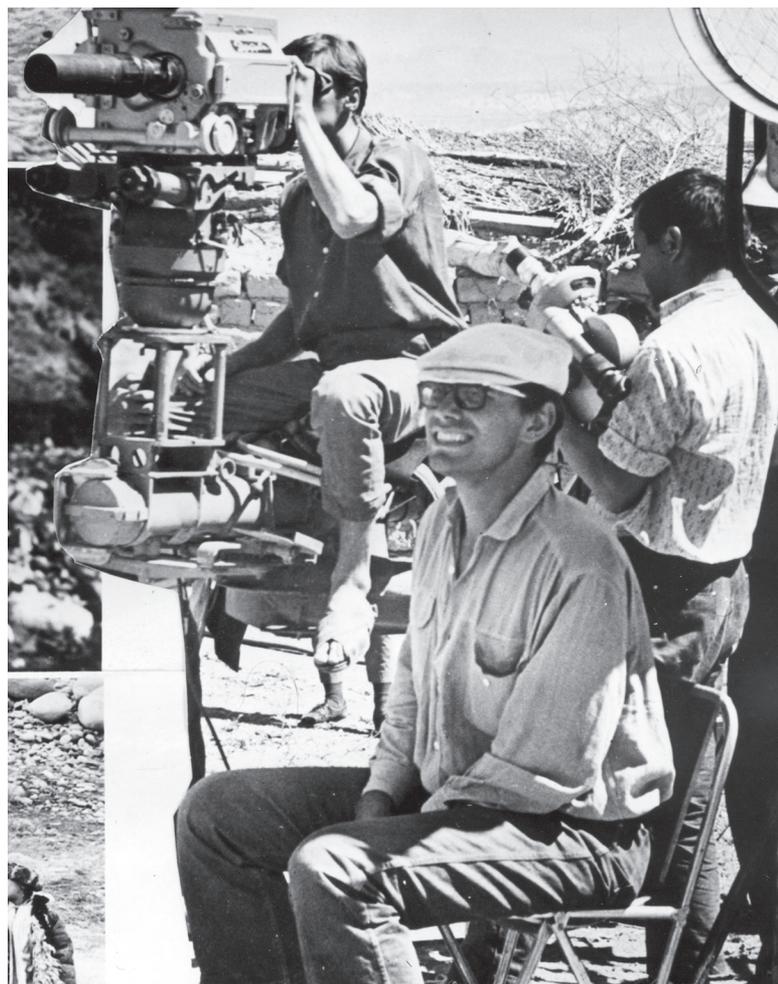
Ромм и учил нас тому, что режиссер всегда должен быть и драматургом, так же как и драматург, всегда должен быть и режиссером. Он сам был прекрасным драматургом, отлично чувствовал сценарную форму, великолепно умел ее анализировать. Умением анализировать драматургию я во многом обязан именно ему.

Когда я собрался снимать «Первого учителя», мы долго беседовали с ним, он написал мне очень хорошее рекомендательное письмо в Госкино. Сценарий надо было защищать, на него уже начались нападки. Письмо Ромма помогло избежать поправок.

У Михаила Ильича можно было поучиться и его искусству уважать людей. Посмотрев привезенный из Киргизии материал, он сказал:

– Я думаю, ты сам во всем разберешься. Если в чем-то нужен мой совет – спрашивай. Сам я не хочу говорить ничего. Мне кажется, ты уже профессионал, мои замечания тебе не нужны.

Он уважал свободу каждого, право художника на собственные ошибки, необходимость самому их познать и понять. Материал «Первого учителя» был неплохим, но допускал возможности многих решений. Ромм посоветовал мне взять на монтаж Лодыженскую. К тому времени она уже была на пенсии, монтировала «Фитили», но по такому случаю вернулась на студию. У меня с ней были безумные, чуть не до драки, ссоры по поводу длины кусков. Она безжалостно резала их, а мне хотелось все сделать длиннее. Кое-что я отвоевал и о том не жалею. Речь о первых, очень долгих вступительных кадрах в картине. Они длинней, чем это, казалось бы, необходимо. Но это и создает ощущение остановившегося времени, помогает втянуться внутрь экрана, проникнуться интересом к тому, что за ними должно последовать.



Режиссер А. Кончаловский, 1965

**О 60-х годах**

Интенсивно развивалось и кино в республиках: в Литве, Латвии, Эстонии, в Киргизии и Казахстане, где оно еще и в 40-е годы было в зачаточном состоянии. А вместе с фильмами приходило и новое поколение. И возможности развития казались неисчерпаемыми. Это было золотое время советского кино. В рыночной системе подобное невозможно.

**Детские воспоминания**

Страх с детства живет в каждом из нас. Еще со времен алмаатинской эвакуации помню страшную картинку в книге – это был киргизский эпос «Манас». Изображала картинка волосатое чудовище с клыками и рогами. Я все время чувствовал, как оно меня тянет к себе. Листаю книгу, точно знаю, где находится страшилище, еще страница – и увижу его. Сердце холодит от предощущения жути, но все равно что-то подталкивает перевернуть лист, коснуться жгущего ледяным холодом, бьющего в сердце ужаса. Знаю, что потом не смогу заснуть, но все равно желание испытать этот непереносимый страх сильнее меня...

Страх... Неприятное чувство. Ты оказываешься перед лицом чего-то, известного или неизвестного, что сильнее тебя. Ты ощущаешь свою малость, беззащитность, подвластность этой силе. Что ты рядом с ней? Что ты можешь? И все же, думаю, это великое чувство – страх. Оно заставляет человека напрягать все свои силы, фантазию, изворотливость, желание не поддаться, выстоять. Если не победить эту силу, то обмануть. Найти выход...

**ИЗ КНИГИ «ВОЗВЫШАЮЩИЙ ОБМАН»****«Первый учитель»**

<...>

Как раз в это время Борис Добродеев принес мне сценарий по «Первому учителю» Чингиза Айтматова. Драматургия была не лучшего качества, но я взял повесть, прочитал ее, и тут уже мне что-то начало мститься. В то время я очень увлекался Курсовой, мне замерещилась самурайская драма, азиатские лица, снежные горы, страсть, ненависть, борьба.

Сценарий я сначала переписал сам, потом позвал Фридриха Горенштейна, заплатил ему, и он привнес в будущий фильм раскаленный воздух ярости. После чего уже стало ясно, что бороться за картину стоит.

Надо было утвердить сценарий у автора повести. Мы встретились с Айтматовым в Кремлевской больнице. Он прочел сценарий прямо в коридоре, сказал: «Мне нравится». Картину запустили в производство.

От повести сценарий отличался очень сильно. Действие в нем происходило только в прошлом, современный пролог и эпилог мы отбросили. У Айтматова учитель сажал тополя, у нас был единственный на весь аил тополь, и его-то как раз рубил учитель, чтобы строить новую школу, взамен сожженной. Во многом сценарий был антиподом повести...

Мир «Первого учителя» складывался из умножения миров Чингиза Айтматова, Акиры Курсовой и поэта Павла Васильева.

Казахстан и Киргизию впервые открыло мне творчество Павла Васильева. Он поэт чрезвычайно яркий, страстный. Подчас жестокий. Погиб в расцвете таланта, в 1937-м. Вышел на шаг из колонны заключенных сорвать ромашку, и был застрелен лагерным охранником. Себя он считал потомком древних кочевых племен, с молоком матери впитал культуру Сибири и Азии, где родился и вырос. Он был ослепительно талантлив, и потому об истории, судьбе, национальном характере среднеазиатских народов смог рассказать по-настоящему самобытно, оригинально, мужественно.

Особенно потрясли меня его «Песни киргиз-казахов» и поэма «Соляной бунт». Никогда не забуду в ней строк о старой киргизке, которую при подавлении народного восстания убивает казак Федька Палый...

...Слез с коня  
И не спеша, пошел на нее,  
Весело пальцем к себе маня:  
– Байбича, отур,  
Встречай-ка нас  
Да не бойся, старая!.. –

Подошел – и  
 Саблей ее весело  
 По скулам – раз!  
 Выкупались скулы в черной крови...  
 Старуха, пятясь, пошла дрожа  
 Развороченной,  
 Мясистой, губой...  
 А Федька брови поднял: што жа,  
 Байбича, што жа с тобой?..  
 И вдруг завизжал –  
 И ну ее, ну  
 Клинком целовать  
 Во всю длину.  
 Выкатился глаз  
 Старушечий, грозен,  
 Будто бы вспомнивший  
 Вдруг о чем,  
 И долго в тусклом,  
 Смертном морозе  
 Федькино лицо  
 Танцевало в нем.

Киргизия, какой я знал ее по стихам Васильева, была страной людей с открытыми и первозданными чувствами, с яростным накалом страстей. Быть может, его поэзия и решила вопрос о выборе материала первой моей картины.

Позднее я убедился, что не ошибся в выборе жанра трагедии для киргизского материала. В массе своей киргизы остались на уровне шекспировского зрителя, в одном и том же зале под открытым небом с равным увлечением смотревшего и «Гамлета», и травлю медведя собаками. Мне рассказывал артист Фрунзенского академического театра, как страшно ему было каждый раз играть Яго. Многие из сидевших в зале были чабаны, спустившиеся в столицу с гор. Как правило, они покупали три места на двоих – на свободном кресле раскладывали лепешки, вяленое мясо, лук, естественно, не забывали и выпивку. К концу второго акта зрители были уже неплохо разогреты, их эмоции все более воспламенялись. Происходящее на сцене воспринималось ими как реальность. В момент решающего монолога Яго из зала неслись проклятья, в злодея летели пустые бутылки. Вот это зритель, достойный шекспировского величия!

<...>

Другой художник, мощно повлиявший на облик «Первого учителя» – Куросава. Впервые я увидел его в Госфильмофон-

де – «Расемон», «Трон в крови», «Телохранитель»... Он сразу же меня покорила. Он умеет быть серьезным, но в то же время и развлекать, никогда не быть скучным. Каждая пауза насыщена чувством, каждая сцена – смыслом...

Но главное, чем поражаа Куросава – температурой своих картин, что вообще свойственно любому из великих киномастеров...

В фильмах Куросавы Вселенная живет по особым, трагическим законам. Если дождь, то это уже не дождь, а льющий с неба кипяток или серная кислота. У героев температура постоянно выше сорока градусов, они поднимаются до вершин духа и падают до бездн отчаяния, все накалено, все на пределе чувств: надежда и отчаяние, любовь и ненависть... В сравнении с айтматовской лирической прозой температура экранного «Первого учителя» превышена на много градусов. Меня вело желание снять раскаленную реальность.

<...>

Это была моя первая полнометражная картина, готовился я к ней очень тщательно, очень волновался. Оператором решил взять кого-то из вгиковских выпускников. Спросил у Юсова:

– Кого посоветуешь?

– Есть талантливый парень, – сказал он, – Гога Рерберг.

Следом за Рербергом появился и художник – Миша Ромадин...

Подготовительный период был длительным, я готовился к картине очень тщательно, попросил Ромадина сделать раскадровку. Сценарий с этой раскадровкой потом я, кажется, подарил французской синематеке.

Ромадин предложил сделать черно-белую картину. Именно черно-белую, а не просто снять на черно-белой пленке, которая на самом деле дает картинку серо-серую...

Цветных костюмов у нас не было. Все костюмы специально шились только из черного и белого материала. Если материал полосатый, то тоже – только черные и белые полосы. И декорации – тоже черно-белые. Мы прописывали их, фактурили каждую мелочь, добиваясь максимального контраста градаций: иногда даже рисовали тени на стене – черные тени. Миша в этом отношении был бескомпромиссен.

Мне повезло. Выбранный нами метод съемки длиннофокусной оптикой привнес в картину ощущение документа. Мы организовывали большие куски действия – базар, байский праздник – в манере документального события. Люди пили, ели, играли, а мы снимали их несколькими камерами с длиннофокусной оптикой, как бы подглядывая происходящее со стороны.

Съемку длиннофокусной оптикой подсказала стилистика Куросавы. В нем я черпал уверенность! Порой даже воровал впрямую. Вплоть до мизансцен.

Ни один из актеров, пробовавшихся на роль героя, мне не понравился – я взял Болота Бейшеналиева, пришедшего к нам в группу ассистентом режиссера.

На роль Алтынай я не надеялся найти актрису – искал девушку, которая была бы артистична. Мне привели несколько казашек, учившихся в балетном училище Большого театра. Среди них была Наташа Аринбасарова, мне очень понравился овал ее лица, фарфоровая нежность кожи, женственность. Я сделал ее пробы и уехал смотреть девочек в Киргизию, хотя внутренне уже чувствовал, что никого лучше не найду, буду снимать ее. Так и оказалось.

<...>

Наташу на съемки отпускали с трудом. Ее уже взяли в Казахский Академический театр оперы и балета, мама очень боялась, что она потеряет форму. Мы даже на время съемок взяли ей педагога, чтобы она не оставляла занятий балетом.

Очень скоро я почувствовал, что влюбляюсь. Мне доставляло удовольствие трястись с ней в «козле», военном джипе отечественного образца с железными лавками в кузове, единственной из машин, способной одолеть киргизские дороги. В «козла» всегда набивалось полно народа, Наташа была рядом, запах ее духов (были тогда такие духи – «Желудь») действовал на меня совершенно магически. Эта невинная влюбленность была очень приятна сердцу, хотя уже и давала о себе знать болезненными уколами. За Наташей ухаживал Миша Ромадин; помню, как я ревновал, глядя, как он раскачивает ее на качелях. Ей было восемнадцать – совсем еще девочка, хрупкая, нежная, женственная. Я понял, что не могу даже осмелиться поцеловать ее, если не решу, что женюсь. Когда я решил для себя это, мы отпраздновали нашу брачную ночь и на следующий день объявили всем, что женимся.

Наташа позвонила в Москву своему балетному педагогу и сказала, что выходит за меня замуж. Дня через два позвонила из Алма-Ату ее мама, сказала, что ей плохо с сердцем, попросила срочно приехать. Ничего не подозревая, мы отпустили Наташу. Съёмки в тот день не было. На следующий день – ни ответа, ни привета. Время снимать – снимать не можем. Я позвонил ей домой, в ответ прерывающимся голосом ее мама сказала, что я негодяй, что Наташа на съемки больше не приедет.

Вместе с Воловиком, директором картины, мы срочно рванули в Алма-Ата. С нами не захотели и разговаривать. Я звонил, обрывал телефон – ответа не было. Ночью тайком позвонила Наташа, сказала, что мама ее бьет, ее заперли, пригрозили изуродовать ей лицо, чтобы она больше не могла сниматься. От ужаса я подлетел чуть ли не до потолка. Позвонил Айтматову. Он позвонил в ЦК КП Казахстана. Меня принял Кунаев, хозяин республики, первый секретарь ЦК, член Политбюро. Он был приветлив, я рассказал, что случилось.

– Ну, ничего. Мы разберемся.

Кунаев позвонил генеральному прокурору. Тот меня принял.

Начались переговоры с Наташиным отцом. Он сказал, что о замужестве дочери речь может идти лишь в том случае, если приедет Сергей Владимирович Михалков. Отцы договорятся о женитьбе, о калыме за невесту – все, как положено по восточным традициям. У меня от нервных переживаний началась медвежья болезнь, я то и дело выскакивал из машины, усаживался под первым попавшимся кустиком. Шел уже третий день, съемки стояли...

Наташиного папу вызвали в ЦК. Папа оказался маленьким, коренастым, жилистым – военный человек, полковник. Твердо стоял на своем:

– Что вы со мной сделаете? Хотите, чтобы я положил партбилет? Пожалуйста, берите.

Все уговоры были бесполезны.

Тогда прокурор выписал ордер на арест Наташи – чтобы доставить ее в прокуратуру для дачи показаний. Поскольку она уже достигла совершеннолетия, то сама имела право решать свою судьбу. Тем, что ее насильственно удерживали в доме, нарушался закон. На юридическом языке это называется «насильственное удержание юридически ответственного лица».

Взломали дверь в ее доме, под арестом вывезли Наташу в прокуратуру. Мы, не встречаясь друг с другом, написали заявления: мол, хотим жениться, а нам препятствуют. Наши заявления сверили, после этого сказали, что Наташа свободна. Посадили нас в милицейские машины, в разных машинах везли до границы с Киргизией, сказали:

– Все. Вы уже не в Казахстане.

Мы сели в нашего «козла», обнялись, расплакались, и поехали дальше – снимать фильм.

У первого же автомата я остановился, позвонил Наташиной маме – она не захотела со мной разговаривать. История Алтынай, героини «Первого учителя», первой освобожденной женщины Востока, с удивительной похожестью повторилась в драме из моей собственной жизни.

Потом была замечательная свадьба, мы были счастливы, я жил полной жизнью. С этим временем у меня связано много светлого.

### Иллюзия победы

Отправляясь в Киргизию, я, с одной стороны, испытывал чувство ужаса, но, с другой, уже изображал из себя матерого кинематографиста. Я еще никак не проявил себя как режиссер, но в «Искусстве кино» уже был опубликован сценарий «Андрея Рублева», воспринятый всеми как серьезное произведение. Я уже ходил в «классиках».

Не ожидал, что картина получится такой солидной, крепко сбитой. Я же еще только делал дипломную работу!

*В принципе, снимая картину, в окончательном виде ее себе не представляешь. Как она склеится? Я был захвачен ощущением магии, буквально подпрыгивал на стуле, когда, склеив два кадра, вдруг чувствовал, что между ними что-то возникает. Каждый раз, когда получалось – ощущение чуда, восторга от собственных деяний. Даже не потому, что хорошо, а потому что есть хоть какой-то смысл.*

*Что я снял до этого? Практически ничего. Беспомощный до предела немой студенческий этюд и двухчастевку «Мальчик и голубь». После «Первого учителя» я поверил, что как-то понимаю кинематограф – его природу, технику, язык.*

*А когда картина получила признание, пришло нахальство, самоуверенность, ощущение «все знаю, все умею»... Скачок от профессиональной робости до профессиональной наглости оказался молниеносным. Хотя это был тот самый возвышающий обман, который необходим. Он дал толстовскую «энергию заблуждения», способную подвигнуть на чрезвычайную смелость в деяниях.*

*«Первый учитель» – одна из немногих моих картин, которую мне не хотелось переделать. Мысль о переделке «Дяди Вани», «Дворянского гнезда», «Романса о влюбленных» возникала постоянно, о «Первом учителе» – никогда. Даже по ритму он получился вполне пристойным.*

*<...>*

*Единственное, что не удалось, так это осуществить первоначальное намерение делать трагедию шепотом. По звуку картина не очень хороша, но если вспомнить, какими микрофонами мы в то время работали, на какой технике все озвучивалось, то и такой звук – подарок. Актеры говорили в основном по-киргизски, потом в Москве всех дублировали на русский.*

*Еще был праисторический век кино... Бритвочка, кисточка, ацетон – о скотче еще и не слыхали. Монтировала картину Ева Михайловна Лодыженская, мамина подруга, которая с мамой когда-то отвела меня, маленького, в музыкальную школу. Она работала с Роммом, с Пудовкиным. На перезаписи пленку нельзя было ни отмотать назад, ни промотать вперед. Малейшая ошибка – всю часть приходилось перезаписывать сначала. Как на минном поле.*

*<...>*

*Я привез Наташу на дачу, познакомил с мамой. Мне почему-то казалось, что она похожа на женщин с полотен Гогена. Маме она очень понравилась – мама вообще с любовью принимала всех моих женщин.*

*Егорушка родился 15 января 1964 года.*



*Наталья Аринбасарова, 1965*

<...>

Готовясь к «Первому учителю», я много путешествовал по Киргизии, мне хотелось почувствовать эту страну, ее музыку, проникнуться ее духом. Я слушал старых акынов, спал в юртах, пил кумыс с водкой. Где-то в середине съемок, разговаривая с секретарем ЦК Киргизии Усубалиевым, я сказал:

– Очень хочу снять настоящую киргизскую картину. Точно так же, как, работая над сценарием «Андрея Рублева», хотел написать сценарий настоящего русского фильма.

Он холодно посмотрел на меня:

– Вы должны снять настоящую советскую картину.

В его голосе была неприязнь. Может, я что-то не то сказал? Что плохого в желании снять киргизскую картину? Я тогда и не понял, в чем дело.

Ну, конечно, я напозволял себе того, что в советском кино тех лет категорически не разрешалось. Обнаженная Алтынай под дождем входила в воду. И это – в мусульманской стране, где женщине и лица не положено открывать. У киргизов обычаи посвободнее, чем в других исламских странах, киргизская женщина паранджу никогда не носила, но ислам – всюду ислам.

<...>

По установленному порядку картины, сделанные в республиках, сначала принимало местное правительство, после чего их посылали в Москву. Киргизские партийные власти картину не приняли. Как только она была закончена, ее с грохотом положили на полку. О выпуске на экран и речи не было.

Я не понимал, что происходит. Меня как обухом по голове ударили. Говорили, что надо вырезать то и это, убрать кадр с голой женщиной – я отказался от любых поправок.

Председателем Киргизского кинокомитета был тогда замечательный человек – Шаршен Усубалиев, он за меня заступился, очень сильно рисковал, мог остаться без места (что и случилось, но уже позднее). Он стоял на том, что картина хорошая, выпускать ее необходимо. Естественно, он понимал, что может рассчитывать на поддержку Чингиза Айтматова, а это в республике весило совсем немало. И в то же время однофамилец Шаршена в киргизском ЦК яростно картину не принимал.

Айтматов пошел в ЦК КПСС, к Суслову. К тому уже пришло из Бишкека (тогда Фрунзе) письмо о идейно-порочной картине, показывающей киргизов диким, нецивилизованным народом.

– Мы вас в обиду не дадим, – сказал Айтматову Сулов. – Если ЦК Киргизии думает, что киргизы не были дикими, то, выходит, и революцию не надо было бы делать?

Наконец, картину разрешили к показу. Но на это ушел год.

«Первый учитель» поехал на фестиваль в Венецию. Я сидел в зале, смотрел подряд все фестивальные картины. Отношение к соперникам за призы было снисходительное. Трюффо, «Фарен-

гейт 451»? Слабо, ничего не получат. Роже Вадим, «Барбарелла»? Кошмар, все мимо. Софи Лорен в «Браке по-итальянски» де Сики? Куда им до моей картины!

После первого итогового заседания ко мне подошел чешский режиссер Войтех Ясный и заговорщически прошептал, оглядываясь по сторонам:

– Поздравляю. Наташе дали кубок Вольпи.

На следующий день жюри должно было решать судьбу главного приза.

– Елки-палки! – подумал я. – Выходит, мне дают сразу две премии – «Золотого Льва» и «Кубок Вольпи»!

Проклятая самоуверенность! Льва получила «Битва за Алжир» – единственная лента, которую я, не помню уж по какой причине, пропустил.

Письмо возмущенной общественности по поводу фильма "Первый учитель"

В ПРЕЗИДИУМ ЦК КПСС  
В ПРЕЗИДИУМ ЦК КП КИРГИЗИИ

Большинство из нас, подписавших это письмо, видело и дореволюционную жизнь киргизского народа, и приход Октябрьской революции, пережило вместе со всей страной великие победы социалистических преобразований, их сложности и трудности. Мы все – свидетели и участники исторического движения нашей Родины на путях новой жизни. И нам близко советское искусство, которое призвано отражать эту жизнь, нам дороги его успехи и поиски, его устремления к новаторству.

В этом году в совместном производстве студий «Киргизфильм» и «Мосфильм» появилась кинокартина «Первый учитель», поставленная режиссером А. Кончаловским по мотивам одноименной повести Ч. Айтматова. Однако эта картина нас глубоко огорчила и вызвала серьезное беспокойство.

Она проникнута антиисторизмом и неверной трактовкой социалистической революции, в ней грубо искажена жизнь кыргызского народа. Ее главный герой Дюйшен, выдаваемый за носителя идей революции, – примитивный фанатик, наделенный чертами психопата, идейно-политический багаж которого сводится к историческим выкрикам: «Я – учитель!», «Мировая революция!», «Социализм!» Такой нарочито-карикатурный образ «революционера», к тому же, выставлен одиночкой, стремящейся насадить в массах якобы чуждую их пониманию идею новой жизни. А эти массы представлены еще более примитивной, инертной толпой, лишенной человеческих устремлений и находящейся на полудиком уровне: она с дурным хохотом встречает крики Дюйшена, мечется во всякого рода кошмарных сценах. Старик Картанбай, единственный человек, выставленный в качестве сочувствующего Дюйшену, произносит псевдонародные мудрости об обычаях, о Магомете, о солнце, проповедуя, в сущности, нечто отдаленное от революции.

Так, идеи революции и народа предстают в искаженном виде, противореча исторической правде, – тому, что революция выражала интересы и устремления трудящихся масс, пришла, как их жизненная потребность и активно ими поддерживалась. Революция, мол, это некий чуждый народу насильственный акт, она, мол, насаждалась свыше, усилиями фанатиков, догматиков и крикунов (кстати, Дюйшен и представлен как некий «стальной», «железный» коммунист, он, например, учит детей бесконечное число раз тупо произносить «соци-ализм», «социа-лизм»...). Это четко и настойчиво звучащий смысл фильма, ощутимый даже малоискушенному зрителю.

И вот во имя этой нездоровой концепции производятся чудовищные извращения облика кыргызского народа. Если бы дело было только в натурализме, это, возможно, осталось бы лишь художественным заблуждением. Нет. В фильме бесцеремонно нагромождается множество небылиц, которые не только грубо искажают кыргызский облик, но и оскверняют благородные национальные обычаи и оскорбляют чувства: персонажи то бесчеловечно разливают молоко, то отправляются в воду, то целой толпой, окружив юрту, унижающе разглядывают изнасилованную баем девочку, а затем устраивают сцену оправдания этого позора, то

эта хрупкая девочка, рассевшись без штанов, подставляет учителю обнаженную ногу для растирания, потом его же бьет в грудь, то женщина мажет свое лицо грязью, то на малыша навешано несколько бараньих голов... (кажется нет предела режиссерскому произволу и цинизму). И все это – на фоне сплошного натурализма, смакующего и то, как люди жадно набрасываются на еду и пьянствуют, и то, как они дерутся и проливают потоки крови животных, и физические уродства, и животные инстинкты... В результате – кыргызские массы и предстают некой дикой ордой, двигаемой звериными чувствами. Лишь фигура бая выступаета человеческой и благородной.

А. Кончаловский попросту решил что, поскольку, мол, у кыргызов сохранялся еще полукочевой быт, то можно приписывать им все что угодно – сойдет. Режиссеру никакого дела нет до своеобразия жизни народа, ему наплевать на то, что кыргызы – один из древнейших народов Средней Азии, прошедший длинную историю и создавший самобытную и глубокую духовную культуру, о которой с неизменной симпатией писали еще дореволюционные русские и зарубежные ученые-путешественники.

Но на каких же простачках рассчитывал А. Кончаловский, подменяя этим произволом серьезную задачу художественного обобщения действительных теневых сторон жизни народа и действительных сложностей и противоречий на пути революции? Как можно к этой большой и насущной задаче относиться столь легкомысленно! Как можно растоптать тот незыблемый и элементарный принцип, что художник, берясь изображать жизнь народа, должен глубоко изучить ее и правдиво отразить ее особенности?

В Киргизии уже в начале 20-х годов повсеместно функционировали школы, в организации которых очень высока была роль самих трудящихся масс (в частности, зафиксировано множество фактов самодеятельных сборов средств для школ, требования прислать учителей, выделения им пролетарского пайка и т. д.). Красный учитель и красноармеец были самыми желанными, почитаемыми людьми в аилах. А в фильме будто и после смерти Ленина все еще стояла проблема создания школ, учителя же были якобы малопонятными народу единичными чужаками. И вообще, фильм не создает атмосферу существования Советской власти в айыле: не только народом, но даже никакой властью не поддерживаются устремления Дюйшена.

Кстати, глубоко искажено и отношение народа к Ленину. Имя великого вождя со дня Октября у нас стало символом справедливости и связывалось со всем хорошим и важным в жизни. В фильме же люди будто и не слышали о нем: когда Дюйшен в связи со смертью Ленина устраивает среди ночи истерический переполох, оказывается, что люди больше горюют о подожженной учителем соломе, нежели о смерти Ильича. А ведь и до сих пор живы сложные кыргызским народом в тот горестный год песни-плачи (кошоки) и легенды о Ленине.

Неприкрытое стремление осуществить свою концепцию революции, снобизм и верхоглядство – вот что поражает в этом фильме.

На первом же просмотре картины общественность запротестовала против нее. Однако оказались и некоторые защитники, объявившие ее «смелым подвигом», «шедевром», «произведением международного экрана». Неверную трактовку революции они назвали «своеобразным видением художника». Бесцеремонные выдумки

режиссера, искажающие облик кыргызского народа, они оправдывали законами художественного преувеличения и изображения противоречий жизни. Но разве эти бесспорные законы дают право на искажение правды? Разве художественное обобщение должно идти вразрез историзму? Разве правда жизни и правда искусства не должны быть созвучны друг другу?..

Мы – против ханжеского приукрашивания жизни, против шаблонных, однообразно-примитивных форм и приемов. Нас радуют смелые художественные находки, увлекают остродраматические изображения противоречий. Мы приветствуем все свежее и интересное, что появляется в советском и мировом искусстве. Поэтому лишь наивным притворством звучат уверения защитников фильма, будто люди проявляют незнание искусства и не понимают новаторского духа «Первого учителя».

Удивляет легкость, с какой восхваляют этот фильм и некоторые известные режиссеры – С. А. Герасимов, статья которого об этой картине еще задолго до выхода ее на экран была напечатана в «Комсомольской правде», Р. Кармен и Г. Рошаль, участвовавшие на пленуме кыргызских кинематографистов. Хочется спросить этих уважаемых товарищей: позволяет ли добросовестность художника без оглядки решать спор о произведении, не зная той истории народа, которой оно посвящено? Можно ли забыть такт по отношению к этому народу, к его национальным чувствам?

Г. Рошаль ссылался на картины некоторых русских художников, где имеются и фигуры калек и юродивых. Разве в фильме «Первый учитель» присутствуют лишь некоторые уродства, как то мы видим в произведениях великих русских авторов?

Нас огорчает участие Ч. Айтматова в создании картины: он – соавтор ее сценария, он ее всячески восхваляет. На том же пленуме, отстаивая ее, Айтматов заявил, что он – патриот своего народа. Не думает ли он, что патриотизм всех тех, кто отвергает эту картину, является чем-то отсталым?... А ведь все это и используется в протаскивании фильма. Чем объяснить позицию Айтматова?..

Фильм, по нашему мнению, является большой неудачей киноорганизаций республики. Его появление, очевидно, свидетельствует о том, что в постановке идейно-творческих проблем в этих организациях есть серьезные промахи.

Но еще больше нас беспокоит то, почему оказалось возможным создание и продвижение такого произведения. Оно несет с собой много вредного и чуждого нашей идеологии, оно не может служить правильному воспитанию людей.

Мы просим не допустить выхода «Первого учителя» на экран. Фильм не должен быть оставлен и в архиве – он не может служить ни документом нашего искусства, ни, тем более, революции и истории народа.

## Талип Ибраимов

### МАСТЕР



Мелис Убукеев

*Истинный художник всегда современен. Не тем, что его творчество можно легко вписать в стандарты того или иного времени, а, пожалуй, тем, что оно вопреки всему с простодушным упорством устремлено к идеалам гармонии и достоинства. А это как раз тяжелее всего. Ибо у каждого времени всегда свои ослепительные идолы, которые суррогатами мудрости и красоты гипнотизируют легковверные толпы.*

*Мелис Убукеев был истинным художником.*

*Лет двадцать пять тому назад, прочитав киносценарий «Долгий путь домой», я восхитился емким и образным письмом повествования, и сказал Мелису: «Вы же прекрасный писатель!... Почему не пишете прозу?». Он сказал, что прозой нужно заниматься всерьез, а не между делом, и этим он, видимо, займется к старости, сейчас же ему недосуг, он должен реабилитировать эпос «Манас». Он так и сказал «должен». Буднично, как будто речь шла о занятой у кого-то пятерке рублей. Я удивился и заметил: «В чем реабилитировать?.. И без этого об эпосе тонны определений и эпитетов, превосходных степеней». Он усмехнулся: «К сожалению, большинство из них – ни к чему не обязывающие комплименты воспитанных людей, а мы повторяем их как полки... эпос – духовная родословная народа, и поэтому мы сами должны вгрызаться в его глубины, а не заниматься систематизацией чьих-то высказываний, какие бы мировые величины их не высказывали... За точность фраз и слов не ручаюсь – все-таки прошло столько времени – но смысл я запомнил. Потому что для меня тогда существовали незыблемые авторитеты, на которых я не посмел бы поднять глаза, а он говорил о них, как о соседях по коммунальной квартире. Это – поразило. И еще поразило – его «я должен». Масштаб взваливался на плечи, как мешок картошки. Что это, паранойя, необузданное самомнение или ответственность личности, осознающей собственные силы? Время показало, что второе предположение ближе к истине.*

*Чувством ответственности была продиктована вся творческая жизнь Мелиса Убукеева. Блестящий дебют – «Трудная переправа», который в момент превратил амбициозного увальня в классика кыргызского кино.*

*Любовь партии и народа. Доброжелательное внимание первых лиц республики, дружеские советы. Господи, счастье-то, какое! Садись на санки фортуны – подтолкнут, повезут с визгом, с ветерком к деньгам, фанфарам, орденам и к пожизненному памятнику у халупки детства...*

*Но Мелис предпочел соскочить с роскошных санок фортуны... И идти своим путем. Элементы декора и эпитеты вульгарной социологии в официальной истории Кыргызстана и его культуры приводили Мелиса в бешенство. Гласно полемизировать с этим в то время было невозможно. Поэтому свое видение он излагал языком искусства. «Трудная переправа» – его первый ответ государственной идеологии. Потрясающая метафора Родины – слепая женщина, среди горя и унижений зачем-то пуще всего оберегающая свое достоинство. Мелис приступает*

к съемкам фильма «Тайна мелодии» – готовится его второй ответ идеологии. Но государство не расположено к диалогу. Появляется куча советников, обладающих властью и званиями, чистосердечно полагающих, что винегрет из цитат и политических установок может успешно заменить желание творца думать, чувствовать, творческую потенцию, наконец. Мелис уважал себя, чтобы вопреки себе принимать чьи-либо советы. На языке чиновников это именуется строптивостью, и она рождает неудержимый зуд наказать, унижить. Мелиса на долгие десять лет отлучают от кино.

А потом... А что потом? Потом – работа на износ, чтобы успеть... Вначале, чтобы после долгого отсутствия тренажа вернуть уверенность почерка, Мелис снимает художественные фильмы «Жили-были» и «Провинциальный роман», и – опять магнетическая стихия народного образа мира, великая тайна того, как сумел выжить маленький народ в окружении больших и амбициозных народов в течение трех тысячелетий и сохранить самоназвание.

А код расшифровки этой тайны – в эпосе «Манас».

Полнометражные документальные фильмы «Сокровенное сказание», «Вселенная Манаса», книга-исследование «Вселенная Манаса» (издана посмертно), подготовка к съемке нового фильма об эпосе и истоках кыргызского творческого воображения...

Смерть подстерегла на лету.

Вот уже десять лет его нет с нами. Незаменимых, конечно, нет, но Мелиса еще никто не заменил. Некому взять нас за загривок, встряхнуть и показать на небо, сияние которого мы, насмерть озабоченные суетой за выживание, стали уже забывать.



Трудная переправа. Мелис Убукеев, 1964

## Обращение М. Убукеева

### ДЕМОКРАТИЧЕСКОМУ ДВИЖЕНИЮ «КЫРГЫЗСТАН», ЮБИЛЕЙНОЙ КОМИССИИ ВОССТАНИЯ 1916 ГОДА

Наша отечественная история продолжает хранить на себе кровавые отсветы трагического восстания 1916 года.

На алтарь священного народного восстания были принесены в жертву сотни тысяч человеческих жизней, а оставшиеся в живых наши отцы и деды остаток жизни прошли с незаживающей душевной раной и травмированной психикой.

Масштабы народного бедствия были настолько велики и катастрофичны, что запечатлелись в народном сознании, как годы великих бедствий и страданий, как кровавые годы.

Почти все крупные писатели старшего поколения прошли свой тяжкий долгий путь восстания и запечатлели те страшные трагические события в своем творчестве: Ысак Шайбеков, Мукай Элебаев, Касымалы Баялинов, Аалы Токомбаев, Жусуп Турусбеков, Айткул Убукеев... Первые два десятилетия жизни нашего государства, пока еще не завершилось формирование тоталитарного государства, пока еще были живы некоторые привлекательные лозунги советской власти по национальному вопросу, тема восстания 1916 года в искусстве и литературе была относительно открытой.

Но по мере укрепления имперской идеологии и политики великодержавного шовинизма, на тему восстания 1916 года в искусстве и литературе был наложен жесткий цензурный запрет, и всякий нарушитель этого идеологического табу рисковал быть раздавленным катком системы и должен был обладать не только немалым личным мужеством, но и достаточным чувством патриотизма.

Я знаю об этом не понаслышке, так как, осуществляя проект своего первого фильма «Трудная переправа» (1964) на тему 16-го года, встретил мощное железобетонное противодействие политической цензуры как у нас в республике, так и в Москве.

Благодаря общедемократическому движению, и особенно деятельности ДДК в нашей республике, было снято табу с темы 1916 года, чем незамедлительно воспользовались некоторые дельцы от киноискусства.

По имеющимся данным, некая хозрасчетная студия «Азат» приступает к съемкам художественного фильма «Уркун» на тему 1916 года. Можно было бы только приветствовать такое начинание, если бы вся эта затея не смахивала на авантюру. Я не хочу оскорблять чьих-либо чувств, с симпатией отношусь к А. Торобекову (художник фильма), А. Жамгерчинову (автор сценария), Т. Маматюсупову (оператор фильма), но о постановщике фильма я имею особое мнение, так как он работал у меня на картине в качестве ассистента режиссера и едва справлялся со своими несложными обязанностями. Он произвел на меня (и не только на меня) впечатление человека с неразвитым детским интеллектом и инфантильной психологией. Его творческие и производственные возможности, со всей очевидностью равняются нулю и доверять такому человеку сложнейший социальный фильм – это все равно, что сделать ставку на мертвого жокея на ответственных скачках со сложными препятствиями.

Сам Мураталиев по простоте душевной может и не понимать всей огромной ответственности и непреодолимых для него реальных трудностей сложнейшей постановки, но вызывает сожаление другое, что рядом с ним не оказалось ни одного здравомыслящего человека, который бы предостерег его от этого безрассудства.

Низкий научный и художественный уровень сценария, невежество и полная непрофессиональность режиссера не оставляют никаких надежд на положительный исход задуманного проекта фильма и со всей очевидностью можно ожидать, что на свет будет произведен слепой антихудожественный киноуродец.

16-й год – наша неутоленная национальная боль, обжигающий трагический эпизод нашей истории и никому не позволено превращать народную трагедию в предмет купли-продажи.

Пусть люди зарабатывают деньги, пусть входят в рыночные отношения, но не на трагедии 16-го года.

Не для того 16-й год был с таким трудом освобожден из многолетнего идеологического заточения, чтобы отдать его на откуп коммерсантам от киноискусства.

Мы хотим еще раз напомнить о том, что 1916-й год – это настоящий запутанный клубок национальных и межнациональных проблем, сложных, противоречивых, хрупких, требующих не только глубоких научных знаний, большой культуры, мастерства, но и зрелого интеллекта и твердой гражданской позиции.

Постановщики фильма не обладают ни одним из перечисленных качеств, а сценарий изобилует неточностями, способными спровоцировать межнациональную конфликтную ситуацию. Чего стоит хотя бы следующая сентенция очень сомнительного политического качества: «Орус менен жол журсон, айбалтанды ала жур».

И, напоследок, хотелось бы напомнить о том, что кинематограф является мощным идеологическим и политическим оружием и в неумелых, незрелых руках он может приобрести опасность ядерного оружия.

Нельзя допустить этого!

Уважаемые лидеры ДДК,

Уважаемая юбилейная комиссия 16-го года!

Я обращаюсь к вам с настоятельной просьбой провести соответствующее расследование совместно с Союзом кинематографистов республики постановочного проекта фильма «Уркун» с целью оградить наше общество от халтуры и произвола.

Мы постоянно твердим о нехватке денег, и в то же время Госбанк республики легкомысленно раздает под поручительство некоторых предприятий миллионные ссуды недееспособным хозрасчетным студиям, во главе которых стоят безответственные сомнительные личности.

В перспективе обстоятельства, вероятно, потребуют создания на общественных началах под эгидой ДДК и Союза кинематографистов республики зрелой компетентной комиссии из профессионалов высокого класса для контроля деятельности малых хозрасчетных предприятий.

Только ложно понимаемая демократия может воспрепятствовать созданию такого рода координационного органа, призванного быть на страже культуры и духовных интересов нашего общества.

Мелис Убукеев, кинорежиссер, сценарист

4 сентября 1991 г.

Мелис Убукеев, кинорежиссер, сценарист

4 сентября 1991 г.

Мурат Ауэзов

## УРОКИ ЭКРАНИЗАЦИИ. К РАЗГОВОРУ О «ЛЮТОМ»<sup>1</sup>



*Опыт переложения языка литературы на язык кино мал. Но многовековая история литературы выпестовала определенные принципы художественного перевода с одного языка на другой. И этот опыт, думается, нужно учитывать, когда речь идет об экранизации. Когда литературный перевод осуществлен формально, то он несет в себе информацию, но не художественный образ. Издревле идут споры по этой проблеме: буква или дух произведения? Проблема экранизации развивается также в борьбе этих основных позиций.*

*Мне думается, высокая ступень переложения произведения с одного языка на другой и, далее, с языка одного искусства на язык другого, это – воссоздание художественного пафоса первоисточника.*

*Художественный пафос произведений Мухтара Ауэзова, в частности, рассказа «Серый-Лютый», заключается в лиричности, романтизме стиля. Стиль произведения выражает самую личность художника, и небрежное отношение к стилю при экранизации, мне кажется, служит основой ее неудачи.*

*К фильму «Лютый» есть основания предъявить серьезный упрек: авторы не прочувствовали языка рассказа. Свидетельствует об этом, прежде всего, неряшливость диалога, небрежность самого драматургического текста картины. Очевидно, именно при переработке рассказа в сценарий были заложены зерна недомыслия по отношению к литературной основе. В отношении сценаристов к первоисточнику ощущается спешка и произвол. В сценарии наличествует чуждый Ауэзову эклектизм, и последний мстит за себя тем, что разрушает образ. Одухотворенный образ Серого-Лютото, данный в рассказе в символической обобщенности, в картине распадается на эффектные и на эффект рассчитанные, но по сути своей незначительные детали.*

*Сцена охоты на волков, к примеру. Это один из наиболее ярких по режиссуре и операторскому мастерству моментов картины. В целом законченный, выдержанный в единой цветовой и ритмической гамме эпизод составлен из выразительных по композиции кадров, свидетельствующих о профессиональной*

увлеченности авторов темой. Но в данном случае ни изобразительный азарт, ни многозначительность кадра себя не оправдывают. Эпизод, как и его составные компоненты, свободно выпадает из повествования, являя собой лишь яркую информационную параллель в ряду параллелей.

Конъюнктурный подход к материалу привел к тому, что детализация разрушила образ. И недаром решение финала картины явно тяготеет к мелодраматичности, далекой от подлинного драматизма оригинала. Мелодраматический финал действительно, был единственно возможным профессиональным выходом из тупика эклектизма и этнографизма, в который завели тему авторы.

В картине не состоялось пластического единства режиссуры, операторской работы и драматургии. Режиссер и оператор, полностью доверившись сценарию, тщательно воссоздали событийную канву, украсив ее отдельными кинематографическими находками. Это привело к тому, что картина, при всей своей захватывающей зрелищности, получила поверхност-

ной, половинчатой по своему философскому звучанию, прямолинейной по мысли.

Режиссеру Толомушу Окееву не удалось адекватно воссоздать центральный художественный образ именно потому, на мой взгляд, что первоисточник не был прочитан им, говоря словами К. Чуковского, «на высшем читательском уровне».

От талантливых режиссеров, ярко и смело экспериментирующих в своих фильмах, мы вправе требовать осторожного и вдумчивого отношения к материалу, когда дело касается экранизации классики национальной литературы. Думается, здесь уместно спросить не о том, как режиссер решает тему, а о том, как он ее понимает.

Давно уже стоит вопрос об экранизации «Пути Абая». «Лютый» – это интересный и важный урок ауэзовской экранизации. Хотелось бы, чтоб он не прошел бесследно.

<sup>1</sup> Журнал «Новый фильм», 1974, № 2.



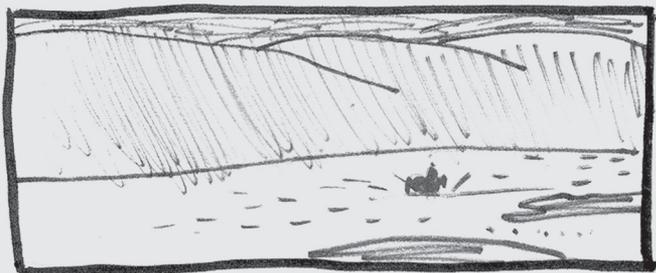
Опыт экранизации классики национальной литературы на язык кино мал. Но многовековая история литературы выпестовала определенные принципы перевода с одного языка на другой. Опыт, думается, не только в речевом, но и в визуальном. Речь идет об экранизации, а не о литературном переводе. Но, то он несет в себе художественный потенциал. Споры по этой проблеме существуют. Произведения? Произведения развиваются также в различных позициях.

Мне думается, что экранизация произведения должна быть не только переводом на другой язык, но и творческим искусством. Дать свое видение произведения на языке кино – это задача художника.

Художественный фильм Мухтара Ауэзова, «Серый-Лютый», является образцом эпичности, романтизма. Произведение выражает самую личность художника, и небрежное отношение к стилю при экранизации, мне кажется, служит основой ее неудачи.

Толумуш Океев

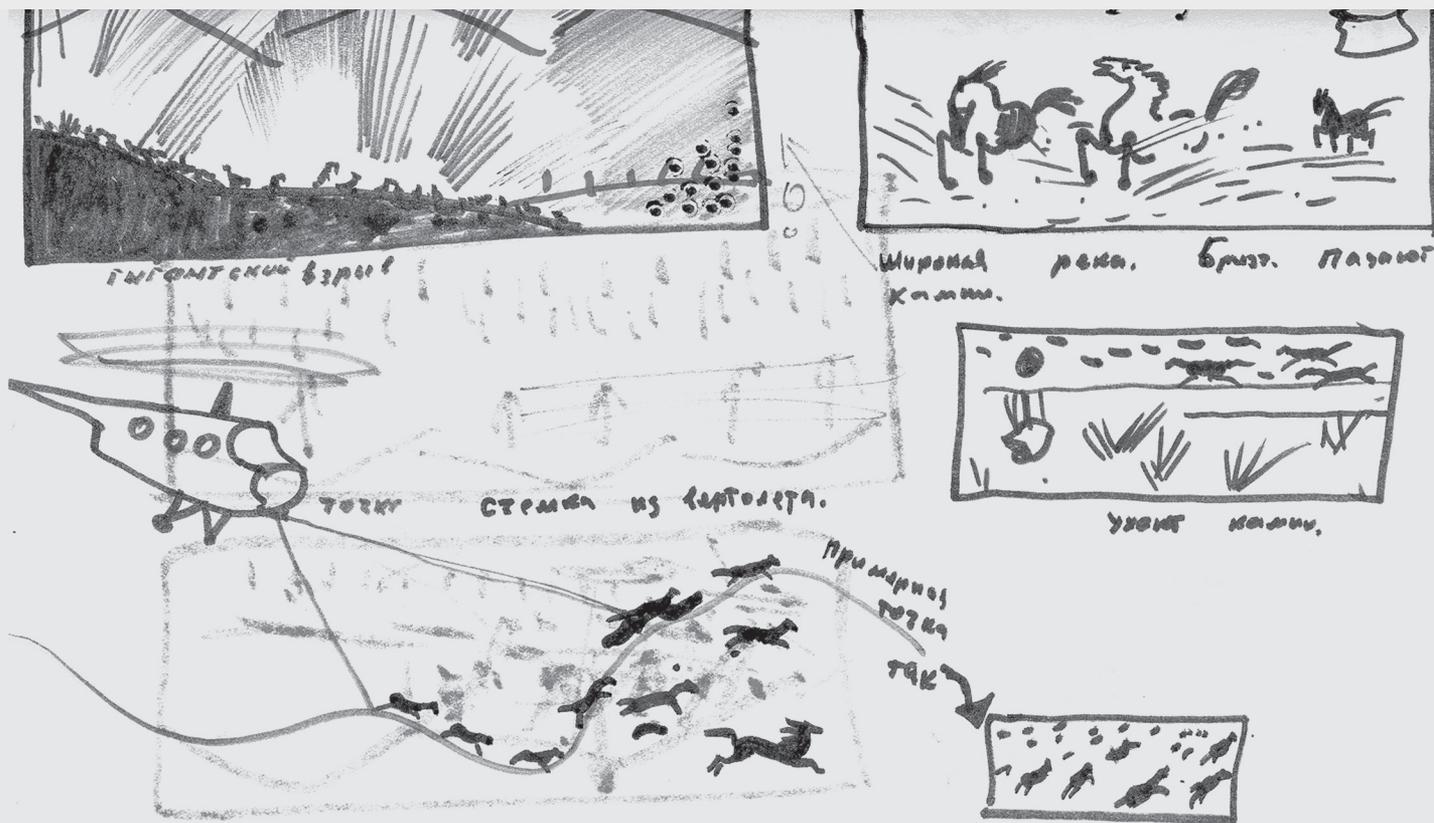
Из эскизов к фильму «НЕБО НАШЕГО ДЕТСТВА»



Длинные тени  
камышов там играют  
теневые игры



Юрта.



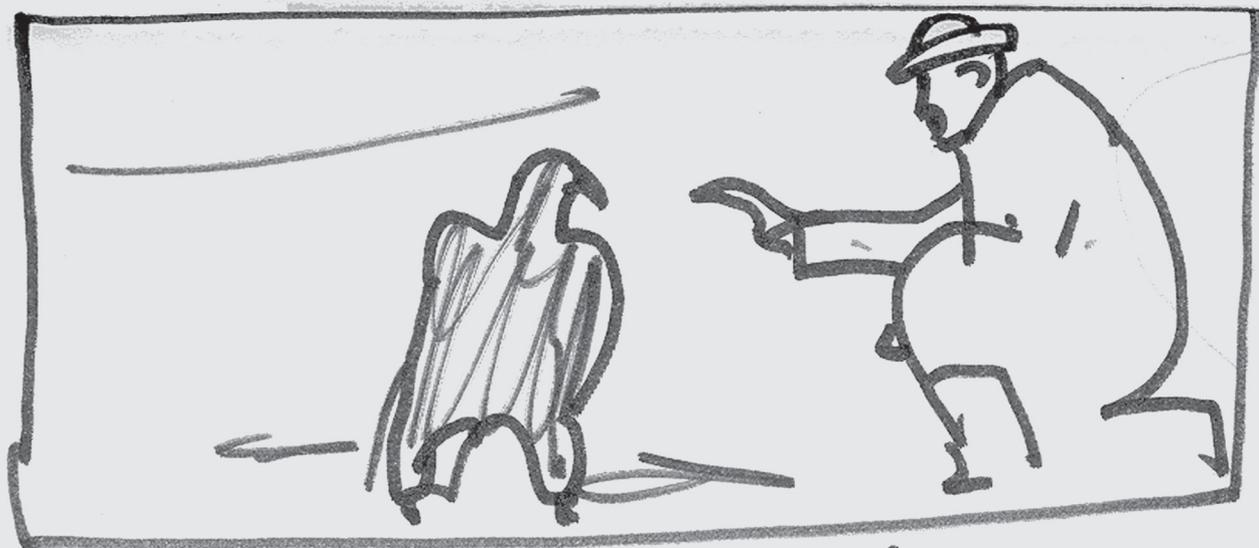
Так держатся люди, не заботясь о себе  
 неизвестного и неизвестного, которыми нечего  
 стесняться ни в прошлом, ни в настоящем.

Даже когда у нас была свобода детей, и  
 но мы не могли возмужать при  
 свободе . . . . .



Кирпичи!!!

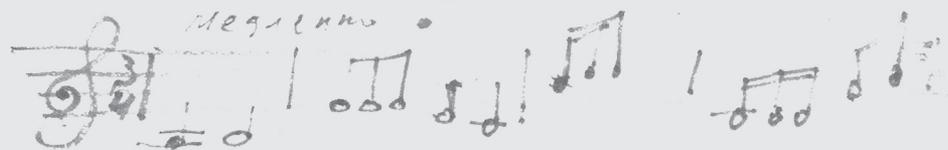
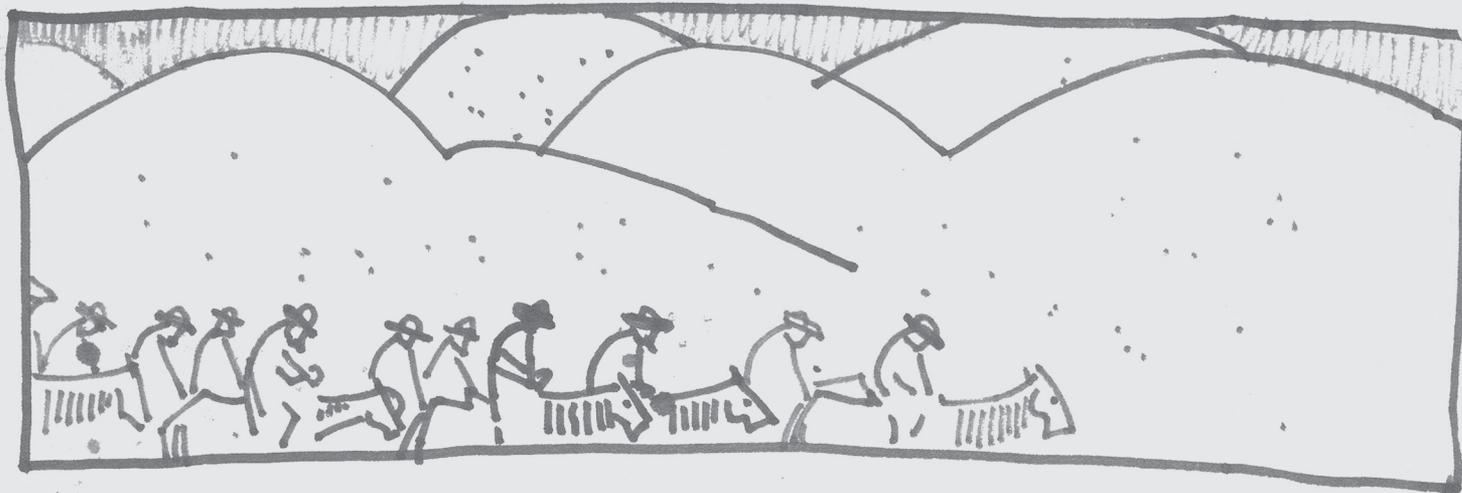




ПРОЦЕСС

1. Купим ~~мешки~~ ~~комки~~
2. Общ. пл. { мешка Астана  
мешкино  
Ориент за мешки Баниф.
3. Астана ~~мешки~~ с овальной заур. оджи  
от общ. за 1 гр.
4. Решают румынские вербильцы  
от 1 гр. за общ.
5. Разработ. Упр. Астана с Коммуналь.
6. Вербильцы и мешки (от гр. 1)

Киноэкран для нас — доска пазла, если фильм уразливый  
и безный доска пазла, если фильм тихий,  
for. om 24. IX. 867.



Александр Липков

## ТЮЛЬПАНЫ И МАКИ БОЛОТА ШАМШИЕВА

Перебирая старые фотографии, я наткнулся на эту. Игорь Гневашев снял меня, берущего интервью у Болота Шамшиева. Было это 1970 году на съемках фильма «Каргыш» («Проклятие»), куда мы приехали от журнала «Советский экран». Проклятие – это опий, с контрабандой которого борются советские пограничники в конце 20-х годов. По дороге мы видели маковые поля, огражденные колючей проволокой с часовыми на вышках, позднее нам рассказали кое-какие достаточно жутковатые истории об уловках контрабандистов, ничем не брезгующих (додумались даже начинить героином детский трупик), о чернорыночных ценах на страшное зелье и прочем разном. Тогда, в общем-то, все это воспринималось как некая экзотика, по большей части, принадлежащая прошлому. Или загнивающему буржуазному миру. Да, конечно, «кто-то кое-где у нас порой» тоже приторговывает героином или подсаживается на иглу, но органы не дремлют, ситуация под контролем... О том, что эта проблема спустя всего двадцатилетие станет национальным бедствием России, тогда и не думалось...

Лагерь Болота Шамшиева находился в отрогах гор близ озера Иссык-Куль, там, в вагончиках, жила вся группа. Там же, специально для съемок, было высеяно маковое поле, и Болот бдительно следил, чтобы никто не баловался, надрезая маковые коробочки. Потом, написав репортаж со съемок, я назвал его «Алые маки Иссык-Куля» (много позже в одном из поздних фильмов Болота, кажется, в «Белом пароходе», я увидел этот самый разворот из журнала прилепленным к стенке комнаты героя). Вообще-то маки на «кинематографическом» поле были цветов самых разных, отчасти, и самые богатые опием – белые, но алые – это звучало особо впечатляюще. Алый – цвет крови, а крови вокруг этих маковых полей пролилось предостаточно. Ну, а если честно, то название было, мягко говоря, «позаимствовано» у Анджее Вайды, из «Пепла и алмаза», где поется песня об алых маках Монте-Кассино. Там во Вторую мировую полег польский корпус, штурмовавший эту высоту, и на польской крови цветут теперь эти самые алые маки. Рассказываю об этом потому, что Болоту название приглянулось, и он переименовал свой фильм в «Алые маки Иссык-Куля». В общем, привет от Вайды кыргызскому кино. Или наоборот – как посмотреть. Это я к тому, что национальные границы всегда достаточно прозрачны, современное искусство не обходится без взаимных пересечений. Без взаимовлияний, без усвоения того опыта, технологического и художественного, который накоплен другими кинематогра-

фиями, ну, и без «недостаточно преодоленного восхищения», в просторечии – плагиата.

Слава Богу, что становление национальных кинематографий, к кыргызской это относится в особой мере, происходило во времена советские, при всех издержках свойственных тоталитарной госмонополии. Случись это (вариант заведомо нереальный) в наши дни, уж тут-то, точно, никаких москалей и близко к камере не подпустили бы. А тогда стараниями руководителя кыргызской кинематографии Шершена Усубалиева в республику приехали снимать молодые талантливые кинематографисты – русские, украинцы, евреи, литовцы – трудно сказать, каких только национальностей там не было. Пусть кыргызы поработают с ними, поучатся, наберутся опыта, а там и сами покажут, на что способны. В дебютном фильме Ларисы Шепитько «Зной» в главной роли снимался Болот Шамшиев, студент режиссерской мастерской научно-популярного кино Александра Згуриди (на той же картине, кстати, в качестве микрофонщика начинал свой путь в кино и другой будущий классик кыргызского кино – Толомуш Океев).

Первой самостоятельной работой Шамшиева (а начинал он как документалист) стал фильм «Манасчи» о Саякбае Каралаеве, великом сказителе древнего кыргызского эпоса «Манас», хранителе народной памяти, культурного шедевра нации. На протяжении столетий этот эпос не имел письменной формы, передавался от отца к сыну, от деда к внуку. Каралаев на память знал шестьсот тысяч строк эпоса: чтобы пересказать их все – от начала до конца – потребовалось бы несколько месяцев.

Тогда же, во время съемок, Шамшиев познакомился с молодым художником Суйменкулом Чокморовым, писавшим портрет Каралаева. Они подружились. Их объединяло общее стремление к познанию духовных корней своего народа, его культурных традиций, его исторического прошлого. Болот сразу же разглядел благодатную фактуру Чокморова и его актерские способности. Приступая к съемкам своего первого фильма «Выстрел на перевале Караш», он пригласил Чокморова исполнить главную роль. И не ошибся. Чокморов не только прекрасно справился с чисто техническими сложностями роли (нужно было скакать на коне, мокнуть в холодной горной реке), но и с непростыми актерскими задачами, потребовавшими слияния с образом, ярких взрывных эмоций.

В «Алых маках Иссык-Куля» Чокморов вновь играл главного героя – пограничника Кара-Балту. По сценарию это был фильм

приключенческий, но Шамшиев максимально поворачивал его в сторону эпическую. Ему были важны не преследования и схватки с коварным «отцом контрабанды» Байзаком и его сообщниками, а возвращение народа на родную землю. После подавления в 1916 году народного восстания многие кыргызские рода ушли через горные перевалы в Китай, и кульминацией фильма становилось их возвращение к Священному озеру, Кассиету-Кёл – Иссык-Кулю.

Была в фильме и любовная линия, героиню играла девушка редкой красоты, Айтурган Темирова – трудно было в нее не влюбиться. Очень скоро она стала женой Болота и неизменной героиней его фильмов...

С течением лет Болот снял немало ярких талантливых лент, стал одним из крупнейших мастеров кыргызского и всего советского кино, народным артистом республики и СССР,

лауреатом Госпремии СССР. В числе поставленных им лент немало экранизаций Чингиза Айтматова – «Белый пароход», «Ранние журавли», «Восхождение на Фудзияму». В этих фильмах те же национальные корни, которые питают творчество Айтматова, его эпичность, стремление исследовать глубины человеческой души и рассказать правду о трудных временах, пережитых страной. И все же в них чувствуется дамоклов меч цензуры и самоцензуры – айтматовские произведения трагичнее и жестче. Особенно поусердствовала цензура над фильмом «Волчья яма». По сценарию герой был наркокурьером, но поскольку о наркомафии в те годы говорить было не положено (считалось, что у нас этого явления нет), то пришлось переделать героя в транспортировщика спекулятивных товаров. Казалось бы велика ль переделка? Но вместе с ней из фильма ушел накал горькой правды...



Выстрел на перевале Караш. Болот Шамшиев, 1968

В годы, прошедшие после распада СССР, наши контакты с Болотом прервались. Правда, лет пять назад меня все же занесло в Бишкек (бывший Фрунзе), но всего на один день – разыскать Болота я не успел. Впрочем, успел познакомиться кое с кем из молодых кинематографистов, понять, что кыргызский кинематограф не умер, кое-какие картины делаются, но до прежних шедевров кыргызского кино явно далеко.

О Болоте узнавал, главным образом, из прессы и от знакомых. Говорили, что он ушел в бизнес, что создал свою киностудию «Салам-Алик», что был главным режиссером грандиозного представления к юбилею эпоса «Манас», что побывал и на дипломатической службе... Вроде бы он поначалу был одним из приверженцев низвергнутого Акаева, а затем попал к нему в немильность. Недавно читал о нем как о главном идеологе «тюль-

пановой революции». Не берусь судить о том, что произошло в Бишкеке и какова в этих переменах роль Шамшиева. Хочется верить, что перемены к лучшему. Сейчас Болот Шамшиев советник Президента республики. Возглавляет рабочую комиссию «по оптимизации ситуации в кино и выработке новой стратегии дальнейшего развития киноиндустрии». Написал сценарий сатирической комедии «Последняя свинья каравана». В любом случае, очень хочется увидеть этот сценарий на экране. Увидеть новые фильмы Болота и его молодых коллег. И дожить до того времени, когда связи кыргызского и российского кино станут такими же прочными и плодотворными, как в годы, когда мы познакомились на съемочной площадке «Алых маков».



Белый пароход. Чингиз Айтматов на съемках фильма, 1975

Сюсэй Ниси

## ВНУТРЕННИЙ МИР НА ЭКРАНЕ, ИЛИ О «НОВОЙ КЫРГЫЗСКОЙ ВОЛНЕ»

Задача кинематографического отражения внутреннего мира человека давно увлекала режиссеров. Главная причина этого наверное заключается в факте чрезвычайной схожести законов восприятия кино с процессом внутреннего диалога человека, отмеченном Б. Эйхенбаумом уже в 20-х годах прошлого столетия. По мнению Л. Выготского, внутренний диалог есть монологическая форма речи, и ее структурные особенности, в сущности, очень близки кинематографическим.

Современное кино, по-видимому, преодолевает ту ступень, где оно заимствует каноны театра, литературы, живописи, музыки или, напротив, подвергается непосредственному влиянию этих направлений. Реализм, в его классическом смысле, уже вышел из употребления, и каноны существующих жанров почти растворяются в кино, перестав быть решающими элементами структуры фильмов. На экране все больше появляется чисто звукозрительных ассоциаций, однако эта тенденция сопровождается увеличением сложности зрительского восприятия. Популярность кино, в очевидности чего прежде никто не сомневался, и разделение жанров, лежащее в основе этой популярности, уже становятся сомнительными вследствие реального преобразования киноязыка. Два фильма «новой кыргызской волны» «Селкинчек» Актана Абдыкалыкова и «In spere» Марата Сарулу наглядно отражают эту общую тенденцию.

### **«Селкинчек»: однослойность кадра-изображения и многослойность звукозрительной структуры**

Детский взгляд менее логично, чем взгляд взрослого, анализирует окружающий мир и ограничивается существующими в обществе рамками восприятия. И мы храним в своей памяти принципы детского взгляда на мир. Достоинства фильмов, которые принимают точку зрения детей (если, конечно, они удачно сделаны), заключаются в способности вызвать сильное сопереживание у зрителя воздействием на его личный опыт детского восприятия.

Но поскольку фильм является произведением искусства, он должен обладать сложными принципами композиции, которые дети и непросвещенные взрослые не могут воспринять. Художественность произведения становится ясной только через анализ этих принципов с точки зрения поэтики кино.

«Селкинчек» А. Абдыкалыкова – именно такой фильм. В отличие от обычных фильмов с «детским взглядом на мир», взгляд мальчика в этой картине воплощается не имитацией особенностей детского видения (микроскопическое внимание на деталях вещей, отсутствие синтетической хватки), а исключением всех аналитических разделений предметов отдельными кадрами и принципами их сочетаний, игнорирующими отношение причины-следствия. Кадры «Селкинчека» не натуралистические, не документальные, а существуют за рамками любых «измов» и жанров, и потому вызывают острое ощущение истины. Как объяснил режиссер, достичь такого «чистого» изображения очень трудно, а может и невозможно на уровне разума. Несомненно, что эта чистота и является одним из основных достоинств фильма. Но художественность его не сводится к этому.

Чистота отдельных кадров не безотносительна к тому, что большинство из них не подвергнуто аналитическим работкам и каждый имеет единственное психическое или чувственное содержание. У них нет такой сложной комплексности, которая есть у изображений, например, позднего Тарковского. Действительно, в этом фильме внутрикадровые монтажи на зрительном плане выполняют лишь повествовательную или ритмосозидательную функцию. Этот фильм строится как внутренняя речь, «только из сказуемых». И сущения смыслов, свойственные художественным текстам, осуществляются только сюжетом и его звукозрительным рядом.

В отличие от литературы, принципом строения сюжета фильма является не рассказ, а монологичная звукозрительная ассоциация. Кадры ассоциативно скрепляются друг с другом, сменяя уровни реальностей, которым они принадлежат, и, таким образом, кадры-изображения вплетаются в ткань произведения. Подобный эффект достигается, в первую очередь, звуком. В качестве примера рассмотрим первые сцены фильма: сильный ветер дует на пустом зимнем плоскогорье; роца в зимнем увядании; голые кроны деревьев качаются от ветра; старик, покрывающий известью ствол дерева; откуда-то едва слышен голос смеющейся девочки, и когда старик отходит от дерева, становятся видны качающиеся качели; звук ветра уже почти не слышен... Каждый отдельный кадр-изображение обладает документальной объективностью, но звуки постепенно переходят от полной объективности к субъективности стари-

ка (т. е. возникает смена фокальзаций). Появление старика не имеет никакого драматургического значения, но он с внутренней звуковой фокальзацией заставляет кадры-изображения, что называется, «приклеиться» и стать кадрами-составами звукозрительной ассоциации. Мотив ракушки и шум волны ускоряют этот процесс. Потом фильм как будто переходит к внутреннему диалогу самого автора через героя фильма – мальчика Эрлана. Крики чаек, гудение машины (сцена падения героя



с крыши), звуки народной музыки и т. д. заставляют звукозрительную структуру стать более многослойной. И здесь нам уже приходится говорить не только о стилистических чертах фильма, но и о структуре сюжета, которая не так проста, как кажется на первый взгляд.

У мальчика рождается чувство любви к девочке, старше его по возрасту, но вернувшийся в деревню матрос заберет ее с собой. Мальчик горюет, его не оставляет память о ней... На первый взгляд кажется, что здесь нет ничего нового. Но это не так. Сюжет фильма – не прямолинейный рассказ о первой любви мальчика, он лишь складывается из той истории и постоянно прерывающих ее эпизодов. Каждый эпизод может прочитываться как отражение духовного состояния героя, проявление сексуальности, т. е. отчасти как метафорические образы. Но они остаются многозначными из-за неясности контекстов. Такая конструкция, с уже определившимися стилистическими чертами, освобождает фильм от логики причины-следствия, и приближает его к непонятному, непередаваемому на обычный язык языку внутреннего диалога.

Но, в отличие от внутреннего диалога, фильм строится на основе принципиальных законов восприятия физической реальности, особенно восприятия пространства. Тем самым он формирует смысл метафорических образов лишь в какой-то определенной степени и передает зрителям ту или иную эмоцию. Самыми важными пространственными категориями являются «верх и низ» и «внутренний и внешний». Категория «верх и низ» активизируется в фильме качанием качелей, падением с крыши и поднятием на гору, напоминая о фрейдистской сексуальной символике. Категорию «внутренний и внешний» активизирует мотив ракушки, ассоциирующийся с шумом волн. Он, как ядро, вызывает любые ассоциации, кроме сексуальных. Ракушка и шум волн подсказывают о существовании того «внешнего» мира, откуда вернулся матрос. Там существует не только море, но и «военно-морской флот», на который указывают белые буквы на фуражке матроса. Там существует цивилизация, дует ветер, но существует и насилие. «Внешний» мир, наполненный угрозами, еще чужд для Эрлана. После первой встречи с матросом он укроется одеялом, как бы защищая себя от угроз извне. В начале фильма роща была его «внутренним» миром, где было безмятежное счастье, но оно включится во «внешний» мир матросом и Айнурой.

Во второй половине фильма Эрлан незащищено подвергает себя «внешнему» миру, где смерть неизбежна. Слабоумного друга уже нет. После сцены похорон он совершенно одинок. Мальчик поднимается на гору, кажущуюся метафорой смерти (возникает максимальное приближение к его субъективности ручной подвижной камерой и раздуваемым изображением). И здесь возникает разрешение противоречия между «внешним» и «внутренним» – возле глубокой впадины на скалистой горе герой слушает грохот, едва различимый шум волн и ветра. Здесь место, где соседствует жизнь со смертью и «внутренний»

мир, связанный со смертью. Поэтому Эрлан решит принадлежать суровому «внешнему» миру, и сойдет с горы, познав невозможность дальнейшего «восхождения». Ракушка на вершине горы символизирует предел его восхождений – память о чистой любви. Здесь ракушка перестанет быть предметом, внесенным из опасного «внешнего» мира, и совершенно включится во «внутренний» мир. Но на самом деле эта двойственность ракушки была predetermined уже в начале фильма, когда старик дол-

го вслушивается в нее. Сопоставление старика с мальчиком, естественно, выдвигает на первый план тему необратимости времени...

Так в фильме «Селкинчек» однослойные по смыслу кадры-изображения, добываясь многозначности внутреннего диалога через включение в сложную звукозрительную ткань фильма, становятся органическими частями поэтического текста.



Селкинчек. Актан Абдыкалыков, 1993

### «In spe»<sup>1</sup> – метафора города-руин

После второй половины 80-х годов прошлого столетия изображения будущих городов исчезли с экранов мира. Научно-фантастическое кино, которое занимало свое определенное место как жанр, даже обладая некоторыми философскими качествами в 70-х годах, стало истощаться после «Blade runner» (1982 г.) Ридли Скотта и распалось на массовое зрелище и апокалиптическую картину мира.

Возможно, исчезновение одного жанра не нанесет киноискусству большого ущерба, но, безусловно, сузит общую основу при воплощении кинематографистами некоторых типов замыслов и понимании их зрителями. Научная фантастика была удобным жанром для воплощений некоторых притчевых и философских замыслов, и в литературе, и в кино (вспомним прозу С. Лема, Ф. К. Дика, К. Воннегута, а также фильмы Кубрика, Бурмена, Тарковского). В начале 80-х «In spe» создавался бы как научно-фантастический фильм.

«In spe» отражает переходное состояние кино, тематически и стилистически. Во-первых, это игровой фильм, не напоминающий никаких уже существующих жанров. Он чужд не только таким древним жанрам, как трагедия, комедия, эпос и т. п., но и таким, свойственным кино жанрам, как вестерн, фильм дороги и т. д. Он также далек и от мира реального, поэтому его персонажи не могут принадлежать никакому миру. Но они отражают некоторые симптомы духовного состояния, присущие современным большим городам. Там обилие информации и,

может, материальное богатство, но отсутствует духовное мирозерцание. Люди, как молекулы в броуновском движении, случайно сталкиваются друг с другом и также случайно разбегаются, не создавая ничего нового...

Здесь показаны редкие для полнометражных игровых фильмов соотношения: динамические и статические, реалистические и символические, отражена причинная связь сюжета и ассоциативной структуры. Во всех этих кадрах отношения реальности и символичности необычно значимы. Это удивительно, если учесть, что фильм, как уже упоминалось, игровой и снят на натуре. Но самым показательным является то, что фильм почти не имеет элементов классической драматургии. Взаимоотношения трех братьев – Кувата, Сато и Каната изначально фиксированы или меняются только внутри обозначенных рамок одиночества и противоречий. Жене Кувата и подруге Каната, даже не присущи качества, которые можно было бы назвать чертами характера. И если бы режиссер Марат Сарулу не создал предварительно очень четкий план, то фильм просто бы распался.

Но он не распался, потому что у режиссера была сильная направленность антиэнтропии. Это прослеживается во всех формальных аспектах фильма, от прекрасных композиций кадров до построенный звукового фона. Парадоксально, что режиссер исключил из фильма жанр и драматургию, оставив все остальные черты, присущие игровому кино. То есть, здесь есть прямолнейный поток времени, скорость обычного игрового кино, понятные действия людей и понятные места действий. Все внешние черты игрового кино как вида сохраняются. Однако внутри нет никакой типичной для игрового кино драмы. И этот антидраматургический сюжет тесно связывается с темой города-руин и его зрительным воплощением.

Типажные персонажи и антидраматизм отсылают не к обычаям игрового кино, а к традиции антиутопического романа. Но фильм Марата Сарулу – не критика тоталитарного общества, подверженного излишнему рационализму. Мир «In spe» разрушается изнутри из-за полного отсутствия идеала и чрезмерного индивидуализма, и поэтому драму построить невозможно. Там, где у героя нет определенной цели и препятствий его действиям, нет и драматической коллизии. Как говорит Канат в сцене библиотеки: «В мире только пустота». И причина этой пустоты не в отсутствии информации или свободы, а в отсутствии системы ценностей, рождающей энергию антиэнтропии. Город-руины этого фильма, в отличие от будущих городов в старых антиутопических научно-фантастических фильмах и в современных научно-фантастических фильмах периода до 80-х, не отражение внешней политико-социальной ситуации, а метафора внутреннего мира современника в цивилизованном обществе. Именно поэтому его изображение одновременно реальное и символическое.

Типичные персонажи и метафоричные места действий (а также черно-белое изображение) напоминают фильм Тарковского «Сталкер» – действительно, в начале фильма существует



сцена, которая идентична ситуации в сцене бара «Сталкера» (сюжет «Троицы» Андрея Рублева<sup>2</sup>). В этом городе, как в зоне, многие места несут в себе не только буквальные значения, но и символические. Оранжерея, крыша здания, лифт, автострада. Среди них самыми важными, наверное, являются оранжерея и библиотека. Оранжерея может быть прочитана как Советская система и, еще шире – как система традиционных ценностей. Библиотека, несомненно, символизирует традиции гуманизма, образования, которые сейчас на краю могилы. Эти места были определены, чтобы сохранить, вырастить доброе и красивое от природы посредством искусственных символов традиции. Но наступает момент, когда органические связи естественного и искусственного начинают отделяться одно от другого.

Тема город-руины представляется традиционной и для критики современной цивилизации мотивом телевидения и сценами в руинах. Это сцена в заводском районе с символическим названием «Вавилонка», где эта тема выступает наиболее отчетливо.

Бунтарский Канат «попался» туда и стал заложником, и старший брат Куват везет туда деньги, которые спасли бы полуразрушенную оранжерею. На пустом, неработающем заводе появится женщина, совершенно нереальная – даже если иметь в виду нереалистический характер фабульного мира. Заводской район – это свойственное современному индустриализованному обществу место, материальная основа городской жизни. Показательно, что он имеет название, напоминающее древний город, где люди утратили общий язык, и что он показан не как место труда, а как место наслаждения. Теперь даже заводы создают хаос!

Путаница в духовной жизни человека – серьезная проблема современного всепоглощающего буржуазного общества. Автор фильма «In spe» изобразил эту реальность с крайне антиэнтропийной позицией, т. е. выбрав символический стиль с обилием культурных коннотаций. Сам образ метафорического города родил вавилонское противоречие, т. е. он получил «непонятность» вроде внутреннего диалога. Но это противоречие до определенной степени неизбежно в сегодняшнем кинопроцессе. Хотелось бы, чтобы на руинах старого кино зацвели новые цветы.

<sup>1</sup> В новой версии – «Бурная река, безмятежное море» (от ред.).

<sup>2</sup> Из моего разговора с режиссером (С.Н.).



# SUMMARY

**Dr. Hans-Joachim Schlegel**

## **LOOKING BACK TO THE FUTURE: THOUGHTS ABOUT THE PAST, THE PRESENT AND THE FUTURE OF THE KYRGYZ CINEMATOGRAPH.**

Based on a brief analysis of the movies "Saltanat" by Vassiliy Pronkin, "The Torridity" by Larisa Shepitko and "The First Teacher" by Andron Mikhalkov-Konchalovsky, the author concludes, "... individual and creative impulses poured into the Kyrgyz cinema.

... that was an integrable experience "translated" into specific Kyrgyz reality and emotionality.

... Moreover, their work became a fundamental experience for Bolotbek Shamshiev and Tolomush Okkeev, directors of the nascent Kyrgyz cinematograph, involved in the creation of "The Torridity" ...

It goes on:

- Search for a genuine cultural identity will forever be at the brink of two dangerous precipices:

... National uniqueness will be trapped ... as a trivial exotic idea, which is gradually degrading into museum decoration.

On the other hand, there is an abyss of parochial ethnic view, oftentimes limited by dogmatic nationalistic, even jingoistic, blindness. This is a movie industry, which ignores the external creative impulses and blocks its evolutionary perspectives.

... And it brings multiethnic kinship into lives whose tragic failure is philosophically and profoundly covered by Marat Sarulu in his actual movie project "The Family," the same way he did it in his famous movie "My Brother, the Silk Way"...

... The history of the Kyrgyz cinematograph is sometimes considered just the making movies out of Chinghiz Aitmatov's pieces...

... Moreover, this writer very effectively used his prestige to help Kyrgyz movie-makers before Perestroika ...

... But today they should also discuss and solve the problems related to the domination of literature, or so called "literaturshina".

... Once, such a movie as "The White Steamship" (1975) by Bolot Shamshiev, inspired by Aitmatov's prose, seemed to completely deplete a tool kit and had to become an impulse to discover new resources in the language of cinematograph...

"Bekshempir" by Aktan Abdukalykov also made very important accents accepted by the world. And despite the fact that sometimes acting could seem inconsistent, a contrast between the white and the black is symbolically quite astonishing, this movie is an important step towards new shores...

The Kyrgyz-Russian-French film-debut "The Chest of Ancestors" by Nurbek Egen (2005) about Aidar's love with a French girl Isabelle generally made positive but rather "supranational" impression. Nurbek Egen much more persuasively demonstrated his real and promising talent in his movie "Sanjyra" screened with a great success at 2001 Berlin International Movie Festival.

The article's author concludes:

Today the Kyrgyz cinematograph depends on the joint international production; the only question is how well the film directors and producers will be able to protect their copyright ...

**Talip Ibraimov**

## **"SELF-PORTRAIT ON THE BACKGROUND OF CHANGES"**

The "Kyrgyzfilm" was the poorest movie production studio of the USSR.

This circumstance relieved it from chasing creation of social films and allowed to focus on projects important for the spiritual life of the Kyrgyz society.

Signs and symbols of folklore gave an advantage of Aesop's language to the Kyrgyz movies. An outer layer shaped in accordance with the standards of the ideologized art to curry favour with censorship. The second layer, ethnography and the like, was to bait festival critics. And the third one, thoughts of the people's destiny, served as authors' self-expression, and rather meant to be passed on to descendants since the mutual understanding with society was next to impossible.

Such a tactics brought many awards to the "Kyrgyzfilm" at the Moscow Cinema Festival (MCF), approval of the Party and the people, and it gave birth to its homebred men of cinema genius.

Contemporary motion picture directors continue the traditions of the pioneers extending the scope of thinking, innovating style and language. But unlike their predecessors, they are not elevated as the national pride, although they received even more MCF awards and spread the news about smart Kyrgyz people as far as the impassable Amazon jungles.

The poor country is unable to support the cinema, the Kyrgyz rich does not care about the art at all, and the people grappling with survival challenges have no time to humour the creators' ambitions.

**Gamal Bokonbaev's**

## **NOTES of an ADVANCED MOVIE-FAN.**

The author is trying to analyze the basic elements of the Soviet Kirgizia cinematography's success in the 60th and the influence of this success on its subsequent development.

The situation resulted from or similar to an art paradox method:

– "the method of artistic illiteracy and it's liquidation after Stalin's era numbness. At that time it was fashionable and mysterious: intellectuals searched in ambiguity of situations for answers to urgent questions of the present"

The experience gained while producing the film "The first teacher" was exceptionally valuable:

"In the 60th everything was for the first time, therefore naive and pure, as with children. It is not easier, but always more honorable. In «The first teacher» there was a breakthrough - the first nude person and the first erotic scene!"

During the Soviet epoch the author notes:

"It was not necessary to be full-fledged for our cinematography".

Correlating the 70-80th films with actual events the conclusion derives that - inability to discover artistry in life was the principal reason of attenuation of "the Kirghiz miracle" in cinematography.

The absence of the dissident traditions in the culture of republic is of no small importance.

The author rests upon the definition – "the new wave cinematographers" and classification of the main achievements of our cinema during the first president epoch: Aktan, Marat, Ernest ... and others.

But after March events (2005) cinematography has new tasks to fulfill.

It is mentioned, that:

– The artistry of rural themes was developing as specificity of our culture during 70 years. It also had found the highest, complete, final form in Aktan's, Marat's, Ernest's films and in other films of school – school of the Soviet Kirghiz cinematography.

The modern art (not necessarily actual art) – urban art and problems of countryside are considered in the context of the city. If there is no city art, the modern art will not exist at all.

The author believes that individual cinematography – is a niche of independent republic in the worldwide cinematography-process:

– The individual cinematography – is a narrow conception and can be comprehensible only by those who produced it and also by some connoisseurs throughout the world.

A single thread and a little money from everyone-and there will be enough means for an upgrade of national "art-house"! (Russian proverb: a single thread from everyone-and there's a shirt for a naked one).

The main thing is that - this is the only possibility to live now, instead of living later on when the democracy will finally conquer poverty.

Absolutely unconventional, beyond the criticism, beyond the ideological influence, as far as possible from the mighty of this world, and deceptive charm of big money.

**Marat Sarulu**

## **EXPERIENCE OF THE CONQUEST**

**Kyrgyz Cinematography in an Era of Change: 60th and 90th. Non-linear notes.**

### **SYNOPSIS**

I did not pursue a task of historical reconstruction of the cinematography of the 60th and the 90th, which, to my mind, doesn't make any sense without defining <proper> prerequisites for understanding.

Acquaintance with some articles of my colleagues within this project has supported my opinion that, before making any judgment, we should elaborate the bases of our assumptions to clearly spell out what's important most of all to us, as of today.

The author thanks "Gama Korifana" whose "remark" in the text made me drag "boring" prerequisites through surrounding "semantic noise." When we know the bases of our mind, then, our subject-matter and our judgments about it won't contradict each other and the truth.

**Gamal Bokonbaev**

## **ABOUT EXPERIENCE OF THE CONQUEST**

The author begins with an analysis of key notions and terms, such as Primary Significance.

The oriental view is based on the presumption that "attention has a primary significance."

The principle of imposition.

... to explain our behavior we do not have to be guided by the "nature" because to characterize a human being we introduce artificial elements – culture and art as a transforming factor, i.e., something free from external causality.

Then, the author goes on to the analysis of success of the cinematography of the 60th, and that of a cessation of this success in the 70th: The cult of the earlier "achievements," which we shamelessly drag into our present, is an evidence of our degeneration and weakness, illicit stunt of cunning reason covering its nakedness and fear of ever young being.

... the "new wave" national cinematography per se, starts with debut movies by M. Ubukeyev, T. Okeev, B. Shamshiev, A. Vidughiris. ... Within these movies a whole nation has suddenly acquired sight and matured for many centuries.

... From nature to culture. I consider debut movies by Okeev and Shamshiev as things done by "nature," by "hunch." That is to say that they were a "gift" given from birth. When something important came out with the first movies, very important question arose: what's next? At the beginning of the 1970s, this question signaled launch of the second phase in the history of the cinematographers of the sixties. What was given as an advance or "gift" – by nature – now had to be created by means of culture, by means of art <of life>.

...

Rhythms of an epoch. Movies of the 60s were distinguished for the most part by extravert orientation caused by the fundamental direction of the epoch. The whole life of the society, the whole culture were charged by creative zeal, some young utopian

belief, having been regenerated in the post-war years, in the rapid and final (external) reconstruction of the world.

Collaboration...

... "To live and work together, writes Krishnamurti, is one of the toughest things. Everyone wants ... to become everything, and here comes the roots of destruction of any collaboration. Team work requires full, motiveless, denial of "I." It is the same thing as shared learning when there is only function and no social status. Any egoistic motive or aim to take advantage will destroy an authentic quality of collaboration."

... Yes, we had a cinematography process, in the Soviet Union and here at home. But there have never been a real collaboration. Neither in the 60th nor in the 90th.

The author goes on further with an analysis of the new wave cinematography of an independent republic exemplified by movies of Aktan Abdykalykov and Marat Sarulu, and tries to find foundations for further development.

... "Rough River, Tranquil Sea" was not a movie about reality. I attempted to say about something different. It was an attempt to show the invisible through the visible things – another cut of existence. Another being. It made a movie closer to archaic metaphysical theatre. Today as well as yesterday, formal flawlessness of "Rough River, Tranquil Sea" inconceivable to the generation of the 60th remains opaque to the public and critics.

"Manifesto." Recently, I have been going over my old records and, surprisingly, found a piece of paper with "manifesto for myself" written when I was a student. I have nothing to add today. I thought I should cite it here, in this context, as a reminder to myself about the present.

Manifesto of a loner

1. to go with empty hands
2. acute sense of urgency
3. critical research
4. fearlessness
5. seriousness
6. experience of dying < "Golden Cicada Discards Scales">
7. vulnerability
8. insecurity
9. solitude
10. simplicity
11. humility
12. anonymity

О Р Г А Н И З А Т О Р Ы П Р О Е К Т А Б Л А Г О Д А Р Я Т :

*ИНИЦИАТОРОВ ПРОЕКТА:*

**Актана Абдыкалыкова**

**Толонду Тойчубаева**, за активное участие и помощь в реализации данного проекта.

*ЗА ПРЕДОСТАВЛЕННЫЕ ФОТОМАТЕРИАЛЫ:*

**Александра Фёдорова**

**Алимжана Жоробаева**

**Шайлоо Джекшенбаева**

**Актана Абдыкалыкова**

**Эркина Болджурова**

*ЗА ПРЕДОСТАВЛЕННЫЕ АРХИВНЫЕ МАТЕРИАЛЫ:*

**Александра Липкова**

**Азизу Убукееву**

**Гульнару Джумалиеву**

**Эркина Салиева**

*ОСОБАЯ БЛАГОДАРНОСТЬ:*

**Адаш Токтосуновой**

REVISION 60 / 90

РЕВИЗИЯ № 1. КЫРГЫЗСКОЕ КИНО 60 / 90

СТАТЬИ. РАБОЧИЙ АЛЬБОМ. АРХИВ

*Издание подготовлено галереей «КурамаАРТ»*

*Партнер проекта – компания «OY ART»*

*Редактор-составитель: Улан Джапаров*

*Научный консультант: Марат Сарулу*

*Координатор: Асель Акматова*

*Дизайн и верстка: Гамал Боконбаев*

*Редактор: Любовь Челнокова*

*Перевод на английский: Виталий Никуйко, Жылдыз Куватова*

К изданию прилагается компакт диск CD-R с файлом издания (в формате PDF) и отрывками из фильмов (в формате JPEG).

Бишкек, 2007



C R E J V I S I O N

