

## ОПЫТ (III)

*Тамара СЕРГЕЕВА*

### В МИРЕ МАГНИТНЫХ БУРЬ

...Веселье на теплоходе в разгаре—праздник Нептуна! Молодожены, Наташа и Виктор, яркое солнце, счастливый смех отпускников. Вечером—танцы в ресторанчике. Последний день отпуска! И вот—дорога домой, бодро катит автомобиль в Москву, дремлет в салоне супруга, муж затеял вроде бы невинную игру в обгон, на секунду отвлекся от дороги и... авария. Сбита выскочившая на мостовую старушка...

...Из темноты стремительно мчится, гудит поезд, стучат колеса... Он все ближе, ближе. Еще мгновение, и—толчок, скрежет металла. Крушение.

...Радостная суматоха прощания с отплывающими курортниками. И вот уже вдали празднично сияют огни теплохода. Поглядывает на них с улыбкой местный пьянчужка, бормочет, поддавшись всеобщему воодушевлению: «“Армавир”, “Армавир”...» И вдруг оторопел—а теплохода-то на горизонте нет. Утонул!

Критики не раз отмечали предвосхищение в сценариях Миндадзе событий (тот же «Остановился поезд» или «Армавир», или «В субботу»). «В сценариях и фильмах Миндадзе, снятых самостоятельно и раньше с Вадимом Абдрашитовым, постоянно происходят крушения, аварии, самолеты и поезда сходят со своих траекторий. Самое страшное, что он словно предчувствует грядущую беду»<sup>1</sup>.

Свою кинематографическую нишу Александр Миндадзе обустроивал постепенно, от первых камерных социально-драматических короткометражек до апокалиптических откровений собственных режиссерских работ, от сценария к сценарию расширяя диапазон своего киномира, соотнося его с XX веком, прошедшим под знаком глобальных катастроф. Уточним—катастрофы техногенные есть не во всех сценариях Миндадзе. Но катастрофы психологические, внутренние, личностные—практически везде. «Миндадзе интересуют мир после катастрофы. Это единственная тема. Мир, в котором что-то непоправимо кончилось. <...> Мы живем во Вселенной, пережившей Апокалипсис. И более мелкие катастрофы в фильмах Миндадзе—Абдрашитов их снимал, или Учитель, или Прошкин—не более чем наглядные и лаконичные версии той, главной»<sup>2</sup>.

Но если в творческой биографии и Учителя, и Прошкина сценарии Миндадзе были не более чем ярким эпизодом, то Абдрашитов (до того момента, как Александр Анатольевич решил снимать сам) на протяжении почти тридцати лет, тщательно выбирая из сценариев Миндадзе то, что ему близко, последовательно выстраивал на их основе из мозаики узнаваемых социальных реалий удивительный магический мир, с одной стороны, круто «замешанный» на остро болевых сегодняшних проблемах, вроде бы понятный и объяснимый, с другой—открытый в Космос, подчиненный непредсказуемому влиянию звезд (парад планет, полнолуние, магнитные бури) и потому иррациональный, принципиально непознаваемый по своей сути.

При этом Абдрашитов намеренно ни разу не повторился в жанре, он никогда не возвращается к отыгранному, на основе четко продуманной драматургии выстраивая собственную кинореальность. От фильма к фильму меняется тональность его картин—суховато-драматический, космический, романтический, гротесковый вариант (тональность подчеркивается соответствующим музыкальным сопровождением: отвлеченно-мощным у Артемьева, игривым у Дашкевича, сдержанным у Лебедева). Но в основе обязательно—катастрофа. Мир, в котором живут герои Миндадзе, рушится на их глазах. И Абдрашитов последовательно прослеживает разные варианты этого крушения, каждым новым фильмом отмечая новые координаты создаваемого киномира: и временные (время вообще является одним из важнейших «героев» его фильмов) и пространственные. В итоге он обозначен с максимальной полнотой—в нем активно задействована оппозиция верх-низ, небо и земля, резко очерчен непременный пространственный круг, внутри которого и происходит действие, и за пределами которого находятся некие качественно иные пространства, так или иначе соотносящиеся и соотносимые с центральным.

У Вадима Абдрашитова не было «ученических» работ, привычного творческого разбега. Уже во вгиковских фильмах он заявил о себе, как о сложившемся мастере. И курсовая-диплом («Остановите Потапова!», 1973, по одноименному рассказу Григория Горина), и учебная короткометражка («Репортаж с асфальта», 1971)—режиссерски абсолютно закончены, в них (задолго до встречи с Миндадзе!) уже заявлено то, что всегда будет основополагающим для Абдрашитова—социально точно сформулированный ав-

торский «посыл», его настроенность на спор и выяснение истины, смысловая емкость сюжета, «вписанность» его в определенную знаковую социальную ситуацию с одновременным выводом в метафизическое пространство, а также те темы, к которым режиссер в дальнейшем будет неизменно обращаться: начиная от темы суда, пока еще абстрактного, зрительского (приговор над блистательным разгильдяем Потаповым изначально вынесен в само название фильма: «Остановите Потапова!») и надвигающейся на человека катастрофы (тяжелый каток в «Репортаже с асфальта» в своем медленном, угрожающе-неумолимом движении на камеру, на зрителя, кажется, готов смести, раздавить все на своем пути). А еще—ловкое манипулирование окружающими или постоянное бегство в другую жизнь (сладкие сны-мечты Потапова: под бравурную музыку он, элегантный красавец в белом костюме, идет по цветущему белому саду)...

Все эти темы и мотивы потом еще не раз возникнут в фильмах Абдрашитова, снятых по сценариям Миндадзе. Да и мистический дар сценариста предугадывать будущее, заглядывать вперед, оказался также присущим и студенту-режиссеру, словно почувствовавшему, что придет на экран через несколько лет. Абдрашитов в своей курсовой короткометражке «выпустил» на волю персонажа, который в разных актерских воплощениях (Александр Калягин, Виталий Соломин) и разных сюжетах только через несколько лет победительно проществует по экранам. Плуты, обаятельные лоботрясы, деятельно «устраивающие» свои и чужие делишки, создающие себе уютную комфортную жизнь, прикрываясь от бдительных взоров окружающих завесой бурной мнимой деятельности и подчеркнутым соблюдением необходимых социальных ритуалов... С одной стороны, авторы этих героев осуждали. С другой—само их появление было весьма симптоматичным: за ними стояла ситуация осознания двойственности существования советского человека, осознания социальной ритуализованности его «внешней» жизни (по сути совершенно не совпадающей с его «внутренней», частной жизнью) как спасительной необходимости, позволяющей выстраивать эту частную жизнь так, как хочется; осознания разрыва между произносимым словом и действительностью, между декларируемым и реальностью. Невероятное умение советского человека приспособливаться к этой абсурдной ситуации, приняв «двойную мораль» как принцип выживания, воплотилось в героях, ловко лавирующих по дорогам своей судьбы в поисках возможностей устроиться и преуспеть. Одним из первых таких героев и был абдрашитовский симпатяга Потапов, с виртуозной легкостью сыгранный Валентином Смирнитским.

Обостренное «чутье» на героя сочеталось у молодого режиссера с такой одновременно охватывать взглядом единичное и общее, совмещать, «сцеплять» реальное время обыденной жизни персонажей и время «остановившееся», абсолютное, желание как бы взглянуть на человека «сверху», из иной сферы бытия (недаром он так любит вводить в фильмы кадры с лежащими людьми (на кровати, на траве), снятыми с верхней точки, в минуты покоя и расслабленности), «выхватывая» человека из социума, «вписывая» его в мир природы, придавая социальной ситуации метафизическое измерение.

Этот момент тишины (так и не оцененный самими героями и принципиальный для самого Абдрашитова), останавливающий привычный ход времени, дарит зрителю возможность пристально взглядеться в них. В «Репортаже с асфальта» беспокойное броуновское движение людского муравейника (общие планы, снятые сверху), перебиваемое рекламой: «Покупайте!», «Смотрите!», «Выбирайте!», он обрывает дорожным знаком «Стоп». Стоп. Стойте. Задумайтесь. Вглядитесь... И—лица, лица, лица... Старики, смеющиеся девушки, молодые люди, старушки, торопящиеся по своим делам... Выразительные характерные портреты, выхваченные на улице скрытой камерой.

Мир в кинематографе Абдрашитова двойственен, его взгляд стереоскопичен. «Нырнув» с огромной высоты вниз, камера за механистической бессмысленностью движения толпы увидела движение осмысленное, живое, зафиксировала иной поток времени, разомкнутый, «персонализированный».

В дальнейшем эта оппозиция «общее—частное» трансформируется в фильмах Абдрашитова—Миндадзе в оппозицию «индивид—общество», реализуясь в тех ожесточенных принципиальных спорах, на которых будут базироваться сюжеты большинства их фильмов. Так же, как все они будут создавать тревожное ощущение некой тайны, непознаваемости увиденного и неразрешимости противоречий (как социальных, так и психологических).

И недаром молодой режиссер почти год искал своего сценариста и свой сценарий, перечитывая горы рукописей. Чудо, совпадение, дар судьбы—он нашел человека, которого не просто волновало то же, что и его самого, но который, казалось, и думал, и чувствовал «на его волне».

Единственное, что было для Абдрашитова в предстоящем сотрудничестве принципиально новым—если в «Репортаже с асфальта» он создавал образ надвигающейся катастрофы (каток олицетворял угрозу, нечто, что может внести диссонанс в человеческую жизнь или даже разрушить ее), то со сценариями Александра Миндадзе в его кинематограф вошла тема мира рухнувшего. Теперь в его фильмах катастрофа не ожидается, она уже произошла. И необязательно когда-то давно—зачастую в начале фильма бесстрастный взгляд автора (подчас, словно периферическим зрением) фиксирует некое случайное вроде бы событие, масштаб и неоправимость которого становятся ясны не сразу, осознание катастрофы приходит «с задержкой», но именно после этого момента и начинаются собственно фильм и новая, другая жизнь героев, в которой они пытаются понять, что же произошло.

## Суд

Все фильмы Абдрашитова и Миндадзе—о современности. Кажется, что они последовательно составляют хронику окружающей нас жизни, стремительно меняющейся на глазах. Так ли это?

В первых фильмах выделено социальное начало, тщательно воссоздан бытовой ряд и психологически точно прописаны все характеры, поздние—становятся все более и более условными, являя собой прихотливую театрализованную игру на фоне вполне узнаваемых социальных реалий. Но на са-

мом деле во всех случаях эти реалии—своего рода знаковая декорация. Какими бы актуальными ни казались проблемы абдрашитовских картин, как бы ни откликались они на события, важные в жизни общества (или предвосхищали их),—будь то гибель морского корабля, или кавказская война—ни о какой документальной достоверности не может быть и речи. Это события-знаки. В этих сюжетах нет фактов и практически нет реальных городов (Столичный город, Провинциальный город, Морской город, Поселок).

Чаще всего—в центре сюжета двое. Обычно—двое мужчин. Мир Александра Миндадзе—это жесткий мужской мир: только в трех сценариях (из более чем 20-ти опубликованных) в центре—женщины, и только в одном («Предел желаний», 1982, реж. Павел Любимов) у героини мирная профессия—воспитательница детского сада. И лишь однажды, в самый первый раз («Слово для защиты»), Вадим Абдрашитов, выбирая для себя сценарий, остановился на драматическом поединке двух женщин—судьи и подсудимой, тоже в дальнейшем предпочитаемая «мужское», жесткое прогивостояние, мужские «игры в войну». Именно игры, которыми вполне можно считать и «репетиции войны» (служба в армии, военные сборы и рабочий бунт, воспринимаемый его участниками как «поход на войну» и т.д.). На материале войны реальной Миндадзе сюжеты строить избегает—даже во «Времени танцора» он берет ситуацию «военного послевкусия», когда сама война вроде бы уже закончилась, но «игра в войну» еще продолжается (как играет в нее танцор Андрейка).

За редкими исключениями сценарии Миндадзе (даже в экранизациях) перенасыщены спорами героев по вполне конкретным правовым и моральным вопросам, а сюжеты (недаром же он какое-то время поработал в суде!) так или иначе выстраиваются вокруг криминального случая, расследования и суда.

Есть некое преступление или просто нарушение определенных социально-административных норм, неожиданная авария, стихийный бунт (одного человека или целого завода) или тщательно спланированное убийство. Среди действующих лиц—милиционеры, судьи, адвокаты, следователи, члены народной дружины, ОМОНа, солдаты, воины запаса, казаки.

Судят женщину за попытку убийства неверного любовника («Слово для защиты», 1976, реж. В.Абдрашитов). Готовится к суду молодой ученый, совершивший наезд со смертельным исходом («Поворот», 1978, реж. В.Абдрашитов). Расследуются причины железнодорожной аварии («Остановился поезд», 1982, реж. В.Абдрашитов) и воровства на комбинате («Тихое следствие», 1986, реж. А.Пашовкин), оперативники ищут банду убийц («Брависсимо»—фильм «Трио», реж. А.Прошкин). Работяга пытается помочь осужденному подростку («Охота на лис», 1980, реж. В.Абдрашитов). Другой паренек берет на себя функции оперативника и судьи одновременно, с упоением играя роль супермена («Плюмбум, или Опасная игра», 1986, реж. В.Абдрашитов). Бывший зек, горя желанием отомстить, затевает с судьей, когда-то осудившем его, жестокую игру («Большая постановка жизни»—фильм «Пьеса для пассажира», 1995, реж. В.Абдрашитов). Другой бывший зек, поставив своей целью побег за рубеж, виртуозно сочиняет свою жизненную историю, вовлекая в эту игру всех, кто кажется ему полез-

ным («Космос как предчувствие», реж. А.Учитель). Молодые призывники в «карантине» без особого удовольствия (надо—так надо) проходят азы военной службы («Весенний призыв», 1976, реж. А.Любимов), а уже немолодые люди на военных сборах с азартом играют «в войну» («Парад планет», 1984, реж. В.Абдрашитов).

Перед нами—последствия катастрофы морского лайнера («Армавир», 1991, реж. В.Абдрашитов) и крушения самолета («Отрыв», 2007, реж. А.Миндадзе), последствия «кавказской» войны («Время танцора», 1997, реж. В.Абдрашитов) и социальной разрухи в российской глубинке («Магнитные бури», 2003, реж. В.Абдрашитов)...

Причем сюжетные конструкции Миндадзе имеют потенциальные возможности смыслового «расширения» собственно сюжета за счет изначальной многозначности самого понятия Суда и поиска Истины. Для Миндадзе суд, реальное судебное разбирательство или суд «внесудебный» (происходящий между героями-антагонистами, разбирающимися в том, что произошло на самом деле) не просто завязка или центральное событие сценария. Чаще всего—это единственно заслуживающее внимание событие, подчиняющее себе все остальное.

Но никогда действие у Миндадзе не направлено на разрешение ситуации (она неизменно оказывается в принципе неразрешимой)—эти криминально-катастрофические случаи, становясь центральным событием всего фильма, «выталкивают» героев в особое вневременное пространство, где в ситуации суда им предоставлена возможность пристально взглянуть в самих себя. И неважно, кто судит героя—кто-то другой, или он сам себе выносит неприятный приговор. Важно то, что это суд...

Так или иначе, концентрируя почти все свои сюжеты вокруг темы суда, Миндадзе отсылает зрителя ко всем возможным значениям самого понятия «суд», сообщая своим придуманным историям смысловую «емкость», социальную и психологическую многозначность.

Реальное судебное разбирательство. Суд человека над самим собой. Неформальный суд одного человека над другим. Ожесточенные споры о том, кто кого и за что может судить, кто виноват и почему. Возможен ли такой суд?

В этом суде спорящим сторонам никогда не договориться и не примириться. Да и зрителю непросто выбрать, за кем правда—страдают все, и виновны в той или иной степени все. К тому же, конфликтно сталкивая суд формальный, «по закону», и суд человеческий, «по душе, по справедливости», авторы заведомо заводят этот спор в тупик, потому что понимают: суд «по справедливости» чреват попустительством, которое и приводит к катастрофе, суд же «по закону» не видит в человеке человека, вынося в результате наказание, подчас несоизмеримое с виной, сметая, калеча, уничтожая его («Остановился поезд», «Пьеса для пассажира»).

В конечном счете, в фильмах Абдрашитова и Миндадзе вердикт не так уж и важен—важно то, что суд состоялся.

Непременная привязка сюжетов к некоему обязательному суду имеет и второй, надсоциальный, смысл—Абдрашитов и Миндадзе, выстраивая свой мир, апеллируют к родовой памяти людей, в сознании которых по-

нятие обязательного Высшего суда, что ждет их за гранью земного пребывания, имеет важнейшее значение—решая судьбу души, он подводит итог всей человеческой жизни, причем ничего изменить в ней уже не может. При этом именно этот Суд сообщает человеческому пребыванию на Земле некую осмысленность.

Суд Абдрашитова и Миндадзе способен многое в человеческой жизни (если не все) перевернуть и даже полностью разрушить, морально уничтожив человека. Не исправить, не придать ей иной смысл, а именно перевернуть. Он имеет последствия самые непредсказуемые, подчас трагические. Начиная с того, что, никогда не приходя к однозначному решению, не ставя точку, «ворошит муравейник»—обнажая целый клубок наболевших и в принципе неразрешимых проблем.

Личность и общество у Абдрашитова и Миндадзе существуют в самой тесной взаимосвязи. И даже вроде бы мелкая личная проблема неожиданно может оказаться глобальной и отразить состояние всей страны.

### Ответственность

В социальном плане сценарии Миндадзе остро актуальны, мгновенно «считывая», «выхватывая» знаковые ситуации, события-вехи—то, что так или иначе в своей совокупности складывается в мозаичную картину сегодняшней социальной жизни, стремительно меняющейся на наших глазах. Их сюжетный диапазон—от незамысловатого бытового преступления на почве ревности и обиды («Слово для защиты») до расхлябанного безудержного метания по жизни, озаренной недостижимой мечтой («Миннесота»).

Абдрашитов—один из немногих режиссеров, кого постоянно интересуют психология человека, но не для коллекции разных человеческих характеров. Он, пытаясь понять внутреннюю, глубинную связь между индивидуумом и социумом, неизменно выходит на тему зависимости общественного устройства от устройства человеческой личности—данной, конкретной, пусть даже самой незначительной, ибо любые поступки, нечаянные, или продиктованные тайными, подсознательными желаниями, на самом деле способны потрясти основы общества.

Вписывая человека в социум, он все замыкает на конкретном человеке, на плечи которого ложится ответственность за случившееся.

Но если «Слово для защиты» вполне еще могло бы называться «Остановите Федяева!», то уже в следующих фильмах Абдрашитов отказывается от четко сформулированной авторской позиции по отношению к героям. Застенчивый любитель учебы Федяев—малосимпатичная личность, к тому же, в отличие от безвредного луэна и лоботряса Потапова, Федяев несет реальное зло, своим предательством ломая жизнь влюбленной в него девушки. Но все же гораздо важнее для Абдрашитова в конечном счете оказывается не обличение негодя, а констатация самого факта—все в человеческом мире взаимосвязано, каждый человек ответственен за то, что делает, ибо за любым его поступком цепочкой последуют другие, совершаемые и *другими* людьми, и в результате самый, на первый взгляд, незначительный поступок может «по нарастающей» повлечь за собой катастрофу.

После «Слова для защиты» Абдрашитов никогда больше в ситуации суда не встанет ни на чью сторону. В его фильмах больше не будет «однозначных» героев—даже те, кто совершил непоправимое, не ведали, что творят, не способные предугадать того, что последует за их действиями (иногда даже благими!). Разве хотел Виктор («Поворот») чьей-то гибели, отвлекшись на секунду от руля, чтобы взглянуть на машину, которую обогнал? И разве думал скромный служащий депо Пантелеев («Остановился поезд»), что привычно не поставленный на рельсы второй башмак приведет к крушению поезда? И разве мог предположить помощник капитана Аксюта («Армавир»), изменяя курс лайнера, чтобы его девушка могла полюбоваться береговыми огнями, что это погубит корабль и людей? И в страшном сне Плюмбуму («Плюмбум, или Опасная игра») не могла привидеться смерть Сони. И ни на секунду не усомнился судья Олег («Пьеса для пассажира») в правильности вынесенного им молодому парню сурового приговора, не подозревая, что этот приговор через годы бумерангом вернется и разрушит и его, Олега, жизнь...

Практически неизменный герой Абдрашитова—человек, нечаянно «толкнувший камешек в горах», вызвавший этим обвал, сам подмятый камнепадом и погубивший других. Человек, которому предстоит узнать меру собственной ответственности, который захочет понять, что и почему произошло, и так и не поймет, не сможет понять, хотя и расплатится сполна за содеянное. И приговор ему вынесут не люди—он сам...

Сам себя накажет Виктор—мучительными раздумьями, внутренней опустошенностью, полной потерей жизненных сил. Превращается в дряхлого старика Аксюта. Умрет в больнице от сердечного приступа Пантелеев...

Мир Абдрашитова и Миндадзе центричен, в нем нет ничего случайного, все взаимосвязано, даже смерть, настаивающая героев, является следствием определенных поступков, собственных или чужих. При этом в них (и нечаянных, и обдуманных) есть не просто своя логика—они неотвратимо предопределены. Или бездумной безответственностью героев или наоборот, их сверхответственностью, абсолютным, безоговорочным и скрупулезным выполнением того, что велит долг. Не может прекратить расследование Ермаков («Остановился поезд»), не мог вынести другой приговор судья Олег («Пьеса для пассажира»), не мог не отомстить убийце друга Темур («Время танцора»). У каждого из них личный долг. И личный суд. Необходимость следования долгу (сколь бы разрушительно и бесчеловечно это ни было) не подвергается сомнению, но и не снимает с героя ответственности за результат. Расплата неизбежна.

В сюжетах Миндадзе распутывать причинно-следственную цепочку в поисках первопричины случившегося можно долго. Так Темур считает, что Андрейка убил его друга—местного мафиози—и, следовательно, заслуживает смерть (пусть Андрейка и спас его самого от ареста). Но пуля полуслепому Темура, хотя и целился он в Андрейку, попадает в Фиделя, настоящего стрелка (о чем Темур даже не подозревает). Возмездие совершилось? Вроде бы да, но Фидель на самом деле убил мафиози вынужденно—спасая того же Андрейку, выполняя свой долг друга. Значит, Темур фактиче-



ски отомстил за вину, гораздо меньшую, чем преднамеренное убийство, и Фиделя можно считать невинно убиенным? Но ведь, стреляя в мафиози, сам Фидель не только исполнил свой личный долг друга, но и совершал реальное и (вот парадокс!) более серьезное преступление—нарушал данную себе клятву—больше не убивать. Нарушил данное слово и тем подписал себе смертный приговор...

Соотнося своих героев через мотив вины невинного с героями древнегреческих трагедий<sup>5</sup>, Абдрашитов выводит их драмы на подмостки мировой Трагедии, подчиняя при этом свой изобразительно абсолютно реалистический, насыщенный, «живой» мир Словоу. Именно мир человеческих слов, мыслей, чувств у него формируют реальность. Поступок рождается из Слова, Слово—центр всего.

### **Вначале было Слово**

Герои Миндадзе и Абдрашитова спорят много и отчаянно, провоцируя на споры и зрителя. Так и хочется вслед за персонажами включиться в эти споры, искать свою правду, формулировать собственную позицию... При этом за хлесткими словесными баталиями часто не замечается главное—то, что составляет «подводную часть» айсберга мира Абдрашитова и Миндадзе. Да, они всегда ухитрялись нащупать «болевые» точки современной жизни и отводили их обсуждению немалое место, но Вадима Абдрашитова, пожалуй, интересовал при этом сам феномен слова, и он всячески акцентировал те моменты в своих фильмах, которые так или иначе базировались на проблеме слова.

Слово—смысловая доминанта абдрашитовского мира. Слово формулирует жизнь, определяет ее состояние, оно способно изменить ее, перевернуть, в нем секрет отношений между индивидуумом и обществом, человеческие судьбы зависят от него ничуть не меньше, чем от вмешательства случая или неких высших сил.

Так было во всех фильмах Абдрашитова, снятых по сценариям Александра Миндадзе. Сам же Миндадзе, обратившись к режиссуре, фактически девальвировал в собственных фильмах значимость слова, не просто отказавшись от внятного диалога, но сделав из речи, обрывочной и несвязной, своеобразную вербальную «завесу», призванную скрыть происходящее, запутать, «заговорить», отодвинуть его подальше в сознании человека.

В мире Миндадзе-режиссера на первый план выходит нечто, не просто страшное, но перечеркивающее жизнь человека, что человек не способен осмыслить и чему бессилён противостоять. Итог безрезультатных попыток героев спастись самим (или спасти близких) от этого кошмара один—тупо и бессмысленно отдаться течению событий, «плыть» в неизвестность. Показателен последний кадр фильма «В субботу»—герои молча плывут на лодке мимо взорвавшейся станции, на миг лицо девушки склоняется над парнем... Ничто больше не имеет значения. Человеческий мир рухнул. Единственное, что определено, имеет свое место, волю и силу—персонафицированная катастрофа: сама Станция, «съевшая» Пространство и Время. Ее черный силуэт—знак новой стабильности, абсолютной, неживой, с

единственным мертвым движением всего и вся вокруг нее и по направлению к ней.

Мир же Абдрашитова—всегда живой мир, что бы ни происходило. Он ищет точку опоры для своих героев—и именно в Слове. Мир рушится, но герои, несмотря ни на что, отчаянно пытаются восстановить стабильность—мучительно ищут то нужное слово, ту мысль, ту формулировку, которые объяснят произошедшее. Это возможное объяснение—залог сохранения целостности их личности, от которой зависит и их жизнь. Удастся ли им добиться его? Скорее всего—нет... Даже открытые финалы не дают надежды. Но люди все равно пытаются.

Пытаются найти общий язык друг с другом и убедить своих оппонентов в собственной правоте. Не могут и снова пытаются. Маета адвоката Ирины из «Слова для защиты» или работяги Виктора из «Охоты на лис» не имеет никаких внешних причин, кроме одной—потребности объяснить себе происходящее. Ирина никак не может понять, что не так в ее благополучной жизни, Виктор не может понять, почему его обидчик-подопечный не такой как надо и почему он не желает понять его, Виктора, безусловную правоту.

А еще они пытаются «разбудить» утраченную память своих визави, чтобы в ней, как в зеркале, увидеть себя, снова крепко стоящими на земле. Жизнь человеческая—это не просто сумма прожитых событий, но и отражение в чьей-то памяти. Героям надо, чтобы их собеседник вспомнил—и тогда, они уверены, все вернется на круги своя. Память собеседника должна помочь их самоидентификации. Но тот не вспоминает. Не хочет? Не может?

«Помнишь?»—ключевой вопрос всех фильмов Абдрашитова, снятых по сценариям Миндадзе. «Помнишь меня?»—пристаёт Плюмбум к обидчику («Плюмбум, или Опасная игра»); «Помнишь?»—добивается от Валентины на суде Федяев («Слово для защиты»); «Помнишь меня?»—никак не может отстать от бывшего судьи предприниматель Николай («Пьеса для пассажира»); «Вспомни»,—умоляет Семин дочь, забывшую прошлое («Армавир»)..

Острая потребность зафиксировать, «овеществить» воспоминания и в этом воспоминании не только упорядочить факты, события своей жизни, но и придать ей особый (или утраченный) смысл, обязательно есть хотя бы у одного персонажа. Человек живет в памяти других. Необходимость вспомнить какой-то важный момент жизни (своей или чужой) или имя (собственное или чужое)—акцентируется Абдрашитовым в каждом фильме. Память формулирует саму жизнь, оправдывает человеческое существование. Определяет, закрепляет, делает ощутимо реальными события или человеческие жизни, придает им смысл. Забвение же все размывает, уносит в прошлое. И потому сбой в памяти воспринимается как психологическая катастрофа. Вспомнить—значит упорядочить, восстановить нарушенный порядок мироздания.

Обыграв в своих фильмах разные варианты поиска определенности, стабильности, Абдрашитов приходит к выводу: последний «островок устойчивости» в человеческом мире—именно память, самое нематериальное и в то же время самое реальное, что есть на свете. Управляющая лично-

стью, диктующая человеку его поступки, она, неподвластная его желаниям, довлеет над ним, и в то же время является залогом его цельности, придавая смысл его существованию, держа его «на плаву» в самых, казалось бы, безвыходных ситуациях. Память объединяет людей и разводит их по разные стороны баррикад, общая память—важнее кровного родства, отказ от нее—едва ли не открытое объявление войны.

Гармония, в которой живут родители Плюмбама, на первый взгляд кажется наивно-иллюзорной, они «оторваны» от действительности и даже не догадываются, что происходит с сыном. Но на самом деле их гармония—реальна. Их общая память (к которой не «подключен» сын) дарит им ощущение правильности происходящего.

Это «Помнишь?—Не помню» у Миндадзе появилось еще в дипломном фильме Андрея Малюкова, короткометражке «Возвращение катера» (1971), промелькнув в разговоре друзей-ветеранов, вспоминавших своих боевых товарищей-моряков, и водолазов, поднимавших со дна моря их затонувший в годы войны катер. Для Малюкова ничего принципиально нового в том сценарии, видимо, не было—он снял скромный, немного прямолинейный камерный фильм на патриотическую тему и больше с Миндадзе не работал. Абдрашитов же увидел в этом нехитром вопросе возможность, сделал его «осевым», выстроить мир, полностью подчиненный Слову, мир, в котором сознание определяет бытие, память реальнее действительности, потому что действительность безоговорочно подчинена ей, а в изломанной человеческой психике закодировано послание человечеству, которое должно помочь восстановить пошатнувшееся мироустройство.

Пожалуй, он единственный режиссер, кого интересует: что есть Слово? Способно ли оно адекватно формулировать действительность? Насколько наш мир стабилен и насколько человек ориентирован в нем? Есть ли неоспоримая Истина? Что вообще есть человеческое «я»? И как человек соотносится со Вселенной?..

У него «двойное» зрение—он сочетает объективный взгляд на человека, рассматриваемого в перспективе его связей с социумом, со взглядом метафизическим, находит истоки этих связей в тайниках подсознания самого человека, пытаясь эти связи сформулировать в диалоге, зафиксировать в слове. Уводя зрителя от реальности в область вербального, Абдрашитов размывает ощущение «настоящести» реальных фактур, уводя действие от конкретики бытовых реалий (как всегда у него—необычайно точных и продуманных) в абстрактный мир Слова. При этом с каждым фильмом все трагичнее становится интонация. Герои, пытаясь создать для своей жизни некий ее словесный эквивалент, безуспешно ищут в Слове стабильность, не понимая, что на самом деле слова размывают, дестабилизируют реальность.

У него всегда есть напряжение между словами и тем, что они скрывают. Слово необязательно и в то же время герои мучительно ищут то нужное, последнее, самое важное слово, которое, восстанавливая прошлое, вдруг подведет черту под всей их жизнью. Ищут и не могут найти. Общей для всех истины нет. Слово так и не становится тем, на чем держится наш мир.

С каждым фильмом герои Абдрашитова становятся все жестче и все больше недоговаривают, уже не пытаясь снять пелену, скрывающую истину за вязью слов. Слова становятся все более необязательными, а нервное напряжение, в котором живут герои, нарастает все сильнее, чтобы в конце концов прорваться в «Магнитных бурях» в, на первый взгляд, бессмысленном массовом бунте. Слово, до этого у Абдрашитова организующее действие, уступает ударной волне эмоционального выплеска. Отметим—выплеска, жестко организованного, управляемого невидимым «директором». Да и от излюбленной Абдрашитовым ситуации спора, противостояния полярных, непримиримых позиций остается только видимость. На самом деле противоборствующие стороны: и оба политика-соперника и их сторонники, то и дело идущие «стенка на стенку», абсолютно ничем друг от друга не отличаются. Вражда политиков—фикция, игра на публику (вне трибун они вполне мило беседуют, договариваясь о каких-то совместных делах). Вражда их сторонников—лишь игра в войну, повод взбодрить себя выбросом адреналина. Их безумные в первобытной ярости драки, по сути,—«танец с арматурными прутьями в руках»<sup>3</sup>. Добавим—восходящий к архаическим ритуальным танцам.

Только, если наши далекие предки танцевали вокруг костров в полном воинском облачении и разыгрывали сцены боев из желания умиловить своих богов, то мужчины «Магнитных бурь» бросаются в кровавые танцы-драки, чувствуя себя на какой-то момент «равными богам»—не только ответственными за происходящее, но, главное, способными многое изменить (мы сможем защитить своего!).

## Время

Абдрашитов не только активно задействует такие понятия, как Время и Пространство, но делает их главными участниками тех драм, которые разворачиваются в его фильмах. В некотором роде—космических драм, происходящих (несмотря на реальные временные приметы) в некое условное время, имеющее не хронологические, а, скорее, смысловые координаты.

Кавказская война во «Времени танцора»—это не военный конфликт 1990-х, а последствия нашей кавказской войны вообще (с тем, что ей сопутствовало, сопутствует или могло бы сопутствовать). И целеустремленный мальчик Руслан-Плюмбум живет не в середине 1980-х, а в неопределенном времени после времени романтической эйфории шестидесятников (в которой, кстати, по инерции еще пребывают его родители).

Выстраивая целостную модель своего мира, режиссер при этом имеет вполне определенную точку отсчета—советский кинематограф до семидесятых. Кинематограф Абдрашитова находится в явной к нему оппозиции.

Разумеется, даже в самые идеологически жесткие годы советские filmy не создавались по единым рецептам. Тем не менее, о каких-то знаковых моделях, общих мифологемах или устойчивых мотивах (переживших и крушение сталинского режима) и в какой-то степени определяющих кинопроцесс, говорить можно.

Одним из таких сквозных мотивов советского кинематографа вплоть до семидесятых годов был мотив решительного освоения человеком Пространства и мотив Времени, победительно увлекающего всех в своем потоке вперед и только вперед—как точно в этом смысле название романа-хроники Валентина Катаева «Время, вперед!» (1932)\*.

Даже «оттепельное» кино, разрушившее многие каноны и штампы традиционного советского кинематографа, не отняло у героев этого ощущения собственной власти над окружающим Пространством и почтительного отношения к Времени, как к реальной силе, определяющей его жизнь.

В новой советской мифологии (можно даже сказать, в новой советской религии), напрямую обращенной к архетипам мифологии древнегреческой<sup>4</sup>, мотивы античных мифов сплетены с программным, последовательным отрицанием основных положений христианства, что прежде всего сказалось в утилитарном отношении к Небу, месту пребывания Бога и нахождения Небесного Града; а также в определении места для человека (хозяина своей страны)—в замкнутом, самодостаточном пространстве, осязаемо плотном, обжитом (или обживаемом) и сверху, и снизу. Да, человека могут ожидать неприятные сюрпризы в виде разгула стихий, с которыми ему придется побороться (и победить их), но, главное, окружающее пространство в принципе предлагается как объект для освоения, покорения. Все можно переделывать, перестроить. Мир понятен, объясним и управляем.

Естественное временное течение жизни никого больше не интересовало, хронологическая временная цепочка—Прошлое-Настоящее-Будущее—решительно обрывалась. Прошлое («отжившее» Время) отвергалось, или уже не имело значения, в Настоящем зарождалось и строилось «рукотворное» Будущее—единственная реальная ценность человеческого мира, «сотворенная» человеком и в то же время спроецированная на всю его жизнь, управляющая ею, манящая его призраком всеобщего счастья в таком близком, светлом земном раю, наркотически «обезболивающая» удары, наносимые Настоящим. «Природная составляющая» растущей, «текущей» жизни замещалась механистическим строительством, становлением—резким, с нуля, вдруг (какие там корни, какие традиции—не рост, а «укладывание кирпичей» новой жизни!). И конечно, если что-то и приходилось на пути к Будущему разрушать, то только с благой, созидательной целью.

Кинематограф конца шестидесятых—начала семидесятых привел на экран героев, «не вписавшихся» в жизнь, мающихся, потерявших непосредственный «контакт» со временем, но еще не противостоящих ему, просто упустивших свои возможности...

В восьмидесятые все резко изменилось. Говоря о новом мышлении, критики отмечали, в первую очередь, присущий ему апокалипсизм: «Это сознание как бы не видит будущего, на месте будущего—черная дыра, провал»,—отмечала Елена Стишова в дискуссии, помещенной на страницах журнала «Искусство кино»<sup>5</sup>.

---

\* И, соответственно, строчек из «Марша времени» Владимира Маяковского: «Вперед, время! / Время, вперед!» («Баня», 1930).

Кинематограф Миндадзе-Абрашитова, резко «опрокидывая» сложившуюся уютную картину мира, подверг ревизии уже ставшие привычными мифологемы (в том числе и связанные с отношением к Времени). Но постоянные отсылки в прошлое героев (все эти: «Помнишь?»—«Не помню») естественную логическую цепочку—Прошлое-Настоящее-Будущее—не только не восстановили, но разорвали окончательно. Будущее в фильмах Абрашитова вообще не присутствует, напрочь перечеркнутое агрессивным, напористым Прошлым, перемальвающим, уничтожающим Настоящее, словно ненасытный Кронос, пожиравший своих детей.

И дело не в физической смерти героев, дело в потрясении основ человеческой жизни в ее совокупности, вычеркивания из нее надежды, разрушения личности...

...Не оставляет в покое Плюмбума навязчивая мелодия—воспоминание о моменте собственной слабости, когда он растерялся перед напавшим хулиганом. Тот давний эпизод перевернул всю его жизнь—обыкновенный мальчишка Руслан, Русик, стал беспощадным Плюмбумом, но главное—воспоминание продолжает отравлять его жизнь и сегодня.

...Не может успокоиться успешный бизнесмен Николай—его терзают воспоминания о давнем суде, когда его, студента, как он сам считал, почти невиновного, бесстрастный судья осудил на ужасы колонии, превратившей его в инвалида, отнявшей не только здоровье, но и семью.

...Жжет невыносимой болью Тамару воспоминание о гибели маленького сына в горах, никогда не простит она мужу, Темуру, что тот не смог помочь, не пришел, не спас...

Время чудовишно сжимается, и все важное остается только в данной временной точке, подмятое напором Прошлого, ожившего в памяти, персонафицированного в поступках, когда-то совершенных, догнавшего героя и, так или иначе, заставившего их платить по счетам. Не случайно, кстати, условно «погибшие» герои «Парада планет» в своем «потустороннем» путешествии посещают Город женщин и Город (Дом) стариков. Два места, лишенные будущего по определению. В «женском» городе есть только Настоящее, Будущее невозможно, ибо у одиноких женщин (эмигрантов Будущего) без мужчин нет возможности выполнить свое предназначение и продолжить жизнь, родив детей. А в городе стариков нет и Настоящего—там царит Прошлое как единственно возможный вариант их существования, причем в самой настойчиво-агрессивной форме...

## Пространство

В советском кинематографе вплоть до шестидесятых, как уже отмечалось, тема обжитого человеком пространства имела огромное значение.

При этом Верх и Низ не имели между собой сакральной, смысловой разницы, противопоставлялись друг другу лишь как границы человеческого обитания. Верх (небо) и низ (земные недра) от земной поверхности отличались лишь тем, что существовать там труднее, и от человека требовалось мужество, героизм, чтобы почувствовать себя хозяином этих своих владений и освоить их (отсылаю к многочисленным сюжетам о летчиках, кон-

структурах, разных любителях полетов, монтажниках, скалолазах, а также о геологах и шахтерах)

При этом само место обитания человека было смыслово значимо—оно и человек находились в неразрывной связи, взаимовлияли друг на друга. Социальный статус героя и его внутренняя сущность подчас определялись его отношением к Земле, к Городу или Поселку, возрастившими его, давшими ему силу и в то же время заключившими его в раз и навсегда предназначенную ему «ячейку».

Внутренняя цельность героя во многом была связана с его ощущением под своими ногами обжитого, родного места (так же как социально он ощущал себя сыном своей Родины), будь то воздушные трассы или улицы города, половицы родимого дома или опасные военные дороги. Он везде дома.

Тарковский, выстроивший свой мир в совершенно иной системе смысловых координат, вернул Небу сакральное значение, противопоставив его Земле, введя и тему падения, как кару за гордыню, и тему воспарения, как наивысшего раскрытия души человеческой.

Душевно неустроенные герои конца шестидесятых и семидесятых, явленные в перспективе собственной судьбы и неосуществленных возможностей, мучительно искали себя. Пространство вокруг них постепенно теряло свою равномерную плотность, размыкалось. Причем, если тема Неба все чаще оказывалась связанной с выражением внутренней жизни героя, то Родное Место также все чаще оказывалось просто адресом, пунктом назначения, куда предстоит переместиться герою.

В киномире же Абдрашитова-Миндадзе роль пространства становится снова крайне важна. Во-первых, четко определены особенности места жительства героев (от Москвы до провинции), которые накладывают жесткий отпечаток на всю человеческую судьбу. Во-вторых, непременно отмечается потребность человека найти то место, ту точку пространства, которая совпадет с его внутренним самоощущением.

Абдрашитов как никто другой не просто внимателен к пространственному решению своих картин, пространственные координаты в его фильмах всегда заключают в себе некий смысловой код, ключ к его кинематографическому миру, рационально выстроенному и внутренне иррациональному одновременно, находящемуся в процессе становления, определения и упорно не поддающегося описанию. Герои, пытаясь объяснить, понять некое судьбоносное событие, сформулировать суть происходящего (то есть, фактически выступая как творцы новой вербальной реальности и в этом смысле свободные), на самом деле абсолютно несвободны, они словно заключены в некую «клетку» в определенной точке пространства (вырваться из которой можно только, обманув судьбу, отказавшись от себя, приняв другое имя и согласившись на другую жизнь).

Ничто уже не подвластно их желаниям. Небо и земля не ждут их волеизъявления. Напротив, теперь пространство—активная, живая и опасная субстанция—враждебно человеку.

Дорога бросает машину в аварию со смертельным исходом... Море топит лайнер с людьми... Ветер со страшной высоты сметает девочку с пожарной лестницы...

Пространство постоянно испытывает героя—аварии, несчастные случаи, опасные встречи... Ситуации, неожиданные для героев и при этом абсолютно не случайные: все они—следствие человеческой безалаберности—имеют вполне конкретного виновника, недоглядевшего, непродумавшего, что-то упустившего. Но дело не только в нем. Море, река, шоссе, высотка, тенистый сад, густой лес терпеливо ждут свою жертву, ждут, когда человек совершит ошибку, оступится, недоглядит, непроконтролирует, и «набрасываются» на него...

## Дорога

Мир Миндадзе-Абдрашитова—это мир дорог (характерная деталь—став кинорежиссером, Миндадзе свою студию назвал «Пассажир»). Поезда, автомобили, корабли... Герои приезжают или уезжают, находятся в пути или хотят уехать, провожают близких или встречаются. На вокзалах и в вокзальных ресторанах происходят важные встречи, завязываются романы, вспыхивают ссоры, выясняются отношения и случаются убийства...

Дорога в фильмах Абдрашитова многофункциональна. Во-первых, она «устанавливает границы», очерчивая тот клочок пространства (Город, Поселок), на котором суждено находиться-мучиться героям (в фильмах обязательно пересекаются обыкновенные рядовые поездки-перемещения одних героев с поездками знаковыми, судьбоносными других, совершить которые можно только отказавшись от себя, своей жизни и своей судьбы). Во-вторых, именно в дороге чаще всего и происходят судьбоносные, «поворотные» события в жизни героев. В-третьих,—это дорога человеческой судьбы.

Известная метафора «дороги судьбы» воплощается Миндадзе впрямую—герои, желающие изменить судьбу, отправляются в путешествие, уезжают в другую жизнь. Так, провожая на вокзале отца, подавший по прыгу, едва не уехала из своей лишенной ярких чувств жизни в неведомую новую жизнь адвокат Ирина («Слово для защиты»); накинув на плечи любимой девушке бурку, уезжает в неведомое на своем верном коне Качканаре танцор Андрейка («Время танцора»), а до этого жена его друга Валеры приехала с детьми из холодного северного города сюда, к мужу, в экзотическую «райскую» жизнь. Герои «Парада планет» из своей будничной жизни на сутки убегают в настоящую «мужскую» жизнь. Сообщает о своем намерении отправиться в далекое путешествие (в смерть) язвенник Николай («Пьеса для пассажира»), напоследок позволив себе немислимый пир из категорически запрещенных для него яств; устав от ежечасной борьбы за существование, уезжает вслед за сестрой из заштатного рабочего городка Марина («Магнитные бури»); после ареста любимого уезжает с сынишкой из большого провинциального города манекенщица Мария («Плюмбум, или Опасная игра»); другая Мария, посудомойка из глухой деревеньки, замороженная сладкими речами Гудионова, покорно уходит с ним в новую, «лучшую» жизнь («Слуга»). Да и другие герои приезжают, уезжают, или мечтают о том, чтобы уехать в другую жизнь. Даже единственно самодостаточный и довольный всем Потапов («Остановите Потапова!») и тот грезил о другой, праздничной жизни.



В пространственных координатах у Абдрашитова задано многое, в том числе и результативно-событийный ряд и даже в какой-то степени само Время. У него нет Будущего для героев как такового, вместо временной цепочки «Прошлое-Настоящее-Будущее» он выстраивает цепочку «Прошлое-Настоящее-Другая жизнь». Настоящее не предшествует Будущему и не строит его, из Настоящего можно только уехать в другую жизнь, принять на себя чужую личину, влезть в шкуру другой личности, попытаться обмануть себя и свою судьбу.

Внутреннее напряженное психологическое противостояние героев-антагонистов (будь то внешне мирные разговоры или яростные, бурные споры) кажется неразрешимым, пока кто-то из них не принимает решение бежать в другую жизнь, в которой все должно кардинально измениться. К услугам героев есть поезда, самолеты, морские лайнеры, но новая жизнь, к которой они готовы увести людей, вряд ли будет лучше...

Отметим, что, если в фильмах Абдрашитова герои все-таки могут хоть куда-то уехать и, делая свой выбор, примерно предполагают, что их ждет (даже если это—смерть или проституция), то в таких сценариях Миндадзе, как «Космос как предчувствие» (реж. Алексей Учитель), «Миннесота» (реж. Андрей Прошкин) или «В субботу» отъезд—только несбыточные мечты, мания, овладевшая героями.

Так и не уедут в Америку братья-хоккеисты («Миннесота»), для которых Миннесота—символ другой, яркой и насыщенной жизни. Вождеденная поездка оказывается обманкой, пустышкой—их ждет такой же заштатный российский городок, и гибель одного из братьев в аварии спасает его от самого большого разочарования в жизни...

Не вырвется из обреченного городка комсомольский работник Валерка («В субботу»).

Сгинет в морских волнах Герман, пытавшийся доплыть до иностранного корабля, а его наивный приятель Конёк, скорее всего, так и не доедет до Центра подготовки космонавтов («Космос как предчувствие»), сумев «прикоснуться» к своей мечте только как восторженный зритель—на Красной площади, в момент чествования Первого космонавта...

Как странно перекликаются в русской культуре некоторые мотивы... Вспомним Пушкина, который так любил вводить в свои сюжеты тему другой жизни: его герои могли проживать ее в рамках своего единственного земного существования—стоило только принять другое имя и перед ними открывалась возможность получить иную, не данную от рождения судьбу. Как правило, трагическую (Лжедмитрий, папесса Иоанна, Дубровский, Пугачев), ибо вырваться назад из всерьез принятой чужой жизни невозможно<sup>6</sup>. Впрочем, у Пушкина были и временные, игровые варианты проживания под чужим именем и, соответственно в чужой судьбе (барышня-крестьянка Лиза, усатая «Марфуша» и т.д.)\*

А в конце XIX века Чехов вводил во многие рассказы и почти во все свои пьесы (за исключением нескольких водевилей) мотив тоски по неосуществленной полноценной жизни, которая открывается перед человеком в

---

\* По большому счету, любая ролевая игра есть условное проживание иной жизни.

молодости в его надеждах и мечтах и никогда так и не приходит к нему. Недосгаемое «небо в алмазах» стало символом мечтаний и надежд ушедшего вместе с Чеховым поколения. То, чего никогда не будет. То, что украшает серенькое человеческое существование, и без чего невозможна сама жизнь.

Постоянно дарил свои героям возможность прожить другую жизнь и великий хитрец Яков Протазанов, с легкостью сам «вписывающийся» в любые социальные системы и принимающий любые «правила игры».

Во второй половине века двадцатого о другой возможной жизни вместе со своими интеллигентными героями тихо сожалел Юрий Трифонов...

У Абдрашитова и Миндадзе герои тоже тоскуют по этой другой жизни, интересуются, возможна ли она (в реальности или хотя бы в ином воплощении, при новом рождении), надеются, что она у них будет, и в какой-то момент она, действительно, начинается. Сногшибательная или кошмарная, но обязательно абсолютно, совершенно другая.

Абдрашитов сводит воедино и чеховскую тоску по другой жизни, и пушкинское стремление реально осуществлять ее для своих героев, и буддийскую уверенность, что впереди нас ждут иные воплощения, в которых судьба может сложиться гораздо счастливее, и люди, разлученные в этой жизни, наконец-то, встретятся...

С темой другой жизни у него неразрывно связана тема памяти (ее потеря и бесплодные попытки одного человека заставить другого, принявшего новую жизнь, вспомнить, восстановить в памяти прошлое, вернуться в прежнюю жизнь) и тема нового имени и облика—строит свою новую судьбу, человек не только принимает другое имя, но зачастую и другой облик («Армавир», «Пьеса для пассажира», «Время танцора», «Магнитные бури»). Имя—маркер на дороге судьбы. Имя—пароль. Другое имя—другая судьба. Человек, лишенный социального статуса (таким в глазах Плюмбума является его новый знакомый-бомж), в первую очередь теряет свое право на личное собственное имя (и Плюмбум, даже не пытаясь выяснить имя доходяги, зовет его то Колей, то Олегом, какая, в сущности, разница?).

Примечательная деталь—у Миндадзе есть свои любимые имена, с помощью которых он «перекидывает мостик» от фильма к фильму: Герман («Остановился поезд», «Парад планет», «Космос как предчувствие»), Руслан («Слово для защиты», «Плюмбум, или Опасная игра»), Виктор («Поворот», «Охота на лис»), Марина («Охота на лис», «Армавир», «Магнитные бури»). Особо любимое—Валера, Валерик («Охота на лис», «Остановился поезд», «Слуга», «Армавир», «Время танцора», «Магнитные бури», «В субботу»).

С завидным постоянством возникает у Миндадзе и тема «противостояния» персонажей-двойников, замещающих один другого: сестры меняются возлюбленными («Космос как предчувствие»), младший брат соблазняет жену и любовницу старшего («Миннесота»), шофер «в наследство» получает любовницу шефа, его дом и любовь к хоровому пению («Слуга»), молодая женщина, перекрасившись «под сестру», уезжает с ней, бросив мужа («Магнитные бури»).

## Магия звезд

Абдрашитов и Миндадзе утверждают принципиальную возможность любого поворота в человеческой судьбе. Их мир пластичен, размыт, смутен. Ты можешь попасть в Город женщин и Город стариков («Парад планет»), встретиться на тропинках сада с собой молодым («Слуга»), заглянуть, идя по берегу моря, в свою же «параллельную» жизнь («Пьеса для пассажира»), пожить в условной смерти («Парад планет») и в условном «Рае» (автобусная остановка «Рай» во «Времени танцора» весьма недвусмысленно определяет все происходящее, как некое возможное, но все же нереальное).

Один из излюбленных мотивов Миндадзе и Абдрашитова, появившийся после переломного для них фильма—«Парада планет»—манипулирование человеком («Плюмбум, или Опасная игра», «Слуга», «Арма-вир», «Пьеса для пассажира» и кульминация—манипулирование массовым сознанием—«Магнитные бури»). Иррациональная, опасная игра, замешанная на тайном стремлении властвовать, повелевать. Сам момент манипулирования словно освобождает некую стихийную, неуправляемую, обоюдонаправленную силу—словно джинн вырывается из бутылки, готовый уничтожить и палача, и жертву, и хозяина, и слугу.

Человек выстраивает за другого его судьбу, расстилая перед ним иную дорогу жизни. И в психике этого «другого» словно взламывается «защитный код», он выпадает из своего обыденного нормального существования в некую зону инобытия, ему непонятную, и вслед за ним и зрителя уводят с протоптанных дорожек реалистического сюжета в магический мир, в котором царят и играют с людьми Звезды.

«Парад планет», «Магнитные бури»... Далеко не случайные названия! Магия Природы, магия Космоса—вот что больше всего интересует Абдрашитова в его последних фильмах. Тайна, таинственные силы вовне и внутри человека, диктующие ему свою волю, управляющие им, создающие особую связь между людьми—почти осязаемую, чувственную, необъяснимую—людей тянет друг к другу как магнитом. Смотри в глаза друг друга, они силятся понять что-то важное в себе и для себя.

Мир Миндадзе—Абдрашитова мифологичен, он находится в стадии проявления, оформления, осмысления его героем, определяющим свое место в нем.

Совершенно особая роль в этом мире у ночи. Режиссер виртуозно создает ее атмосферу, с ее мягким, локальным освещением в домах, с глубокой тенью, скрывающей все неважное. Ночные эпизоды почти обязательны—герои, тихо разговаривающие в утонувших во мраке комнатах или молча лежащие на траве, голова к голове, и смотрящие в ночное небо. Луна... Ночная синь лесов и парков...

Ночь—время откровений и «прорыва» человеческих эмоций. Время танца: вечерний каток, по которому скользят на коньках пары под музыку, льющуюся из динамиков; дискотеки; рестораны; танцплощадки в парках... Мерцают круглые шарики светильников, затерявшихся в тенях танцплощадок. Кольшутся тени, покачиваются в такт музыки тела, склоняются друг к

другу лица, отрешенные или озабоченные, редко—увлеченные. Почти всегда—безрадостные.

Танец—совершенно особое состояние героев, в котором проявляется их чувственное, подлинное начало, их истинное лицо, вскрываются пласты их подсознания. Но герои редко танцуют от души, чаще это вынужденный, подневольный танец потерявшего себя человека. В танце человек беззащитно-открыт, и когда еще палач может с таким наслаждением поуправлять своей жертвой («Поворот», «Плюмбум, или Опасная игра»), а хозяин—слугой («Слуга»)..

Танец—отсылает к языческому ощущению мира. В нем чувствует-ся дыхание Космоса, обманчивое ощущение нисходящей благодати, но на самом деле—это проявление нарушения равновесия жизни, раскачивание лодки судьбы.

... В творческой биографии Абдрашитова у «Магнитных бурь»—особое место. Они не только подводят итоги тридцатилетнего творческого содружества Абдрашитова и Миндадзе, но и задают новую точку отсчета. «Магнитные» бури важны для обоих авторов. Миндадзе после них ушел в создание мощных апокалипсических картин (в которых нагнетание ужаса от разразившейся технокатастрофы идет по нарастающей, и впереди еще, возможно, зрителей ждет история гибели подлодки или обрушившееся на прибрежные города цунами, а в финале—вселенская катастрофа от падения метеорита, уже мчащегося с невероятной скоростью к Земле). Абдрашитов не снимает несколько лет. И, думается, не только потому, что нет денег. Он принципиально никогда не повторялся, и сейчас, после «Магнитных бурь», в которых до своего логического конца доведено большинство его изблюбленных тем и мотивов, ему нужна новая история. Не исключено, что самая простая. Не исключено, что он начнет все с самого начала...

1. Хохрякова С. Русская суббота // СК-Новости. 2011. № 4.

2. Быков Д. После. // Миндадзе А.А. Отрыв и другие сценарии. Санкт Петербург: Сеанс. Амфора. 2007. С. 8.

3. Салынский Д. Механические люди, или Танец с арматурными прутьями // СК-Новости. 2003. № 7–8.

4. О мифологемах советского довоенного кинематографа см. также подборку статей А.Раппапорта, А.Мещеряковой, Г.Яковлевой, М.Алленова, П.Вайля и А.Гениса в журнале «Искусство кино» (1990, № 6) и Ю.Богомолова (1989, № 8 и 1990, № 2).

5. Экран времен перестройки и гласности. // Искусство кино. 1989. № 2. С. 8.

6. Демонические изменения судьбы после принятия псевдонима (в результате чего человек, по сути, оказывается в ситуации другой жизни) рассматривает Юрий Арабов в книге «Механика судеб. Опыт драматургии действительной жизни» (М.: ИД «Парад». 1997).