

СОДЕРЖАНИЕ

Антон Долин. На краю	7
ПАРКЕТ	11
МИЛЫЙ ХАНС, ДОРОГОЙ ПЁТР	67
В СУББОТУ	127
КОСМОС КАК ПРЕДЧУВСТВИЕ	177
ПАРАД ПЛАНЕТ	231
ПЛЮМБУМ	287
ВРЕМЯ ТАНЦОРА	349
СЛУГА	423

НА КРАЮ

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ТЕКСТАХ

АЛЕКСАНДРА МИНДАДЗЕ

Александр Миндадзе вошел в число лучших авторов, пишущих по-русски, задолго до того, как была опубликована его первая книга: это случилось в момент его дебюта в 1970-х. Но не потому, что писал в стол. Напротив, его работы с самого начала были оценены по достоинству, получив довольно большую аудиторию, благосклонную критику и даже профессиональные награды. Просто Миндадзе писал не прозу, поэзию или драматургию, а сценарии.

Он один из тех, чьими усилиями кинодраматургия стала признаваться частью “большой” литературы, выйдя из гетто “служебного”, функционального письма. Миндадзе можно поставить в одну линейку с классиками, чьи сценарии издавались книгами по всему миру, от Ингмара Бергмана до Жан-Клода Каррьера, или — это будет логичнее — выдающимися современниками, которых читать ничуть не менее интересно, чем смотреть, Квентином Тарантино или Ларсом фон Триером. В советское время он удостоился редкой чести — упоминаться в повседневной речи, когда речь заходила о фильмах по его сценариям: “Слово для защиты”, “Охота на лис”, “Армавир” сделаны дуэтом Абдрашитов — Миндадзе, никак иначе. Это не умаляет заслуги Абдрашитова, режиссера с уникальной интонацией и яркой индивидуальностью, но ставит драматурга-соавтора рядом с ним. На равных.

Сегодня — такой парадокс — полнометражные фильмы Абдрашитова не существуют вне сценариев Миндадзе. А вот

сценарии Миндадзе вне Абдрашитова живут и на страницах книг, и в картинах других режиссеров (Алексея Учителя, Александра и Андрея Прошкиных), включая самого Миндадзе, с 2007 года наконец-то снимающего кино, конгениальное его текстам. По его немногочисленным, но всякий раз незабываемым, штучным, выламывающимся из любой традиции режиссерским работам сразу видно, как приручали и причесывали Миндадзе другие постановщики. И как чужда ему самому, природному и убежденному радикалу, практика адаптации к норме. Его фильмы — не менее мятущиеся, страдающие, потаенные, чем их трансгрессивные персонажи, наследники по прямой идиосинкратическим героям Достоевского и Чехова. Которым, в свою очередь, во многом наследует в своих, порой близких к театру абсурда, диалогах Миндадзе.

Классик в своем трепетном уважении к национальной традиции, модернист в непримиримой цельности вызывающе литературного письма, постмодернист в бесконечной игре со зрителем и его ожиданиями — Миндадзе взломал лед застойной отморозенности 1980-х, по-своему переизобрел язык восточноевропейского “кино морального беспокойства”, превратив его в кинематограф непрекращающейся тревоги. Размышляя в своих сценариях о природе компромисса, сам ни разу не отступил от последовательной бескомпромиссности.

Единственная тема Миндадзе — катастрофа и человек, балансирующий на грани пропасти. Иногда эта катастрофа внутренняя, никак не связана с косностью и благополучной успокоенностью (впрочем, мнимой) внешней среды, как, например, в “Слуге”. Иногда катастрофа показана как общественный сдвиг: распад — тогда еще неочевидный — иллюзорной утопии СССР никем не был передан так хирургически точно и беспощадно, как Абдрашитовым и Миндадзе в “Параде планет” и “Плюмбуме, или Опасной игре”. Но еще чаще глобальной метафорой и структурным карка-

сом фильма становится катастрофа в буквальном смысле: авария (“Поворот”), крушение поезда (“Остановился поезд”), гибель корабля (“Армавир”), падение самолета (“Отрыв”), чернобыльская трагедия (“В субботу”), гражданская война (“Время танцора”), мировая война (“Милый Ханс, дорогой Пётр”). В “Паркете” — чуть ли не самом радикальном и ультимативном своем фильме — Миндадзе исследует старение и смерть на правах катастроф, буквально прописанных каждому и слишком неизбежных, чтобы пытаться отвернуться и сбежать от них при помощи игры, танца, любви. Или кинематографа.

Тексты Миндадзе, которые с годами всё сложнее характеризовать словом “сценарии”, тоже катастрофичны и травматичны. Они будоражат и возмущают, не позволяют о себе забыть и отнестись к себе безразлично. Таково свойство подлинного искусства — особенно в России, стране непрекращающейся беды.

АНТОН ДОЛИН

ПАРКЕТ

В январе на Рождество припадаю в восторге на колени и раскидываю навстречу руки. Тангера влетает в объятия. Обрывки платья и есть ее платье. Бедро, грудь, шрам от аппендицита под гримом — все мое это. Ноги не прекращают выделять на паркете фигуры танго, потому и тангера. В моей позиции мне достается голый пупок с серьгой, и в ухе у меня серьга, жизнь сама рифмуется.

Я держу ее. Один во всем зале коленапреклоненный. Юбилей клуба танго “Булат”, двадцать пять лет, отель “Шератон”. Поколения встречаются. Бывшие короли завалены цветами. Тангеры бегут и бегут с букетами в прошлое к королям. Моя достает изо рта у меня свою серьгу, и я сразу обретаю дар речи.

— Я Какаду. Говорит тебе?

То ли кивает, то ли подбородок в такт дернулся.

— Запоминай. Номер триста пятый. От лифта налево.

Вся страсть в каблучки уходит, бьют в паркет без остановки.

— Ты что же, не узнаешь меня? Я Какаду, глупая. Тот самый.

Она силится меня поднять, роняет букет, с которым ко мне летела.

— Я был сразу с двумя. Танцевал. И вообще с ними был, да. “Я и две моих телки!”, так называлось. Гвоздь про-

граммы. Самый-самый. На бис. Всегда и везде. Но ты тогда еще не родилась, да?

Я крашенный, волосы длинные, до плеч, и лицо старухи. Встаю сам и подхватываю тангеру на руки, еще могу. Несу через зал, и она кричит, очнувшись:

— Куда, дяденька?

— Триста пятый. Обмен серьгами.

И со стороны это убедительно, там, в зеркалах: длинноволосый рассекает толпу с полуголой красоткой на груди, и походка твердая у него, осанка прямая, а пиджак вообще цвета вырви глаз. Вот он исчезает среди танцорской публики, пестрой такой же, попугайской, и снова появляется гордо, а добыча его все неугомонно машет каблучками. Но уже через мгновение там, в зеркале, всё по-другому, и из толпы тангеру выносит вдруг хохочущий увалень, и он тоже при этом танцует. А длинноволосый возникает следом налегке, то есть ни с чем, с растерянными руками. Облом.

Наяву она мне еще прокричала:

— Эй, а чего ты вдруг попугай?

2

И ведь это начало только, прелюдия милая с серьгой во рту. А дальше вообще себя не помню, кто, что, с ума сошел. Все лица кругом, лица, рыдания или безумный смех с объятиями. Потому что как встреча однополчан эта наша толкотня, похоже очень. Рыскаем по залу, в лица заглядывая, друг друга ищем, с кем давно танцевали, в незапамятные времена. И вот радость тебя ждет, счастье просто, если своего обнял. А не нашел, так быстрее ты еще в толпе, отчаянней и злее даже, и уже судорога пробивает прямо. А вдруг нет того, кого ищешь, не в “Шератоне” этом нет, а совсем на свете? Праздник жизни, если повезет.

Тангеры бывшие смеются звонко, прямо у них колокольчики на старости лет. А я подойду, лицом к лицу тихо встану, и глаза в глаза для опознания. Пугаются дамы, отшатываются чуть не в ужасе, и ведь даже почище рукоприкладства такое. Одна вот, другая и третья уже... И не мои все, обознался опять: “Пардон, мадам, это не вы!” или даже “Тран пардон!”. И остановиться не могу, в толпе мечусь, и волнение только сильнее. “Девяносто пятый год. Вы?” И такая мне попадается, лет пятидесяти, что прибегает именно что к рукоприкладству, треснув кулаком в грудь. И с исказившимся лицом каблучком в пах добавляет, растяжка танцорская еще вполне при ней. Достает, сгибаюсь пополам.

Кричу в неистовстве, до чего дошел:

— Я Какаду! Телок отдайте моих! Это же я, гады! Какаду!

Но всегда среди всех одна найдется сердобольная, и тоже лет пятидесяти. Вот и нашлась, отводит в сторону:

— Спокойно.

— Уже.

— Еще давай.

— Всё, всё. Космонавт.

— Яйца целы?

— Железные у меня.

Утешительница лишнее отмечает:

— Я помню тебя. Доволен? Ты Какаду.

— Это я, да.

— И ты был очень, кстати. Даже очень-очень.

Я плыву:

— Вот первый человек, понимаешь?

Неулыбчивая совсем, в очках, смотрит строго, ну такая вдруг с добрым сердцем.

— Про телок давай. Орал как резаный.

Беру шампанское с подноса у официанта и глоток за глотком.