Новая газ.-2003.-28-30 июля-с.12-13

# ПРОЩАНИЕ С НЕВИННЫМ РЕМЕСЛОМ КОМЕДИАНТА

## Зритель-гражданин, зритель-мыслитель вытеснен из кинозала зрителем-мещанином

Все мы несвободны в рамках предписанного нам природой сценария — родиться, любить, ненавидеть, страдать и умереть, но как ничтожно и бессмысленно следовать бездарным сценариям, навязываемым нам человеческими существами, называемыми вождями.

Любовь и вкус зрителей к военизированным представлениям отразились на синхронных мизансценах мюзик-холлов, где девицы одинаково взмахивают ногами и выстраиваются в многоугольники. А началось все просто с придворных балов, где церемониймейстер командовал фигурами менуэта.

От боев гладиаторов нам достались в наследство китч, бокс и коррида.

Разные бывают эпохи, и разные им соответствуют спектакли — были эпохи рыцарских турниров, затем стали модными оперы, пасторали, карнавалы, пантомимы. Зритель расслоился, воспитался, утончился. Но коррида и цирк с рискованными и опасными репризами — будь то сальто на канате или игры с хищниками в клетке — остались ждать в тени, когда рухнут эта недолговечная игра в поэзию, балет и камерные театры.

Потом был кинематограф с попыткой создать новый язык и тексты на этом языке. Но не выдержал долго и развалился. Во всяком случае, почти развалился.

Зритель-гражданин, зритель-мыслитель были вытеснены из кинозала зрителем-мещанином. Мещанин не любит и не умеет думать. Он обожает подглядывать в замочную скважину за частной жизнью соседей. Особенно любопытно ему, кто, как и с кем спит. Пощечина в кино всегда настоящая, и актеру по-настоящему больно. Вообще любое прикосновение — ласка, поцелуй или раздевание догола перед камерой, да еще в присутствии всей съемочной группы, — есть грубое вторжение в интимные пределы человеческой личности, и невозможно причислить к профессиональным навыкам отсутствие целомудрия — актеру и больно, и стыдно.

А мещанин, удобно устроившись в кресле, как бы пьет живую кровь живой пульсации жизни мужчин и женщин, вступающих на его глазах в противоестественные отношения. Противоестественные потому, что эти люди друг другу чужие, часто даже незнакомые. В таких сценах исчезает образ, и мы присутствуем при нескромных поступках конкретного человека; он совершает их так, как это свойственно только ему и не может быть свойственно никому другому.

Лицезрение горьких слез уже не может удовлетворить сегодняшнего капризного зрителя, если актер стесняется сугубо личных проявлений и не бьется по-настоящему в истерике. Сознание, что все интимные стороны своего эго он вынужден делать достоянием посторонних людей, накладывает тяжелый отпечаток на душу актера и не может не раскачать его психику. Потеря личности — явление необратимое; годами практикуя это неестественное новое ремесло, киноактер теряет знание о себе, а не зная, кто он такой, потеряв чувство меры, человек может сделать практически все — и в быту, и в кино.

В искусстве все надуманное, лишенное стройной гармонии, искривленное, обезображенное мы называем безвкусицей. В природе, как правило, ее нет, так же как у животных нет чувства стыдливости. Этим чувством обладает почему-то только homo sapiens, тысячелетиями по крупицам сложивший правила человеческого общежития. Поэтому нет надежды, что всеобщее бесстыдство породит новую нравственность.

В кино стало общепринятым под стрекот кинокамеры по-настоящему рубить деревья, убивать и терзать животных, обривать женщинам головы, по-настоящему бить людей хлыстом. И мещанину не нужен и скучен такой актер, как Жюль Берри, воплощавший гениев зла, ему подавай откровенную безнравственность Биби Андерсен.

Когда телевидение делает вас свидетелем изувеченных после бомбардировки, истекающих кровью людей или изголодавшихся детей со вспухшими животами, вы не ставите перед собой вопроса: как поступить? Давая пищу для переживаний и размышлений, оставляя вам гарантированную возможность пребывать в комфорте, телевизионное событие становится в определенной степени близким к сценическому действию.

Подлинное событие: уличная кровопролитная драка, убийство, ограбление, насилие, война, пожары, потопы и землетрясения — все это может перейти в категорию зрелища, если происходящее лично вас не касается и наблюдается в условиях гарантированной для вас безопасности.

Пугливому, кроткому обывателю необходимо это ощущение комфорта, которое возникает от того, что, к счастью, наблюдаемые неприятности происходят не с ним, хотя могло быть и по-другому. И конечно, очень важно, чтобы событие это было душещипательным, вызывающим сочувствие, сопереживание.

Участники спектакля и зрители различаются приблизительно так же, как люди, находящиеся на улице под проливным дождем, и люди, наблюдающие дождь из окна.

Кинематографическое произведение есть представление, зафиксированное для повторных воспроизведений. Отсюда тесная связь его с текстом и проблемами его прочтения.

Текст можно читать по-разному, но сам он не меняется. Театральное представление является одной из возможных интерпретаций словесного текста пьесы.

Каждый человек, присутствующий при реальном событии, имеет возможность из зрителя стать участником, влияющим на исход происходящего: можно защитить ребенка, которого обижают, во время футбольного матча можно выбежать на поле и затеять драку, можно бросить камень и разбить голову судье или кому-нибудь из игроков. В случае театрального спектакля, если спектакль вам не нравится, можно освистать его, сорвать представление, бросить в актера тухлое яйцо или гнилой помидор.

Чего никак нельзя сделать — это вмешаться в течение кинематографического события. Вы можете выйти из зала, выключить телевизор так же, как закрыть книгу. Фильм будет продолжаться для других. Текст останется нетронутым.

Кинематографический текст во много раз труднее для восприятия, чем текст словесно-знаковый, понятийный.

Зафиксированные на пленку предметы, неодушевленные или одушевленные, существовали и продолжают существовать каждый в своем реальном контексте, совершенно независимо от нового, придуманного контекста фильма, в который мы пытаемся их ввести в качестве образов, знаков.

Из своей независимо от нашего фильма протекающей жизни каждый такой «знак» приносит часто нежелательные для нашего текста нюансы и обертоны, включая уникальность своего конкретного физического облика.

Итак, мы пользуемся вместо образа случайным, однозначным его суррогатом, и зритель в зависимости от своего бытового и интеллектуального опыта иногда приписывает одной и той же кинематографической фразе весьма различные значения.

Образы — это царь Эдип, Фальстаф, Плюшкин, кот Бегемот, Воланд, но не дядя Ваня.

Образ никогда не конкретен. Лик — это не лицо. Образ — понятие собирательное, характер — понятие частное. Фреска и даже портрет, писанный художником, — это не частность, не фотография.

Самая серьезная проблема кинематографического текста — его фотографическая конкретность, мешающая созданию образов.

Вот тут и является пересидевший в тени кровожадный зритель, зритель-толпа, зритель-зевака. Утомившись за день, он идет смотреть на чужие неприятности и платит за это.

Как приятна и красочна жизнь личности, как уныла и однообразна жизнь благоразумного члена коллектива. В басне Эзопа всегда симпатичнее стрекоза, муравей вызывает презрение, хотя басня написана для прославления муравья. Как независим и весел полет бабочки! Если бабочка — личность, то пчела — функционер. Функционер всегда завидует независимой личности, поэтому актеры изображают функционеру жизнь сильных и свободных человеческих натур. Комедиант не может обойтись без маски — ремесло его заключается в умении перевоплощаться.

Когда Змею удалось уговорить Адама и Еву вкусить от запретного плода, первое, что они почувствовали, — это стыд; неудержимо было желание прикрыть свою наготу. И вот вам первая маска, принявшая в живописи форму фигового листа.

● Отар ИОСЕЛИАНИ

*1962—2003 гг.*

*Печатается в сокращенном варианте.*

# БУМАЖНАЯ КИНОЛЕНТА

***Настоящее искусство переорганизует на свой лад пространство и время. Это я увидел собственными глазами и почувствовал остальными органами чувств, включая шестое, когда вышел из комнаты-сейфа Пушкинского Дома после чтения рукописей Пушкина. То же самое случилось со мной после того, как я посмотрел фильм Отара Иоселиани «Жил певчий дрозд». Звуки города, дуновение ветра, движения людей и движение машин — все происходило в ритме этого удивительного фильма. И длилось не меньше получаса — до тех пор, пока меня кто-то сильно не толкнул в троллейбусе.***

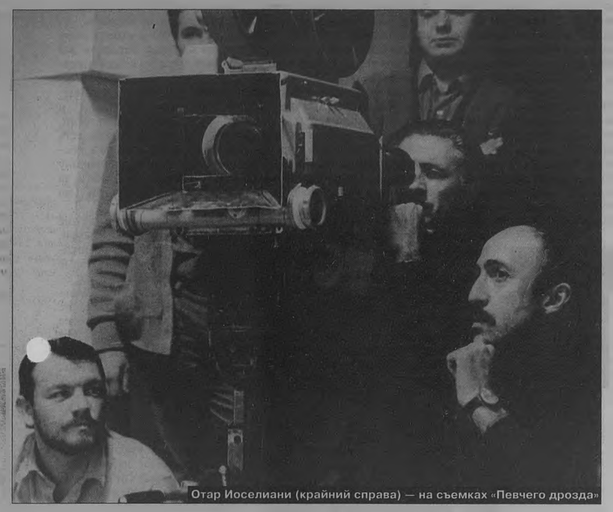
***Феномен такой измененной стереоскопической оптики наблюдался потом и после второго, и после третьего, и, наверное, пятого просмотра «Певчего дрозда». Но, оказывается, не только камера сотворила это чудо. Уже самый первый «подмалевок» фильма — «проект сценария», как назвал его Отар Иоселиани, обладал этим свойством.***

***Убедитесь сами — мы публикуем его сегодня с любезного разрешения журнала «Киносценарии», который напечатает сценарий «Певчего дрозда» целиком в № 2–3 нынешнего года, так же как и статью Иоселиани «Прощание с невинным ремеслом комедианта».***

***Кроме того, в этих номерах замечательного журнала вы сможете прочитать сценарий Ингмара Бергмана «Неверные» и интервью с ним, новый (и первый совместный) сценарий Георгия Данелия и Рустама Ибрагимбекова «Анна», обзор Каннского фестиваля Андрея Плахова, ответы на вопросник Пруста Иракли Квирикадзе и многое другое, не менее интересное.***

● Олег ХЛЕБНИКОВ

**P. S.** *А сейчас у вас есть возможность узнать, из чего родился один из лучших фильмов века.*



Отар Иоселиани (крайний справа) — на съемках «Певчего дрозда»

## Отар ИОСЕЛИАНИ

# ЖИЛ ПЕВЧИЙ ДРОЗД

Проект сценария

История, которую мы собираемся рассказать, по жанру будет представлять собой драматическую комедию, или, если можно так выразиться, комическую драму.

Из круга проблем, на которых мы остановили внимание, главной представляется нам довольно древняя проблема исполнения человеком своего предназначения на земле. По нашему глубокому убеждению, несмотря на свою древность, проблема эта и сегодня стоит необычайно остро.

В силу причин социальных или, наверное, по причинам, заложенным уже в самой натуре человека, существуют люди, которые, необыкновенно много делая физических или душевных движений, ничего в результате не совершают. Мы не стали заниматься процентными выкладками, чтобы подсчитать типичность такого явления; аргументом, оправдывающим наше обращение к этой теме, является глубокая печаль, охватившая нас, когда мы представили себе: вот живут люди — и каждый из них проживает одну-единственную жизнь, а время идет — и кто-то из них не замечает, как оно быстро бежит, не замечает, что память его не хранит воспоминаний ни об одном сколько-нибудь серьезном поступке. «Потом», — успокаивает он себя, а в один прекрасный день кирпич падает ему на голову — кончилась жизнь. Печально наблюдать закат жизни такого человека, бесплодно пустившего на ветер разум свой и силы и не отдавшего людям то, что он мог бы отдать.

Вано Агладзе жил в Тбилиси на улице Чавчавадзе, дом 27. Был холост, имел большое количество приятелей, у него были отец и мать, братьев и сестер не было. По специальности Вано был музыкант-ударник, служил в оперном оркестре. По слухам, Вано в течение нескольких лет писал оперу (рукопись не сохранилась). 4 апреля 196... года Вано вышел на улицу, направляясь, как обычно, на утреннюю репетицию. На углу улицы Чавчавадзе и проспекта Руставели на него наехал автобус. Были толки о том, что накануне вечером его видели изрядно подвыпившим. Вано погиб в возрасте тридцати лет. Похороны были пышные. Многие плакали, особенно девушки.

Кадр из фильма «Жил певчий дрозд»

Главный герой фильма Вано Агладзе

Вот, собственно говоря, и все.

Да, Вано действительно сочинял музыку. Душа его жаждала покоя, чтоб, не будучи стесняемой ничем, целиком погрузиться в сладостный мир звуков и чудных видений. Но покоя не было. Мир земной, как известно, кишмя кишит соблазнами, а душа крепко-накрепко связана с телом — ноги Вано, никак не повинуясь высоким устремлениям его мечтательной натуры, сами собой двигались по пути этих самых соблазнов, увлекая за собой тело, а вместе с телом и душу.

Вано сочинял оперу. Сюжет был заимствован из сказки о бедняке, который полюбил царевну и, сразившись с большим количеством злодеев, добился взаимности. В голове Вано носились обрывки музыкальных фраз, элегантные вокальные фиоритуры и остроумные оркестровые эффекты.

Скрип колес трамвая, сигналы автомобилей, хлопанье дверей, звон бокалов — все преображалось в его мозгу в обрывки грустных или веселых мелодий, в голоса фаготов, флейт или томное пение скрипок. В последние дни жизни Вано был одержим идеей вокального трио (царевна — контральто, бедняк — лирический тенор, злодей — баспрофундо). Стоило Вано прикрыть веки, как перед мысленным его взором являлись (как на репетиции, с партиями в руках) персонажи будущей оперы, звучал оркестр, певцы успевали пропеть несколько превосходных тактов; и только все начинало налаживаться, как кто-нибудь хватал Вано за локоть и говорил: «Здравствуй», или «Ты что задумался?», или «Дай закурить». Вано чуть вздрагивал и некоторое время не открывал глаз, пытаясь удержать чудесное видение, но было поздно: оркестр смолкал, как смолкает грампластинка, если вынуть вилку из штепселя; певцы опускали ноты и с сожалением вздыхали: «Э-э-э-эх!» — видение исчезало. Вано говорил: «Здравствуй», или «Как поживаешь?», или давал прикурить, или продолжал прерванную беседу. Дальше нескольких тактов дело не шло.

Так в течение всего фильма, где будут для этого время и место, будут звучать все те же пять тактов вокального трио, потом кто-то будет хлопать Вано по плечу или дергать его за локоть, и каждый раз певцы будут прекращать пение, вздыхать и уступать на экране место курящей, шумящей, разговаривающей реальной действительности.

По натуре Вано был человеком влюбчивым: где бы он ни был, что бы он ни делал, глаза его вылавливали, фильтровали из толпы особ прекрасного пола, голова непроизвольно вертелась то вправо, то влево; и часто — ох как часто! — кровь жарко приливала к его сердцу. Начисто лишенный всяких комплексов, веселый, жизнерадостный, он не принадлежал к робкой категории воздыхателей и однолюбов.

Арсенал его средств на романтическом поприще был поистине неисчерпаем. В зависимости от обстоятельств он преображался неузнаваемо: то выглядел мальчишкой, легким и задорным, то солидным мужем, скромным и немногословным, то вдруг делался лиричным, печально опуская долу хитрые свои очи, то становился неотесанным, дерзким грубияном. И женщины любили Вано, поэтому его амурные дела были весьма запутанны: с одними он поддерживал дружеские отношения, с другими надеялся на нечто большее, с третьими просто сожительствовал; все это было связано со сценами ревности, обидами, угрозами, хлопаньем дверей, слезами и выяснениями отношений. А любви не было — были увлечения, надежды, ошибки.

От Марины Вано прятался за телеграфные столбы и спины прохожих; Циалу он преследовал и устраивал ей сцены; Манана его презирала; брат Тамары собирался с ним породниться; Медея грозилась перерезать себе вены, после того как увидела его в кино под руку с Нани. Одна Нани не предъявляла Вано претензий, она любила его тихо и безропотно. Вано не был ни коварным искусителем, ни злонамеренным соблазнителем, ни опытным сердцеедом; всякий раз искренне влюбляясь в какую-нибудь прелестницу, Вано тут же забывал о существовании всех остальных, в результате он окончательно запутывался в сложной сети интриг, проклинал себя, жалел, оправдывал... но голова его по-прежнему вертелась то влево, то вправо, и он ничего не мог с этим поделать.

Вот такие были дела.

Эту амурную нить мы собираемся продернуть в полотно монотонных по своей сути событий, отнюдь не намереваясь придать этим событиям блеск и красочность, а единственно с целью остаться верным правде характера нашего героя.

Как это часто бывает, Вано пренебрегал обществом своих коллег. Близкими друзьями, приятелями и даже просто собутыльниками были люди, занимающиеся чем угодно, только не музыкой. Круг его знакомых включал врачей, фотографов, часовщиков, молодых ученых и чистильщиков обуви — людей веселых и бесхитростных.

Изобретение увеличительной линзы придало символический, зримо ощутимый смысл погружению человека в детальное изучение предметов, выхваченных из пестрого многообразия мира; человек, вооруженный микроскопом, теодолитом или подзорной трубой, воспринимается сторонним наблюдателем как символ сосредоточенного внимания на чем-то подернутом для нас флером тайны, символ углубления в мир, недоступный нашему взгляду, скользящему по поверхности предметов. Пусть комедия останется комедией — товарищи Вано предстанут перед нами уткнувшимися во всевозможные оптические инструменты; надо постараться сделать это незаметно, ненарочито, как бы случайно. Выбор такой фактуры поможет нам, хотя бы намеком, отделить мир безмолвного корпения от мира суеты и звонкого пустословия.

Глядя, как работают друзья, Вано и самому всегда страстно хотелось «засесть». Он представлял себе, как это будет выглядеть: рояль, исписанные листы нотной бумаги, работа спорится, телефон отключен. Вот только жаль: сегодня уже поздно, надо начинать с утра.

«Завтра!» — уже в который раз думал Вано.

Друзья нашего героя были правильными людьми, они жили по принципу: делу — время, потехе — час. Вот это «потехе — час» и разделял Вано со своими товарищами. Если у кого было желание повеселиться, развеяться, поговорить по душам или в праздной задумчивости посидеть за бутылкой вина, первый, о ком вспоминали в таких случаях, был Вано, понятливый собеседник, неутомимый собутыльник, с ним всегда уютно и легко. Вано обычно недоставало духу отказать кому-нибудь в такой ситуации; напротив, он даже чувствовал особую радость, махнув рукой на все свои дела, погрузиться в атмосферу умиления и пьяной ясности мысли в доверительных застольных беседах.

На другой день хирурги возвращались к своим операциям, микробиологи возились с бактериями, часовщики чинили часы, фотографы фотографировали, окулисты осматривали глазное дно своих пациентов, топографы размахивали руками, прильнув к теодолитам, — все они, когда Вано не стало, ясно ощутили, как им его не хватает. Некоторые даже завидовали прожитой им жизни. «Может, так и надо?» — думали они.

Поскольку мы сделали попытку в самых общих чертах охарактеризовать друзей и приятелей, окружавших нашего героя, сразу следует сказать несколько слов о людях, которые, с Вано непосредственно не соприкасаясь, будут составлять фон (или так называемый второй план), на котором развертываются события. Было бы очень неплохо, если бы и этот компонент фильма оказался принципиально однородным по структуре, поэтому мы заселим фон каждого кадра, где это возможно, людьми, что-то делающими руками: машинистки будут печатать, домохозяйки — вязать или стряпать, дорожные рабочие будут стелить асфальт, шоферы — возиться с приподнятыми на домкратах автомобилями, каменщики — возводить стены; всюду будут что-то строить, что-то копать, сооружать, переносить, укладывать.

Руки у Вано неспокойные, он тоже все время что-то крутит в руках: сгибает, выпрямляет, мнет или складывает, но в результате получаются вещи, ни к чему не пригодные, ни в какое дело не употребимые и никому не нужные, — согнутый гвоздь, бумажный кораблик, спичечный колодец, скрученная фольга, перепиленный карандаш.

Заключение мы собираемся посвятить беглому изложению некоторых аспектов той формы, в которую было бы желательно облечь нашу несложную историю.

Первое, что нас беспокоит, — это свойственный средствам художественного кинематографа порок, заключающийся в его псевдодокументальности.

Какие бы идеи ни проповедовались посредством игрового фильма, всегда их аргументация зиждется на подделке под документальность, на игре во «всамделишность» (правдоподобно все, вплоть до постельных сцен). Это наши чисто вкусовые воззрения, и нам хотелось бы в будущем фильме избежать такой подделки под действительность, не прибегая в то же время к высокопарной условности.

Пусть действие фильма, протекающее максимально правдоподобно и убедительно, прерывается небольшими документальными интермедиями, в которых оператору надо будет незаметно для актеров снимать их в жизни или, как это принято говорить, «подсматривать» в те моменты, когда они не заняты изображением вымышленных нами персонажей. Обычно после сыгранной сцены звучит команда «стоп», актеры принимают естественный облик: жуют булки, шнуруют ботинки, зевают или потягиваются, иногда отклеивают усы, бороды, болтают о том о сем или валяют дурака от нечего делать.

Разные бывают у людей взаимоотношения: у кого дружеские, у кого натянутые, но почти всегда отличные от тех, в которых находятся изображаемые ими в фильме персонажи; снова начнется съемка — и, возможно, секунду назад мирно беседовавшие два человека вдруг вступят в жестокую перепалку, вынужденные к этому текстом сценария. Пусть действие фильма происходит в помещениях, очень похожих на настоящие дома и интерьеры, — потом вдруг выяснится, что это всего лишь декорации и бутафория. Во время съемок на улицах можно снимать непременных в таких случаях зевак и любознательных прохожих. Случается, что они очень занятно реагируют на снимающуюся ту или иную сцену. Неплохо бы снять актеров во время озвучивания, можно даже повторить несколько раз один и тот же эпизод, озвученный разным по смыслу текстом. Интересно для этих же целей придумать куски, где мужчины будут играть женские роли, или наоборот. Тут можно надеяться на забавный резкий переход при возвращении актера к истинному своему облику. В этом же плане стоило бы два-три раза повторить одну и ту же сцену и сыграть каждый раз совершенно по-другому или даже попросить актеров поменяться ролями.

Создадим улицы, возведем стены, уберем комнаты, смастерим мебель, разбросаем там и сям тряпки, подушки, бутылки, книги и сковородки; наденем на актеров разные платья, сбреем с них усы и бороды или, наоборот, приделаем их и начнем разыгрывать перед Вано перипетии его жизни. Актерам весело притворяться — они лицедеи, для Вано все серьезно, все это — его жизнь. Актеры сыграют ему мать, отца, начальство и возлюбленную; изобразят собой друзей его и недругов, и просто знакомых, и даже тех, с кем он незнаком, — целый мир создадут лицедействуя. Они будут здороваться с ним, беседовать, шутить, ревновать, требовать, обижаться, целоваться, пакостить, утешать, обманывать, знакомиться, умирать, уходить навсегда, возвращаться, влюбляться, кричать, плакать, говорить строго, доверительно, говорить шепотом, говорить учтиво и холодно; обещать — и не исполнять, обольщать, радовать и делать сюрпризы — все, что взбредет им в голову. И Вано будет уверен в том, что такая у него жизнь, так ему везет или не везет, что такие уж люди вокруг, ничего не поделаешь.

Документальные интермедии не должны, разумеется, перегружать фильм, пользоваться этим приемом мы будем, соблюдая осторожность и меру: всем интермедиям следует определить точное место в сценарии и снабдить их конкретным сценарным планом, заданием, чтобы было заранее ясно, где и для чего они служат, кого в них снимать и на какие поступки провоцировать актеров. Но, повторяем, само действие фильма, поступки действующих лиц, независимо от контраста с интермедиями, должны быть максимально реалистичными и достоверными, без какой бы то ни было театральности.

Таким приемом мы надеемся: 1) отделить придуманную жизнь вымышленных нами персонажей от конкретных людей, их изображающих, и избавиться от претензии на «всамделишность», вытекающей из характера средств, которыми пользуется игровое кино; 2) рассказать нашу историю языком реалистичным и в то же время, что ближе к языку искусства, более или менее условным. Как нам кажется, наше стремление облечь рассказ в такую форму есть не что иное, как попытка, избежав кинематографической мистификации, вернуться к добрым традициям искусства театра, где актер есть актер и никогда не идентифицируется с персонажем пьесы, где много раз и в различном исполнении можно смотреть одну и ту же вещь, а образы ее все-таки остаются для нас отделенными от конкретных интерпретаторов.

Следуя этому принципу, мы предполагаем завершить фильм таким эпилогом: из-за темных гор восходит солнце, над темным городом беззвучно носятся птицы, перелетают с деревьев на крыши, садятся на провода; за городом, на пустыре, стоят два автобуса и один крытый тентом грузовик, чуть поодаль от машин — толпа актеров, все, кого мы видели в фильме; гардеробщики с вешалками, на которых болтаются костюмы наших персонажей, обходят актеров, отбирая у них пиджаки, брюки, рубашки, и сваливают вешалки с одеждой в кузов грузовика. Вот пиджак Вано...

Грузовик отъезжает, шума мотора не слышно. Парень, игравший Вано, сидит в автобусе, одетый в царскую мантию, с бутафорской короной на голове, курит и смотрит в окно вслед уезжающему грузовику. На пустыре актеры в тишине надевают на себя средневековые доспехи, некоторые уже одеты: кто в богатые костюмы придворных, кто в скромные одежды челяди, горожан или воинов. Костюмеры с булавками во рту поправляют и закладывают складки на их спинах.

Тишина. Все дальше отъезжает крытый тентом грузовик, носятся птицы над освещенными утренним солнцем пустынными улицами. Одна драма окончена...

*(Фильм вышел на киностудии «Грузия-фильм» в 1970 году)*