



Экран и сцена.  
1996. - 21-28 нояб.  
- 94.

Кому неизвестно, что влюбленный — многогречив? Его признания в любви, как правило, пылки, и произнести их только однажды, согласитесь, невозможно. Я думаю об этом, пересматривая трилогию фильмов Анатолия Балуева, выдвинутую на Государственную премию 1996 года. В сущности, все три фильма и каждый в отдельности — «Мы были дымом», «Волны», «Тупи-тап» — суть такое признание. Любимая здесь — Родина. Я не принимаю присловья «малая». Малая, большая — как измерить, если без пошлостей и лукавства? Здесь родился, произрастал, образовывался. Тут — корни. Тут пушкинские родимые пепелища и отеческие гробы.

Влюбленный — Анатолий Булав, а отнюдь не «Иван, не помнящий родства». Думается, он единственный кинематографист — сценарист, режиссер, редактор — родом из коми-пермяков. Из села Кочевы Коми-Пермяцкого автономного округа, что на Северном Урале. «Ну и что из того? — скажет читатель. — Давайте теперь подсчитывать чукчей, осетин, евреев». И правильно скажет. Не в том дело, кто ты и откуда, а что связывает тебя с «родней».

Балуев связан пуповиной: сообщаемые токи крови. В этом потоке нет сепаратора, отделяющего казюльное от того, что надо бы спрятать. Лермонтовское «люблю, за что не знаю сам» оживает перед нами. С полуразрушенными избами, заросшими погостами, запойными мужиками, упертыми коммунистами, сытыми бюрократами. С бедностью и запущенностью, с

идиотизмом сельской жизни и дурачеством провинциальной власти. С любовно взлелеянными огородами, разноцветьем покосов, с сердечностью односельчан, несломленностью фронтовиков и ясными лицами подвижников-учителей. С размахом и удалью фольклорных празднеств, с безликой выпускного вальса и со всей вековой мудростью сельского уклада жизни.

Возвращаясь вновь и вновь к реалиям родной округи, автор как бы кругами охаживает эту жизнь, пытаясь постичь ее вишьрь. А глядишь, и вглубь получится. «Мы были дымом» — полуторачасовая быльвальщина с россыпью иронических улыбок и калейдоскопом сюжетов, странным образом (может быть, именно в силу протяженности) превращается почти в сагу. Бы-

смерти. Не простили бы ему участия в белом движении.

Но автор фильма не пишет парадный портрет выдающегося сына коми-пермяцкого народа. Куда более интересует его иное: кровная связь поколений. Разыскав сына, внука, правнука Игнатия Мошгова, режиссер не отступает перед «болевыми точками» семейной истории. Сын писателя, Константин Игнатьевич (ему уже под 70), не в силах скрыть: да, умалчивал об отце, утаивал родство, боялся за себя и близких. Предавал память? Балуев не судит. Он не торопится выключать камеру, наблюдая долгое стариковское молчание в застолье или у могилы отца. Самый страшный судья человеку — он сам. Заболтанная поговорка обретает прямой смысл: «не помнящий родства»? Хуже того — скрыва-

няться документалистикой. Стереотип обыденного сознания полагает документальное кино вещь абсолютно объективной: жизнь, как она есть. Между тем, если захотеть сделать документалистику искусством, надо сделать ее субъективной: жизнь, как видит ее автор. Балуев научился едва ли не самому трудному: впускать свое «Я» в свои документальные ленты. И не в том дело, что он естественно и легко снимает мать, отца, братьев. И не в том даже, что текст его фильмов, как правило, от первого лица, со своей интонацией и словарем. Дело во взгляде: прежде всего доброжелательном. Дело в проникновенной пыливости, в желании открыть нечто в жизни общества или в отдельной человеческой судьбе.

С этой точки зрения, пожалуй,

угомонную душу народа, жажду праздника, то здоровое ощущение радости бытия, которое прорывается сквозь все завалы и толщи горестей. И тогда удивительным финалом всей трилогии становятся последние кадры в «Тупи-тап».

...Шла женщина через мосточек, немолодая уже. Шла-шла, да вдруг что-то выплеснулось в душе, и походка ее превратилась в танец. И заплесала она на ветхом мосточке. Что с того, что немолодая? И ладная, и ясная, в притопах и в проходочке, в красном платочке — ярким пятном среди спокойно-блеклой равнины.

И плясала она сама для себя. Легко, и весело, и покойно, и достойно — долго, долго, долго.

И была это мать Анатолия Балуева. Была его Родина.

Я не хочу писать в этой статье об особенностях кинематографических решений. Режиссер владеет профессией — без этого ничего не состоялось бы. Впрочем, мимо одного излюбленного приема пройти нельзя: Балуев много и часто снимает лица людей. Крупным планом. Лица, устремленные нам навстречу, глаза в глаза. Лица, молодые и старые, обработанные временем или нетронутые им. В них нет отретированных эмоций. В них — свобода, достоинство, а может быть, вопрос. Вглядывание в себя? Вглядывание в нас? Вглядывание в жизнь?

Трилогия представляет нам облик одного народа. Но смысл и значение ее перерастают этнические рамки.

Она открывает нам лицо Человека, спокойно встречающего вызов Времени.

## Признание в любви

Леонид ГУРЕВИЧ

ли дымом, ... стали дымом, ... но мы — племя, народ, во всей многосложности и противоречивости бытия. И нас нельзя не полюбить.

Быть может, и приелась бы эта фольклорная нота сказителя («что вижу — то пою»), если бы во втором фильме Анатолий Балуев не избрал иной путь. Вглубь, а не вишьрь. Перед нами, казалось бы, частная история: земляк режиссера, ученый и писатель Игнатий Мошгов, в 40 лет эмигрировав, лучшую часть жизни провел — да и окончил свои дни — в Финляндии, стране родственников по крови. Но видным ученым он стал потом, а уехал в начале 20-х, спасаясь от верной

ющий родство. Но мальчик Костя должен знать всю правду и про прадеда, и про деда. Не дай бог ему таких испытаний, когда страх рвет родственные нити. В финале фильма «Волны» режиссер привозит Константина Игнатьевича и всю семью в пермяцкое село, где не был тот, почитай, полвека. Привозит на могилу матери. И лишь когда поднимается над ней только теперь сделанный крест — нить семьи связывается. Любовь требовательна. И признание в ней — обязательство.

Мне кажется, Анатолий Балуев обладает свойством, крайне важным для человека, решившего за-

самым трудным для автора трилогии был третий ее фильм «Тупи-тап» (так называется любимая народная пляска). По существу, задача состояла в том, чтобы сделать репортаж с пятого Международного фольклорного фестиваля финно-угорских народов, в Кудымкаре, в 1995 году. Балуев добросовестно пытался охватить все события фестиваля и вместить их в шорокаминутное пространство фильма. Разъезжаясь между льдинами журналистского отчета и поэтического образа, режиссер все же находит верную интонацию. Из фантазмагории костюмированных действ он извлекает главное: не-