

MALENKAJA WERA

Die kleine Vera

Land UdSSR 1988
Produktion Moskauer Studio für Kinder- und Jugendfilme 'Maxim Gorki'

Regie Wassili Pitschul
Buch Maria Chmelik

Kamera Jefim Resnikow
Musik Wladimir Matezki
Ton Pawel Drosdow
Schnitt Jelena Sabolozkaja
Dekor Wladimir Pasternak
Kostüme Natalja Koljuch
Dramaturg Wera Birjukowa
Produktionsleiter Juri Prober

Darsteller
Vera Natalja Negoda
Sergej Andrej Sokolow
Vater Juri Nasarow
Mutter Ljudmila Sajzewa
Viktor Alexander Alexjew-Negreba
Tschistjakowa Alexandra Tabakowa
Andrej Andrej Fomin
Tolik Andrej Mironow
Michail Petrowitsch Alexander Lenkow

Uraufführung 2. März 1988, Moskau (Dom-Kino, Haus d. Filmverbandes)

Format 35 mm, Farbe, 1 : 1.66
Länge 136 Minuten

Preise: Spezialpreis in Montreal, FIPRESCI-Preis in Venedig, Grand Prix in Chicago sowie Darsteller-Preis für Natalja Negoda

Inhalt

Eine häßliche Provinzstadt am Asowschen Meer: 'Eisenhüttenkombinat mit großem Walzwerk (für Erdgasrohre), Schwermaschinenbau, Koks-Chemische Industrie, Metallverarbeitung, Erdgasleitung, Umschlaghafen, Kurort mit einer halben Million Einwohner' - Shdanow, benannt nach Stalins grausamen Gehilfen, 'Verfasser theoretischer Arbeiten zur Philosophie und Kunst', wie im selben Meyer-Lexikon steht) - bis 1948 Mariupol. Unter dem steinernen Denkmal des Namensgebers der Stadt, einer düsteren Spur nicht verwundener Vergangenheit, nimmt sich die Heldin wie eine zerbrechliche Puppe aus - die kleine Vera, die dem Film ihren Namen gab. Beide Worte in Großbuchstaben, der Name wird dem Begriff Glauben (russisch : Vera) gleichgestellt, und mit dieser Gleichung hat der Zuschauer klarzukommen.

Das Leben läuft ab, wie bei allen. Der Vater ist Chauffeur und trinkt, die Mutter Dispatcher in einer Nähfabrik und bekocht die

Familie. Der Sohn ist Arzt geworden und in der Hauptstadt hängengeblieben, die 17jährige Tochter - geboren, um dem Staat eine größere Wohnung abzutrotzen - soll Telefonistin werden. Zu Hause unter der traditionellen Fuchtel, auf dem Tanzplatz im Augenschein der Miliz (mit Schäferhunden, Scheinwerfern und Sirenen). Vera raucht seit der 7. Klasse, zum Zeichen innerer Freiheit; seit der 8. schläft sie mit ihrem Physiklehrer. Vor dem Zuschauer entrollt sich eine pervertierte Romeo- und Julia-Story. Nach flüchtiger Bekanntschaft auf einem Tanzabend - eine Liebesnacht im Internat, auch die Szene am Balkon fehlt nicht. Nur besingt Romeo nicht die Mondscheinschönheit, sondern - kleiner Rollentausch - die betrunkene Julia steigt über die Feuerleiter ins Wohnheim ein. Doch die Tragödie ist auch unter diesen geminderten Umständen möglich: im Suff gekränkt, stößt der es gutmeinende Vater mit dem Küchenmesser zu und sticht (beinahe) den zukünftigen, doch jetzt schon verhaßten Schwiegersohn ab. Während der auf diese Weise verhinderte Romeo im Krankenhaus zu sich kommt, wird die kleine Vera bearbeitet: Tabletten, Druck von der Mutter - sie soll nicht gegen den Vater aussagen. Also sagt sie gegen ihren Romeo aus - nur interessiert das den gleichgültigen Untersuchungsführer herzlich wenig. Die Romanze ist zu Ende. Vera versucht, sich das Leben zu nehmen. Der Bruder rettet sie - als Arzt. Romeo schleppt sich wie ein Somnambuler vom Tropf zum Tatort, als blasser kraftloser deus ex machina - als seelischer Retter, der den hysterischen Anfall der kleinen Vera abfangen soll. Unterdessen stirbt in der Küche der Vater still vor sich hin. Ohne Zeugen.

*

In diesem naturalistisch-hysterischen sowjetischen Film (mit 'ungarischem Sozialtemperament') tritt das melodramatische Moment deutlich hervor. Der Regisseur siedelte die Helden in seiner Heimatstadt an. Maria Chmelik, seine Frau - die 'Tochter aus einem guten (Moskauer Schriftsteller-)Hause', lieferte mit ihrem Drehbuch ein dramaturgisches Gerüst aus Fertigteilen - von Shakespeare bis zu den Erfolgsmustern sowjetischer Massenliteratur.

Diese 'Mixture' stieß so manchen 'Wertungsprofi' in den Chefetagen Moskauer Filmgewaltiger und Kritiker vor den Kopf, ja DIE KLEINE VERA provozierte zunächst eine neue Verbotsituation, auf die im Filmverband (April 1988) mit der Diskussion 'Für welche Freiheit haben wir gekämpft?' reagiert wurde. Aber der Verleih nutzte diese angeheizte Atmosphäre munter kommerziell aus und startete den Film (für 3 Rubel) in Eisenbahnzügen - auf Video.

*

Der Dialog zweier Erwachsener - des Philosophen und Soziologen Juri Dawydow und der Kritikerin Jelena Stischowa dokumentiert den Werte-Umbruch beim Umgang mit diesem Film.

J. Stischowa: Heute regnet auf uns eine Problematik herab, die lange tabuisiert war. DIE KLEINE VERA wurde zur Sensation und rief zunächst Bestürzung auf verschiedenen Ebenen hervor. Natürlich schockierte schon mal die Bettszene. Aus der Trägheit des Verbots entstanden Gerüchte, der Regisseur sollte sich von ihr trennen. Doch die Urheber des Films bestanden auf ihrem Recht, und er kam in der Autorenfassung in den Verleih. Das Sensatio-

nelle der KLEINEN VERA aber erschöpft sich nicht in diesen für sowjetische Leinwand und Augen ungewöhnlichen Szenen. Dort gibt es genügend Schockmomente ohne Erotik, ich würde sagen - das ist ein Schockfilm, ein Schocker. Die Autorin und der Regisseur erzählen die ziemlich elementare Geschichte eines Provinzmädchens der 80er Jahre, das 'wie alle' lebt und kein Selbstbewußtsein hat. Sie und ihre Lovestory sind in ihrer Intonation von ihnen aus erzählt, der Autorenstandpunkt ist verdeckt und der Heldenperspektive nicht gegenübergestellt. Das objektiviert die Erzählweise und macht sie härter.

Der Film beleuchtet eine ethische Sackgasse, in die unsere Gesellschaft sich hineinmanövriert hat.

Dinara Assanowa war es, die zum ersten Mal über 'schwierige Kinder' sprach. Sie zeigte sie als Produkt des Milieus, als Opfer der sozialen Verhältnisse und schlug ein ethisches Programm zu ihrer Rettung vor: die Liebe.

Dawydow: Die schwierigen Kinder sind Produkt des Milieus. Eine solche Fragestellung, die seinerzeit womöglich revolutionär war, birgt einen Widerspruch. Darüber ironisierte schon Dostojewski. Und immer wenn die Frage steht, wie sollen wir nun das Kind retten, schlägt man eine rein ethische Lösung vor - die Liebe. Also, wir erkennen die Sittlichkeit an, sprechen sogar von ihrer Dominanz, doch all das, *nachdem* wir die Schlußfolgerung gezogen haben, unsere Kinder seien vom Milieu 'verdorben'. Gab es etwa *davor* das ethische Problem nicht? Daran mußte ich nach der KLEINEN VERA denken. Auch nach dem Film *Ist es leicht, jung zu sein*? Und noch früher, im Zusammenhang mit einigen sentimental Reportagen von Stschekotschichin über kriminelle Jugendliche. Das Geschehen im Film ist so präsentiert, als ob die jungen Helden damit nichts zu tun haben. An dem, was mit ihnen geschieht, sind alle anderen, nur nicht sie selbst schuld. "Sehen Sie sich die Menschen, die Interieurs, die Stadt an ... Welchen Ausweg können die Jugendlichen aus dieser Misere schon finden? Keinen. Das einzige Licht im Fensterchen ist der Eros. Die sexuellen Spiele." Und nach der Filmlogik bekommt ein solcher Ausweg seine höhere ethische Rechtfertigung. Diese Lösung entblößt nicht die reale Tragödie, eher wird sie zugedeckt. Sie besteht nämlich darin, daß die erwachsene Sexualität in das Leben Jugendlicher eingedrungen ist - noch bevor sich ethische Kriterien herausbilden konnten.

J. Stischowa: Aber wie können sich ethische Kriterien in diesem Milieu herausbilden? Woher nehmen? Gucken Sie sich doch die Stadt an - diese häßlichen Metallkonstruktionen, Berge von Eisenabfall, die häßlichen provisorischen Häuser, die häßlichen Einwohner, die häßlichen Leidenschaften ... Das ist doch eine verkehrte Welt, eine Anti-Welt!

Dawydow: Lassen wir das Milieu, es gibt ja noch den Menschen, der nicht auf das Milieu reduziert werden kann! Und der Beweis für diese unmögliche Reduktion ist ein ethisches Gefühl, das in ihm früher oder später erwacht, bzw. es scheint ihm bequemer, ohne ein solches zu leben. Aber das ist schon eine Sache der persönlichen Entscheidung. Indes verdeckt die Logik 'des Milieus', die den Film beherrscht, die echte wahre Tragik der Situation, der sich die Helden nicht bewußt werden. Es ist eine Tragödie des hedonistischen (hier erotischen), von Gott verlassenen Menschen. Eine Tragödie, in der es keinen anderen Ausweg geben kann außer dem Durchbruch zum ethischen Absolutum. Früher nannte man es Gott.

J. Stischowa: Mir scheint, daß die Filmemacher versuchen, einen Schuldkomplex vor dieser verlorenen Generation loszuwerden. Kurzum, nachdem *Ist es leicht, jung zu sein?* herauskam, fühlt sich die ganze Gesellschaft vor diesen Kindern schuldig ...

Dawydow: Ja, wir haben einen Minderwertigkeitskomplex vermittelt bekommen, doch er darf uns nicht um die Fähigkeit bringen, die Situation zu analysieren. Sonst hören wir auf zu denken und werden nur Reue zeigen. Was die Jugend angeht, so scheint es mir unpädagogisch: unsere übermäßige Buße bestätigt

sie im falschen Gefühl ihrer absoluten Unfehlbarkeit. Weder die Jugend noch die Erwachsenen haben einen Anspruch auf das absolut Richtige, dies wird erst im Licht der sittlichen absoluten Trennung des Guten vom Bösen geklärt.

J. Stischowa: Das Richtige? Es ist aber von den einen verloren, von den anderen nicht gefunden worden. So verliert der Generationskonflikt auf der Leinwand seinen Grund. Wie in der KLEINEN VERA.

Dawydow: Unser Unglück besteht darin, daß wir die Sittlichkeit als historisches Phänomen auslegen wollen, sogar als ein 'historisch relatives'. Die Generation von gestern hatte ihre Sittlichkeit, heute sieht das anders aus... Weil wir die heutigen, historisch vergänglichen Umstände, die durch Bedingungen formiert sind, mit dem ethischen Absolutum gleichsetzen. Warum glauben wir denn nicht an die Kraft der Persönlichkeit, warum kommen wir immer auf das verderbende Milieu zurück? Der Mensch kann sich nur als Persönlichkeit verwirklichen und sich des Milieus erwehren, wenn er sich auf ein inneres Prinzip stützt, das er ihm gegenüberstellen kann. Sonst wird er vom Milieu geformt - nach seinem Urbild und Abbild. Was ist das für ein Prinzip? Das ethische Absolutum, um das wir immer noch kreisen. Es gibt uns ein stabiles Koordinatensystem, um das Gute vom Bösen zu unterscheiden. Wenn wir uns darauf stützen, können wir uns aus dem Milieu herausheben, ja uns und die Gesellschaft von außen bewerten.

Inzwischen haben unsere wissenschaftlichen Atheisten viel daran gearbeitet, um zusammen mit der Religion dieses Absolutum zu vernichten. Und der Mensch hat ihnen geglaubt und ist völlig der Vorstellung verfallen, er sei durch soziale Bedingungen restlos determiniert, und so verlor er die Fähigkeit, sich in den sozialen Dschungeln selbst zu orientieren.

Jeder ist nicht nur ein passives Produkt des Milieus, sondern sein aktiver Kontrahent, der Verantwortung für die von ihm getroffene Entscheidung trägt. Das Soziale kann uns nicht vollends codieren und determinieren, weil der Mensch universeller ist. In ihm öffnen sie zwei Abgründe, das Oben und das Unten, und weder der eine noch der andere ist allein durch die sozialen Umstände zu ergründen. Deshalb haben wir auch die Freiheit des Willens. Und wenn wir sie nicht hätten, könnte von keiner Perestroika, keiner Umgestaltung der gesellschaftlichen Verhältnisse die Rede sein! Allein die Tatsache, daß wir uns der Routine widersetzen, spricht schon dafür, daß wir frei sind, daß wir nicht auf das Milieu reduziert werden können. Alles andere ist ein Vorurteil, ein Überbleibsel der Ideologie des totalitären Staates, der jede individuelle Freiheit ausschließt. Doch in jedem totalitären Staat findet sich ein freies Individuum, das sich auf das ethische Absolutum stürzt und zeigt, daß es etwas gibt, das nicht auf das Totalitäre und die Gesellschaft zurückzuführen ist. Nur in der Fähigkeit, sich von den totalitären Ansprüchen zu befreien, liegt der Garant, uns vor Orwells oder Samjatins Anti-Utopien zu retten.

J. Stischowa: Ist die geistige Verfassung des Individuums etwa nicht von der sozialen abhängig?

Dawydow: Nur auf der Ebene des Massenbewußtseins. Auf der Ebene des individuellen Bewußtseins dagegen, wo der Effekt der Herde nicht dominiert, ist alles der Persönlichkeit überlassen.

J. Stischowa: Und die Helden des Films sind Menschen der Herde, mit reduziertem Massenbewußtsein. Der Versuch, sich selbst zu töten, ist die erste freie Geste. Während die Mutter mit dem Löffel die Melone isst, als ob sie rotes Fleisch verschlingt, nimmt Vera die Tabletten und trinkt den verdünnten Sprit hinterher.

Der Film heißt DER KLEINE GLAUBE - DIE KLEINE VERA. M.E. ist das Problem des Glaubens und der Glaubenslosigkeit ein Schlüsselproblem für unsere Kultur der jüngsten Zeit. Die Heldin hat eigentlich keinen Glauben. Das Epitheton 'kleine' ist ein Palliativum, das eine Assoziation aus der Bibel hervorruft *Jedem nach seinem Glauben* ...

Dawydow: Der tiefere Sinn, der mit dem Wort Glaube verbunden

ist, tritt an die Oberfläche und spricht für sich, am Willen der Autoren vorbei. Sogar in einem Widerspruch zu ihm. Gibt es etwa auf der symbolischen Ebene des Films einen Durchbruch von der konkreten 'Vera' zum transzendentalen Glauben? Ich sehe ihn nicht. Der Film verläßt nie die diesseitige Konkretheit. Doch der Sinn einer sich entfaltenden Tragödie besteht gerade darin, daß der Gott (das ethische Absolutum) durch seine Abwesenheit anwesend ist. Als ein verschwommenes Gefühl der Unfähigkeit, sein Leben menschlich zu gestalten.

Auf jede Ekstase - ob eine alkoholische oder erotische - folgt die Frage: was kommt danach? Ein Gedanke, vor dem man in die nächste Ekstase flüchtet. Den jungen Helden des Films scheint, daß ihre erotische Ekstase im Unterschied zur alkoholischen der Vätergeneration nicht von diesem schwermütigen 'Was kommt danach?' begleitet wird. Doch die dramatischen Ereignisse nehmen ihnen diese Illusion: der kleine Glaube rettet nicht. Man braucht den großen. Daß der Film die ihm immanente Oberflächen-Konkretheit nicht verläßt, ist kein Nachteil. Umgekehrt - das verleiht ihm den Wert eines Dokuments: der Film dokumentiert einen ganz bestimmten Bewußtseinstyp. Ich meine das Selbstgefühl einer Generation, der die Luft ausgeht - die eigentliche menschliche Dimension, die Dimension des Ideellen. Die junge Generation empfindet das nicht als einen fatalen Kreislauf, doch als schwere Krankheit. Das ist die Generation 'eindimensionaler Menschen', wie sie Herbert Marcuse definierte. Er meinte, der Grund liege im Verlust des Glaubens an die Zukunft. Hier, so sehe ich das, hängt das zusammen mit dem Verlust des Glaubens an die Möglichkeit der menschlichen (also auch ideellen, geistigen, ethischen) Existenz überhaupt. Und das bestimmt das Denken nicht nur der Filmhelden, sondern auch der Macher. Sie sehen gleichsam keinen Ausweg. Nur in der erotischen Szene gibt es einen Hauch des 'Transzendentalen', eine Abhebung vom grausamen Alltag. Und sogleich wird ihre Vergänglichkeit deutlich. Der Film demonstriert ein Paradoxon. Je freier die Liebe wird, desto mehr wird Sex, wird die Erotik entwertet. Diese Tatsache tritt in einen Widerspruch zur Autorenidee, die in dem physiologischen Eros einen Weg zu der Einheit zweier Partner sehen.

Doch die höhere Einheit entsteht aus der Sublimierung der Erotik, die ihre physiologische Befriedigung findet. Daraus entsteht eine Spannung, die zur Idealisierung der Erotik führt, sie wird mit dem Ideellen gleichgesetzt, also dem Ethischen, und die himmlische Venus verdrängt letztendlich die Jahrmarkt-Venus.

J. Stischowa: Die Rückkehr Sergejs scheint mir eine dramaturgische Schlappe, obwohl ich verstehe, was damit illustriert werden sollte.

Dawydow: Das sieht nach religiöser Selbstaufopferung aus. Die junge Generation beweint sich selbst, und Sergej wird zur Symbolfigur. Er muß dorthin zurückkehren, wo er schon einmal in Todesgefahr schwebte. Doch das Bemitleiden dieser ohne Schuld schuldigen Generation setzt den Durchbruch der ethisch neutralen Welt voraus, die nur an die Konkretheit glaubt.

J. Stischowa: Diese Realität hat doch Kunst ohne Katharsis geboren. Und den Versuch dieser Katharsis halte ich in der KLEINEN VERA für künstlerisch falsch konzipiert. Hier gibt es keinen Platz für hohe Gefühle, hier ist der Tod genauso erniedrigt wie das Leben und die Liebe.

Dawydow: Aber die Macher haben nicht nachgedacht über die einzige Frage, die metaphysische Potenzen aufweisen könnte. Nämlich, warum kehrt Sergej eigentlich zurück? Wenn sie das nicht vertuscht, sondern sich bewußt gemacht hätten, wäre möglich gewesen, einen Anschluß an die russische sittliche Philosophie von Tolstoi und Dostojewski zu finden. Nach ihr lebt in jedem, selbst dem allerletzten Menschen, die Sehnsucht nach einer ideellen Dimension der Realität, auch wenn der Sinn dieser Sehnsucht dem Menschen verschlossen bleiben kann. In dem Film jedoch triumphiert eine vulgäre Soziologie, die den Menschen auf die Gesellschaft reduziert. Das Ausweichen vor dem

Vermächtnis der russischen Kultur hat seinen Preis in dem Mentalitätstyp, dessen Bann die Filmschöpfer nicht durchbrechen konnten.

Aus: *Iskusstwo Kino*, Nr. 9, Moskau 1988 (gekürzt)

Kritik

(...) Über zwei Stunden verfolgen wir eine Reihe dicht gedrängter Momente aus ihrem Leben, und was wir da für Einblicke in den Alltag einer desaströsen Kleinbürgerfamilie erhalten, das ist schon ganz einfach sensationell. Einen Film wie diesen sahen wir noch nicht in der Sowjetunion.

Schon der Beginn ist von einer den Atem stockend machenden Laktionie, ein langsamer und langer Panoramaschwenk über eine ganze Reihe von übereinandergeballten Industriekombinaten, über eine Prozession von Schornsteinen, vor denen sich Hochhäuser und Wohnblocks erheben. Das genau könnte Dickens 'Stadt am Ende der Welt' sein; es ist eine Hafenstadt (wohl im Baltikum), die - wie wir immer wieder im Film ebenso demonstrativ dokumentarisch wie mit dem Pathos der Dickensschen Rhetorik in diesem Roman vor Augen geführt bekommen - umgeben ist von Müllhalden, verschrottetem Eisen, abgewrackten Schiffen: einem Beckett'schen Lebensgelände.

Das färbt auf die Menschen ab: auch sie sind Ausgeblutete, Wracks, kaputte Typen: Veras Vater, ein Lastwagenfahrer, säuft, ihre Mutter ist krank und kann nur an Einmachen von Gurken, Paprika und sonstigem Gemüse denken. Vera in Netzstrümpfen, Minirock und gesträhntem Wuschelkopf gehört zu einer Gruppe von Jugendlichen, die sich im Park treffen, während schon die Miliz mit Schäferhunden darauf wartet, eingreifen zu können, wenn die Banden aufeinander losgehen wie die Gangs in der Bronx von New York.

Bei einer dieser Prügeleien trifft die flüchtende Vera auf einen anderen Fliehenden, den zuvor ihre Freundin angemacht hatte: Es ist Sergej, ein Student, mit dem sie ohne viel Umstände eine Liebesbeziehung beginnt, die der Film in einer bislang für die UdSSR unvorstellbaren 'naturalistischen' Direktheit abbildet. Als die beiden beim Beischlaf in Sergejs Zimmer von Veras Bruder Viktor überrascht werden - er ist Arzt in Moskau und war von den Eltern gerufen worden, um seine 'kleine' Schwester zur Raison zu bringen - erklärt Sergej zur Überraschung aller, er wolle Vera heiraten. Bald darauf zieht er in die Wohnung von Veras Eltern - ohne daß er mit dem versoffenen Spießeraltag seiner künftigen Schwiegereltern, mit dem feindlich gespannten Schwager etwas anfangen könnte. Vera droht zwischen den Fronten zerrieben zu werden. Während einer der Familienauseinandersetzungen sticht ihr total besoffener Vater Sergej nieder.

Was als Grotteske begonnen hatte, droht nun zur Tragödie zu werden, Vera wird von Sergej im Krankenhaus abgewiesen. Sie unternimmt einen Selbstmordversuch mit Tabletten und Alkohol. In letzter Minute, kurz vor seiner fluchtartigen Abreise nach Moskau, rettet Viktor die Schwester, während Sergej aus dem Krankenhaus geflohen ist und am Platz der Familienkatastrophe eintrifft. Während die Mutter im autistischen Wahnsinn ihrer sinnlosen Tätigkeiten versinkt, der Vater sich ein Glas Wodka nach dem anderen eingießt, fragt Vera ihren Sergej im Nebenzimmer, ob er sie noch liebt. Wir hören seine Antwort nicht, sehen nur eine Reprise des Panoramaschwenks über das zerstörte und zerstörende, das aus allen Schloten Gift qualmende Lebensgelände dieser Menschen.

Diese KLEINE VERA ist ungemein reich an Stimmungen - traurigen und lustigen - und wechselt die stilistischen Lagen höchst souverän. Dieser siebenundzwanzigjährige Wassili Pitschul hat zusammen mit seiner Hauptdarstellerin Natalja Negoda ein Stück Filmgeschichte der Sowjetunion geschrieben, das einmal die gleiche epochale Signifikanz besitzen könnte wie Viscontis *Ossessione* oder Godards *A bout de souffle*, Fellinis *La*

dolce vita oder Nick Rays *Denn sie wissen nicht was sie tun*. Ein Film von erstaunlicher erzählerischer Kraft. In ihm steckt die Wut und das Pathos einer ganzen Generation, die sich jetzt in der Sowjetunion selbst darstellt und zu Wort meldet. Der 'Augenblick der Wahrheit' ist da, und Wassili Pitschuls KLEINE VERA eröffnet ihn.

Wolfram Schütte, in: Frankfurter Rundschau, 3. 9. 1988

Biofilmographie

Wassili Pitschul, geb. 1961 in Shdanow, studierte 1978 - 83 an der Moskauer Filmhochschule WGIK in der Regieklasse von Marlen Chuzijew.

Filme:

- 1983 *Wy tschjo, staritschjo?*/Wem gehört ihr Alten?
Diplomfilm (nach der gleichnamigen Erzählung von Boris Wassiljew), 30 Minuten
- 1985 *Chotschu tebe skasatj*/Ich will es Dir sagen ... (Fernsehfilm, 30 Minuten, Drehbuch Alexander Braginski)
- 1988 MALENKAJA WERA
- 1989 In Vorbereitung:
W gorode Sotschi tjomnye notschi/In der Stadt Sotschi sind die Nächte dunkel (Buch: Maria Chmelik)

Maria Chmelik, Drehbuchautorin, geb. 1961 in Moskau, Tochter des in der UdSSR sehr bekannten Autors von Kinderstücken für Theater, Film und Fernsehen, Alexander Chmelik, der zur Zeit der Entstehung ihres Debüts Chef dramaturg des Moskauer Gorki-Studios war. 1978 - 83 Studium an der Moskauer Filmhochschule WGIK, in der Klasse von Jewgeni Gabrilowitsch (für Filmautoren), verheiratet mit Wassili Pitschul. Drehbücher: *Chorowod*/Reigen, *Sweshij wosduch*/Frische Luft u.a.