

Геннадий Шпаликов в сознании широкой аудитории остался преимущественно как «сценарист и кинорежиссёр, который также писал стихи». Но кинематограф и поэзия не так изолированы друг от друга, как можно подумать: известные и всемирно известные кинорежиссёры, такие как Пьер Паоло Пазолини, Жан Кокто или Аббас Киаростоми, были не чужды стихотворчества. Не секрет, что иногда поэзия становится движущим стимулом для фильма — как в «Цвете граната» (1968), где Сергей Параджанов использовал мощный, интеллектуально насыщенный, даже сюрреалистический язык изображения — и здесь вполне применимо определение «поэт в кино», как применимо оно и к Андрею Тарковскому.

Фильмы Геннадия Шпаликова знаменуют для нас «голос новой волны», соотносимой с переломными событиями хрущёвской «оттепели» конца 50-х и начала 60-х годов; голос, который, отражая время и выходя за рамки его, затрагивает важнейшие метафизические проблемы, переживаемые человечеством до сих пор.

В 1966 году Шпаликов выпустил фильм «Долгая счастливая жизнь» — свою единственную режиссёрскую работу, которая даёт нам некоторые ключи к его поэзии. Сюжет фильма очень простой — в провинциальном городке мужчина и женщина встречаются, влюбляются и решают, проведя день вместе, попробовать «долгую счастливую жизнь» и убежать для этого из города. Но на следующее утро что-то меняется без очевидной причины: что-то делает героя неожиданно несчастным — и «долгая счастливая жизнь» оказывается недоступна. Вопросы, которые ставит перед нами просветлённая поэзия Шпаликова (удивительно, что она сохраняет свет и в его поздние годы, которые полны экзистенциальных проблем и ощущения не востребоваемости), схожи с вопросами его кинофильмов. Как сохранить внутрен-

нию метафизику, оставаясь типичным советским человеком, который прогуливается по городу без какой-либо очевидной цели, встречается с людьми, беседует с ними и пытается найти способ существования? Как сохранить сочетание подросткового драйва с чистотой — и как при этом найти счастье? В 2012 году Алексей Балабанов выпустил свой последний фильм «Я тоже хочу» об элементарной попытке быть счастливым: удивительно, что об этом «заговорил» режиссёр, прославившийся описаниями неприглядной реальности и эпизодами быта социальных маргиналов.

Несколько обобщая, мы можем констатировать, что основные черты поэзии Шпаликова — это простодушная, с явным обнажением приёма изобретательность, свойственная таким писателям как Михаил Зощенко или Ярослав Гашек, со специфическим умением перевести реалии «высокой» литературной культуры в более очевидный, приземлённый план. Все его стихотворения отличает присутствие нарративной линии — возможно, именно здесь сказывается профессия сценариста. И всё же чувствуется некий диссонанс, отчуждение от жизни в том, как эти простые на первый взгляд сюжеты обретают экзистенциальное измерение.

Первое же стихотворение подборки, «Ударил ты меня крылом...», отсылает к хрестоматийному стихотворению Пушкина «Пророк» («Духовной жаждою томим...»), где, как известно, шестикрылый серафим вынимает из груди человека «сердце трепетное» и вставляет в него «уголь, пылающий огнём». Здесь мы видим, что Шпаликов снижает пафос и «опрощает» уровень восприятия, при этом поддерживая элемент сакрального.

*А ты ушёл, надел пальто,  
Но только то пальто — не то.  
В моём пальто под белый снег  
Ушёл хороший человек.*

В этом «хорошем человеке» легко узнаётся ещё одна литературная аллюзия: герой гоголевской «Шинели» Акакий Акакиевич Башмачкин. Герой «уходит» в стихотворении Шпаликова, так же как в гоголевской повести Башмачкин уходит от обидевших его, устав бороться за правду и справедливость. В «Шинели» герой теряет надежду вернуть пальто после встречи со «значительным лицом», которое обидело Акакия Акакиевича: Шпаликов транс-

формирует сюжет, как бы «возвращая» герою то, что принадлежит ему по праву, и делая наглядной манипуляцию обманувшего, надевшего чужое пальто. Кинематографический менталитет Шпаликова вообще заметен в его стихах: человек фиксируется как объект, а затем «сопровождается» долгим взглядом, пока не исчезает медленно из кадра. Можно предположить, что Шпаликов — «поэт с камерой» — хотя вряд ли перед нами динамическая точность кинорежиссёра Дзиги Вертова, скорее ранимость тонкого поэта. Описание природы — в лучших романтических традициях — используется у Шпаликова как дополнительный эффект, чтобы дать зрителям (здесь: читателям) намёк на внутренние чувства человека, отражённые на видимой поверхности. Это наложение «внутреннего» и «видимого», в свою очередь, позволяет лучше представить мотивы героя.

Но во втором стихотворении подборки мы видим неопределённость героя Шпаликова — страшное в своём релятивизме, неизгоняемое состояние. Гость пришёл и ушёл — и оставил после себя сильное и продолжительное эхо, материальное и весомое. Драматический эффект строится именно на этой отсутствующей фигуре гостя, который не описывается далее и потому вызывает ассоциацию с нематериальным измерением — например, тёмным мешком, в который страшно засовывать руку.

*То эхо — воблы три кило —  
Нет громогласней эха!  
Ещё на улице светло,  
И жаль, что он уехал.*

С этим «нематериальным измерением» перекликается описание погребальной церемонии из третьего стихотворения подборки: надо сказать, что Шпаликова вообще привлекают некромотивы, это существенная часть его лирического репертуара — описание ситуаций, которые происходят после смерти, даже после его собственной, и привнесение в них элементов иронии. Образ героя расслаивается: в то время как один человек лежит в гробу, для второго смерть — проявление мимолётного скепсиса («Ах, как всем досадила!», оценка «костюма» и «новых ботинок»). Один с нетерпением идёт к буфету, другой — к вечности. «Самовыражение» — само это слово несёт в себе эмоциональную алхимию, где можно

услышать и отзвук последнего выстрела в лоб. Но жизнь продолжается. Покойный лежит «в ожидании речей» о себе-усопшем; речей, в которых обычно предстают перед нами основные моменты жизни, где описываются добродетели покойного; о последних говорится в патетических и эвфемистических тонах. Но разве это не те приподнявшиеся на цыпочки слова, которыми мы обмениваемся каждый день, стирая свою индивидуальность, в то время как истинные дела «говорят» на другом языке? Недаром в стихотворении мы видим ещё один элемент грустной иронии. Лирическое «я» приветствует покойного повседневной фразой («Говорю ему — привет, / Ты — туда, а я — в буфет»): но какую неистовую силу ирония обретает на этом фоне (и мы видим, что Шпаликов — мастер скрытого неистовства), если это последние слова, адресованные человеку! Не «прощай» — но «привет». Для лирического героя покойный навсегда останется покойным, а для покойного все «никто», он перестаёт существовать и, следовательно, обретает свободу не принадлежать никому. Он достиг цели, он больше не обречён быть бродягой, исповедующим смешные социальные стереотипы вроде «ожидания» чужих «речей».

Здесь мы видим бунт Шпаликова в защиту свободы и независимости. Ближе к концу жизни, когда описание гниющей и отвратительной России из его стихотворения «Утро» («Не верю ни в бога, ни в чёрта...») обретает черты «автопортрета», Шпаликову пришлось вести нищенское существование, прибавились проблемы с алкоголем. Он боролся за независимость и не хотел никаких ложных компромиссов. «Не могу, суки, не могу, твари, не могу быть рабом!» — в этом предсмертном вопле слышится предвесье загибающейся империи, колосса на глиняных ногах, но и защита собственной территории — которая становится выходом в другое измерение. Как сказал Дмитрий Быков в эссе, опубликованном в этой антологии, «весь Шпаликов — о том, как типаж перестаёт быть типажом, как он выходит из общей игры и начинает существовать по другим правилам». Шпаликов действительно решил пойти «от противного»: люди отправились на праздник — а поэт создал своё собственное пространство, своё «измерение времени», где возможность другой жизни уже есть и будет неотъемлемой. Конечно, полное отступление от общества и цивилизации невозможно, поэтому это уединение имеет катастрофические последствия: одиночество, которое герой Шпаликова вынужден

воспринимать как должное, просто наблюдая за людьми, которые приходят и уходят.

*Людей теряют только раз,  
И след, теряя, не находят,  
А человек гостит у вас,  
Прощается и в ночь уходит.*

*А если он уходит днём,  
Он все равно от вас уходит.  
Давай сейчас его вернём,  
Пока он площадь переходит.*

Итак, в этом стихотворении мы снова видим характерные для Шпаликова детали: дорога, «теряющийся» человек (независимо от того, в дневное или ночное время он уходит), безделье, прогулка, неопределённость цели и необходимость поиска. Вопрос в том, есть ли вообще эта цель или все дороги ведут к уходу в ночь (и всё повторяется, как заведено в природе); действительно, это в духе Шпаликова — быть свободным как ветер. Стихотворение построено на глагольных и тавтологических рифмах — у лирического субъекта таким образом появляется возможность обратиться не только к себе, но и ко «множественному числу» своих ипостасей (как и в строках о покойном, ждущем речей о себе же). Парадоксально, что эта попытка с таким нагромождением действий («вернём», «стол накроем», «весь дом вверх дном перевернём», «праздник для него устроим») обращена к человеку, который уже почти ушёл — ушёл от людей, которые его принимали, — и если он не вернётся прямо сейчас, то остановить его будет уже невозможно. «Зеркальность» дихотомии проявляется в столь же динамичном нагромождении глаголов, относящихся к этой «уходящей» ипостаси, — «гостит», «прощается», «в ночь уходит», «площадь переходит». Если увидеть здесь попытку мучительного разлома зеркала, то можно осознать и биографическую параллель: в последние месяцы жизни Шпаликов уже не мог вернуться к себе прежнему и остановить распад, будучи в буквальном смысле бездомным: умер он, имея на сберкнижке 57 копеек.

Поскольку Геннадий Шпаликов в дополнение к своей поэтической работе (которая не столь известна, как кинематографическая)

выступал как сценарист и даже режиссёр своего единственного фильма «Долгая счастливая жизнь» (в котором снялась его жена Инна Гулая: после смерти супруга она больше никогда не возвращалась к главным ролям, появляясь лишь эпизодически в различных фильмах), не забудем упомянуть и о взаимовлиянии разных художественных практик. Попробуем осмыслить это на примере двух стихотворений: «Я шагаю по Москве...» и «Мертвец играл на дудочке...», посвящённого Феллини.

*Мертвец играл на дудочке,  
По городу гулял,  
И незнакомой дурочке  
Он руку предлагал.*

*А дурочка, как Золушка,  
Ему в глаза глядит, —  
Он говорит о золоте,  
О славе говорит.*

*Мертвец, певец и умница,  
Его слова просты —  
Пусты ночные улицы,  
И площади пусты.*

*«Мне больно, мне невесело,  
Мне холодно зимой,  
Возьми меня невестою,  
Возьми меня с собой».*

В картине Феллини «Дорога» (1954) показывается грязная просёлочная дорога с художниками, жонглёрами и акробатами, на которой сталкиваются два антипода: властный, тиранический Дзампано (в исполнении Энтони Куинна) и стеснительная цыганская девушка с большими глазами Джельсомина (её играет Джульетта Мазина, жена Феллини). В этом фильме многое напоминает о поэтике Шпаликова: по сути, перед нами версия его стихотворения — пронзительная уличная баллада с горестным мотивом. Второй фильм Феллини, который допускает множественность интерпретаций и может быть связан с этим стихотво-

рением, это «Ночи Кабирии» (1957). Там появляется проститутка, которую также играет Мазина, — героиня, претерпевающая множество неудач, но не отказывающаяся от надежд на счастливую жизнь и уповающая на выход из повседневности. В стихотворении Шпаликова мертвец играет на дудочке — наигрывает ли он мелодию весёлого канатоходца Матто, живущего с предчувствием ранней смерти?.. Шпаликов объединяет здесь два кинематографических сюжета о наивных, но добрых, нежных девочках (Настя из «Морозко» и Джельсомина из «Дороги») — хотя в русской сказке конец всё-таки счастливый: Настя и Иван поженились, а в неореалистическом фильме Феллини Джельсомина умирает и не испытывает никакого «чуда» (Дзампано бросает бывшую возлюбленную и через некоторое время узнаёт, что та умерла после его ухода). Мелодичное стихотворение Шпаликова сочетает кинематографические мотивы с фольклорными: неореалистичный итальянский Феллини с русским фольклорным «Морозко» («Тепло ли тебе, девица?»).

Невозможно не коснуться самого дерзкого и весёлого стихотворения этой подборки «Я шагаю по Москве». Одноимённый фильм по сценарию Шпаликова, снятый самым известным режиссёром советской комедии Георгием Данелией и ставший необычайно популярным, включает много пейзажей Москвы. Восторженный главный герой — если можно вообще говорить о главном герое в этом свободном движении лиц, — беззаботен и лишён драматической экзистенции. Шпаликов пытается сделать что-то похожее на Данелию в своём фильме — устранить границы между внешним и внутренним пространством и установить диалогическое взаимодействие между ними. Поэтому спонтанное движение — в самом буквальном значении — воспринимается здесь как способ личного освобождения от институционального контроля. Конечно, Шпаликов здесь очевидным образом находится под влиянием Данелии, а также много работает со спонтанными монологами. В результате появляется новое чувство свободы и пробуждается приключенческий дух в «оттепельную» хрущёвскую эпоху — все герои этого фильма хотят куда-то отправиться: на Чёрное море, в Сибирь...

Герой же стихотворения «шагает по Москве» «как шагают по доске» — как цирковой акробат или ребёнок: искусство жизни есть искусство учиться ходить не падая, но оно же — авантурный

акт проверки индивидуального мужества, чреватый смертельным риском. В стихотворении появляется тот самый «никто», «человек в пальто» — помимо хрестоматийной цитаты из Бродского («совершенный никто, человек в плаще...») здесь можно увидеть всё ту же аллюзию на гоголевского Акакия Акакиевича. И мы снова видим попытку Шпаликова трансформировать «литературные реалии» в сторону «банальной», приземлённой реальности — и тем открыть ещё одно дискурсивное пространство для литературы, поскольку трансформированная реальность остаётся в литературных границах: границах самоценного, сложного, объёмного мира со своими правилами, законами, логическими и интертекстуальными столкновениями.

Эти стихотворения похожи на промельк камеры — в его фильмах этот промельк падает на праздного юношу, которому нравится наслаждаться прогулкой по Москве (вспомним, что эта демонстрация славной, восторженной молодости с её иллюзиями стала поводом для разноса со стороны соцреалистических критиков). Тем не менее эти прогулки оптимистичны и веселы. Вообще говоря, если мы посмотрим на поэзию Шпаликова и увидим героев, прогуливающих по городу, то почувствуем не только удовольствие от прогулок, но также и негативный аспект этой беззаботности: полное одиночество человека, который просто наблюдает за жизнью и однажды ощущает себя отрезанным от неё. И нормальные, даже банальные обстоятельства жизни внезапно обретают мрачное продолжение: происходит что-то опасное и существенное, но мы не можем объяснить что. Герой Шпаликова в фильме — страдающий от пассивной жизни наблюдатель, не находящий поддержки в своём времени и современном ему обществе; лирическое «я» Шпаликова в стихотворении — «я» на краю пустоты, не поддерживаемое больше самой жизнью.