

Всякая новая волна в кинематографе начинается с нового сценариста, меняющего устойчивые представления об этом ремесле. Именно сценарист реформирует киноповествование, намечает тот новый язык, которым заговорит поколение. Первая оттепель (1953–1958) говорила языком Евгения Габриловича («Коммунист»), Виктора Розова («Летят журавли») и Валентина Ежова («Баллада о солдате»). Это не значит, что они стали хуже писать в шестидесятые, но знаковые картины по их идеям появились раньше, и символами эпохи они были тогда.

По справедливому замечанию кинодраматурга Натальи Рязанцевой, шестидесятые придумал Шпаликов. То есть мы видим их такими, какими их придумал он; и символично, что он был не только сценаристом, но и поэтом первого ряда, и в этом ещё одно его сходство с любимыми им французами. Любимым фильмом он называл «Атланту» Жана Виго — оммаж ей содержится в его единственной режиссёрской работе «Долгая счастливая жизнь», — но больше всего похож он на Жака Превера, великого поэта, сценариста «Детей райка» и «Врат ночи» (сравнил бы и с Тонино Гуэрра, но Гуэрра, по-моему, жиже, сентиментальней — в стихах по крайней мере).

Шпаликов был единственным советским сценаристом, в чьей гениальности не сомневался почти никто — и в чьём профессиональном существовании почти никто не нуждался. Возможно, сценарии Шпаликова действительно опережали своё время — ни один из его шедевров не получил адекватного экранного воплощения, лучшие же работы («Летние каникулы», «Прыг-скок, обвалился потолок», «Девочка Надя, чего тебе надо?») и вовсе не добрались до экрана. Что, возможно, и к лучшему — поставить

их не смог бы никто из современников. Он первым сумел почувствовать и, более того, зафиксировать сюжетно протест человека против его социальной роли, подчеркнуть растущее несоответствие между тем, как советский социум был структурирован, — и тем, как он жил.

Именно в сценариях Шпаликова герой перестал быть функцией и зажил собственной жизнью, бесповоротно с этой функцией разойдясь. Отсюда и трагедия — ведь уютнее и комфортнее герою было бы оставаться в рамках той навязанной и придуманной жизни, которой он жил прежде. Но экзистенциальная проблематика, по сути, отменила социальную, и герой перестал вписываться в рамки регламентированного, детерминированного бытия. Весь Шпаликов — о том, как типаж перестаёт быть типажом, как он выходит из общей игры и начинает существовать по другим правилам. Одновременно и нарратив перестаёт быть нарративом и начинает ветвиться, превращаясь в импрессионистский, лёгкий сон.

Вот почему кинематограф «оттепели» оказался не готов к шпаликовским сценариям: правда, что большинство режиссёров хотели эти правила модернизировать, но в их намерения решительно не входило эти правила отменять. Возможно, такой слом биографии шпаликовского героя был предопределён резким сломом жизни самого автора: Шпаликов окончил суворовское училище и начинал с правоверных, под Владимира Маяковского, стихов. Но талант его не вмещался ни в какие рамки — ни в рамки официально-парадного оптимизма, ни (позднее) в рамки «оттепельного» ВГИКа (отсюда мрачный, дословно сбывшийся сценарный этюд Шпаликова «Человек умер»: он остро ощущал свою чужеродность даже в вольнодумной студенческой среде). Из суворовца получился еретик, из любимца поколения — изгой, и всё по вечной шпаликовской неготовности соответствовать той или иной социальной роли. Он захотел спрыгнуть с подножки того поезда, на котором — с тоской, песнями и издёвками — ехали почти все его сверстники. Став одним из символов шестидесятилетнего романтизма, он решительно порвал с ним, ибо увидел всю его фальшь, — и оказался в изоляции.

После звонкой, капельной, непревзойдённо-мажорной лирической комедии «Я шагаю по Москве» его главным свершением принято считать сценарий «Заставы Ильича», которая впервые под названием «Мне двадцать лет» и в чрезвычайно куцем виде

вышла в 1965 году. Этот фильм Марлена Хуциева, ставший кинематографическим символом «оттепели», довольно резко расходится с тем представлением о «прекрасной эпохе», которое утвердилось впоследствии. Герои шпаликовского сценария чувствуют прежде всего беспокойство и тревогу, а вовсе не беспредельную радость созидания и свободы. Получилась картина не о преемственности (как задумывалось), а об очевидном и непоправимом мировоззренческом кризисе всего общества.

Шпаликовская страсть к разоблачению сложившихся типажей, к добыванию печали и тревоги из устоявшихся социальных фактур сказалась в «Долгой счастливой жизни». В этой картине Шпаликов нарочито стилизовал Лаврова под собственную внешность, нахлобучил на него знаменитую шпаликовскую кепочку, в главной роли снял свою жену и тем придал истории отчётливо автобиографический подтекст. Многие и теперь воспринимают «Долгую счастливую жизнь» как историю о неготовности бродяги, охотника, романтика — отвечать за чужую жизнь; историю о том, как человек мужественной профессии, скитальческой судьбы — оказывается не в состоянии взять на себя ответственность за чужое счастье. (Об этом же рассказывал жёсткий, насмешливый фильм Киры Муратовой «Короткие встречи» — женский ответ Шпаликову). Но прелесть истории в том, что прочесть её можно амбивалентно — финальный проезд баржи по реке настраивает на мысли о правоте героя, о его бегстве в свою незаконную свободу, о тщетности и даже пошлости попыток его оседлать. И прелестная героиня Инны Гулая предстаёт в таком прочтении не трогательной и беззащитной девочкой, а чуть ли не ведьмой, желающей повесить жернов герою на шею. Никаких выводов Шпаликов не делает, акцентов не ставит — он рассказывает о той жизни, которую выбрал и никому не навязывает. Он и сам, может быть, хотел бы другой — «долгой счастливой». Но она не получалась, и он ничего бы не написал, если бы хоть на секунду отказался от своих свободных и жестоких правил.

Вообще главной чертой шпаликовского героя была вовсе не оттепельная наивность и уж подавно не советский оптимизм. Оттепель предстаёт в его сценариях, сколь бы странно это ни звучало, временем тоски и растерянности, некоторой даже бесперспективности. Герои «Заставы Ильича» — хотя надо отдавать себе отчёт в том, что здесь Шпаликов реализовал замысел Хуциева

и работа его над сценарием сравнительно рано прервалась, — искренне тоскуют по армии: там всё решали за них. Здесь, на гражданке, жизнь ещё не определилась, не вошла в рамки, всё надо решать и выбирать самому, и самое страшное — что всё пронизано тревогой. Да, и радостью, да, и счастьем иногда, — но счастье кратко, спонтанно, а перспективы неясны, и девушки шестидесятых именно потому всем и всеми недовольны, что во всех ощущают половинчатость, недодуманность, нерешительность. Они с самого начала понимали, как быстро всё кончится и к каким трагедиям приведет сегодняшняя кажущаяся лёгкость; все разойдутся, многие предадут друг друга, любовь разладится, свобода окажется тяжелее и печальнее несвободы. Всё вернётся, только труба будет пониже и дым пожиже. Нота этой обречённости была в сценариях Шпаликова всегда, а в стихах звучала, при всей их лёгкости, ещё отчётливее.

II

В фильме «Ты и я», прогремевшем на Венецианском кинофестивале 1972 года и почти не замеченном в СССР, Шпаликов и Лариса Шепитько разрушили одну из самых устойчивых советских версий «подмены» сущего видимым: погоня «за туманом», охота к перемене мест, стройки и геологические партии, «приникание к истокам» обнаруживали в фильме свою фальшь и бесплодность. Именно здесь состоялась констатация тотального кризиса шестидесятничества, был осознан и запечатлён крах иллюзий. При этом фильм производил — и производит сейчас — впечатление почти физической духоты и тесноты: герои ничего не договаривают до конца, их диалоги мучительны, и некоторая свобода чувствуется только в пейзажах дальней стройки. Но всю экстенсивность такого бегства, подмену движения вглубь — движениемвширь, Шпаликов понимал отлично. Одни шестидесятники ездили за границу, другие — в тайгу, Юрий Казаков сбегал на север и сманивал с собой друзей, Юрий Коваль следовал его примеру. Шпаликов был привязан к Москве и работой, и привычками, да и понимал всю тупиковость такого бегства.

Вырождение советского социума, его измельчание и рутину показал он в последнем и, вероятно, самом мощном своём сцена-

рии — киноповести «Девочка Надя, чего тебе надо?». Это история о железной девочке, «комсомольской богине», которая пытается в затхлой и аморфной среде 1970-х годов вернуть принципы коммунистической утопии — заставить людей жертвенно трудиться, героически рисковать, не делать себе и друг другу малейших послаблений... Апофеозом становится сцена на городской свалке, куда героиня созвала на субботник всех жителей приморского города. Вместо того чтобы наводить порядок в окрестностях городишка, жители приносят еду, транзисторы, гитары и весело пируют на огромной мусорной куче. Эта сцена достойна стать самым масштабным и одновременно простым символом заката империи. Картина, по замыслу Шпаликова, должна была заканчиваться саможжением героини. Естественно, о постановке фильма по этому сценарию не мечтал даже сам сценарист.

Трудно сказать, на чьей стороне симпатии Шпаликова в последней его киноповести. Вероятнее всего, ни на чьей. Безошибочный диагност, он и здесь поставил единственно точный диагноз: общество давно и безоговорочно отделилось от тех принципов, которые исповедовало на словах, и доминантой его существования стала расслабленная снисходительность к своим и чужим порокам. Сам Шпаликов этой снисходительностью не отличался и покончил с собой, чётко обозначив перед этим свой выбор в одном из частных разговоров: «Сейчас одни продаются, другие спиваются». Его, конечно, не устраивал ни один из предложенных вариантов.

III

Сневероятной чёткостью обозначил он в стихах главную проблему шестидесятничества — не только проблему, конечно, но и главную черту всего мировоззрения этих столь разных людей, которые начали вместе, а потом безнадёжно разбрелись.

*Не верю ни в бога, ни в чёрта,
Ни в благо, ни в сатану,
А верю я безотчётно
В нелепую эту страну.
Она чем нелепей, тем ближе,*

*Она — то ли совесть, то ль бред,
Но вижу, я вижу, я вижу
Как будто бы автопортрет.*

Вероятно, столь полное самоотождествление со страной было серьёзной ошибкой; в случае Евтушенко, например, некоторая авторская мания величия имеет, безусловно, те же корни, соотнесение собственного масштаба с масштабом страны, готовность отвечать не только за её трагедии, но и за её пороки. Быть слишком похожим на Родину — не всегда хорошо: можно, в самом деле, перенять черты, с которыми страна ещё выживает, а человек — почти никогда. Россия, по словам Блока, нежно Шпаликовым любимого, «глядит в тебя — и с ненавистью, и с любовью»; а в себя — не глядит, поскольку то, что она там увидит, вряд ли ей понравится. Этот ужас при взгляде в собственную жизнь и собственную душу шестидесятники в семидесятых испытывали чаще всего по ночам и заливали водкой либо глушили пространствами; с Шпаликовым произошло примерно то же, что со всем его поколением, которое начинало в советские времена и с советскими принципами, а столкнулось с русской историей и русской бесструктурностью. Чтобы противостоять этим русским чертам, надо не сливаться со страной, а абстрагироваться от неё; комиссарской воли Слуцкого у Шпаликова не было. В семидесятые советское терпело одно поражение за другим, примерно как в тридцатые, которые теперь прямо называют годами русского реванша. Поколение 1937 года рождения столкнулось со своим 1937 годом в семидесятые — он их догнал.

Самоубийство Шпаликова было так же символично, как его жизнь, как его взлёты и удачи; в 1974 году шестидесятые годы закончились бесповоротно и ни в каком виде не вернутся уже никогда.

Осталось чувство, какое можно ещё иногда испытать в переходные времена, ранней весной или поздним летом где-нибудь на подмосковном водохранилище, на палубе речного трамвая: чувство счастья, в подкладку которого зашита тревога. Блеск, солнце, восторг, ужасное предчувствие, чередование света и тени, прекрасная девушка, которую ты не удержишь, лето молодости, которую ты не сбережёшь; и именно отсюда — нечеловеческая, небывалая острота.

На меня надвигается
По реке битый лёд.
На реке навигация,
На реке пароход.

Пароход белый-беленький,
Дым над красной трубой.
Мы по палубе бегали —
Целовались с тобой.

Пахнет палуба клевером,
Хорошо, как в лесу.
И бумажка приклеена
У тебя на носу.

Ах ты, палуба, палуба,
Ты меня раскачай,
Ты печаль мою, палуба,
Расколи о причал.

Вряд ли в шестидесятые годы были стихи совершенней этих.

Да и потом — вряд ли.

Публикуется с авторскими изменениями по книге «Новейшая история отечественного кино. 1986–2000» (в семи томах, Санкт-Петербург: «Сеанс», 2004).