**Кинематографический Лицей или Высшие сценарные курсы**

Зоркая Н. М.

Из воспоминаний кинодраматурга Юрия Клепикова: "Когда-то давно Андрей Битов, выпускник Высших сценарных курсов, назвал это уникальное учебное заведение кинематографическим Лицеем. Как это верно! Уникальность состояла в том, что в стране тоталитарного режима, в самом центре Москвы образовался учебный островок, освобождавший своих обитателей от всяких казенных обязательств, кроме приятной обязанности написать некий текст, похожий на сценарий. Никаких экзаменов и зачетов. Ничего — кроме лекций, увлекательных кинопросмотров и занятий в мастерских. За это еще давали стипендию и обеспечивали общежитием. Дух лицеизма возникал даже не из этих преимуществ, а из самой возможности тесного собрания трех десятков молодых людей. Среди них оказалось немало блестящих и одаренных личностей, позже снискавших известность и славу на разных художественных поприщах. Само возникновение курсов представляется мне сегодня таинственным действием Провидения..."

Кроме Провидения своим рождением курсы были обязаны оттепели. Потребность в профессионалах-сценаристах диктовалась расширением производства и общим творческим подъемом кинематографии. "Сценарная проблема" — этот постоянно-актуальный пункт пленумов, коллегий и собраний — в 1960-х, не теряя остроты, обрела некое благополучие в сравнении с прошлым "малокартинья".

Наблюдается мирное сосуществование поколений. Активно работает Евгений Габрилович, прямо и декларативно ориентирующийся на режиссерскую молодежь — по его сценариям будут ставить фильмы выпускники Высших курсов Глеб Панфилов и Илья Авербах. Оттепель и начало 60-х изменяют климат сценарного дела. К корифею присоединяются фронтовики Валентин Ежов и Василий Соловьев, выпускник ВГИКа Будимир Метальников, выпускник ГИТИСа Анатолий Гребнев, более молодые вгиковцы Наталья Рязанцева, Павел Финн, Геннадий Шпаликов, Евгений Григорьев и далее — свежая сценарная поросль с Высших курсов.

На Высших курсах сценаристов и режиссеров в 1960-х учились: режиссеры Илья Авербах, Александр Аскольдов, Глеб Панфилов, Михаил Пташук, сценаристы и писатели Алесь Адамович, Андрей Битов, Марк Розовский, Резо Габриадзе, Фридрих Горенштейн, Иван Драч, Максуд и Рустам Ибрагимбековы, Грант Матевосян, Борис Можаев — далеко не полон список поистине блистательной художественной элиты, вышедшей из тесных аудиторий и просмотровых залов, приютившихся в здании Театра киноактера на улице Воровского.

По дипломному сценарию Юрия Клепикова, первоначально называвшемуся "Год спокойного солнца" (потом еще — "Ася-хромоножка"), Кончаловский намерен снять картину на местах событий. Исполнители — колхозники. Декорации — естественный интерьер. Метод режиссера — импровизация.

Группа выезжает в село Безводное Горьковской области. Профессиональных актеров трое: Ия Саввина, Любовь Соколова, Александр Сурин, остальные избраны на пробах по конкурсу — местные жители, рабочие, колхозники. Оператор — Георгий Рерберг, художник — Михаил Ромадин, оба работали с Кончаловским на "Первом учителе". Все молоды, талантливы, полны сил; мчится светлое время…

Обращение к типажу, разумеется, никак не первооткрытие. Всякий новый прорыв в неизведанное и попытка высвобождения экрана от наросших штампов и рутины вызывали к жизни типаж, этот символ естественности (фильмы Эйзенштейна, "Земля дрожит" Висконти, далее фильмы Пазолини, Рози, В. Шукшина). Обращение к деревне тоже, конечно, не было первооткрытием: начиная с оттепели, "колхозная тема" довлела в темпланах студий. Было бы любопытно проследить в их экранном отражении смену партийных лозунгов и установок, провозглашавшихся на ежегодных съездах, пленумах и совещаниях по сельскому хозяйству — напряженные усилия власти спасти гибнущую русскую деревню посредством все новых и новых административных панацей.

Но кинематографисты, как правило, поворачивали тему: вырабатывался своего рода "обход" задания сверху, благодаря чему, скажем, не итоги соцсоревнования двух колхозов, а судьба крестьянки, военной вдовы, и тонко выписанный любовный треугольник стояли в центре фильма "Простая история" (1960) режиссера Юрия Егорова по сценарию Б. Метальникова и в замечательном исполнении главных ролей Нонной Мордюковой, Михаилом Ульяновым и Василием Шукшиным.

И все же явление типажа и импровизации выводило деревенскую тему на новую ступень.

Войдя в фильм, волжане расположились по-хозяйски. Сразу отпали некоторые заготовленные заранее в Москве эпизоды, а появились новые. Незамысловатая история поварихи Аси обретала активный фон.

Ася любит шофера Степана, разбитного и хамоватого парня, беременна от него. К Асе сватается городской человек, Чиркунов, вдовец, одинокий. Он готов принять ее с ребенком. Но Ася отвергает и того и другого. Чиркунова — потому что не любит, Степана — потому что горда. Написанная Клепиковым любовная история вошла в иной контекст. Благодаря новым ярким лицам героем фильма стало вот это русское село, едва оправившееся после истребительной войны. Следы ее повсюду: в культях инвалидов, в бабьем одиночестве, в памяти людей — общий и неизбежный мотив всех фильмов о деревне.

Нам открывается жизнь укорененная, как ни выкорчевывали ее, ни взрывали. Зияет пустыми проемами окон, стынет под снегом кирпичный остов храма, по фасаду начертано маслом грозное "Не курить!" — видно, расположили в алтаре и в приделах склад горючего. Но в красном углу Асиной избы висит в киоте старинная икона, все там же, куда некогда поместил ее прадед, славный капитан Клячин — вот и его фотография в деревянной раме. На печке — столетняя прабабка, живые мощи и живые умные глаза, не декорации в павильоне, а подлинный дом старика-старожила, где Ия Саввина пробыла перед съемкой четыре дня.

Разрушена, облупилась церковь, но, как писал Лермонтов, "храм оставленный — все храм". Заброшен погост, но старого деда Федора хоронят по обряду, с северным, печальным, непоказным плачем. Радио разносит над током мелодию последнего заграничного шлягера, транзистор не умолкает и постоянно грохочет где-то поблизости танкодром, — и все же сквозь все приметы развала народного быта, цепко хватаемые режиссером и оператором, проступает извечный ритм крестьянской жизни, череда посевов и жатв, смертей и рождений — похороны старика и Асины роды в поле — по старинке, рядом. Здесь вечная царица — природа. Летний зной, водная гладь, манящие дали, поля и перелески, вьющиеся дороги с пылью, прибитой дождями, — мерцает, переливается серебряное изображение, кинопоэма о России.

Кончаловский и Рерберг, сознательно разрушая привычные связи между эпизодами, подчиняют композицию логике собственного кинематографического письма. Строение фильма музыкально. Богатая эмоциональная жизнь персонажей, внутренний узор чувств, вязь тонких переливов, нюансов — то, что невыразимо словами. Фильм о простых людях, об их нехитрой жизни и сложен, и изыскан. Тона теплые, красота и свет идут как бы изнутри, постепенно проступают вовне и преображают внешне неприметное, тусклое, может, даже неприглядное.

Так — в общем решении, так — в портретах, которые пишет кинокамера. Три крестьянских лица, три мужские судьбы-монолога вошли в действие вместе с живыми людьми, исполнителями ролей, и дали фильму три несущие опоры.

Рассказ Прохора, бывшего солдата, инвалида с изуродованной рукой — о соперничестве двух парней из батальона и их борьбе за благосклонность молоденькой санитарки превращается в повесть о жизни человеческой, о войне и мире, о чужбине и родном доме, о любви. Когда в бою убило соперника, он перед смертью попросил Прохора, оставшегося живым, закрыть его с головой, чтобы Она не увидала, как его изуродовало. Она — звучит подобно "Беатриче", "Лаура". Прохор ни разу не решается произнести вслух ее имя — это Она… Истинность глубоких, скрытых под обыденным вечных человеческих чувств, их чистота просветляет заурядное лицо корявого Прохора, грубоватый облик Марии — незабываемой Любы Соколовой.

Горбун-бригадир, образ поначалу комедийный, если не отрицательный, — похоже, что перед нами колхозный долдон-начальник с вечным "давай-давай". Но он тоже рассказывает о своей любви с первого взгляда — и нам открываются в неказистом и суетливом человеке редкая душевность, деликатность, доброта, мы замечаем, какие прекрасные у горбуна глаза.

И наконец, третий монолог — старика — вошел в фильм вместе с исполнителем-типажом. Старик отсидел после фронта восемь лет в лагере. "За что?" — спрашивают. "Да ни за что… до пятьдесят третьего года!" Ни укора в голосе, добродушный смешок: дело обычное, не один он! Слеза на глазах старика появляется, когда он рассказывает о возвращении домой и о встрече с женой, с Нюрой, которую не видел много лет: "Сидим рядом и молчим. Ну нечего сказать… Буквально нечего сказать…" Старик смахивает слезу. Жизнь прошла врозь.

Три рассказчика, три судьбы, зигзаги, которые вычертил век в биографиях этих пахарей, вырывая их из родного села и бросая в пекло мировой войны, в долгие месяцы солдатских перегонов, в тундру лагерного заключения по 58-й — "ни за что".

Судьба человеческая, судьба народная — как подходят к русской трагедии ХХ столетия эти пушкинские слова!

В своей глубинной сути "История Аси Клячиной" — картина о любви в самом широком смысле — людское единение, выкованное в тяжких испытаниях.

Ася — деревенская праведница, бессребреница, улыбчивая, этакая очарованная душа.

Внешне ее поведение идет вразрез с общепринятым, но абсолютно правдоподобно, исходя из характера Аси, чуть-чуть блаженной, которых всегда так любили и считали Богом отмеченными на Руси. Ася — пташка на родимой земле (в фильме, начисто лишенном символики, есть прелестный долгий план птички-хромоножки, легко скачущей по пашне). Она уверена, что не пропадет и одна с ребенком, ибо всегда будут нужны ее руки, ловко чистящие картошку. К тому же и родить без мужика на деревне давно уже не тот позор, как в былые года. Многие, большинство без мужиков. Мужики волнами убывали, их угоняли на Беломор и Унжлаг, косили на Гражданской, на финской, на Отечественной, больше инвалиды да мальчонки остались. И черты древнего матриархата видятся в могутной силушке Марии, в бабьем царстве Асиного дома, где четыре женских поколения, а мужчины только на фото.

Социологическое, или, точнее, социально-психологическое исследование Кончаловского, максимально внимательного к материалу современности, смыкалось с русской национальной традицией — с прозой И. Тургенева, Л. Толстого, И. Бунина. В этом ощущалась страстная жажда национального самопознания, открытие нации на новом витке исторической спирали. Это было больше, чем еще одна талантливая картина, это вслед за "Андреем Рублевым" утверждало себя, поднимало голову русское кино.

Термин "деревенская проза" в ту пору еще не был распространенным, и неуклюжее слово "деревенщик" еще не мелькало в статьях литкритиков. Но уже опубликован "Матренин двор" Александра Солженицына, это великое литературное свершение и открытие на двадцати журнальных страницах "Нового мира", о разоренной, спившейся колхозной маете Руси неушедшей.

В тот же, что и "Ася Клячина", год легкой походкой прошла и скрылась, надорвавшись жизнью, молодая мать Катерина из "Привычного дела" вологодца Василия Белова.

Уже привязывала сопереживанием и соучастием судьба Пряслиных, многострадальных героев Федора Абрамова. Начинался рассвет и расцвет современной русской национальной прозы, возрождалась русская художественная культура, которая могла бы преградить путь будущему кичливому и самодовольно злобному псевдорусскому бескультурью, по прошествии двадцати лет вылившемуся в бездарное и клинически безумное общество "Память", а по прошествии тридцати, уже в пору демократии и свободы, в фашиствующие выкрики Альберта Макашова.

Пройдет немало лет, в судьбе Андрея Кончаловского успехи будут сменяться кризисами. Вернувшись на родину после отъезда и, по счастью, насыщенного периода работы на Западе, он снимет новую картину — как бы продолжение "Истории Аси Клячиной" — "Курочка ряба".

Действие происходит в том же волжском селе в новое время, в разгар демократии и свободы. Ася, оставшись незамужней, торгует куриными яйцами на рынке, почти открыто гонит самогон, сама попивает. Чиркунов стал "новым русским", отстроил в селе хоромы, по-прежнему в Асю влюблен. Сельчане ненавидят нового "помещика", грустят о колхозе, ходят с красными флагами на демонстрацию.

Асю теперь играет Инна Чурикова. Но режиссер идет на рискованный шаг: порою в цветное, по преимуществу сатирическое и гротескное изображение постсоветской русской деревни он включает старые черно-белые кадры первого фильма с Ией Саввиной. Контраст оказывается поразительным. И простодушный, задушевный лиризм былого, вмонтированный в самоновейшее, компьютерное, саркастическое, горькое торжество постмодернистского мастерства знаменитого мэтра, снова захватывает искренностью, теплотой.

Двумя годами раньше "Истории Аси Клячиной", в 1964-м, на том же "Мосфильме" была снята еще одна выдающаяся картина о русской послевоенной деревне. Это в известной степени антипод экранной элегии Кончаловского, картина стопроцентно пропагандистская по замыслу и аналитическая, реалистическая по воплощению — "Председатель" Алексея Салтыкова по сценарию Юрия Нагибина.

Тип руководителя, эволюция образа положительного советского героя наглядно раскрывают основные тенденции времени на горячем материале колхозной послевоенной деревни.

Егор Трубников в исполнении Михаила Ульянова — вожак, хозяин. Сценарист и режиссер выбрали именно этот социальный тип, обратившись непосредственно к общественной деятельности председателя колхоза, не подменяя ее иллюстрированной схемой председателя, приехавшего по мобилизации из города и легко, играючи поднявшего колхоз.

Характерно, что и в фильме Салтыкова и одновременно в украинском фильме "Наш честный хлеб" режиссеров-дебютантов Киры и Александра Муратовых (где роль председателя великолепно играл Дмитрий Милютенко) на экране возникли образы, можно сказать, идеальных председателей, одержимых идеей коллективного хозяйства, влюбленных в землю, кристально честных, беспредельно самоотверженных, наделенных организаторским талантом и умом.

Интересно и то, что прототипами обоих героев послужили реальные руководители образцовых колхозов — Н. Орловский и М. Посмитный.

Предыстория образа Трубникова — это опять-таки биография поколения. Бедняцким мальчишкой в пору коллективизации, подпаском, Егор свято верил в колхозный строй. В колхоз он вернулся с фронта одноруким инвалидом. Трубников начисто лишен не только своекорыстия, но и каких бы то ни было личных интересов, связанных с самолюбием, авторитетом руководителя, желанием власти. Целиком, без остатка, самозабвенно озабочен он делом, одержим желанием сделать колхоз процветающим, а колхозников счастливыми.

Эта самоотверженная деятельность исполнена острейшего драматизма. Трубников вступает в отчаянную борьбу прежде всего с теми непреодолимыми препятствиями, которые чинит председателю сложившаяся структура сельского хозяйства. В этой борьбе Трубников вынужден часто идти в обход, прибегать к хитрости и обману.

Борьба вырабатывает характер человека: в данном случае человека замкнутого, одинокого, аскетичного, скрывающего душевную доброту и даже некоторую беззащитность под личиной суровости.

Не легче борьба председателя с самими колхозниками, бегущими из села в город. Вот здесь-то и обнаруживаются противоречия человеческого типа, олицетворенного в герое. Свой идеал счастья, правды и разумной жизни Трубников насаждает средствами деспотическими. Это как бы отпечаток революционного лозунга "Железной рукой загоним человечество к счастью". Трубников требует, чтобы люди были счастливы, причем счастливы так, как он, председатель, это понимает. Решает, кому надо ехать в город учиться, а кто должен остаться в колхозе. Может испортить людям праздник, например свадьбу, не из-за дурного характера, не из причуды, а из самых высоких и справедливых соображений. В фильме колхозники проникаются все большим уважением к своему председателю, начинают понимать, что хоть и крут он, но прав, и в решающую минуту перевыборов, подготовленных бюрократами из района, единогласно голосуют за Трубникова. Эта сцена волнующе и искренне, мужественно и трогательно сыграна Ульяновым, чей герой, угловатый, резкий, не может сдержать слез при виде частокола поднятых рук.

Объективный смысл образа не укладывается в однозначный ответ. Выдающаяся актерская работа Ульянова вызва-ла глубокие раздумья, острые дискуссии в зрительской среде и в критике.

Когда в адрес "Председателя" бросали обвинения чуть ли не в фашизме, М. А. Ульянов на одной из встреч со зрителями сказал: "Во все времена в деревне были люди, которые везли, тащили на себе воз, а были те, кто предпочитал, чтобы их на себе вез кто-то другой. Егор Трубников — из тех, кто везет, из сельских праведников — при любом строе, при любом способе хозяйства, на все времена".

Золотые слова! Разве не бедой послеколхозной российской деревни стало, кроме прочего, и то, что советская власть ухитрилась истребить саму породу своих великих слуг — Трубниковых?

Своеобразную аналогию Егора Трубникова мы найдем в фильме "Крылья" (1966) Ларисы Шепитько, снятой ею после "Зноя". В "Крыльях" (сценарий Валентина Ежова и Наталии Рязанцевой первоначально назывался "Гвардии капитан") исследуется характер, сформированный той же эпохой, которая создала председателя Трубникова.

Летчица, героиня Великой Отечественной войны, чей портрет украшает музейный стенд, ныне работает директором ремесленного училища, перенося в сегодняшний день и в новую профессию армейские навыки. Человек субъективно честный, но прямолинейный, при всем глубоко затаенном страдании (это нервно и тонко передает Майя Булгакова), Надежда мучительно не находит контакта с людьми, окружающими ее теперь, с молодежью, с приемной дочерью, с изменившимися людскими взаимоотношениями.

Но герой "шестидесятников" — всегда рыцарь без страха и упрека, всегда борец. Это время создало даже своего Гамлета в фильме Григория Козинцева (1964), столь же классичном, академическом в лучшем смысле, но и молодом, пристрастном, ищущем.

Принц Датский (в светящемся, покоряющем исполнении Иннокентия Смоктуновского) вступает в единоборство с порочным, продавшимся, предавшим заветы отцов Эльсинором. Этого Гамлета меньше интересуют те "сны, что в смертном сне приснятся" и вообще то, что за гробом, нежели причины и истоки зла, воцарившегося здесь, на его датской земле. Не монолог "Быть или не быть", который произносится Смоктуновским за кадром в минуты прохода героя по лестнице у моря, а гневная тирада о флейте, о человеке, который не может быть флейтой, на которой играют негодяи, — вот духовный центр картины.

Этот Гамлет — борец за совесть, искренность, чистоту против порочных монархов, лизоблюдского двора и провокаторов вроде Розенкранца и Гильденстерна.

И финал — приход Фортинбраса, торжественный и скорбный салют по Гамлету и другим погибшим — это все-таки победа справедливости, "посмертная реабилитация" жертв и безоговорочное осуждение произвола.

"Наш современник Вильям Шекспир" — так назвал Г. М. Козинцев свою книгу о великом британце. Казалось, это фраза. Но нет. Сопоставляя его "шестидесятнический" "Гамлет" с концепциями шекспироведческих штудий, которые Козинцев продолжал до конца дней, понимаешь, насколько автор был искренен, убежден, уверен в современности своего самого любимого автора.