**Веселые, полные надежд шестидесятые**

Зоркая Н. М.

В Политехнический!

В Политехнический!

По снегу фары шипят яичницей.

Милиционеры свистят панически.

Кому там хнычется?

В Политехнический!

…Ура, галерка! Как шашлыки,

дымятся джемперы, пиджаки.

Тысячерукий, как бог языческий,

Твое Величество —

Политехнический!

Ура, эстрада! Но гасят бра.

И что-то траурно звучит "ура".

...Придут другие — еще лиричнее,

но это будут не вы — другие.

Мои ботинки черны, как гири.

Мы расстаемся, Политехнический!

Нам жить недолго. Суть не в овациях.

Мы растворяемся в людских количествах

в твоих просторах, Политехнический.

Невыносимо нам расставаться.

...Ты на кого-то меня сменяешь,

но, понимаешь,

пообещай мне, не будь чудовищем,

забудь

со стоящим!

Ты ворожи ему, храни разиню.

Политехнический — моя Россия!..

Андрей Вознесенский

В постсоветские годы эти слова стали знаковыми, культовыми: "шестидесятые", "шестидесятники"… Сегодня их толкуют по-разному. С восторженной ностальгией: "последний всплеск русского идеализма", "время беззаветных борцов и героев". С упреками, с покровительственной иронией: "своим прекраснодушием и наивной верой в "социализм с человеческим лицом" они продлили жизнь советского режима, задержали перестройку".

Так или иначе, но для советского кинематографа 1960-е — годы исключительно плодотворные, полные знаменательных побед и свершений. Но и противоречивые, внутренне конфликтные, еще более обострившие ту подспудную борьбу киноискусства с властью, которая началась после смерти Сталина, когда оттепель избавила художников от давящего страха и пробудила потребность честного высказывания.

Шестидесятые — это тоже история, это тоже эволюция, а не культурологическое клише. Это бурный и стремительный процесс.

Хронология весьма условна всегда, а уж в жизни искусства тем более. Строго говоря, та стадия эволюции советского кино и тот комплекс признаков, которые ныне обозначаются словами "шестидесятые годы", определились именно в конце 1950-х, в начале оттепели, когда климат советской общественной жизни заметно потеплел, поэтому нам еще придется возвращаться к этому началу.

Но вообще могут ли события гражданской истории быть непосредственно связаны с жизнью искусства, не суверенно ли оно? Естественно, такие вопросы возникают. Но если в СССР даже в самые тяжкие времена существовала, пусть в ящиках письменных столов, большая литература, если в мастерских художников обитала, дожидаясь своего часа, "потаенная Муза", то в кинематографе зависимость от политики и идеологических установок является непосредственной, прямой.

Начало "эры Хрущева" и политический курс ХХ съезда партии быстро сказались на кино. Но перемены назревали и изнутри, в умах и сердцах кинематографистов. Традиционный советский разрыв между жизнью и экраном был нестерпим, и это наконец было заявлено в фильмах — взывал сам экран!

Сокращалась дистанция между ним и жизнью, многие табу социалистического реализма фактически отменялись. Социальный состав персонажей снижался, демократизировался. Герой представлял собою уже никак не литую скульптуру типа показательного сталевара Алексея Иванова из "Падения Берлина", а живого человека, даже и не без изъянов. На экран получили пропуск и такие "неблагонадежные" элементы, как, скажем, беременная девушка-комсомолка, не имеющая мужа ("Человек родился" Василия Ордынского), бродяга-пьянчужка с доброй и слабой душой ("Когда деревья были большими" Л. Кулиджанова), учительница-ханжа и моральная садистка ("А если это любовь?" Ю. Райзмана)… Сам факт, что не все советские люди поголовно идеальны, казался необычайно смелым.

Реабилитация автора-творца — таков еще один важнейший процесс, отметивший кинодесятилетие 1960-х. Постепенно уходит из прошлого нивелировка художественных манер, творческих почерков, выразительных средств экрана. Активно утверждается независимость режиссера-постановщика, начинают котироваться разнообразие жанров и приемов, открытое самовыражение, "непохожесть", новизна. Именно 60-е годы породили плеяду талантов, раскрывших себя по-своему: это время счастливых дебютов.

Новый водораздел эстетических исканий проходил, как тогда казалось, между "поэзией" и "прозой" в кинематографе. Термины были заимствованы из статьи Виктора Шкловского, написанной еще в 1927 году в сборнике "Поэтика кино". Сборник был изъят и долгие годы находился в спецхране из-за опубликованных в нем статей "врагов народа" — А. Пиотровского и Б. Казанского. Этапная для мировой кинотеории книга была возрождена и оказала влияние на практику.

"Поэзия" — особый ритмический строй фильма, самодовлеющая роль монтажа, преобладание образа над фактом, кинематографическая речь символов и метафор.

"Проза" — твердая опора на материал, документальность, преобладание смысловых величин над формальными и собственно изобразительными, внимание к характеру, психологизм… "Поэтическое" и "прозаическое" были, однако, лишь полюсами, между которыми находилось множество интересных и неожиданных художественных решений, синтезов, сплавов.

Характерная особенность периода — в интенсивности исканий: еще вчера казавшееся пределом реализма и потолком достоверности быстро обнаруживает свою неполноту. Проступают конструкции опять-таки фатально украшательские, рецидивы прошлого. Например, многочисленные женские хоры за кадром, сопровождающие наиболее патетические по замыслу моменты действия, пробеги героев под симфоническую музыку, "эмоциональные" пейзажи, долженствующие создавать настроение, изобилие внутренних монологов героя и закадрового текста.

Но за приемами, за эстетикой стоит, конечно, нечто большее: определенное умонастроение, общераспространенное тогда понимание кино как помощника прогрессивных сил общества— имеется в виду программа партии с ее заявленной борьбой против сталинизма за "восстановление ленинских норм". Хотя хрущевские обещания близкого благоденствия ("кукурузная кампания", заверение, что "нынешнее поколение советских людей будет жить при коммунизме", создание совнархозов, деление обкомов на промышленные и сельские) не принимаются полностью всерьез, общее настроение первой половины 1960-х оптимистично. Это время, полное надежд.

Время порождает атмосферу искусства. Искусство 60-х патетично и лирично. Художник ощущает себя хозяином страны, узурпированной сталинистами и бюрократами лишь временно. Временные недостатки, временные трудности, но оглянитесь вокруг себя: как прекрасна жизнь!

"Мне в моем метро никогда не тесно, потому что с детства оно как песня", — поет новоявленный "бард" Булат Окуджава. Пожалуй, именно его ранняя поэзия, положенная на собственную же музыку, может служить камертоном и эпиграфом лирического кинематографа 60-х, каким он видится в "ретро", в начале нового — XXI века. Из дымки минувшего смотрит на нас, по сути дела, тот же ангажированный, гражданский, государственный, социалистический кинематограф, но только "с человеческим лицом".

Этот кинематограф неотрывен от оживления искусства, от новаторских постановок Юрия Любимова в Театре на Таганке, от публичных поэтических вечеров и стихийных чтений у памятников поэтов. Это время Политехнического, больших аудиторий, собиравших толпы любителей поэзии. Именно тогда рядом с гипнотизирующим зал Евгением Евтушенко, этим врожденным поэтом-чтецом-трибуном, рядом с Беллой Ахмадулиной, чей голосок звенел предельным тремоло волнения, рядом с эпатирующим, ярким Андреем Вознесенским появилась чуть сутуловатая фигура человека с гитарой, неброского, подчеркнуто "домашнего", словно только что и насильно вытащенного на сцену под слепящие прожектора и сотни любознательных глаз. Шум в зале затихал, смолкали шепоток и кашель, и вступал задушевный, совершенно не певческий и уж конечно не эстрадный тенор…

Недаром в фильме Марлена Хуциева "Застава Ильича" — поистине эмблеме десятилетия — с редкостным сочетанием документальности и лирического волнения был воссоздан такой характерный для начала 1960-х годов "Вечер поэтов" в Политехническом. Сцена занимала несколько частей, но в прокатном варианте, названном "Мне двадцать лет", эта принципиальная сцена была сведена к нескольким кадрам. Но "дело "Заставы Ильича"" по плану нашего обзора еще впереди.

Пока же о тенденциях самого начала 60-х. "Мир глазами ребенка" — это целая серия картин. И она не случайна.

Героем фильма Георгия Данелия и Игоря Таланкина "Сережа" (1960) по одноименной повести Веры Пановой стал совсем маленький мальчик.

Мир в "Сереже" открывается еще раз и как бы с самого начала. Жизнь двора и улицы, людские лица и характеры, пейзаж, дождь и солнце — все воспринимается по-новому, внимательно, с радостным осознанием нового смысла каждой подробности окружающей жизни. Непредвзятый, незамутненный детский взор — взор некоего "естественного человека" — фиксирует то, что ускользает от обычного наблюдения, связанного стереотипами. Шестилетний герой молдавского фильма "Человек идет за солнцем" (1961) Михаила Калика, сразу вызвавшего целый ряд подражаний (его имя потом было вычеркнуто отовсюду из-за эмиграции режиссера), постигает красоту и уродство жизни в путешествии по нескольким улицам Кишинева, которое он совершает в свой обычный, ничем не отмеченный день. Перед глазами мальчика-воина в "Ивановом детстве" Андрея Тарковского во всей ее жестокости открывается война, словно впервые увиденная на экране.

Маленький герой важен именно не сам по себе, а как носитель нового зрения. Его глазами завоевывается высокая мера правды. С фильма "Лурджа Магданы" Тенгиза Абуладзе и Реваза Чхеидзе, получившего престижный приз Каннского фестиваля-56, начинается подъем грузинского кино. Фильмом "Живые герои", состоящим из четырех новелл о детях, литовская кинематография впервые выходит на международную арену. Почти в каждой республике непременно появляется картина, где наблюдение ведется глазами ребенка: "Дети Памира" — в Таджикистане, "Ты не сирота" — в Узбекистане, "Небо нашего детства" — в Киргизии, в Белоруссии — альманах из нескольких новелл о детях (наиболее известная — "Звезда на пряжке" В. Турова).

Более того, характерно, что почти во всех фильмах, герои которых дети, решаются проблемы сугубо актуальные и по преимуществу нравственные. Таковы "Чудотворная" В. Скуйбина по В. Тендрякову, "Друг мой Колька" А. Митты и А. Салтыкова по сценарию А. Хмелика, "Звонят, откройте дверь!" А. Митты по А. Володину и многие другие.

Школьная среда, ее замкнутое и одновременно социально-разомкнутое пространство также представлены на экране некоей моделью общества. Распространение такого приема исследования актуальных общественных проблем объясняется, во-первых, быстро осознанной новой цензурной необходимостью зашифровки; во-вторых, метафорическим, художественным эффектом: фильмы о детях, как правило, предназначаются взрослым.

В основе фильма Юлия Райзмана "А если это любовь?" (1962), поставленного этим замечательным мастером старшего поколения по сценарию И. Ольшанского, лежит острая моральная проблема. По жанру это фильм-очерк, но особенности режиссерской манеры Райзмана, склонного к глубокому психологическому анализу, делают его и фильмом-исследованием.

Юноша и девушка, почти дети, школьники старших классов, связаны друг с другом светлой и нежной дружбой. Любовь ли это — еще неизвестно, скорее лишь росточек, которому, быть может, и удалось бы вырасти в огромное и радостное чувство, если бы…

Если бы против Ксени и Бориса не ополчились любители вмешиваться в чужие дела, моралисты-ханжи, воспитатели, умеющие лишь поучать, а также темнота, невежество, ханжество — словом, букет душевного бескультурья, олицетворенного — увы! — в образе матери героини. Мать девочки Ксени, честная, трудовая женщина, не виновата в том, что она такая — добрая и ожесточенная, самоотверженная и агрессивная. Очень рано, одним из первых Райзман, социальный психолог, сумел набросать портрет женщины — "гомо советикус", мигрантки в городе, неомещанки. Фильм дал первый, но, к сожалению, слабо услышанный, сигнал о серости, ограниченности, озлобленности "простых людей".

Еще робко, чаще с помощью эзопова языка, косвенно, но упорно кинематограф начинает атаку тех явлений советской жизни, которые потом получат наименование "негативных".

Итак, распространяется слух: "Ксеня с мальчиком в лес ушла", — многолюдный двор уже уверен в своем праве судить-рядить, высказывать пошлые подозрения, давать советы матери, как поступать с провинившейся дочерью. Все эти кумушки, старушки, горластая баба с тазом лишь недавно перекочевали во двор современного городского дома с окраин, с деревенской завалинки. Ввозится не только привычный бытовой уклад — фикусы, глиняные кошки и вязаные салфетки на буфете, но и уклад психологический, веками существующие предрассудки заскорузлой мещанской морали. Бдительный надзор двора и позиция учительницы школы — нравственного урода (роль была блистательно сыграна А. Георгиевской) губят любовь, ломают судьбы подростков.

Комедийный эффект фильма "Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен!" (1964) по сценарию С. Лунгина и И. Нусинова в том, что летний лагерь ребят-пионеров воспроизводил модель бюрократизма, характерного для "большого мира". Глупый и старательный службист начальник лагеря увешал вверенную ему территорию многословными лозунгами, аллеи "украсил" безвкусными гипсовыми скульптурами, транспарантами, инструкциями — узнаваемо! Пионеров, веселых и живых детей на каникулах, замучил канцелярско-велеречивыми докладами на манер торжественных собраний в советских учреждениях. А родительский день превратился у него в ответственное мероприятие наподобие приема иностранной делегации. Все это было остроумно, динамично, полно разнообразных шуток и трюков. В роли начальника Дынина молодой Евгений Евстигнеев создавал портрет и сатирически-острый, разоблачительный, и вместе с тем не лишенный жалости к маленькому и глупому человеку, опутанному паутиной банальности, бездарной идеологической пропагандой.

Фильм был режиссерской дипломной работой Элема Германовича Климова (р. 1933), выпускника ВГИКа в 1964 году. До института кино Климов окончил авиационный институт, работал инженером, журналистом на радио и ТВ. Еще на студенческой скамье обратил на себя внимание режиссерским даром, более всего комедийным. В комедии он продолжил специализироваться и в следующей после "Добро пожаловать" картине — "Похождения зубного врача" (1965) по талантливому сценарию Александра Володина (в дальнейшем автора сценариев фильмов "Пять вечеров" Никиты Михалкова и "Осенний марафон" Георгия Данелия). Смешная, оригинальная комедия о дантисте-гении, умеющем без наркоза и без боли рвать зубы, была с едва заметным сдвигом в фантастическое. Но Дынины, продолжавшие в ту пору процветать у кинематографического руководства, сочли опасной даже эту забавную и вполне невинную поэтическую притчу, запретили ее выход в свет. С этого момента начались злоключения Климова.

У него в портфеле уже был сценарий, написанный авторами его фильма-дебюта Лунгиным и Нусиновым в жанре народного балагана или трагифарса о Григории Распутине. Опубликованный в журнале "Искусство кино", сценарий обещал стать сверкающим, остроумным, вольным — в духе раннего Климова — фильмом. Но следовал запрет. Вышедшая на экран лишь в 1981 году картина "Агония" была уже совсем иной — холодноватой, скучноватой, хотя и с яркими работами Алексея Петренко (Распутин) и Анатолия Ромашина (Николай II).

Но… "И всюду страсти роковые и от судеб защиты нет", — писал Пушкин. Можно ли было предположить, что на долю блистательной супружеской молодой пары Элема Климова и Ларисы Шепитько, тоже режиссера и выпускницы ВГИКа, талантливых, красивых, поистине баловней судьбы, выпадут самые тяжкие жизненные и творческие испытания? Что страдания и трагические потери преобразят молодых художников, выкуют мужественный темперамент, породят скорбную классичность фильмов "Восхождение" (1977) Шепитько и "Прощание" Климова (1983), жестокость и напряженность экранной фрески "Иди и смотри" (1985) о сожженном фашистами селе Хатынь? Но это еще впереди.