

— Наталья Борисовна, совсем недавно исполнилось двадцать пять лет со дня гибели Шпаликова. О нем пишут много, только что вышли две большие книги. И вот читая его поздние стихи и заметки, в том числе множество посвященных вам, я никак не могу понять, в чем истоки его кризиса конца шестидесятых: думаю, не во времени было дело (он и сам писал, что «Советский Союз не виноват»), а в каком-то внутреннем сломе. Может быть, как писал Шемякин, в «драме интеллигента в первом поколении». Может быть, в отсутствии вас.

— Все разговоры о том, что «кончилось время», беспочвенны. Никаких шестидесятых не было, их выдумал Шпаликов. А поскольку он был действительно сверхдаренный человек, то все поверили. И стало считаться, что вот было такое время общих надежд и единения с государством, а потом сменилась власть и кончилась радость. То есть шестидесятые были, но они были множественны, и мальчики Шпаликова очень отличаются от мальчиков Аксенова, который выдумал свой рай и развивал свою отдельную легенду. Было несколько прослоек, очень разных. Одни говорили «Хэм», «Нац» (вместо «Националя») и «преф». Эти были самые отвратительные. Другие были дети комиссаров и сами в чем-то комиссары, оптимисты, патриоты — иногда искренние, иногда нет. Соответственно пафос труда и освоения. Третьи вообще мало зависели от времени и просто впервые получили относительную свободу, возможность самоопределиваться без непрерывного государственного прессинга. Эти люди к эйфории не были склонны. Думаю, что я скорее из их числа.

Что касается Гены, то говорить о каком-то его творческом кризисе — во всяком случае как о причине гибели — я бы не стала. Хотя бы потому, что «Прыжок, обвалился потолок» или «Девочка Наля, чего тебе надо» — лучшие его сценарии. На мой вкус, написаны в семидесятые годы, и именно в них ярче всего обозначена собственно шпаликовская коллизия, тема хороших, но невыносимых друг для друга людей. И «Долгую счастливую жизнь» он написал и снял во второй половине шестидесятых, а не во времена своей молодой славы и сотрудничества с Марленом Хуциевым. Кстати, я лишь недавно в одном фильме прочла киноповесть — раньше видела только фильм, — и нашла там один диалог, в котором он для себя объясняет наши отношения. Он говорит мне подобные вещи. Там, где главный герой в театре встречает несчастливо влюбленного парня, и тот говорит: я знаю, что с девушками надо врать и притворяться. Но вот я ее вижу и все говорю как есть, хоть и понимаю, что так нельзя. Он действительно все говорил как есть, даже когда понимал, что ничего уже нельзя изменить и все давно не ко времени. Он приезжал в Ленинград, уже к нам с Ильей (Авербахом. — Д.Б.), звал по имени и на ты мою свекровь (вообще очень любил стариков, замечательно ладил с ними), а после прислал Илье письмо, чтобы он меня отдал. Вернул. То есть он прекрасно уже понимал, что этого быть не может и что ему самому это, может быть, не нужно. Но был момент, когда ему показалось, что нужно, — и он тут же об этом сказал. Дело, однако, было никак не во мне, и даже не в душевной болезни Инны Гулая... а в собственной его трагедии, в беззащитности, в нежелании и неумении выживать, выстаивать, терпеть... Я думаю, это не случайно, что главной героиней семидесятых стала женщина.

— Вас и называют феминисткой...  
— Ну какая я феминистка? Разве феминист Панфилов, когда он снимает «Прошу слова»? Нет, просто получилось так, что мужчины в боль-

...Знаменитых сценаристов не бывает, сказал однажды знаменитый сценарист Миндадзе. Тем не менее, говоря о кинематографе девяностых, мы прежде всего вспоминаем о Луцке и Саморядове. Думая о киностиле восьмидесятых, прежде многих режиссерских имен назовем Арабава. Шестидесятые — Шпаликов, поздние пятидесятые — Дунский и Фрид. А самое сонное внешне и самое бурное внутреннее время семидесятых, несомненно, зафиксировано в кинематографе Натальи Рязанцевой, хотя она вообще-то мало привязана ко времени и мало меняется с годами ее манера — жесткое, точное исследование неразрешимых конфликтов. Просто в семидесятые, когда, как мне представляется, наш человек оторвался на-

конец от Родины и зажил своей жизнью, и родилась русская экзистенциальная драма — странное явление, недолго просуществовавшее, но славно именами Тарковского и Даниэля, Климова и Шепитько, Смирнова и Абдрашитова, Муратовой и Панфилова.

Первая жена Шпаликова и вдова Авербаха, одна из самых замкнутых и сдержанных женщин российского кинематографа, Рязанцева написала сценарии фильмов, на которых, как палатка на колышках, держится отечественное кино последних лет (не путать с «нашим старым кино»). Это «Крылья», «Долгие проволочы», «Чужие письма», «Голос», «Личная жизнь Кузьева Валентина», «Портрет жены художника», «Я свободен, я ничей», сериалы по «Открытой книге» и «Дыму»

Наталья РЯЗАНЦЕВА:

# НЕ СЛУЧАЙНО, ЧТО ГЛАВНОЙ ГЕРОИНЕЙ СЕМИДЕСЯТЫХ

## СТАЛА

## ЖЕНЩИНА



шинстве своем, в силу своей природы, стали ломаться, спиваться либо примиряться и мельчать, а на первый план вышел тип Умной Женщины. Умняги. Первый сценарий о таком существе написали мы с Владимиром Валуцким. Без всякой ложной скромности, могу поручиться за эту нашу совместную работу: из всех моих непоставленных сценариев, которых примерно половина, этот мне жалче всего. Мы раньше других поймали этот тип, написанный, кстати, для Аллы Демидовой, жены Валуцкого. В семидесятых советскую жизнь определяли женщины с их органикой, терпением и выносливостью. Посмотрите на Киру Муратову с ее фанатизмом, железным знанием того, чего она хочет, с ее негибким упрямством — при такой-то биографии. Или Петрушевская, нарисовавшая мой портрет, которым я горжусь.

— Неужели вы любите Петрушевскую?

— Это так естественно, по-моему... Пьесы в особенности.

— Пьесы — ладно. Но вы что, не видите ее дикой мстительности, ее желания все время отомстить Богу, читателю, человечеству за свою поруганную жизнь? За все вообще?

— Ну, во-первых, Петрушевская разная. Она сейчас написала несколько новых рассказов, почти идиллических. Во-вторых, вы ее понимаете ровно наоборот. Она, наоборот, очень религиозный писатель, отнюдь не богоборец. Потому что ее герои, которые всегда больны или выживают боль-

ных и живут со стариками или алкоголиками, или выживают на грани нищеты, или стоят в очередях, или страдают от неразделенной любви — они же в конечном итоге не звереют. Вы не найдете у Петрушевской ни одного расчеловечившегося героя, то есть они есть, конечно, но она им тут же и воздаст. А в большинстве ее сочинений человек остается целостен, он продолжает даже любить всех, кто его так обременяет, в нем остается резерв, запас чистой любви и радости — есть даже какое-то чувство всечеловеческой общности. Несколько физиологическое, быть может, но в основе своей религиозное. Она и в жизни совершенно праздничный человек, мастер домашних торжеств.

— А сами эти кошмары вас не отпугивают?

— Меня многое отпугивает, и поэтому я не могу, как она, ограничиваюсь гораздо более деликатными деталями и фабулами...

— Фрид говорил, что есть два сценариста — Клепиков и Рязанцева, которым он завидует. Потому что они могут обходиться вообще без фабул.

— Нет, без нее никто не может обходиться. Я всегда рассказываю историю, просто история сама по себе коротка и не столь значительна, как конфликт, который она помогает выгнать.

— Интересно, вы можете этот свой основной конфликт обозначить? Потому что я его чувствую во всех ваших фильмах, но назвать не могу.

— Трудно, он каждый раз другой. Ну вот в «Крыльях» как с Ларисой Шепитько ин-

тересовала эта летчица, по нашим понятиям, уже старуха, которая вроде бы замечательный человек, но вокруг нее все гибнет и рушится, нельзя быть рядом с ней... А в «Чужих письмах» была гораздо более социальная история, и мне рисовалось, кстати, предельно жесткое, черно-белое кино...

— Авербах бы не снял так.

— Авербах бы снял, но никто бы не выпустил. Вообще если есть какая-то моя специфическая тема, то в «Письмах», в силу их социальности, она нагляднее, чем в других вещах. Меня там занимала даже не аксиоматичность, не априорность этики — что вот, мол, чужие письма читать нельзя просто потому, что нельзя, и все. Мы эту фразу придумали для журналистов, чтобы несколько прикрыть главное. А главное лично для меня было во всеилии Зины Бегунковой, которая подчиняет себе всех — брата, мать, учительницу, класс... Кино шло по разряду школьного, подросткового, это и позволило выпустить его почти без придинок. И фильм о всеилии и страшной этой девочке все-таки вышел. Меня занимало, почему ей ничего нельзя противопоставить, почему она из всех ситуаций выходит победительницей. Происходит это потому, что она все оборачивает в свою пользу, она навязывает вам какую-то модель поведения, а сама не исповедует никакой. У нее морали нет в принципе. То есть она сегодня говорит так, а завтра эдак, ей можно все, а остальным — ничего, она во всем себя оправдывает, но другим ничего не позволяет. Это и есть коммунизм в самом чистом виде. Потому что

коммунизм — это ведь не идеология. Я очень давно, очень рано перевернула для себя это общее место: учение Маркса верно, потому что оно всеильно. Всеилье безнравственности — вот что меня занимает. Я думаю, последовательный человек обречен проигрывать. Он живет по правилам и стопроцентно уступает тем, для кого этих правил нет. Когда Герасимов (правда, позже, чем были написаны «Чужие письма») снимал «Дочек-матерей» по Володину, там девочка была именно упертая,

Илья немедленно отвечал: «Да». После чего был благо-скорно напоен самогоном и накормлен деревенской сметаной.

— Но к вопросу о стержне: насколько я понимаю, Авербах был очень не богемный человек. И вы тоже, даже в шпаликовские времена, вели жизнь довольно строгой...

— Довольно безалаберную, сказала бы я, и голодную. Зарабатывали всем, вплоть до сочинительства рекламы, — тогда она тоже существовала. Потом Гена стал писать песни, некоторые стали шлягерами, и деньги появились. Особенно богемной жизни мы не могли себе позволить еще и потому, что жили в коммуналке на Маяковке, над нынешним рестораном «Пекин», и соседями нашими была семья, состоящая из особистов, — майор и капитан. Они не только все время шпионили (вообще жуткие были типы, даже внешне), но, когда в гости впервые пришел Некрасов, в красивой клетчатой куртке, какие тогда делали только за границей, они потребовали, чтобы его немедленно выгнали.

Илья — конечно, он во время работы не позволял ни себе, ни кому-либо из группы никаких вольностей, тем более загулов, но хорошо умел расслабиться за пределами площадки, и вообще его строгость и замкнутость были преувеличены. Я знаю, что некоторые делали ему репутацию сноба. Это не так. Но что касается так называемой богемности — видите ли, я очень здоровый человек. До обильного здоровья. И потому эстетика загула мне в той же степени чужда, что и снобизм, и киноцентризм. — Большое эстетство, когда автор делает все возможное, чтобы его не поняли. Единственный киноцентризм, который мне симпатичен, — это муратовский, потому что у Киры он приправлен иронией.

— Интересно, с Муратовой вам было легко?

— Очень интересно, хотя легко ни ей, ни с ней тогда не бывало. «Долгие проволочы» готовились, снимались и выходили три года. За это время сценарий изменился до неузнаваемости: многие сцены вписала Кира, начальство внесло двадцать крупных поправок и бес-счетно мелких. Картина вообще состоялась благодаря холере — вы знаете об этом? В Одессе началась холера, никто не хотел туда ехать, потом вообще въезд в город запретили, а студия простаивала. Надо было что-то снимать. И запустили «Долгие проволочы», к тому времени давно закрытые. Настоящему картина пошла только двадцать лет спустя.

— Вы поддерживаете какие-то связи с дочерью Шпаликова и Гулая?

— Нет, никаких. Я знаю, что она долго лечилась, уходила в монастырь, вернулась...

— Судя по некоторым скетч-сису в разговоре о монастырях и церквях, вы... атеистка?

— Я уже писала о том, что вопрос веры — вопрос довольно тонкой и малоизученной связи между двумя полушариями мозга. Правое отвечает за эмоции, левое — за логику и речь. Как человек рациональный я скорее атеистка, самоутешениям верю мало, но один неоспоримый аргумент в пользу веры у меня есть. Россия. С рациональной точки зрения она существовать не может. Особенно если учесть все, что в ней происходит сейчас. Тем не менее она существует вопреки логике и при всей своей неопределимости в уме каждого из нас ассоциируется с абсолютным конкретным образом, конкретным характером. Ни вы, ни я определить его не можем. И все-таки понимаем, что такое Россия, и ни с чем ее не спутаем. Если она есть — значит все не так уж объяснимо на свете.

● Беседовал  
Дмитрий БЫКОВ

10.1.2000  
Рязанцева Наталья

605