



РОССИЙСКИЙ
ИНСТИТУТ
ИСТОРИИ
ИСКУССТВ



М. Л. Жежеленко

СОВЕТСКАЯ КИНОКОМЕДИЯ
(1930 – 1980-е годы)

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО КУЛЬТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФИИ

ГНИИ «ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ»

М. Л. Жежеленко

**Советская кинокомедия
(1930–1980-е годы)**



Санкт-Петербург
2008

ТВи.2С
№-479

УДК 791.43-22
ББК 85.374.044



Рецензенты: кандидат искусствоведения Н. Б. Вольман,
кандидат искусствоведения А. А. Лопатин

Жежеленко М. Л.

Советская кинокомедия (1930–1980-е годы). – СПб.: ГНИИ «Институт истории искусств», 2008. – 118 с.

О смешном, комическом написано много и многими. В данной монографии кинокомедия изучается в тесной связи с социально-культурной ситуацией в СССР с 1930-х гг. до 1991 г. Эволюция кинокомедии представлена как отражение изменений в общественном сознании страны, в которой долгие годы господствовала коммунистическая идеология. Перед нами – эссе-размышление о том, как определенные периоды отечественной истории отражались в зеркале наиболее показательных для своего времени комедий.

Исторические периоды, рассмотренные в монографии, связаны с именами советских правителей: Сталина, Хрущева, Брежнева и т. д. Такая периодизация важна, так как в каждый период времени общественное сознание меняется.

Размышляя о кинокомедии, автор опирается на труды Владимира Проппа, Льва Выготского, Зигфрида Кракауэра, Андре Базена, Евгения Добреню, а также на статьи современных киноведов.

Жежеленко Марина Леонидовна

Советская кинокомедия (1930–1980-е годы)

Подписано в печать 01.03.2008. Формат 60x90 $\frac{1}{16}$ Бумага SvetoCopy.
Объем 9 уч.-изд. л. Тираж 100 экз. Гарнитура Times.

Редакционно-издательский комплекс
ГНИИ «Институт истории искусств»
190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5. Тел. 314-21-83
www.artcenter.ru

Глава первая

Мифологические комедии

Часть I. До войны

В 1930-е гг. явно мифологическими были не только советские комедии, но и многие американские, и немецкие. Вспомним, например, бесчисленные голливудские сказки о Золушках. Андре Базен в статье «Миф Сталина в советском кино» проводит параллель между советскими кинокомедиями сталинской эпохи и комедиями голливудскими: «...все мифы, как „восточные“, так и „западные“, в эстетическом плане функционируют одинаково, так что с этой точки зрения единственное различие между Сталиным и Тарзаном – в том, что фильмы о последнем не претендуют на документалистскую точность»¹.

Цитируемая статья была написана в 1950 г., а в 1958-м Базен написал дополнение к ней. Прочитав доклад Н. С. Хрущева на XX съезде КПСС (разумеется, во французском переводе), он заметил: «Сталин черпал сведения о советской действительности из кинематографа сталинской мифологии... При том, что ноги Сталина не было в деревне с 1928 г., он знал сельское хозяйство из кино, а эти фильмы весьма приукрашивали действительность. В многочисленных фильмах колхозная жизнь была раскрашена в такие яркие цвета, что... просто столы ломались под тяжестью гусей и индюшек. И, конечно, Сталин думал, что все это действительно так. Круг замкнулся. Кинематографическая мистификация замкнулась на то, что лежало в ее основе»².

В кинематографические сказки верили многие зрители. Верили – потому что хотели верить. Надежды на лучшее переплетались с отчаянием. Настроение интеллигенции в конце 1930-х гг. передано Евгением Шварцем в дневниковой записи за 1956 г. (7 дек.): «Начиная с весны [1937 г.] разразилась гроза и пошла все кругом крушить, и невозможно было понять, кого убьет следующая удар молнии. Нет, этого еще никто не переживал за всю свою жизнь, никто не засыпал и не просыпался с чувством невиданной, ни на что не похожей беды, обрушившейся на страну. Мы жили внешне как прежде. Устраивались вечера в Доме писателя. Мы ели и пили. И смеялись. А что мы еще могли сделать? Любовь оставалась любовью, жизнь – жизнью, но каждый миг был пропитан ужасом. И угрозой позора»³.

Чтобы отвлечься от этого ужаса, люди смотрели кинокомедии, чаще всего музыкальные. В одной из них – в комедии Г. Александрова «Цирк», шедшей на экранах в 1937 г., звучало бодрое: «Я другой такой страны не знаю, где так вольно дышит человек!». И это – в разгар репрессий.

Другие музыкальные кинокомедии Г. Александрова – «Веселые ребята» (1934), «Волга-Волга» (1938), «Светлый путь» (1940) – также яркие образцы типично мифологических комедий.

Но почему же они – «мифологические»? Ведь всякая легкая комедия довольно далеко отстоит от реальности...

В старой, солидной книге под названием «Олимп», переведенной с немецкого около ста лет назад, ее автор, профессор А. Петискус, писал: «Древние греки и римляне создали веру радостную и светлую». В пример он приводил стихотворение Шиллера (перевод В. Бенедиктова), в котором отразилось отношение древних к своим мифам. Эти стихи – парадоксальным образом – близки нашей теме.

...Природа там была сестрой искусству,
Там истина была сродни мечтам,
И, что теперь так недоступно чувству,
До глубины прочувствовано там;
Природы всей был лик облагорожен,
Уразумлен был образ естества;
Повсюду и во всем был ясный след проложен
Живого божества⁴.

В советских довоенных кинокомедиях тоже «истина была сродни мечтам», «природы всей был лик облагорожен», и в них ощущалось незримое присутствие «живого божества» (т. е. Сталина). И, главное, они тоже создавали «веру радостную и светлую». Как же их не назвать «мифологическими»?

Пожалуй, ведущим мифотворцем музыкальной комедии был Григорий Александров. Он откровенно практиковал в своих фильмах голливудский (тоже отчасти мифологический) опыт, ибо пробыл в Голливуде с 1929 по 1931 гг. Но наполнял он зарубежную форму иным, порою даже «антиамериканским» содержанием. Его первая музыкальная комедия – «Веселые ребята» (1934, музыка И. Дунаевского). Сценарий комедии (кроме песен на слова В. Лебедева-Кумача) написали В. Масс и Н. Эрдман. Однако еще до выхода фильма на экран оба (а с ними еще один писа-

тель-юморист – М. Вольпин) были репрессированы и высланы в Сибирь. Фамилии подлинных авторов из титров фильма изъяли, и автором сценария был назван Г. Александров. Очевидно, он действительно «поработал» над сценарием, потому что в 1935 г. Эрдман писал из ссылки матери: «Смотрел “Веселых ребят”». Редко можно встретить более непонятную и бессвязную мешанину. Картина глупа с самого начала и до самого конца»⁵.

В «Веселых ребятах» Любовь Орлова талантливо исполняет роль нелепой, запуганной деревенской девчонки, ставшей потом певицей, разве что чуть-чуть театрално, с «нажимом». (Актриса пришла в фильм Г. Александрова из музыкального театра им. Вл. И. Немировича-Данченко.) Новая кинозвезда была единодушно принята и публикой, и критикой. А вот Леонид Утесов в роли пастуха вызвал множество нареканий. В наиболее категоричной форме эти нарекания были высказаны Р. Юрениным в его книге «Советская кинокомедия», где писалось: «Стареющий эстрадный певец Л. Утесов ни по внешним, ни по внутренним своим данным никак не подходил для этой роли. Вместо молодой и сильной фигуры – жирок сорокалетнего интеллигента, вместо ясного и чистого голоса – хрипловатый, осевший баритон, вместо простых народных интонаций – сильный одесский акцент... Эстрадные ухватки, неправильное произношение... – все это лишило образ Кости национальных черт. Кто угодно, но не русский пастух»⁶.

Нет, все-таки не русский пастух, а Леонид Утесов! Здесь, при выборе актера, режиссер использовал голливудский принцип: кинозвезда, особенно «поющая», должна изображать на экране только самое себя, а отнюдь не «перевоплощаться». Много лет спустя и наше отечественное кино тоже порою применяло этот метод, и, кажется, уже никто из критиков не сетовал на то, что, например, Владимир Высоцкий поет «хрипловатым баритоном» вместо «ясного и чистого голоса». Выбирая (на роль Кости) Утесова, Александров исходил не из того, будет ли он похож в кадре на пастуха, а из того, что он уникальный певец и музыкант-джазист.

За все это, не очень привычное для русского уха, да и за другие «американизмы» фильма, Александрову сильно досталось от критики. М. Лучанский писал в 1940-м: «Перенимая в своем первом комическом (а не комедийном!) фильме лишь внешние

приемы американской кинокомедии и кинооперетты, режиссер еще добивался смеха зрителей самыми наивными средствами»⁷.

Между тем, Александров хотел отмежеваться в этом фильме от голливудских влияний. Вспомним начальные титры комедии. После марки «Мосфильма» на экране возникал портрет Чаплина и надпись «Чарли Чаплин», потом – фотография Ллойда и надпись «Гарольд Ллойд», затем – лицо Китона и надпись «Бестор Китон». Наконец, все эти фотопортреты сменял титр: «В картине не участвуют».

И все-таки сходство с голливудскими комедиями было очевидным. Сорок лет спустя и сам Александров признал его в своей книге «Эпоха и кино»: «Я держу в руках написанную рукой Орловой тогда, в 1934 г., заметку для газеты о том, как далась ей роль Анюты. <...>

“Анюта по своему положению среди других действующих лиц напоминает мне сказочную Золушку, незаметную, презираемую замухрышку в начале фильма и неожиданно расцветающую, вырастающую в его конце. Оказалось, что искренность и простота игры на экране различны с театральной игрой.

Понять и оценить это различие мне помогли режиссер картины Александров и Чарли Чаплин теми отрывками картин, которые мне удалось видеть”»⁸.

Признание «американизма» «Веселых ребят» Александровым – не только в словах Орловой о том, что на нее повлиял Чаплин (от которого создатели комедии так решительно «открестились» в титрах), но, главным образом, – в ссылке на миф Золушки, столь распространенный в голливудском кино. Кстати, в положении Золушки оказывалась не только Анюта. Мужчиной-Золушкой был и герой комедии – пастух Костя. А ведь голливудские комедии того времени как раз изобиловали мужчинами-Золушками.

Разумеется, в голливудском кинематографе 1930-х гг. бытовал отнюдь не один только миф Золушки. Не менее распространенными были и другие мифы, например, миф о Ковбое. И в советском кино в эпоху сталинизма существовал целый ряд других мифов, уже мало похожих на голливудские.

Об одном из этих мифов сказал немецкий эстетик Ханс Гюнтер: «Кино обладает особенной мифогенностью. Из всех искусств кино 30–40-х годов наиболее полным образом развива-

ет советские мифы. Среди них миф Большой семьи, основополагающий для сталинской эпохи»⁹. «Большая семья» в данном случае – это Советский Союз, где все нации якобы равны, где нет расизма и национализма, где господствует интернационализм. Ни о каких сложностях национального вопроса в стране кинофильмы той поры, естественно, не говорили. Например, на студии «Советская Беларусь» ставится музыкальная комедия «Искатели счастья» (1936, режиссер – В. Корш-Саблин), где мифологизируется строительство Биробиджана.

Миф о Большой семье лежал и в основе музыкальной комедии Г. Александрова «Цирк» (1936).

Любопытно, что из всех комедий Александрова этот фильм наиболее близок голливудской стилистике (да и его героиня – американка). При этом он содержал яростное разоблачение американского расизма. Тема Большой семьи возникает в нем, когда представители разных национальностей страны – зрители, сидящие в цирке, – поют мальчику-негру колыбельную песню на своих родных языках. На идиш, например, пел не кто иной, как Соломон Михоэлс. Большой актер, которому в будущем предстояло стать жертвой сталинизма...

Но кончается фильм не колыбельной песней в цирке, а кадрами демонстрации, в которой участвуют герои картины. Они шагают от Красной площади и поют «Песню о родине», о том, что «с каждым днем все радостнее жить» в государстве, «где так вольно дышит человек». Действительно, – «цирк»...

Сценарий комедии создала целая плеяда действительно замечательных писателей: Илья Ильф, Евгений Петров, Валентин Катаев, Исаак Бабель. Последний, как разъяснил Григорий Александров, появился только в конце работы над сценарием, когда, по словам режиссера, «Ильф и Петров... укатили в “одноэтажную” Америку... Я попросил И. Бабеля дописать диалоги, и он заодно прошелся своим “золотым пером” по всему сценарию»¹⁰.

Характерно, что, когда готовый фильм был показан сценаристам, они дружно попросили снять свои фамилии с титров. Александров объяснял это тем, что он сам внес в картину так много собственного текста, что авторы не захотели оставить свои имена. Однако думается, что сама по себе режиссерская «отсебятина» не могла бы к этому привести. Дело, скорее всего, в другом. Ни авторы «Двенадцати стульев» и «Золотого тельника»,

ни создатель романа «Белеет парус одинокий», ни творец «Конармии» не хотели участвовать в создании этой мифологемы. В нее входило не только понятие «дружба всех народов Советского Союза». В цитированной статье Ханс Гюнтер писал: «Большая семья – это естественная “малая семья”, распространившаяся на целое общество, а которой роль мудрого отца исполняет Сталин. В фильме Д. Вертова “Колыбельная”, Сталин-“отец”, занимает свое законное место. Народ предстает исключительно в виде женского коллектива – это документальная кинопоэма об отношении “дочерей” к любимому “отцу”»¹¹.

«В русском понимании “народ”, несмотря на грамматический мужской род, близок к женскому началу, – замечает Гюнтер. – Об этом говорит тот факт, что русское слово “народ” находится в окружении таких слов, как “род”, “родить”, “родина”, “родной”, “родственник”, “родитель”»¹².

Но если есть родители, то должны быть и дети. Если народ в Советском Союзе воплощает женское, материнское начало, то кого же он «нянчит»? «Дитятей» советского народа могла стать самая неожиданная личность. Например, Пушкин, о котором нежно заботится «коллективная душа» советского народа, как это происходит в стихотворении Ярослава Смелякова «Здравствуй, Пушкин!»:

В январе тридцать седьмого года
Прямо с окровавленной земли
Подняли тебя мы всем народом,
Бережно, как сына, понесли.
Мы несли тебя – любовь и горе –
Долго и бесшумно, как во сне,
Не к жене и не к дворцовой своре –
К новой жизни, к будущей стране.
Прямо в очи тихо заглянули,
Окружили нежностью своей,
Сами, сами вытащили пулю
И стояли сами у дверей.

Итак, народ в произведениях сталинской эпохи мог «лелеять» даже умирающего Пушкина, которого, к тому же, нести надо было не к жене, оказавшейся сродни «дворцовой своре»!

Но главным объектом народной заботы были, разумеется, дети, которых воспитывали не родители и даже не школа, но вся

страна. Эта тенденция нашла свое отражение и в кинокомедиях. Не случайно в кинофильме «Цирк» эпизод колыбельной песни стал одним из центральных.

Отвлечемся от комедий Г. Александрова и посмотрим, как мотив коллективного воспитания воплощался в других кинокомедиях. Часто в них разрабатывался сюжет чужого или потерявшегося ребенка («Чужой ребенок» – так называлась известная театральная комедия В. Шкваркина, написанная в 1934 г.). Если в фильме «Цирк» малыша убаюкивал весь зрительный зал, то в ряде других комедий судьбой «подкидышей» были заняты жители целых домов, улиц, районов...

Одна из этих комедий так и называлась – «Подкидыш» (1940, режиссер Татьяна Лукашевич). Пятилетняя девочка убежала из дома и потерялась. Она ходит по улицам, попадает в разные дома и квартиры. И все люди, которых она встречает, стремятся не к тому, чтобы найти ее родителей, а к тому, чтобы забрать девочку себе, удочерить ее. Эта тенденция фильма выражается и в словах его центральной песенки – «В нашем обществе большом / Каждый ласков с малышом». Комедия эта смешная и милая. Ее сентиментальность (там не только режиссер, но и сценаристы – женщины: Агния Барто и Рина Зеленая) сочеталась с озорными гэгами, блестящими комедийными актерскими работами (в фильме снимались Фаина Раневская, Ростислав Плятт, Рина Зеленая). Но, хотя родители в конце концов находились, все-таки «подкидыша» стремилась воспитывать вся Москва: от этого ощущения не уйти и сегодня.

Еще одно воплощение этого мифа – музыкальная комедия «Моя любовь» (1940, режиссер В. Корш-Саблин), где молоденькая девушка Шурочка усыновляет ребенка погибшей сестры и выдает мальчика за своего.

Подобная ситуация (на руках юной девушки оказывается младенец) нередко была в центре и западных комедий. Самый общеизвестный пример – комедия «Маленькая мама» (Австрия, 1935, режиссер Герман Костерлиц) со знаменитой Франческой Гааль в главной роли. Но там ребенок только помогал героине устроить личное счастье.

В комедии «Моя любовь» годовалый Феликс, неожиданно «свалившийся» на молоденькую Шурочку (Лидия Смирнова), поначалу, напротив, разбивает ее личное счастье: жених Гриша покидает Шурочку, поверив, будто Феликс – ее родной сын. Ра-

зумеется, на место отрицательного Гриши встает положительный Леша. Он деликатен, он ничего не пытается выяснить и просто помогает Шуре растить мальчика. Самое важное в фильме то, что вместе с Шурочкой и Лешей Феликса нянчит вся «большая семья»: сослуживцы по заводу, соседи по дому... И неудивительно, что фильм кончается хоровой песней:

Идем по жизни рядом,
Смеясь в лицо преградам,
И звонок наш смех.
Нам все пути знакомы,
И все за одного мы,
И каждый за всех¹³.

Забегая вперед, отметим, что уже в конце войны на «Мосфильме» была поставлена еще одна комедия о коллективном «возращивании» детей – «Близнецы» (1945, режиссер К. Юдин). Сценарий во многом повторял ситуации фильма «Моя любовь». Только на этот раз все как бы удваивалось: девушек было двое и детей тоже. Девушке Лизе (Вера Орлова) милиционер вручает двух грудничков-близнецов, потерявшихся на дорогах войны, для передачи в детский дом. Но она и ее сестра Люба (Людмила Целиковская) младенцев оставляют себе (каждая берет по ребенку). Разумеется, окружающие люди делятся на хороших, тех, кто помогает им, и дурных, которые только мешают. А финал комедии удивительно похож на концовку фильма «Моя любовь»: вся «большая семья» окружила младенцев и поет бодрую песню.

Однако вернемся к комедиям Александрова. В его фильме «Волга-Волга» (1938) утверждается уже другой миф – о самодеятельном искусстве, которое в Советском Союзе оказывается якобы выше профессионального. Кстати, тема самодеятельного народного творчества присутствовала и в «Веселых ребятах», где пастух Костя создавал джаз-оркестр, а домработница Анюта в нем солировала. По версии авторов «Волги-Волги», почтальон Стрелка (Любовь Орлова) сочиняет такую замечательную песню о Волге, какую никогда не создать профессиональным поэтам и композиторам... Эта версия сродни ленинскому тезису о том, что у нас любая кухарка сможет управлять государством, хотя в недрах художественной самодеятельности не было создано ни одной действительно значительной песни. В реальности

(т. е. для фильма) эту песню сочинил И. Дунаевский на слова В. Лебедева-Кумача, – зрителю предлагали поверить в правду мифологического вымысла. «Песня о Волге» – своего рода тематическое продолжение «Песни о Родине» из комедии «Цирк» (тех же авторов). Если там пелось о том, что у нас в стране «вольно дышит человек», то здесь о реке Волге пелось, будто она – «как наша жизнь свободная». Шел 1938 год...

Между прочим, авторами сценария «Волги-Волги» были М. Вольпин и Н. Эрдман, репрессированные до выхода «Веселых ребят», а в 1936 г. уже отбывшие ссылку. Но так как они имели право выбирать место жительства «минус шесть» городов и в особенности «минус Москва», вдали от которой они продолжали постигать «нашу жизнь свободную», – их имена вычеркнули из титров.

Создание фильма уже само по себе мифологично.

Е. Добренко в статье «Госсмех, или Между рекой и ночью» пишет: «Чем занимается праздничная масса в “Волге-Волге”? Исключительно самодеятельностью: пением, танцами и развлечением. Больше ничем. ... Письмоносица отказывается передавать телеграммы, водовоз все время пьян, дворник спит, милиционер... не наводит порядка, повара и официанты в ресторане... поют о том, что они “одержат на фронте пищи много сладостных побед”, бухгалтер занимается самодеятельным симфоническим оркестром и т. д. Все это происходит в разгар рабочего дня и все занимаются своими нерабочими делами в рабочее время радостно и привычно, *нормально*».

Удивляться тут нечему: так ведут себя герои не только в фильме Г. Александрова. Вспомним ковбоев из американского вестерна – одного из самых мифологизированных жанров голливудского кино. Кинематографический Ковбой не походит на реального ковбоя прошлого века – пастуха или сельскохозяйственного батрака на ранчо у хозяина, ибо он никогда и нигде не работает. Киноковбой скачет на коне, стреляет направо-налево, совершает подвиги или злодеяния, пьет виски в салуне... Герои «Волги-Волги» все время поют и пляшут, при этом еще ругаются с бюрократам Бываловым (Игорь Ильинский). Бывалов очень активен и энергичен, но, разумеется, эта энергия работает вхолостую, ибо его основная цель – не пустить на фестиваль народного искусства в Москву подчиненных: талантливых участни-

ков самостоятельности из уездного города Мелководска, где он работает начальником Управления мелкой кустарной промышленности (заметим, что сатирические стрелы запуганных авто-ров комедии метят только в «мелкие» цели: выдуманный город *Мелководск*; в *мелкую промышленность*: не дай бог попасть в *крупную*, когда только недавно закончилась *социалистическая индустриализация* страны).

Конфликт Бывалова, а также его секретарши-подхалимки (дебют в кино эстрадной актрисы Марии Мироновой) со всеми остальными персонажами фильма, представляющими *народное искусство*, — основная коллизия фильма. Причем если с точки зрения реальности побеждают народные таланты во главе со Стрелкой, то с точки зрения эстетической побеждает бюрократ в исполнении Ильинского.

Образ Бывалова — подлинная удача фильма. И какой бы «мелкой» промышленностью он ни руководил, Ильинский укрупнил этот образ. Его Бывалов восходит к сатирическим фигурам из пьес В. Маяковского «Клоп» и «Баня»: в первую очередь к бюрократу, «главначпупсу» Победоносикову и его секретарю Оптимистенко из «Бани», но в какой-то степени и к Присыпкину из «Клопа». Кстати, за девять лет до фильма «Волга-Волга», в 1929 г., Ильинский исполнил роль Присыпкина в спектакле «Клоп». Рисунок роли Бывалова во многом напоминал Присыпкина-Ильинского. Разумеется, в 1938 г., когда над Мейерхольдом уже сгустились тучи, об этом вспоминать никто не решался. Бывалов произносил свои глупости приподнятым, выпрненным тоном: «Я на улице заниматься самокритикой не позволю», «Это не ваш артист, а мой водовоз», «От какого учреждения вы декларируете?», «Я владею музыкальной культурой и лично знаю Шульберга» (имеется в виду Шуберт. — М. Ж.)¹¹. Однако сатира на бюрократа здесь не столь остра. Недаром Сталин, очень любивший комедию «Волга-Волга», иногда цитировал смешные реплики Бывалова; будь они поострее, вряд ли они так бы его радовали.

В своей книге «Эпоха и кино» Григорий Александров вспоминает любопытный случай: «Когда на приеме Сталину представили Игоря Владимировича Ильинского, он пошутил: “Здравствуйте, гражданин Бывалов. Вы бюрократ, и я бюрократ, мы пойдем друг друга”»¹⁴.

В те же годы министр пропаганды фашистской Германии Геббельс утверждал, что государство должно выпускать такие фильмы, как «Это случилось однажды ночью» Фрэнка Капры. Т. е. – легкие, почти бездумные, со счастливым финалом.

Последний довоенный фильм Г. Александрова «Светлый путь» представлял собой очередную сказочную историю. Пьеса Виктора Ардова, им же переделанная в сценарий, сначала называлась «Золушка». Режиссер сохранил это название и для фильма, но дальше произошло вот что: «Когда картину показали руководителям страны, Сталин... покритиковал название “Золушка”. Тема фильма гораздо шире, современнее, и поэтому надо дать ему другое название. После этого разговора он прислал мне домой листок с двенадцатью названиями, на выбор. Я выбрал “Светлый путь”»¹⁵.

Рядом с мифом Золушки в фильме возникает другой киномиф: миф свободного труда.

Писатель и журналист Д. Быков в статье «Блуд труда» пишет о «мифологеме труда в советском искусстве»: «Труд – и чем тяжелее, тем лучше, – призван был доставлять советскому человеку радость». По поводу фильма «Светлый путь» критик размышляет так: «С конца 30-х годов в советском кино начинает мощно звучать тема соревнования... Шедевром такого искусства останется фильм “Светлый путь”, двустипий из которого “Ой, боюсь, боюсь, устану, ой, боюсь, не докручу” варьировалось советским фольклором... на все лады. Рекорд в картине, собственно говоря, ставится бессмысленный... то же самое вполне мог сделать коллектив нормальных ткачих на нормальной технике. Мечась вдоль десятков станков, героиня взвинчивает (“докручивает”) себя до крайней степени...».

Фильм этот откровенно «кадил» нашим вождям. В нем фигурировали и телеграмма В. Молотова, обращенная к стахановке Татьяне Морозовой, и цитаты из речи С. Орджоникидзе, и М. Калинин, который сам награждал стахановку. А до такого счастья было далеко всем прежним Золушкам с их туфельками и принцами!

Не обошлось и без песни, прославляющей Советский Союз. После «Песни о Родине» («Цирк») и «Песни о Волге» («Волга-Волга») в «Светлом пути» закономерно возник «Марш энтузиастов» – тоже на музыку Дунаевского.

Любопытно, что И. Дунаевский написал музыку и к фильму «Богатая невеста» (1938) другого мифотворца советского кинематографа, режиссера-комедиографа Ивана Пырьева, как бы соперника Г. Александрова. И общим в их музыкальных комедиях был отнюдь не только Дунаевский. С. Эйзенштейн много позже вспоминал о том, как в 1922 г. в мастерские Пролеткульта пришли два молодых человека, «два однокашника. Два друга. Оба из Свердловска... Оба с фронта. Оба в шинелях. Сейчас они оба орденоносцы и лауреаты. Один – Григорий Александров, другой – Иван Пырьев». Оба друга сначала пошли сходным путем – начали ставить музыкальные комедии, женились на актрисах – будущих кинозвездах. В те времена из уст в уста передавалось такое «пот»: «Марина Ладынина – это советская Любовь Орлова».

Собственно, о том же самом писал Петр Вайль в статье «Кубанские казаки в поисках радости. Быт»: «В картинах “западника” Александрова и “почвенника” Пырьева – фактически рекламный показ зажиточного быта: городской интеллигенции и колхозного крестьянства»¹⁶.

Строго говоря, это неверно, ибо Александров ставил свои фильмы совсем не об интеллигенции. «Веселые ребята» – о пастухе и домработнице, «Волга-Волга» – о почтальоне и водовозе, «Светлый путь» – о ткачихе.

Но если рассматривать эти комедии с точки зрения стиля, то Александров – с его оглядкой на Голливуд – действительно «западник». Пырьев же создавал «большой советский стиль». Позже, после войны, Пырьев будет ставить комедии с русской темой в центре. Но до войны антураж его фильмов – советский, но отнюдь не русский. Действие «Богатой невесты» и «Трактористов» происходит на Украине (и все герои – украинцы). А в последнем довоенном фильме «Свинарка и пастух» основные события разворачиваются в Москве, где собрались представители чуть ли не всех республик. В довоенных картинах Пырьева одна из важных мыслей – счастливая жизнь союзных республик.

В «Богатой невесте» и «Трактористах» сценарист один – Евгений Помещиков, и тем объясняется сюжетное сходство двух фильмов.

Первый сценарий Е. Помещикова – его дипломная работа «Богатая невеста» – был отмечен в институте как удача, и, прочтя его, Пырьев решил поставить по нему картину на «Украинфильме». Пырьев и Помещиков предприняли автомобильное путешествие по украинским селам. Вот как об этом вспоминает Е. Помещиков в очерке «Рождение жанра»: «Мы кружили по селам и колхозным полям Украины дней двадцать. Нет, режиссер не искал натуру, как это принято делать перед съемкой картины. Он ничего не записывал, не фотографировал, не зарисовывал (бездельник!). Он только смотрел, впитывая в себя этот жаркий мир погожей, щедрой весны, пахучих лунных ночей, широких рек, нескончаемых песен с высокими подголосками; мир разговорчивых дедов, языкатых молодлиц...»¹⁷.

Все это претворялось в фильме – разумеется, с учетом жанровой природы музыкальной кинокомедии.

На Украине администрация и критика комедию Пырьева решительно не приняли, заявив, что украинский колорит передан режиссером искаженно. В киевских газетах появились разгневанные статьи. Лента попала на склад. Позже ее показали в Кремле, она понравилась Сталину (любившему музыкальные комедии). Фильм вышел на всесоюзный экран в 1938 г., одновременно с «Волгой-Волгой», и имел почти такой же зрительский успех. Дунаевский с Лебедевым-Кумачом дважды справляли праздник. А Александров понял, что в лице своего старого друга он обрел теперь мощного конкурента.

Следующий фильм по сценарию Помещикова – «Трактористы» – Пырьев ставил уже на «Мосфильме».

И по сюжету, и по эстетике комедии «Богатая невеста» и «Трактористы» очень похожи.

В первой из них героиня, Марина Лукаш (Марина Ладынина), – колхозница-ударница. За ней ухаживает тракторист. Но местный счетовод, который хочет жениться на «богатой невесте», устраивает интриги, выступая в качестве «колхозного Яго». Свадьба чуть не расстраивается. Но, конечно, побеждает любовь и правда. Все это сопровождается зажигательными песнями и танцами.

В «Трактористах» колхозница-ударница Марьяна Бажан (тоже Ладынина) едва не помешала своему собственному счастью. Чтобы отбиться от назойливых ухажеров, она нашла себе

«фиктивного» жениха Назара Думу (Борис Андреев), который, говоря сегодняшним языком, является ее телохранителем. И он настолько старательно охраняет ее, что чуть не разрушает ее свадьбу с любимым человеком. Для этого фильма написаны две популярные песни (поэт Борис Ласкин, композиторы братья По-красс): «Три танкиста, три веселых друга...» и – «Гремя огнем, сверкая блеском стали, пойдут машины в яростный поход, когда нас в бой пошлет товарищ Сталин...»

Картина вышла на экраны в 1939 г. Несмотря на его «воинственность», и этот фильм, как и «Богатая невеста», и «Свинарка и пастух» (1941), по композиции очень напоминал фольклорную сказку. Недаром Майя Туровская в статье «И. А. Пырьев и его музыкальные комедии. К проблеме жанра» (1988) разбирает комедии Пырьева по схеме, предложенной В. Я. Проппом в его книге «Морфология сказки».

Что касается комедии «Свинарка и пастух», то толчком к ее созданию послужил лубок. Актер Владимир Зельдин, игравший Мусаиба Гатуева, пишет: «Показательна история возникновения фильма “Свинарка и пастух”, рассказанная самим Пырьевым. Он случайно увидел шкатулку – Палех, кажется, – на одной стороне которой была изображена девушка в окружении поросят, на другой – горец среди отары овец. И он подумал, что в нашей многонациональной стране возможна весьма интересная и радостная история встречи и любви дагестанского пастуха и русской свинарки».

То была советская сказка, основная идея которой выражена в словах песни (музыка Т. Хренникова): «И в какой стороне я ни буду, по какой ни пройду я траве, друга я никогда не забуду, если с ним подружился в Москве»...

Когда началась война, Гусев, автор стихотворного текста комедии, добавил такой финальный куплет: «И когда вражьи танки помчатся, мы с тобою пойдем воевать! Не затем мы нашли свое счастье, чтоб врагу его дать растоптать».

Разумеется, кинокритики и киноведы, если даже и понимали, что перед ними мифологическая комедия, говорить об этом напрямую не могли. Фильм приходилось рассматривать как реалистический, разбавленный небольшой дозой условности. Например, в статье 1941 г. киновед Илья Трауберг писал, что в нем «музыкальная условность отлично уживается с реалистическим

смыслом события»¹⁸. И двадцать с лишним лет спустя, уже в хрущевское время, Р. Юренев в книге «Советская комедия» в каждой сцене фильма ищет реалистические мотивировки. Только в 1988 г. Майя Туровская увидела не реалистическую (и даже не соцреалистическую), а мифологическую основу пырьевских комедий. Говоря о фильме «Свинарка и пастух», критик замечает связь его «со всей эстетикой сталинской эпохи в целом»: «Все-союзная сельскохозяйственная выставка, где встречаются вологодская свинарка Глаша в пейзажном платочке и живописный дагестанский пастух Мусаиб... – все это и не претендовало выглядеть реальностью... Это была сказка с уклоном в китч... И именно такими пырьевские картины и нужны были тому массовому зрителю, к которому они были обращены в своей наглядной социальной мифологии».

Позже о комедии «Свинарка и пастух», как о сознательном мифотворчестве, и об И. Пырьеве – творце киномифов, писал Евгений Добренко.

Пырьев, возможно, считал, будто снимает ленты, соответствующие методу соцреализма. Так, очевидно, думали и другие подобные творцы сталинской эпохи. Например, режиссер Константин Юдин, автор идеологизированной комедии «Девушка с характером» (1939).

Е. Добренко писал: «В 30-е годы целый поток фильмов (“На Дальнем Востоке” Д. Марьяна, “На границе” А. Иванова, “Джужльбарс” В. Шнейдерова и многие другие) создают мифологию и романтику Границы, главными героями которой являются пограничник, диверсант и собака»¹⁹.

Картину К. Юдина «Девушка с характером» Добренко называет «комическим дивертисментом» названного мифа. Несмотря на комедийность, замечает автор, «в этом фильме <...> сохранен полный набор соответствующих реквизитов: пограничники, поимка диверсанта, награждение орденом, зазывание девушек на Дальний Восток и т. д.»²⁰.

Однако весь этот стандартный набор оказывается для зрителя крайне опасным. Стоит вспомнить рассказ А. Солженицына «Случай на станции Кочетовка». Возможно, его герой лейтенант Зотов, который всюду видит диверсантов и шпионов, посмотрел в 1939 г. милую, веселую комедию «Девушка с характером».



Все ли предвоенные советские комедии можно назвать мифологическими? Пожалуй, да, хотя некоторые из них не содержали четких мифологем. Мифологичность их заключалась в мифологической атмосфере. Изображенная в них среда напоминала «страну Муравью» (по А. Твардовскому: «Муравья, Муравья, хорошая страна»), богатую, счастливую землю, где живут веселые, радостные люди.

Такой мифологической комедией «без мифа» была картина, поставленная Юдиным в начале 1941 г., – «Сердца четырех». Остроумная и легкая комедия (по сценарию А. Файко и А. Гранберга), она была построена на любовных недоразумениях. Две сестры, которых играли В. Серова и Л. Целиковская, как бы «меняются» женихами. Всем легко и беззаботно живется сначала в Москве, а потом – за городом. Главная песня фильма нежна и лирична: «Любовь никогда не бывает без грусти, но это приятней, чем грусть без любви» (слова Евг. Долматовского, музыка Ю. Милютин).

«Сердца четырех» – одна из самых обаятельных довоенных комедий: недаром в наше время ее так часто показывают по телевидению. Ее бодрящий тонус, остроумные репризы, хорошая, слаженная игра актеров, четкое соблюдение жанра музыкальной комедии без малейшей идеологической нагрузки – все это делало ее намного выше «Девушка с характером». Однако именно ее «антиидеологичность» была поставлена тогда комедии в вину. Ведь обычно кинофильмы являлись псевдопроблемными: мифы Большой семьи, Свободного труда, «воспаленной» Границы. А тут – никакой мифологемы. И комедия «Сердца четырех» была положена «на полку».

Законченная в январе 1941 г., комедия эта вышла на экран в самом конце войны. Но не у всех комедий «без мифа» была такая судьба. На «Ленфильме» создавались как раз такие комедии, которые выпускались беспрепятственно, мы имеем в виду комедию А. Зархи и И. Хейфица «Горячие денечки», а также фильмы С. Тимошенко и А. Ивановского.

Фильм «Горячие денечки» (первая редакция – 1935 г., вторая – 1938) по сценарию самих режиссеров весело рассказывал о маневрах танковой части в маленьком городке. Фильм был бы благобно пустым, если бы не участие прекрасных актеров Ни-

колая Симонова, Николая Черкасова, Янины Жеймо. Снималась здесь и юная звезда Татьяна Окуневская.

Любопытно, что даже в комедиях, не относящихся к жанру музыкальных, обычно была хоть одна запоминающаяся песня. Комедии С. Тимошенко «Три товарища» (по сценарию А. Каплера, 1935) и «Вратарь» (по сценарию Л. Кассиля, 1936) скорее принадлежали к жанру бытовых (с элементами сатиры), но в них звучали две превосходные песни – «Каховка» и «Эй, вратарь, готовься к бою» И. Дунаевского.

Мифологические черты яснее выступали в чисто музыкальных комедиях «Музыкальная история» и «Антон Иванович сердится».

Музыка к комедии «Музыкальная история» (1940) состояла из произведений Чайковского, Бизе, Римского-Корсакова. И все-таки то была комедия! Сценарий ее написали Евгений Петров и Георгий Мунблит. Важно отметить, что эту комедию А. Ивановский (режиссер, известный еще по немому кино) ставил не один, а совместно с Гербергом Раппапортом. Почему-то авторы некоторых книг и статей по истории советского кино об этом забывают и приписывают авторство одному Ивановскому. Например, в брошюре И. Долинского «Советская кинокомедия тридцатых годов» читаем: «Ленинградский кинорежиссер А. Ивановский продолжил поиски в области музыкальной комедии своими фильмами “Музыкальная история” и “Антон Иванович сердится”»¹⁹.

Уроженец Вены (родился в 1908 г.), Г. Раппапорт в течение ряда лет был ассистентом большого режиссера Георга Пабста: сначала в Австрии на фильмах «Трехгрошовая опера» и «Солидарность» (1931); потом, с приходом фашизма в Германию, Раппапорт вместе с Пабстом эмигрирует из Австрии во Францию, где ассистирует Пабсту на фильме-опере «Дон Кихот» (1933, с Федором Шаляпиным в главной роли). Затем (в 1934 г.) переезжает в США, работает в Голливуде. В 1935 г. в Голливуд приехал начальник нашего Главного управления кинематографии Б. Шумяцкий. Познакомившись с режиссером, Шумяцкий пригласил его работать в СССР. В 1936 г. Раппапорт стал режиссером киностудии «Ленфильм», где после постановки антифашистского фильма «Профессор Мамлок» (1938, совместно с А. Минкиным) он начал вместе с Ивановским работу над «Музыкальной историей».

Итак, этот постановщик (который самостоятельным режиссером стал уже в СССР) имел большой опыт работы над музыкальными фильмами. Кроме того, он видел в Голливуде много музыкальных комедий, повествующих о восхождении талантливого певца (или певицы).

О том же самом рассказывал фильм «Музыкальная история», в котором снимался Сергей Лемешев.

Герой комедии Петя Говорков проходит путь от шофера такси до солиста оперного театра. В фильме есть любовная история: шофер Говорков полюбил девушку Клаву – диспетчера таксопарка. Клаву играла ленинградская кинозвезда Зоя Федорова. (Ее, как и Окуневскую, ожидала судьба политзаключенной в сталинском лагере.) Вокруг их любви плетет интриги другой шофер – Тараканов, тоже заинтересованный Клавой. Тараканов – острокомедийный персонаж, блестяще воплощенный Эрастом Гариным. В смешном тексте его роли можно узнать перо Евгения Петрова. «Я, Клавдия Васильевна, – говорил этот соперник Говоркова, – люблю все красивое. Вот, например, мои отсталые родители дали мне пошлое имя Федор. А я переменял его и называюсь теперь красивым заграничным именем Альфред. И от любви я требую в первую очередь красоты». «Какой вы нудный, Альфред Терентьевич!» – обрывает его Клава²¹.

Конечно, самое ценное в фильме – это Лемешев: его удивительный голос, его красота, артистичность. Может быть, участие Лемешева и музыкальная культура Раппапорта спасли фильм от того, чтобы он стал «перепевом» «Веселых ребят» и «Волги-Волги» Г. Александрова – с содержащейся в тех картинах мифологемой: в Советском Союзе самодеятельное искусство выше профессионального.

Нет, мы не ставим «Музыкальную историю» над комедиями Александрова. Это другой фильм, в котором мифологичность хотя и есть, однако она не имеет идеологизированной окраски, как в «Веселых ребятах» или в «Волге-Волге». Мы не хотим сказать, что по форме «Музыкальная история» более «западный» фильм: напротив, выше писалось об «американизмах», «голливудизации» комедий Александрова; а русские народные песни, которые поет Лемешев в «Музыкальной истории» («Ах, ты, душечка, красна девица», «Вдоль по улице метелица метет» и т.д.), и сама русская, «есенинская» его красота делают ленфильмов-

скую комедию скорее «русской», чем «западной». Но это не такой «советский» фильм, как любимые вождем комедии Александрова. Он аполитичен, и его мифологичность проявляется лишь в благодатной атмосфере действия.

Вторая комедия по сценарию Евг. Петрова и Г. Мунблита – «Антон Иванович сердится» (1941) – поставлена уже одним Ивановским. Фильм изображает столкновение проповедника классической музыки, профессора консерватории Антона Ивановича (Н. Коновалов), с молодым композитором Мухиным (П. Кадочников), который, в союзе с дочерью Антона Ивановича, певицей Симочкой, отстаивает позиции легкой музыки. В роли Симочки снялась Людмила Целиковская – сразу после участия в комедии К. Юдина «Сердца четырех». Впрочем, зрители сначала увидели ее в картине «Антон Иванович сердится», вышедшей в начале войны («Сердца четырех» были выпущены только в 1945 г.).

Антон Иванович порицается в фильме как догматик, не признающий легкой музыки. Высмеивается в картине и антипод Антона Ивановича, глупый отрицатель классики композитор Керосинов (Сергей Мартинсон), который избирает легкую музыку как наиболее легкую возможность заработать (композитор фильма Д. Кабалаевский нашел остроумное решение для произведений Керосинова: они все звучат на мотив известной детской песенки «По улице ходила большая крокодила»).

Нетрудно заметить сюжетное (да и стилистическое) сходство двух названных комедий: музыкальная тема, театр, пение, счастливая любовь молодых людей, которой напрасно пытается помешать смешной завистник (характерна комичность фамилий отрицательных персонажей: Тараканов и Керосинов). Комедийные актеры Э. Гарин и С. Мартинсон применяли в своей игре сходные краски, что, впрочем, не мешало этим персонажам быть наиболее «живыми» в этих комедиях.

Мифологизм же этой комедии опять выражался только в радостной, беззаботной атмосфере, так не похожей на реальную обстановку в СССР 1941-го года...

* * *

Подведем некоторые итоги.

Во-первых, пропитанная мифологизмом довоенная звуковая комедия развивалась, главным образом, в конце 1930-х гг., и

притом весьма бурно. В 1936 г. кинокритик Борис Алперс мог написать: «Комедийный фильм в нашем кино выглядит жалким и гибридным... Кинокомедия становится все менее веселой и смешной. Для нее характерны неловкие потуги на комикование, напряженная улыбка, деревянный смех, вымученные трюки и нелепые сюжеты. Среди этого серого однообразия стоит особняком фильм “Веселые ребята”. Картина побеждает музыкой – знаменитым “Маршем веселых ребят”, который вырастает в ее подлинную тему. Эта музыка придает действию фильма торжествующий ритм и стремительное движение. “Веселые ребята” открывают новую для нашего кино область советской музыкальной комедии»²².

Добавим – комедии мифологической, ибо киномифы сопро-
вождала музыка. Разница между суровой жизнью и мифом яв-
ственно выразилась в 1933 г., на съемках «Веселых ребят»: Об
этом вспоминает А. Хржановский: «Эрдмана и Масса, двух сце-
наристов “Веселых ребят”, арестовали во время съемок карти-
ны в Гаграх... Л. Утесов, догадываясь, что Н. Эрдману предсто-
ит путешествие в северном направлении, отдал ему свое пальто».

Этот эпизод символичен. Дальше, чем страшнее станови-
лась реальная жизнь в Советском Союзе, чем сильнее по ночам
бились сердца людей, ожидавших арестов (по О. Мандельшта-
му: «И всю ночь напролет жду гостей дорогих, шевеля кандала-
ми цепочек дверных»), тем больше снималось хороших музы-
кальных комедий, и тем веселее, беззаботнее они становились.

Во-вторых, имелась установка свыше на создание жизнера-
достных музыкальных комедий, и поэтому на них были броше-
ны лучшие творческие силы советской культуры: писатели
И. Ильф, Евг. Петров, И. Бабель, В. Катаев, Л. Кассиль, А. Кап-
лер, А. Файко; композиторы И. Дунаевский, Т. Хренников,
Д. Кабалевский; актеры И. Ильинский, Э. Гарин, С. Мартинсон,
Ф. Раневская, Р. Плятт, Р. Зеленая, Е. Самойлов, Л. Орлова, М. Ла-
дынина, Н. Крючков и многие другие.

Во второй половине 1930-х гг. были созданы десятки музы-
кальных комедий – по-своему весьма привлекательных: легких,
остроумных, вселяющих бодрость. Их и сейчас приятно смотреть.

Аналога мифологической кинокомедии сталинского време-
ни в мировом кино не было. Примечательно, что в голливудских
кинокомедиях этого же времени (тоже мифологических) реаль-

ность, с ее подчас нелегкими проблемами, все-таки угадывалась. Например, в комедиях Фрэнка Капры нашли отражение безработица и экономический кризис. В наших же комедиях реальным проблемам не было места. Вот почему главная функция этих комедий была компенсаторная: они отвлекали зрителей от жизненных трудностей, уводя их в мифологическую страну (можно назвать ее Муравией или Киноландией).

Литература

- ¹ *Базен А.* Миф Сталина в советском кино // Киноведческие записки. М., 1988. № 1. С. 162.
- ² *Кракауэр Э.* Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера. М., 1977. С. 214–216.
- ³ *Шварц Е.* Живу беспокойно... Л., 1990. С. 255.
- ⁴ *Петискус А.* Олимп. СПб., 1907. С. 4–5.
- ⁵ *Эрдман Н.* Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. М., 1990. С. 255.
- ⁶ *Юренив Р.* Советская кинокомедия. М., 1964. С. 218.
- ⁷ *Лучанский М.* Любовь Орлова // История советского киноискусства звукового периода. М., 1946. С. 88.
- ⁸ *Александров Г.* Эпоха и кино. М., 1976. С. 172–173.
- ⁹ *Гюнтер Х.* Большая семья // Искусство кино. 1996. № 4. С. 103.
- ¹⁰ *Александров Г.* Эпоха и кино. С. 190.
- ¹¹ *Гюнтер Х.* Большая семья. С. 104.
- ¹² Там же. С. 105.
- ¹³ Монтажная запись фильма «Моя любовь». М., 1940. С. 17.
- ¹⁴ *Александров Г.* Эпоха и кино. М., 1976. С. 190–191.
- ¹⁵ Там же. С. 208.
- ¹⁶ *Вайль П.* Кубанские казаки в поисках радости. Быт // Искусство кино. 1996. № 4.
- ¹⁷ *Помещиков Е.* Рождение жанра // Иван Пырьев в жизни и на экране. М., 1994. С. 82.
- ¹⁸ См.: Искусство кино., 1996. № 5. С. 55.
- ¹⁹ *Добренко Е.* Язык пространства, сжатого до точки... // Искусство кино. 1996. № 9. С. 120.
- ²⁰ *Долинский И.* Советская кинокомедия 1930-х годов. М., 1961. С. 42.
- ²¹ Монтажная запись фильма «Музыкальная история». М., 1940. С. 32.
- ²² *Алперс Б.* Дневник кинокритика. Л., 1995. С. 156.

Часть II. Кинокомедия во время войны и в годы заката сталинизма

Неудивительно, что во время Великой Отечественной войны кинокомедия как жанр сохранилась: зритель в ту тяжелую пору стремился к ободряющему, жизнерадостному искусству. Комедии по-прежнему оставались мифологическими.

Но были и другие, с потугами на сатиру (в адрес фашистов, разумеется). Например, в «Боевом киносборнике № 7» (1941, режиссер С. Юткевич) фашизм обличался бравым солдатом Швейком, якобы пришедшим на Вторую мировую войну. Через год, в 1942-м, Юткевич продолжил эту тему в полнометражном фильме «Новые похождения Швейка».

Г. Козинцев и Л. Трауберг сняли в 1942 г. короткометражную сатирическую комедию по мотивам стихотворения С. Маршака «Юный Фриц». Там, помимо удачных сатирических образов фашистов (в исполнении М. Штрауха и Э. Гарина), интересны формальные кинематографические эксперименты: юный Фриц (М. Жаров) был снят так, что казался кукольно-маленьким среди взрослых и рослых людей. Этот фильм на экран выпущен не был и до сих пор лежит на «полке», откуда его изредка снимают для показа киноведам и студентам ВГИКа.

Мифологические же сюжеты и персонажи в военных лентах приветствовались. Например, в «Боевом киносборнике № 3» (1941) появилась новелла «Антоша Рыбкин» (постановка К. Юдина), где впервые в кино родился образ неунывающего солдата-балагура и весельчака, во многом родственной герою русских сказок. Тот же герой явился прототипом Василия Тёркина А. Твардовского, но если Тёркин многопланов и богат (и отнюдь не мифологичен), то Антоша Рыбкин однолинеен, притом вина тут не в выборе актера – Бориса Чиркова, а в заданно-условной установке. Но такой мифологический герой был нужен тогда зрителю, и через год, в 1942-м, К. Юдин поставил уже полнометражную картину «Антоша Рыбкин», где его герой проникает в тыл врага и, совершив там массу подвигов, успешно возвращается назад...

В «Боевой киносборник № 4» (1941) на своем стареньком велосипеде въезжала Стрелка (Любовь Орлова) – письмоносица из «Волги-Волги» Г. Александрова (и новеллу эту тоже ставил Александров), чтобы вручить солдатам фронтовые письма и про-

петь им песни под гармонь. Да, въезжала на велосипеде, но можно также сказать, что слетала с кинематографического довоенного Олимпа.

Продолжил свою мифологическую тему и И. Пырьев, который в 1944 г. в Москве поставил фильм «В шесть часов вечера после войны» по сценарию Виктора Гусева. Хотя новый фильм в некоторой степени отражал реальность войны, тем не менее он походил на сказку. Многие в нем шло от «Золушки», в частности, тема сказочного времени. Читаем в монтажном листе картины: «Надпись: “День нашей победы! День счастья! День встречи!” Москворецкий мост. В глубине кадра – Кремль. Идет Карташов, смотрит на часы... За кадром голом Вари: Вася! Кудряшов: Варя! Они бегут друг другу навстречу, целуются. Кремль. Салют. В небо взлетают сотни ракет»¹.

Примечательно, что этот эпизод снимался за год до окончания войны (но салют был зафиксирован на пленку настоящий: с 1943 г. в Москве салютовали по случаю каждого взятого советскими войсками города). Поэтому авторы фильма оказывались точно такими же мечтателями и «фантазерами», как и его герои. Когда кончится война и что значит «в шесть часов вечера» после нее, они, конечно, не имели представления.

Мифологическим образом решается в фильме и тема увечья героя.

Лейтенант Кудряшов (Е. Самойлов) тяжело ранен в бою, ему ампутировали ногу. Грустно-грустно он рассказывает своему боевому товарищу: «Вчера я в клумбу лицом упал. Пошел и забыл, что ноги не хватает... Немцев я ненавижу проклятых. Вся душа моя там, на войне. А вчера из военкомата пенсионную книжку прислали мне».

Он не хочет, чтобы об увечье узнала его возлюбленная Варя (М. Ладынина). Обращаясь к тому же другу, он говорит: «Да зачем, зачем я ей такой? На костылях, инвалид безногий? Зачем я ей буду портить век? Зачем ей нести такую тяжесть?.. Ведь наша любовь только в самом начале. Она овевана дымом, войной. Она, как ветер весенний, струится. Так пусть и пройдет она так, стороной. Пусть наша встреча не состоится»².

И он уходит на костылях в неизвестность.

Позже, через год, Варя и Кудряшов встречаются на дорогах войны. К тому времени она пулеметчица, а он – артиллерист.

Артиллерист без ноги? Но ведь это сказка... Кудряшов больше не на костылях. (А ведь его нога ампутирована под бедро.)

Его встреча с Варей радостная, счастливая. А когда надо снова расставаться (Кудряшов должен уехать на бронепоезде), то, как значится в монтажной записи, «Варя и Кудряшов догоняют тронувшийся поезд. Кудряшов вскакивает на подножку»³.

Даже вскакивает! Исследователь творчества Пырьева М. Туровская отлично понимает и принимает мифологическую условность этой сцены: «Чисто фабульный, функциональный характер мотива ложной разлуки обнаруживает себя в снятии жизненного, реального драматизма потери ноги – теперь Кудряшов чуть прихрамывает»⁴.

Автор книги «Морфология сказки» В. Пропп писал о том, что «мифы – это та область, к которой восходит сказка»⁵. Указывая на функции сказочного героя, он замечает, что часто героя «ранят или убивают в бою», но позже эта «беда или недостача ликвидируется»⁶: «убитый оживляется», «пленный освобождается» и пр.⁷ Неудивительно, что и ампутация ноги у героя фильма оказывается как бы «очень легкой», незначительной.

Мифологичность, сказочность фильма совершенно очевидна, но не все критики ее воспринимают. Так, автор книги о советской комедии Р. Юрнев как раз требовал от этой картины «правды жизни» и рассердился, не увидя ее. Лента «В шесть часов вечера после войны» обвиняется им в фальши: «Авторы фильма начинают сдавать свои новаторские позиции и идти по проторенному пути мелодраматического и мало правдоподобного конфликта. Вряд ли молодой, красивый, хотя и прихрамывающий (! – М. Ж.) офицер мог всерьез считать себя неполноценным, калекой, вряд ли он мог всерьез думать, что искренняя, экспансивная и чистая девушка может бросить его, пострадавшего за Родину. Все это надуманно, натянуто, неестественно»⁸.

Спрашивается: а если бы Кудряшов был не молодым, не красивым и не «прихрамывал», а ходил на костылях, то его можно было бы бросить? Для тех, кто понял эстетику этого фильма, такой вопрос не возникает. Ведь картина Пырьева – не «Баллада о солдате» Григория Чухрая (1959), где тема инвалида, потерявшего на фронте ногу и ждущего первой встречи с женой, решается актером Е. Урбанским с потрясающей правдой и подлинным драматизмом.

Пырьев не стремился ни к правде, ни к драматизму. Эта картина – не драма и даже не мелодрама, а лирическая комедия. Светлые стихи Виктора Гусева (увы! погибшего до выпуска фильма) и славная музыка Тихона Хренникова (помимо бодрого «Марша артиллеристов», в картине есть еще песня «Прощайте, прощайте, пишите нам чаще, вот только не знаем куда») придают этой картине какую-то прозрачную грусть.

В фильме есть еще один миф – миф Москвы. Пырьев, который до войны ставил картины исключительно о периферии, здесь все действие сосредоточил в Москве. Но при этом столица, как справедливо заметил Евг. Добренко, похожа на макет (хотя уличные сцены были натуральными): «Москва появляется очень по-пырьевски, в концентрации характерологических признаков: это Кремль и Красная площадь (буквально как на открытке). В картине ночного боя в московском небе, за которым наблюдают герои с крыши, Москва подчеркнута декоративна»⁹.

Декоративна Москва и в сцене Дня Победы. Если в фильме «Свинарка и пастух» «в Москве был представлен макет страны в виде выставки, то в фильме “В шесть часов вечера после войны” в такой макет-павильон превращается сама Москва»¹⁰.

Есть в картине и миф «отца народов» – Сталина. Чем ближе становился конец войны, тем помпезнее и торжественнее утверждался он в нашем искусстве.

И нисколько не «верноподданническими» казались (да они и были искренними) строки из военного стихотворения К. Симонова «Письмо товарищу Сталину» (1942): «Товарищ Сталин, слышишь ли ты нас? Ты должен слышать нас, мы это знаем. Не мать, не сына в этот грозный час – тебя мы самым первым вспоминаем... Мы знаем твердо, что еще увидим твою шинель солдатской простоты; твои родные, после битв суровых немного постаревшие черты». Под этими словами могли подписаться тогда многие наши солдаты.

Но в фильме 1944 г. «В шесть часов вечера после войны» в финальных кадрах Сталин приобретал черты традиционно сказочного героя-победителя. День Победы. Народ собрался около Кремля. Все ликуют. «Слышны крики “ура”. Голоса: “Да здравствует великий Сталин! Освободителю народов мира – слава!”»¹¹.

Когда в поэме Маргариты Алигер «Зоя» (1942) партизанка на вопрос фашиста «Где Сталин?» отвечала: «Сталин на посту»,

то это поэтически возвышенно, но не мифологично. Но уже в пьесе «Сказка о правде», созданной на основе той же поэмы в 1945 г., лик вождя окружается нимбом. В конце пьесы Зоя обращается к Сталину с такими словами: «Я не могу встать, Иосиф Виссарионович, у меня горят ноги, но я так выслушаю ваш приказ. Сегодня, 5 декабря 1941 года, части Красной Армии под Москвой переходят в генеральное наступление. Значит, они не возьмут Москву, никогда не возьмут Москву! Спасибо вам, Иосиф Виссарионович, за то, что вы пришли мне об этом сказать, теперь мне уже ничего не страшно». Сталин, который пришел к плененной Зое, – миф, продолжающий довоенный миф Отца Большой семьи.

Создавались в годы войны комедии и не сатирические, и не вполне мифологические. Так, режиссер Г. Раппапорт в комедии 1943 г. «Воздушный извозчик», поставленной в Алма-Ате на Объединенной киностудии ЦОКС, куда входили эвакуированные «Мосфильм» и «Ленфильм», продолжил традиции своей довоенной комедии «Музыкальная история».

Действие начинается до войны. В колхоз прилетает на самолете из Ленинграда концертная группа. В нее входит певица Наташа (Людмила Целиковская). За ней ухаживает тенор, которого играл актер Г. Шпигель. Однако певица предпочитает ему немолодого, но красивого и «солидного» летчика (М. Жаров), который и привез концертную бригаду на своем маленьком самолете «У-2». В Ленинграде красивый, поэтичный роман певицы и летчика продолжается, хотя ему всячески пытаются помешать тенор и мать героини...

Грянула война. Начальство Ивана Кузьмича, которое сперва препятствовало участию в ней пожилого летчика, наконец, под его давлением, соглашается, чтобы он на своем гражданском самолете совершал разведывательные рейсы в тыл врага. В одном из таких рейсов Иван Кузьмич, сбив пулеметом истребитель противника, заблудился в вечернем небе, но придумал использовать в качестве «радиопеддинга» оперу, транслируемую из Мариинского театра, в котором пела его Наташа.

Этой комедии очень «попало» (наряду с мелодрамой Леонида Трауберга «Актриса», снятой в том же году на той же киностудии) в редакционной статье «Правды», носящей грозное название «Об идейности в киноискусстве» (1943, 29 сент.). Там

писалось: «Источник подобных пустых, бессодержательных фильмов очевиден. Постановщики этих картин переносят в советское кино приемы зарубежных режиссеров... Понятно, что советским режиссерам и сценаристам не к лицу заимствовать штампы и стандарты зарубежной практики в области кино и забывать, что без высокой идейности нет и не может быть правдивого искусства».

Однако властям тогда было не до расправы с «безыдейными» кинорежиссерами. (Позже, после войны, партия вплотную «займется» кинематографом.) Сошло, прошло, а фильм имел большой зрительский успех.

Тогда режиссер С. Тимошенко написал сценарий, использующий некоторые мотивы «Воздушного извозчика», и назвал его «Небесный тихоход». Там тоже были изображены летчики (на этот раз не один, а трое), выполняющие во время войны боевые задания на гражданских самолетах «У-2». Конечно, в лирической комедии не обошлось без любви: трое друзей полюбили троих девушек. Сложность для них заключалась в том, что они пообещали друг другу во время войны не влюбляться.

Отснять сценарий, созданный в 1945 г., на киностудии ЦОКС С. Тимошенко уже не успел: война кончалась, «Ленфильм» вернулся в Ленинград, и комедия была поставлена там уже после Победы, в начале 1946 г.

Сходство с «Воздушным извозчиком» начиналось с названий: подчеркивалась мирность самолетов, на которых летают герои фильмов. Сходным было и содержание: и «воздушный извозчик», и «небесный тихоход» не просто летали в военное время, но еще и совершали подвиги. В комедии «Небесный тихоход» хороши актерские работы Николая Крючкова и Василия Меркурьева (задиристый майор Булочкин и добродушнейший лейтенант Туча).

Исполнение артистом В. Нешипихиным роли третьего летчика – строгого капитана Кайсарова – менее значительно. Из женских образов наиболее запоминающийся – хорошенькая военная журналистка, дочь генерала (Алла Парфаньяк), в которую влюбляется майор Булочкин.

Очень популярной стала музыка к этому фильму В. Соловьева-Седого, особенно две песни: «Пора в путь-дорогу» и «Мы – друзья – перелетные птицы», песни, дожившие до нашего времени.

Разумеется, эта комедия о войне, в которой вся атмосфера была мифологической и далекой от действительности, не заслуживала гневной отповеди Р. Юренева в книге «Советская кинокомедия» (притом книга была написана не в сталинское время, когда критика подобного фильма была «обязательной», а в дни «оттепели»): «Это ли война? Это ли люди войны, ее героические и суровые события?.. Как назвать такой “стиль”? Обывательским сентиментализмом? Мещанской романтикой?»¹².

Так война-то была здесь... смешная! Нельзя же автору книги о комедии настолько не считаться с жанром. Тогда и по поводу общеизвестных зарубежных комедий «Мистер Питкин в тылу врага», «Большая прогулка» и «Бабетта идет на войну» следует с пафосом восклицать: «Это ли война? Это ли люди войны?»

В том же 1946 г. на киностудии «Мосфильм» была снята еще одна комедия – «Беспокойное хозяйство». Сценарий написали братья Тур, а постановку осуществил актер М. Жаров, для которого опыт «Воздушного извозчика» не прошел даром.

Старшина Семибаб (М. Жаров) является начальником «ложного аэродрома» с поддельными аэропланами, необходимого в качестве отвлекающего маневра: немцы вовсю обстреливают мнимый аэродром и не замечают настоящего, находящегося неподалеку.

Разумеется, на эту тему естественнее было бы ставить не комедию, а драму. Ведь аэродром под начальством Семибаба, вместе с находящимися там людьми, был мишенью для уничтожения. Но в комедии не пострадал ни один человек.

На чем же строился комизм фильма? Во-первых, на забавных кви-про-кво, вроде того, в котором, после обстрела фашистами ложного аэродрома одного из персонажей, несколько трусливого солдата Огурцова (артист А. Граве), находят в стог сена... Во-вторых, на более или менее удавшихся островах типа: «Я не трус. Я просто не привык, когда меня бомбят» (реплика того же Огурцова); или: «Она ангел в звании ефрейтора» (про Тоню, роль которой исполнила Людмила Целиковская). В-третьих, на шутках: в картине есть персонаж – француз, летчик (эту роль сыграл Юрий Любимов, в будущем знаменитый театральный режиссер), который очень смешно говорит по-русски, называя, к примеру, ромашки «ромашешками» или говоря: «тепушкин прием»¹³.

Комедия эта, более слабая режиссерски, чем «Воздушный извозчик» и «Небесный тихоход», тоже пользовалась успехом, хотя не столь большим, главным образом, благодаря симпатичной музыке Юрия Милютина, особенно ставшей известной на многие годы его песне: «Расцвела сирень-черемуха в саду, на мое несчастье, на мою беду».

Комедии «Небесный тихоход» и «Беспокойное хозяйство» вышли на экран летом 1946 г., а 4 сентября в печати появилось грозное Постановление ЦК ВКП(б), посвященное кинематографу: «О кинофильме “Большая жизнь”»; но, кроме этого фильма режиссера Л. Лукова, доставалось картинам «Простые люди» Г. Козинцева и Л. Трауберга, 2-й серии «Ивана Грозного» С. Эйзенштейна и еще нескольким фильмам – всем за «идейно-художественные ошибки»¹⁴.

Ни одна комедия в постановлении указана не была. Может быть, поэтому «комедийный цех» нашей кинематографии как бы «осмелел» и выпустил в 1947–1949 гг. несколько кинолент.

Прежде всего, долго «молчавший» Григорий Александров (он ничего не поставил после новеллы в «Боевом киносборнике № 4» за 1941 г.) снял в 1947 г. комедию «Весна» по сценарию, написанному им совместно с драматургами А. Раскиным и М. Слободским. Снова – музыка И. Дунаевского, в частности прелестный вальс «Журчат ручьи». Опять в главной роли – Любовь Орлова. В данном случае ей было где разгуляться: она играла сразу две роли, двух женщин, уникально похожих друг на друга. Сходство незнакомых людей – частая сказочная тема или тема произведений искусства, содержащих элементы фантастики. И то, что Никитина, ученый с мировым именем, внешне неотличима от актрисы Шатровой, – доказательство если не сказочности, то мифологичности этой комедии.

Какой же миф содержится в ней? Да тот, что советские женщины – это необыкновенные создания, каких нет и не может быть в других странах. И не было даже в старой, дореволюционной России, где, по Некрасову, русская женщина «коня на скаку остановит, в горящую избу войдет».

Чего там «горящая изба», когда Ирина Никитина возглавляет Институт Солнца и распоряжается солнечной энергией!

Разумеется, институт этот тоже мифический. Сюжет мало естественен, но это, в конце концов, не так уж важно для коме-

дии. По фабуле, некий кинорежиссер по фамилии Громов (Н. Черкасов) решает поставить фильм о женщине-ученом и в качестве прототипа избирает директора Института Солнца Ирину Петровну Никитину (разумеется, вымышленный персонаж). Ассистенты Громова ищут актрису, внешне похожую на Никитину, и находят ее двойника – артистку оперетты Шатрову. Она согласна играть ученую женщину и начинает сниматься в этой роли (Громов ею не очень доволен), но в театре от нее требуют присутствия на спектаклях, а они иногда совпадают со съемками. И тогда Шатрова приходит к Никитиной и умоляет ее (тайно от режиссера и всей киногоруппы) сняться вместо нее в одном эпизоде. Властная Никитина приходит на студию вместо кроткой Шатровой. Режиссер (тоже властный) и настоящая Никитина сначала спорят: он делает мнимой артистке замечания, но неожиданно выслушивает гневную отповедь.

В это время Шатрову, отыгравшую спектакль и направляющуюся к Никитиной, приглашают зайти в дом к профессору, где ее, конечно, принимают за Никитину. Там она вынуждена отбиваться от трудных вопросов, но зато находит личное счастье с молодым журналистом, мечтающим об интервью с Никитиной.

Вся эта водевильная путаница могла бы и наскучить зрителю, несмотря на прекрасную игру Орловой. Но комедию заметно украшают три больших комедийных актера. Это Фаина Раневская, составляющая великолепный дуэт с Ростиславом Пляттом, и Рина Зеленая, игравшая гримершу актрисы Шатровой.

В мемуарной книге Рины Зеленой «Разрозненные страницы» рассказывается о том, как она попала в этот фильм.

«Григорий Васильевич Александров повстречался мне на улице. Я говорю ему, как будто шучу: “Дайте мне роль в новой картине. Вы обещали”. Он отвечает: “Нету ни одной женской роли”. Я говорю: “Давайте мужскую”. Он отвечает: “Мы ее выбросили. Это роль гримера”. Но сценарий “Весны” он мне прислал. И я сама написала роль гримерши (вместо гримера-мужчины). Она говорит Любове Орловой, то есть героине, гримируя ее: “Такие губы теперь не носят!” И далее в таком роде. И эта малюсенькая роль была отмечена прессой... Даже сегодня можно еще на эту роль улыбнуться»¹⁵.

Из воспоминаний Рины Зеленой читатель узнает, что фильм «Весна» снимался на чехословацкой студии «Баррандов» в Пра-

ге. Об этом факте нет упоминания ни в статьях, ни даже в монтажном листе.

Приведу цитату из книги Рины Зеленой, проливающую свет на атмосферу съемок:

«Григорий Васильевич Александров мог даже на “Мосфильме” заставить людей работать точно и без суетоки. А уж у чехов-то порядок, как в часовом механизме. Съемки шли без сучка и без задоринки: репетировали, снимали. Из Москвы торопили. Фактически это был, по-моему, первый опыт наших съемок за рубежом... Григорий Васильевич управлялся с чехами – рабочими в студии – прекрасно. Кричал осветителям: “Позор!” (“Внимание!”), и все понимали друг друга»¹⁶.

Очевидна интеллигентность, культура этого фильма, особенно бросающаяся в глаза при сопоставлении «Весны» с кинокомедией Ивана Пырьева «Сказание о земле Сибирской» (1949 г.) Опять эти вечные соперники состязались на поле музыкальной комедии. В последнее время чаще побеждал Пырьев. На этот раз бой явно выиграл Александров.

Комедия Ивана Пырьева (цветная, в отличие от «Весны») тоже частично снималась на киностудии «Баррандов». И опять мы узнаем об этом из воспоминаний, на этот раз Веры Васильевой, игравшей в фильме вторую женскую роль. Актриса вспоминает, что московские сцены снимались в Москве, Сибирь – в Звенигороде, а вот эпизоды в Консерватории, в московских квартирах и в пресловутой чайной – как раз на студии «Баррандов».

Почему же и Александров, и Пырьев предпочли «Баррандов» родному «Мосфильму»? Через сорок лет после съемки этих картин, в 1988 г., М. Туровская в статье о Пырьеве, касаясь «Сказания», говорила о «нахальном неправдоподобии апартаментов, в которых живет в Москве Наташа со своим дядей, профессором Консерватории... хотя тогда профессора жили не то, что в хоромах – в коммунальных квартирах с одним роялем, вместо мебели»¹⁸.

Такое же «нахальное неправдоподобие» было при показе быта профессора Никитиной в «Весне» Александрова. Но ведь авторы «мифологических комедий» и не стремились к правдоподобию!

И нужно учесть еще одно обстоятельство: в 1946 г. в Постановлениях ЦК ВКП(б) «О репертуаре драматических теат-

ров и мерах по его улучшению» и «О кинофильме “Большая жизнь”» говорилось об «унылом натурализме» иных произведений. Возможно, комфортабельная и богатая атмосфера студии «Баррандов» помогла режиссерам уйти от якобы «унылого натурализма».

Режиссер Алексей Герман со слов другого режиссера, Иосифа Хейфица, рассказывает, что, снимая в те же послевоенные годы документальный фильм «Советская Мордовия», Хейфиц «ездил даже в соседние республики для того, чтобы показать на экране расцвет промышленности и новые гиганты индустрии, которых в Мордовии не было»¹⁹.

В комедии «Сказание о земле Сибирской» очень мало и комедийного, и талантливого. В. Гусева (сценариста двух последних комедий Пырьева – «Свинарка и пастух» и «В шесть часов вечера после войны») уже не было в живых, и сценарий написал прежний пырьевский автор Е. Помещиков в содружестве с никому не ведомым Н. Рьжовым.

Сценаристы очень любят заимствовать друг у друга сюжеты или детали сюжетов, отдельные фабульные ходы. И если у героя картины «В шесть часов вечера после войны» была ампутирована нога, то в «Сказании» у героя сильно покалечена рука. Как мы помним, отсутствие ноги не помешало лейтенанту Кудряшову снова попасть на войну. Здесь, в сущности, – то же. Выпускник Московской консерватории, блестящий пианист Андрей Балашов (на войне он тоже был лейтенантом), после ранения не может быть пианистом. Он уезжает к себе на родину, в Сибирь, чтобы стать скромным чертежником. Но ему там подарили аккордеон, и он отлично на нем играет (пусть музыканты ответят, как человек, потерявший способность нажимать на клавиши рояля, может играть на аккордеоне). По вечерам он поет под собственный аккомпанемент в местной чайной (разумеется, бесплатно).

На его счастье, в Сибирь, в эту Богом забытую чайную, судьба забрасывает бывшую невесту Балашова, известную московскую певицу Наталью Малинину. Она летела на конкурс в США, но самолет из-за непогоды приземлился именно здесь. Впрочем, в фильмах бывают еще и не такие совпадения. Наташа слышит, как поет Андрей, и узнает его... Прежняя любовь не забыта. Наташа, рискуя потерять карьеру, собирается отказаться от гастро-

лей и остаться с любимым. И это в сталинское-то время советская гражданка не хочет прославить за рубежом свою Родину! Поистине мифологический поворот фабулы, ибо на самом деле ей грозила потеря не карьеры, а свободы.

Все срывается из-за сибиряка-шофера Якова Бурмака, совершенно безосновательно приревновавшего официантку Настеньку к Андрею и «благородно» сообщившего последнему, что он «все карты перевернул, и из-за него теперь Настя слезы проливает»²⁰. После чего испуганный Андрей говорит Наташе, что ей лучше все-таки пока уехать, а Наташа понимает это по-своему и говорит мнимой сопернице: «Желаю вам, Настенька, счастья». И улетает в США.

Пожалуй, это во всем фильме единственный по-настоящему комедийный ход.

Надо сказать, что вторая пара: Бурмак–Борис Андреев и Настенька–Вера Васильева – получилась в фильме гораздо лучше, чем центральная.

В роли Андрея Балашова предстал Владимир Дружников – актер, которому противопоказан комедийный жанр. До «Сказаний» он сыграл мелодраматического красавца Незнамова в картине «Без вины виноватые» и русского богатыря Данилу в «Каменном цветке». Ладынина тоже потеряла здесь всю свою комедийную органику. Да и откуда было ей взяться, когда сюжет во второй половине фильма тяжело, как несмазанная телега, свернул на путь псевдогероической драмы? Балашов, проводив в Америку любимую Наташу, скрылся где-то «в диких степях Забайкалья» и там начал новую деятельность – композиторскую. Он сочиняет ораторию «Сказание о земле Сибирской». Музыка этой оратории, написанная композитором Н. Крюковым, увы, напыщенна и бедна. На этот концерт, конечно, приходит и Наташа, вернувшаяся из США, и неизвестно как оказавшиеся в Москве Бурмак с Настенькой (уже женатые). Чтобы напомнить о комедийности фильма, Бурмак острит таким образом: «Еще неизвестно, кому трудней было: Ермаку или Бурмаку»²¹.

Несомненно, что трудней всего было зрителям псевдокомедии, когда под «режущие» звуки оратории Балашов начинал читать такие стихи: «Неведомая, дикая, седая, медведицею белою Сибирь за камнем, за Уралом пропадая, звала, звала в серебряную ширь. И к ней тянулись за вольготной долей отчаянные русские сердца»²².

Однако главные испытания для зрителя начинались дальше, когда появлялись киноиллюстрации к стихам, снятые Пырьевым с истинным размахом. «Ермак среди знамен и казаков (значит, не зря его вспоминал Бурмак. – М. Ж.). На стругах казаки Ермака. Бегут навстречу казакам татары. Рукопашный бой»²³.

Это еще отнюдь не все. Следует показ других героев Сибири: декабристов, народовольцев. Есть и Ленин в сибирской ссылке. И, наконец, на фоне снежных вершин и нефтяных вышек, под жуткую музыку и слова: «Навстречу великим ленинским планам Сибирь золотая встает, благословенный русский край, земля потомков Ермака»²⁴, оратория завершается.

Но не фильм. В финале Андрей и Наташа едут в Красноярск. Настенька наивно спрашивает: «В свадебное путешествие?», на что Андрей отвечает: «Насовсем. В театре работать будем»²⁵.

М. Туровская в большой статье о Пырьеве указывает еще на одну особенность «Сказания» – попытку режиссера приспособить фильм к политической конъюнктуре той эпохи: «Можно даже не вспоминать, что “Сказание” было сделано по скорым следам памятного постановления о фильме “Большая жизнь”, чтобы уловить в самой его художественной ткани расчетливую запрограммированность. Народность – как никогда до этого у Пырьева – противопоставлялась ненародности, а попросту говоря интеллигенции, и чайная была призвана всерьез учить искусству Консерваторию»²⁶.

Вот уж чего совсем не было в «Весне» – комедии, рассказы-вающей об интеллигенции, но ни в коем случае ее не обижавшей. Да и вообще «Весна» художественно выше «Сказания».

Но в 1948 г. на Третий Международный фестиваль в Марианских Лазнях (позже он переместился в Карловы Вары) был представлен именно фильм «Сказание о земле Сибирской», получивший высшую премию – Хрустальный глобус.

Александрову же пришлось довольствоваться чешскими встречами с рабочими на заводах и демонстрацией фильма народной аудитории.

На фестивале в Чехословакии «Весну» даже не показали...

В 1948 г. была выпущена еще одна комедия, тематически связанная с Сибирью. Это «Поезд идет на Восток» Юлия Райзмана по сценарию Леонида Малюгина, с музыкой Тихона Хрен-

никова и стихами Михаила Светлова. Авторы именитые, но комедия вышла слабая.

Начиналась она в День Победы, в Москве. Но здесь Москва – только отправная точка (в буквальном смысле слова). Герои картины – пассажиры поезда «Москва – Владивосток», уезжающего на Дальний Восток именно в этот знаменательный день. Но фильм больше похож на «Сказание о земле Сибирской», ибо здесь наличествует мифологема «Широка страна моя родная», причем с упором на Сибирь. И хотя поезд идет на Дальний Восток, главные персонажи – ботаник Зина Соколова (Л. Драновская) и моряк Лаврентьев (Л. Галлис) – отстают от своего состава и оказываются на несколько дней в Сибири. И, конечно, заходят на местный завод – полюбоваться им. Тем более, что ко Дню Победы там построен новый цех.

Потом наши герои попадают в тайгу, где Лаврентьев совершает трудовой подвиг. И только под конец им удается снова сесть на поезд и доехать до Владивостока.

Вообще этот фильм – о любви. Но с любовью получилось еще менее убедительно, чем с Сибирью.

Мы не раз цитировали книгу Р. Юренева «Советская кинокомедия», причем обычно в отрицательном плане. Но в том, что этот автор пишет о сценарии картины «Поезд идет на Восток», много верного. Например: «Источник заимствования можно указать с совершенной точностью: фильм американского режиссера Ф. Капры “Это случилось однажды ночью”, поставленный по сценарию Роберта Рискина... В 1940 г. он был опубликован у нас. По этому сценарию драматург Л. Малюгин сделал пьесу (она называлась “Дорога в Нью-Йорк”. – М. Ж.). И пьеса эта шла на нашей сцене. Но Л. Малюгин, как говорится, не успокоился на достигнутом. Американских героев – дочку миллионера и репортера – он решил перенести “на нашу советскую почву”. Мундир моряка и диплом Тимирязевской академии послужили атрибутами этого маскарада. Сюжет фильма Капры сводился к тому, что сбежавшей из дома дочке миллионера помогает добраться до Нью-Йорка находчивый репортер... В фильме “Поезд идет на Восток” взбалмошной девице, отставшей от поезда, помогает добраться до поезда моряк. Во время их путешествия в самолете, в телеге, в другом поезде девица влюбляется в моряка»²⁷.

Далее Юренев совершенно справедливо пишет, что в фильме Капры все построено на том, что нищий репортер сумел же-

ниться на дочери миллионера. В советской же комедии мотива неравенства нет, ничто не мешает героям пожениться, и конфликт становится совершенно надуманным.

К этому хочется прибавить еще одно. В комедии Капры, кроме расчета, была любовь! И как остроумно режиссер показал сближение влюбленных! (Отнюдь не современными «эротическими» кадрами.) По воле судьбы они попадают в один гостиничный номер и делят его на две половины веревкой для просушки белья, на которую набрасывают различные носильные вещи.

Но в одну из ночей веревка исчезает, порванная влюбленными. А в картине «Поезд идет на Восток» Райзман боится, как бы его влюбленным ни на секунду не остаться вдвоем: особенно в купе. То к ним подсаживается молодежь, то Лаврентьев выходит в коридор. Ни разу эти взрослые и свободные люди не обменялись поцелуем.

Зато сценарист придумал псевдоконфликт. Кокетливая Зина, сразу «положившая глаз» на Лаврентьева, с ходу начинает ему лгать, придумывая себе новый имидж – актрисы, вышедшей второй раз замуж (на самом деле не была замужем ни разу). Зато, когда моряк узнает правду, он сразу готов жениться на своей случайной попутнице.

Но не тут-то было!

В конце фильма, когда они уже прибыли во Владивосток, Лаврентьев спрашивает Соколову на вокзале: «Вы понимаете, что мы можем сейчас разойтись и никогда не встретиться?» Она: «Но вы же обещали приехать ко мне на участок. Приезжайте, я буду рада вас видеть»²⁸.

Имеется в виду – садовый участок. Но адреса она ему не дала. Что это: очередное Зинино кокетство? Или игра в Золушку? Поищи меня теперь, принц, если не по хрустальной туфельке, то по садовому участку, где я намерена вырастить ягоду под названием «актиндия ананасная».

...А среди лучших комедий того трудного послевоенного времени можно назвать как раз картину «Золушка». То была комедия-сказка в подлинно волшебном смысле слова.

Талантливейший драматург Е. Шварц написал сценарий по сказке Ш. Перро, по которому снята была прелестная кинокомедия. Картину поставили на «Ленфильме» режиссеры Н. Коше-

верова и М. Шапиро. Декорации и костюмы были сделаны по эскизам знаменитого театрального художника (и режиссера) Н. Акимова. Музыка написал Антонио Спадавеккиа.

А какие актеры здесь играли: и В. Меркурьев, и Э. Гарин, и Ф. Раневская, и А. Консовский! И, главное, в роли Золушки выступила Янина Жеймо.

Почти во всех пьесах Шварца много комического, а сказочная форма была для драматурга «эзоповым языком», столь необходимым для него в те годы.

Комизм «Золушки» задан уже изначально, когда на экране появлялся Герольд с трубой и кричал: «Жители сказочного королевства! Все готово к балу в королевском дворце! Король встал в 5 часов утра. Лично вытер пыль на парадной лестнице, потом побывал в кухне, поссорился с главным поваром. В гневе отказался от престола, но потом сменил гнев на милость и теперь бегаёт по королевской дороге»²⁹.

Бегая по дороге, этот забавный сказочный король (в прекрасном исполнении Э. Гарина) встретил Лесничего (В. Меркурьев) и спросил его, отчего у него испуганный вид: «Не появилось ли в лесу чудовище?» Лесничий: «Нет, ваше величество! Чудовище я сразу заколол бы!» Король: «Может быть, злой волшебник преследует вас?» Лесничий: «Нет, ваше величество! Я бы давно с ним расправился». Король: «Ну, тогда что же довело вас до такого состояния?» Лесничий: «Моя жена. Она женщина особенная. Ее родную сестру, точно такую же, как она, съел Людоед, отравился и умер»³⁰.

Жена Лесничего, мачеха Золушки, – еще один остро-комедийный персонаж фильма. Эту роль с блеском исполнила Ф. Раневская, да и текст у нее превосходный. Например, когда Золушка спрашивает, можно ли ей во время бала постоять под окнами дворца, Мачеха отвечает: «Можно, можно, дорогая. Да только прежде прибери в комнатах, вымой окна, натри полы, выбели кухню, выполи грядки, посади под окнами семь розовых кустов, разбери семь мешков фасоли, белую отдели от коричневой, познай самое себя и намели кофе на семь недель»³¹.

Но в фильме есть и лиризм, и он в первую очередь связан с образом Золушки (Я. Жеймо).

Когда актерские пробы утверждались на худсовете «Ленфильма», многие высказывались против Жеймо (одним из глав-

ных ее противников явился бывший муж Жеймо, режиссер Иосиф Хейфиц)³². Основной их аргумент: она стара для этой роли! Действительно, Золушке было 16 лет, а Жеймо в 1947-м – 38! Но, с другой стороны, Я. Жеймо – актриса на роли трагедии, сыгравшая к тому времени уже немало ролей девочек, в частности, Леночку в двух довоенных детских комедиях: «Разбудите Леночку» и «Леночка и виноград» по сценариям Евгения Шварца и Николая Олейникова. И, главное, сейчас Шварц писал свою «Золушку» специально «на Жеймо». В общем, – утвердили.

И какая чудесная получилась в фильме Золушка: веселая, наивная, лукавая, трогательная и немножко смешная.

Хотя фильм «Золушка» снят по сценарию, в основе которого лежит фольклорная сказка, это не значит, что в нем нет никаких связей с современностью. Есть, но сатирического, а не панегирического и не мифологического типа. Ее сатира не была столь глубокой, как в пьесе Шварца «Дракон», но тем не менее в печати появилась статья под названием «Вредная сказка»³³, а спектакль Николая Акимова по пьесе, выпущенный в Москве в ноябре 1944-го, был снят сразу после премьеры.

Сатира в «Золушке» скорее напоминала шарж. Например, вот диалог Мачехи с мужем, Лесничим. Мачеха: «Это правда, что ты говорил с королем? Лесничий: «Чистая правда, жenuшка». Мачеха: «А ты попросил, чтобы тебе прибавили жалованье?» Лесничий: «Что ты, мне и в голову это не пришло». Мачеха: «Значит, ты говорил с Королем и ничего у него не выпросил?!»

И далее следует ее монолог: «Несчастливая я. Работаю, как лошадь. Бегаю, хлопочу, упрашиваю. Добываю. Добиваюсь. У меня такие связи, что сам король может мне позавидовать»³⁴.

Конечно, эти «уколы» были направлены против тех ловкачей, которые всегда умели приспособиться и устроиться. Мне помнится тогдашняя устная эпиграмма, взявшая «под прицел» одного советского поэта: «Самый главный доставала среди московских доставал, – все, что мне недоставало, сам себе я доставал».

Впрочем, шварцевский шарж имел затем продолжение в виде совсем не шуточной моральной сентенции. В своем финальном монологе Король как бы «подводил итоги»: «Все счастливы, кроме Лесничихи. Но она, знаете ли, сама виновата. Связи связями, но надо же, в конце концов, и совесть иметь. Когда-

нибудь спросят: а что вы, собственно говоря, можете предъявить? И никакие связи не помогут сделать ножку маленькой, душу большой и сердце справедливым»³⁵.

Значит, Шварц верил, что наступит такое время, когда люди будут отвечать за то, что они совершили...

Послевоенный период был весьма плодотворным в кинодраматургии Шварца. Кроме «Золушки», в 1946 и 1947 гг. один за другим были сняты на «Мосфильме» две детских картины по его сценариям: «Слон и веревочка» и «Первоклассница». В них тоже много комедийного, но детское кино – особая область.

Фильм же «Золушка» – настоящее чудо сталинской эпохи, и не «обыкновенное чудо», как называлась театральная сказка, которую Шварц напишет через десять лет, а необыкновенное. Как оно могло появиться в тот период нашей истории?

В какой-то степени на этот вопрос отвечает в 1990-е гг. В. Притуленко, автор статьи «Золушка на все времена»: «Фильм снимался в 1946 г., в Ленинграде и ленинградцами. Наверное, только заглянув смерти в лицо, перенеся ужасы голодной блокады, можно научиться так светло и радостно воспринимать мир и так верить в счастье»³⁶.

Однако установка комедий «на радость и счастье» в принципе не принималась сталинской критикой (и «Золушку» спасла только ее сказочная форма). Автор книги тех лет «О советской комедии» В. Фролов осуждал «вреднейшую теорию» о том, «что за время войны народ устал от серьезных переживаний, что теперь зритель хочет отдохнуть»³⁷. «Развлекательные тенденции в жанре, – утверждает он, – нанесли огромный вред советской драматургии»³⁸.

Вооружившись докладом А. Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград», а также партийными постановлениями 1946 г., Фролов обрушился на новых драматургов и кинодраматургов: братьев Тур, М. Водопьянова и других – за то, что они якобы создают развлекательную литературу. В этот «черный список» попали даже такие известные писатели, как В. Катаев, Н. Вирта, Н. Погодин.

Последнему – автору пьес «Темп» и «Аристократы», сценария фильма о Ленине «Человек с ружьем» – особенно досталось от критика за комедию для театра «Икс и игрек» (1943). «Здесь, –

пишет Фролов, – установка не на сатиру, а на шутку»³⁹. Как будто бы все комедии должны быть сатирическими и как будто сатира (если не на фашистов) была «проходима» в военные годы!

Как раз с именем Н. Погодина связана одна удачная послевоенная кинокомедия. Мы имеем в виду фильм «Кубанские казаки» И. Пырьева, поставленный в 1949 г. по сценарию Н. Погодина. Наконец-то, после нескольких слабых комедий по сценариям Е. Помещикова, Пырьев вновь обрел хорошую драматургическую основу (пишу слово «вновь», вспоминая прекрасные комедийные сценарии В. Гусева, погибшего на войне).

Я называю комедию «Кубанские казаки» удачной; но совсем не все киноведы и кинокритики, да и зрители согласятся со мной. У этого фильма сейчас очень много недоброжелателей, обвиняющих картину в «лакировке действительности», характерной для многих произведений социалистического реализма.

Но «Кубанские казаки» ни к социализму, ни к «лакировке» не имели прямого отношения.

Если говорить о жанре фильма, то это мифологическая комедия на фольклорной основе. Ее «происхождение» очень напоминает «родословную» довоенной комедии Пырьева «Свинарка и пастух», когда Пырьев увидел на Сельскохозяйственной выставке шкатулку с рисунком.

С «Кубанскими казаками» получилось нечто сходное. Вот что вспоминает сам Пырьев: «Прочитав как-то в газете небольшую заметку об открытии в городе Верее Московской области колхозной ярмарки, я решил съездить и посмотреть, что это такое. И, увы, был разочарован: название “Ярмарка” придумали в райторготделе, чтобы привлечь людей из близлежащих колхозов и продать им залежалый товар. Но слово “Ярмарка” почему-то запало мне в душу... Вспомнил я то, что знал по гоголевской “Сорочинской ярмарке”. Ярмарка – это прежде всего зрелище и зрелище красочное... Итак, решил я, все основное должно происходить на одной из кубанских ярмарок. То, что ярмарок на Кубани тогда не бывало, меня не смущало»⁴⁰.

Свой замысел он рассказал Н. Погодину, и тот написал сценарий. Начало фильма напоминает завязку повести Н. Гоголя «Сорочинская ярмарка». В монтажном листе записано так: «В кадр въезжают две пары волов, запряженных в арбы, груженные клетками с гусями. Пересветова (председатель одного кол-

хоза) едет на бедарке (тележке), сама правит лошадьё и “рекламирует” товары: «Посмотрите, какое богатство, какие скирды, сколько хлеба! Ой, погоняйте, Кузьма Апанасович, погоняйте, бо на ярмарку опоздаете!»⁴¹

А вот как описана в монтажном листе сама ярмарка: «Нарядная, праздничная толпа. Торговые ряды ярмарки. В корзинах лежат помидоры, арбузы, гирлянды лука и перца. Фруктовые ряды. Народ все покупает»⁴².

Но, разумеется, это была бутафорская продукция, ибо во всей стране тогда не сыскать было такого богатства.

В фильме А. Габриловича «Кино нашего детства» приведено интервью с крестьянской, которая в юности, будучи кубанской колхозницей, участвовала в массовке этого фильма. Она рассказала, что во время съемок с завистью смотрела на муляжные овощи и фрукты, так как у них в то время выращивали только картошку.

На фоне этого изобилия разворачивался веселый и трогательный сюжет. Два председателя кубанских колхозов – Галина Ермолаевна Пересветова (М. Ладынина) и Гордей Гордеевич Ворон (С. Лукьянов) – уже немолодые люди – когда-то любили друг друга, а потом надолго расстались. Галина Ермолаевна была замужем за другим человеком, но недавно овдовела. Гордей Гордеевич – холостяк. Теперь они встретились по дороге на ярмарку. Поговорили, и Гордей на своем коне обогнал ее, а Пересветова, продолжая править бедаркой, спела трогательную песню на слова поэта М. Исаковского и музыку И. Дунаевского: «Каким ты был, таким остался, орел степной, казак лихой, зачем, зачем ты снова повстречался, зачем нарушил мой покой?»⁴³

На ярмарке они поняли: чувство не забыто. Но оба «играют в гордость» и боятся себе и другим в этом признаться. Впрочем, крестьяне из обоих колхозов все про них понимают, и на ярмарке две упитанные колхозницы поют смешные частушки, где есть такие слова: «Ой, недаром дуб с рябиной в роще рядышком стоит. У Гордейча с Галиной скоро свадьба предстоит». Христофорова: «А чего ж они скрывают, Никаноровна?» Никаноровна: «А они еще не знают, Христофорова»⁴⁴.

Конечно, не знают до поры до времени: иначе не боролись бы за комсомолку Дашу Шелест (К. Лучко) – ударницу колхоза «Красный партизан» (председатель – Гордей Ворон). Эта юная

девушка полюбила некоего Колю (В. Давыдов) – парня из колхоза «Заветы Ильича» (председатель – Пересветова). Молодые собираются пожениться, а по казацким обычаям жена должна ехать к мужу. Гордей не хочет терять свою стахановку, а Галина радостно ждет ее в свой колхоз. Впрочем, конфликт недолгий. Скоро (однако, уже за пределами фильма) Пересветова сама переедет в колхоз «Красный партизан» к мужу: Гордею Ворону.

Удачен в фильме момент, когда Галина осознала, что она – сильная, властная «председательница» – должна покориться Гордею, если не хочет потерять его. На ярмарке объявлено конное состязание. Наездники – председатели колхозов. Ворон и Пересветова скачут рядом, потом Галина начинает перегонять Гордея. Но перед самым финишем она ослабляет вожжи, приостанавливает коня и пропускает вперед Ворона – незаметно для него, но весьма заметно для зрителя фильма.

Разумеется, комедия кончается двумя свадьбами.

Праздничная атмосфера действия, задорные диалоги, сочная, яркая игра Ладыниной, Лукьянова, Лучко, талантливая, искристая музыка Дунаевского, – все это делало «Кубанских казаков» образцовой мифологической комедией.

Фильм был награжден Сталинской премией и пользовался громадным зрительским успехом.

Однако любопытна его дальнейшая судьба. Он был поставлен уже на исходе сталинской эпохи. В период «оттепели» Хрущев по инерции продолжал расхваливать эту комедию. Однако после XX съезда КПСС и ряда постановлений ЦК о недостатках в сельском хозяйстве, в своем выступлении «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа» он назвал фильм слащавым, приторным, фальшивым⁴⁵.

Критики сразу послушались нового «вождя». Сначала А. Мачерет в статье 1958 г. о Пырьеве еще осторожно и деликатно указал на изъяны этой комедии: «Мастерство не изменило Пырьеву, но оно оказалось в этой картине роскошной завесой, за которой разошлись друг с другом романтическое увлечение темой сценария и правда реальной жизни. Серьезность процессов, происходящих в то время в советской деревне, вряд ли требовала их романтизации»⁴⁶. Позже фильм обвиняли и в бесконфликтности, и в лакировке действительности, и в безвкусице. Как позже справедливо писал В. Фомин, «“Кубанские ка-

заки” стали пугалом, символом и эталоном кинолжи всего сталинского искусства. Даже над “Падением Берлина” и “Кавалером Золотой Звезды” не издевались с таким сладострастием, как над пырьевской лентой»⁴⁷.

В 1964 г. Р. Юренев покаянно бил себя в грудь за то, что после выхода на экран «Кубанских казаков» «безоговорочно хвалил его», тогда как на самом деле «изображение жизни в фильме получилось поверхностным, односторонним»⁴⁸.

О том, что это фильм-миф, долго никто не писал.

Только во времена горбачевской перестройки высказана была правда о фильме. Во-первых, появилась большая статья о Пырьеве М. Туровской (написанная раньше, но тогда не опубликованная), которую мы неоднократно цитируем. Затем защитить фильм от нападков, учитывая его особый жанр, попробовал В. Кичин, который писал в статье «Зеркало? Увеличивающее стекло?» о «Кубанских казаках»: «Мы в критике сделали этот фильм символом вранья в искусстве. А он был выражением надежды»⁴⁹.

В 1992 г. комедию «Кубанские казаки» показали по Центральному телевидению (впервые после 1956 г.). На обсуждении картины, также запечатленным телевидением, критик Л. Маматова сказала о фильме (справедливо): «Талантливая, мастерски сделанная социалистическая утопия»⁵⁰.

Ее оппонентами оказались не критики, а телезрители, которые в своих письмах пытались доказать, что фильм – не миф, не сказка, не утопия, а правда! В статье об этой дискуссии Маматова приводит выдержки из зрительских писем:

«Да, все эти фильмы прошлых лет – подлинная правда! Мне 71 год. Это было!» Или: «Фильмы прошлых лет были хорошие и веселые. Жизнь на самом деле была веселой». Вот еще: «А что в “Кубанских казаках” не правда? У нас тогда так не было. Но мы знали, что такое есть на Кубани, и мечтали, чтобы так стало и у нас»⁵¹.

В последнее время установилась верная точка зрения: «Кубанские казаки» – это мифологическая комедия. Хотя в доказательстве этого тезиса у некоторых киноведеов наблюдаются явные перехлесты.

Например, В. Фомин в статье «Все будет ужасно... хорошо!», говоря о тех, кто ругал «Кубанских казаков», писал: «Надо полагать, что эти критики никогда не заглядывали в свод русских

былин. Тогда бы они обнаружили, что “лакировщики действительности” завелись в русской культуре еще в домонгольские времена. В былинном сказании о Микуле Селяниновиче славный богатырь идет по пашне... в черном бархатном кафтане, в зеленых сафьяновых сапожках, а на голове у него красуется шикарная шляпа. Куда там бедолаге Пырьеву!»⁵²

Однако фильм «Кубанские казаки» (да и другие советские мифологические ленты) задумывался режиссером не как сказка, а был приукрашением реальности (вспомним его слова, приведенные нами выше: «То, что тогда ярмарок на Кубани не бывало, меня не смущало»), что соответствовало требованиям искусства сталинской эпохи.

Но, повторяю, «Кубанские казаки» были одной из самых удачных советских комедий, и, если сравнить их с «Весной» Александрова, то тогда в выигрыше безусловно останется Пырьев. Но их бег наперегонки уже завершился.

Конец 1940-х для обоих режиссеров был концом их карьеры как комедиографов.

Да и вообще то был финал всей советской мифологической комедии. В начале 1950-х настало время «малюкартинья» и установки на «шедевры» (которые, конечно, не рождались по указу «свыше»), когда было совсем не до комедий.

В ту пору Александров поставил картину о борьбе за мир «Встреча на Эльбе» (1950) и биографический фильм «Композитор Глинка» (1952), а Пырьев совместно с Йорисом Ивенсом снял документальную ленту «Мы за мир».

Но и за пределами эпохи сталинизма оба режиссера уже не вернулись к жанру музыкальной кинокомедии. Пырьев после мелодрамы «Испытание верности» (1954) взялся за экранизацию романов Достоевского. Александров же поставил свой последний (и неудачный) фильм с Орловой «Русский сувенир» и замолчал.

Оба режиссера уже «не вписывались» в новое время, вернее, «не вписывалась» вся мифологическая музыкальная комедия.

В какой-то степени комедия сталинского периода напоминала американскую кинокомедию рузвельтовской эпохи (1933–1945). Та тоже была насквозь мифологична (о сходстве конкретных мифов, в первую очередь мифа Золушки, мы уже писали). И если в основе голливудских комедий лежала так называемая американская мечта, то наши комедии выражали Советскую Мечту, вылившуюся в целый ряд мифов.

В прежние времена в наших кинокритике и киноведении нередко писалось о том, что Голливуд – это «фабрика грез». Но разве российское звуковое кино сталинского времени не было тоже фабрикой грез, особенно в своей комедийной ипостаси?

Литература

- ¹ Монтажная запись фильма «В шесть часов вечера после войны». М., 1945. С. 81.
- ² Там же. С. 57.
- ³ Там же. С. 72.
- ⁴ *Туровская М. И. А. Пырьев и его музыкальные комедии // Киноведческие записки. М., 1988. № 1. С. 125–126.*
- ⁵ *Пропп В. Морфология сказки. Л., 1928. С. 108.*
- ⁶ Там же. С. 61.
- ⁷ Там же. С. 63.
- ⁸ *Юрнев Р. Советская кинокомедия. М., 1964. С. 379.*
- ⁹ *Добренко Евг. «Язык пространства, сжатого до точки», или Эстетика социальной клаустрофобии // Искусство кино. 1996. № 9. С. 113.*
- ¹⁰ Там же.
- ¹¹ Монтажная запись фильма «В шесть часов вечера после войны». С. 81.
- ¹² *Юрнев Р. Советская кинокомедия. С. 400.*
- ¹³ Монтажная запись фильма «Беспокойное хозяйство». М., 1947. С. 6, 13, 29.
- ¹⁴ *Союз Советских Социалистических Республик. М., 1947. С. 1622.*
- ¹⁵ *Рина Зеленая. Разрозненные страницы. М., 1987. С. 172.*
- ¹⁶ Там же. С. 173.
- ¹⁸ *Туровская М. Указ. соч. С. 141.*
- ¹⁹ *См.: Позиция режиссера: Интервью с Алексеем Германом // Петербургское «новое кино». СПб., 1996. С. 125.*
- ²⁰ Монтажная запись фильма «Сказание о земле Сибирской». М., 1947. С. 49.
- ²¹ Там же. С. 63.
- ²² Там же.
- ²³ Там же. С. 64.
- ²⁴ Там же. С. 69.
- ²⁵ Там же. С. 70.
- ²⁶ *Туровская М. Указ. соч. С. 140.*
- ²⁷ *Юрнев Р. Советская кинокомедия. С. 404–405.*
- ²⁸ Монтажная запись фильма «Поезд идет на Восток» (восстановленный вариант). М., 1971. С. 68.
- ²⁹ Монтажная запись фильма «Золушка». М., 1947. С. 5.
- ³⁰ Там же. С. 6–7.
- ³¹ Там же. С. 15.
- ³² По устному рассказу моего отца Л. М. Жежеленко, в течение 40 лет работавшего в сценарном отделе «Ленфильма» (старшим редактором) и являвшимся членом худсовета киностудии.

- ³³ *Бородин С.* Вредная сказка // Литература и искусство. 1944. 25 марта. № 13. С. 3.
- ³⁴ Монтажная запись фильма «Золушка». С. 13.
- ³⁵ Там же. С. 56.
- ³⁶ *Притуленко В.* Золушка на все времена // Искусство кино. 1997. № 3. С. 99.
- ³⁷ *Фролов В.* О советской комедии. М., 1954. С. 180.
- ³⁸ Там же. С. 194.
- ³⁹ Там же. С. 183.
- ⁴⁰ См.: *Туровская М.* Указ. соч. С. 143–144.
- ⁴¹ Монтажная запись фильма «Кубанские казаки». М., 1950. С. 12.
- ⁴² Там же. С. 27.
- ⁴³ Там же. С. 17.
- ⁴⁴ Там же. С. 56.
- ⁴⁵ Об этом см.: *Юрнев Р.* Советская кинокомедия. С. 431.
- ⁴⁶ *Мачерет А.* Иван Пырьев // Сов. экран. 1958. № 11. С. 8.
- ⁴⁷ *Фомин В.* Все будет ужасно... хорошо! // Искусство кино. 1997. № 3. С. 48.
- ⁴⁸ *Юрнев Р.* Указ. соч. С. 431.
- ⁴⁹ См.: Советская культура. 1989. 9 янв. С. 3.
- ⁵⁰ *Маматова Л.* Фрагменты // Искусство кино. 1993. № 8. С. 94.
- ⁵¹ Там же.
- ⁵² *Фомин В.* Все будет ужасно... хорошо! С. 48.

Глава вторая

Оттепель на улице «Комедия»

Сейчас часто говорят о поколении «шестидесятников» и о 1960-х гг. в нашем искусстве. Но реально так называемые шестидесятые начались в середине пятидесятых; не сразу после смерти Сталина, а после XX съезда КПСС (1956).

Илья Эренбург тогда написал повесть «Оттепель», название которой стало символическим для литературы и искусства того времени. Оттаивала «мерзлота» сталинской эпохи: российское искусство задышало весенним воздухом освобождения от страха, лжи и догматизма. В университетах и вузах повсеместно обсуждался роман В. Дудинцева «Не хлебом единым», и эти вольные дискуссии были интереснее, новее и важнее самого романа. Уже недалеко было то время, когда Хрущев разрешит главному редактору журнала «Новый мир» поэту А. Твардовскому опубликовать первую «страницу» «лагерной прозы» – рассказ А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича» (1961).

Возникали новые театры («Современник», Театр-студия на Таганке), обновлялась, насыщалась иными темами драматургия. Конфликты теперь уже не сводились к борьбе консерваторов и новаторов или хорошего с лучшим. В новой пьесе В. Розова «В поисках радости» юноша отцовской саблей времен Гражданской войны рубил новую мебель зарвавшейся хамки и мещанки. В спектакле ленинградского Большого драматического театра «Пять вечеров» (по пьесе А. Володина) впервые на сцене появился реабилитированный после сталинского заключения (но эта тема была дана еще только намеком).

Общественные перемены непосредственно коснулись и кинематографа, который всегда являлся чутким барометром времени.

В период сталинизма в кино образы людей часто мифологизировались, обобщались, представляя собой некие явления или категории. Это отражалось даже в названиях: «Кубанские казаки», «Донецкие шахтеры». Теперь возник интерес к отдельной личности, неповторимому человеку. Это тоже откликнулось в заглавиях произведений: «Судьба человека», «Человек идет за солнцем». В фильмах о войне в сталинские времена чаще всего рассказывалось о сражениях и полководцах. Теперь же – о простых солдатах. Не «Падение Берлина» или «Сталинградская битва», а «Солдаты» и «Баллада о солдате».

В период хрущевской «оттепели» в новом кино отвергалось отжившее, архаическое, старое, а все это нередко ассоциировалось с монументальностью, величавостью, патетикой сталинского искусства. И если в архитектуре велась борьба с «излишествами» (т. е. – с помпезным стилем, «лепниной»), то сходная борьба началась и в кино. В 1959 г. в журнале «Искусство кино» была опубликована статья прозаика Виктора Некрасова (автора романа «В окопах Сталинграда», легшего в основу фильма А. Иванова «Солдаты», 1956) под названием «Слова великие и простые».

Появление этой статьи было откликом на помещенную ранее в том же журнале восторженную рецензию критика Я. Варшавского на патетический фильм А. Довженко и Ю. Солнцевой «Поэма о море» (1958). В ней, между прочим, писалось: «Наше искусство порой боится, избегает великих слов, нередко предпочитает им бытовой говорок. Многие режиссеры и драматурги считают великие слова патетики “громкими”, “высокопарными”, предпочитают некую бесстрастную повествовательность, которая считается признаком художественной сдержанности, скромности, простоты»¹.

Отвечая критику, Некрасов писал: «Так ли уж обязательно великие дела требуют великих слов? И почему “великим словам” противопоставляется “бытовой говорок” и “бесстрастная повествовательность”? Есть и другая речь – страстная, но не высокопарная, правдивая, но не приземленная»².

Большой писатель В. Некрасов предпочел величавой «Поэме о море» снятый тогда же фильм Марлена Хуциева «Два Федора» с Василием Шукшиным в главной роли. «Эти два фильма, – утверждал литератор, – говорят на разных языках. Один – торжественно и многословно о “возвеличенных”, поставленных на котурны людям; другой – куда менее уверенным и окрепшим голосом – о людях простых, из жизни, наших друзьях»³.

Некрасов полагал, что картина Хуциева – скромная, тихая – более близка эпохе перемен и обновления.

Творчество М. Хуциева адекватно, точно и тонко отобразило оттепельное время. Пожалуй, фильм, поставленный им ранее в соавторстве с кинодраматургом Ф. Миронером «Весна на Заречной улице» (1956), был как бы «первой ласточкой» нового кино периода Хрущева. Даже его название говорило об «оттепе-

ли». В нем рассказывалось о любви простого рабочего парня (Н. Рыбников) к своей учительнице в школе рабочей молодежи.

Эта трудная, порою мучительная любовь, когда оба влюбленных должны преодолевать окружающие их предрассудки и внутренние запреты, наполнена потрясающим лиризмом. Явно чувствуется влияние на фильм (и на много последующих за ним) кинематографа итальянского неореализма. Главное сходство: поиски поэтичности в самой окружающей жизни, в самом быте, а не в выдуманных сюжетах. Мифологичность, свойственная кинематографу сталинской эпохи, в «Весне на Заречной улице» отсутствовала. А была опоэтизированная жизненная правда, о которой так хорошо писала М. Туровская в своей статье о М. Хуциеве. Стилистика фильма, его кадры, написано ею, «могут быть поняты как символика и весенний ливень, смыывающий старую грязь, и вихрь белых экзаменационных листков, подхваченных ветром... Здесь своеволие весны знаменует собой освобождение от внутренней скованности, раскрепощение чувств, радость наступающей любви⁴.

За этим фильмом пошли и другие: уже упомянутые «Два Федора» М. Хуциева, «Дом, в котором я живу» Л. Кулиджанова и Я. Сегеля (1957), «Летят журавли» М. Калатозова (1958), «Баллада о солдате» Г. Чухрая (1959), «Сережа» Г. Данелии и И. Таланкина (1960), «Человек идет за солнцем» М. Калика (1961), «Иваново детство» А. Тарковского (1962), «Дикая собака динго» Ю. Карасика (1962), «Мне двадцать лет» («Застава Ильича») М. Хуциева (1964). Список отнюдь не полный.

Последние фильмы, которые можно отнести к периоду «оттепели» в искусстве, поставлены уже в начале брежневской эпохи, но до «чешских событий» 1968 г., под влиянием которых все гайки в искусстве были закручены и со свободомыслием надолго покончено. Среди «заключительных» лент той эпохи был фильм «Июльский дождь» М. Хуциева (1966). Этот режиссер своими фильмами как бы и «открыл», и «закрыл» эпоху «оттепели» в кино, уместившуюся примерно в десятилетие.

А что в это десятилетие произошло в интересующей нас области – кинокомедии? Комедия – вид искусства, в котором четко выражены законы жанра, отчего кинокомедию нередко называют «жанровым» кино. Поэтому-то комедия тяжело поддается тематическим и особенно формальным новациям. И при-

знаки кинематографа периода «оттепели», которые выражались в теплом лиризме, усилении субъективного авторского начала, отказе от жестких фабульных построений и четких конфликтов (заговорили даже о сценарном новшестве – «дедраматизации» сюжетов), в несколько замедленном ритме, и, главное, в интересе к реальным подробностям бытовой стороны жизни, – с трудом усваивались в комедии и с трудом ею осваивались.

Первые комедии послесталинского времени были поставлены на «Мосфильме» и «Ленфильме» в 1954–1956 гг.: «Верные друзья» М. Калатозова, «Запасной игрок» С. Тимошенко, «Укротительница тигров» А. Ивановского и Н. Кошеверовой, «Медовый месяц» Н. Кошеверовой. Эти кинокомедии еще нельзя назвать «оттепельными». Они очень напоминают своих «сестер» сталинской эпохи, потому что их фабула как бы сконструирована и весьма далека от жизни.

В одном из этих фильмов молодой человек наряжается стариком и убеждает в своей «старости» всех пассажиров парохода. Таким способом герой, по сюжету актер, репетирует свою роль («Запасной игрок»). В другом («Верные друзья») – друзья тоже путешествуют по воде, со всякими приключениями, подобно героям повести «Трое в одной лодке» Дж. К. Джерома.

В комедии «Укротительница тигров» («Ленфильм», 1954) спортсмена-мотоциклиста Федора Ермолаева (П. Кадочников) приглашают в цирк для создания номера, связанного с мотоциклетными трюками. В цирке он встречает девушку Лену (Л. Касаткина), которая сначала была уборщицей, потом – напарницей Ермолаева в его сложном и опасном номере, а затем стала укротительницей тигров. В этом фильме по сценарию К. Минца и Е. Помещикова есть черты сходства с «Цирком» Г. Александрова.

В комедии «Медовый месяц» («Ленфильм», 1956), поставленном уже одной Н. Кошеверовой по сценарию тех же авторов (К. Минца и Е. Помещикова) и с теми же главными исполнителями (Л. Касаткиной и П. Кадочниковым), почти не было никакой мифологии. Это милая, симпатичная комедия о том, как девушка, ленинградка, окончившая медицинский институт, очень не хотела ехать работать в провинцию по распределению. И вот, из желания остаться в Ленинграде, а отнюдь не по любви, она срочно выходит замуж за инженера, давно влюбленного в нее. Но, как только они поженились, инженера посылают на работу в

глухое сибирское село, и он, веря в любовь жены, идет к ней в институт и просит назначить ее на работу врача в том же селе. В Сибирь они приезжают, уже ненавидя друг друга. Правда, в конце фильма они помирились и зажили счастливо.

Что в этой комедии было от фильмов сталинской эпохи? Что-то все-таки было! В 1940-х гг. у нас прошел целый поток пьес и фильмов, где доказывалось, что любовь – не личное дело двух людей, что она непосредственно касается парткома и месткома. Особенно усиленно эта мысль доказывалась в пьесе Е. Успенской и Л. Ошанина «Твое личное дело».

Влияние этой пьесы чувствуется в фильме «Медовый месяц», где секретарь комсомольской организации то и дело вызывает к себе злополучных супругов с требованием, чтобы они помирились. И они-таки помирились!

Но вот на «Мосфильме», в том же 1956 г., снимается комедия начинающего режиссера Эльдара Рязанова – «Карнавальная ночь». Однако и здесь сначала бросаются в глаза черты ее сходства с «Волгой-Волгой».

Об этом сходстве, описанном в статье Е. Добренко «Гос-смех», мы уже не раз упоминали. Аналогичен конфликт бюрократа-начальника и членов художественной самодеятельности, которым он не дает хода. И актер тот же – Игорь Ильинский. «Оба фильма, – пишет Добренко, – рисуют одну и ту же модель противостояния стихии коллективного творчества бюрократическому пренебрежительному отношению к людям... Оба фильма рисуют победу радостного и смеющегося коллектива над чванливым бюрократом»⁵.

В чем же новое? Во-первых, в «Карнавальная ночи» мы не обнаружим мифа о том, что художественной самодеятельности принадлежит будущее советского искусства. Напротив, показано ее скромное место в нашем обществе. И если в комедии Александрова участники конкурса самодеятельности плывут в Москву, «оккупировав» чуть ли не всю Волгу, то в картине Рязанова место Всесоюзного конкурса занял простой новогодний концерт в рядовом Доме культуры.

Хотя Огурцов из «Карнавальная ночи» – лишь модификация Бывалова из «Волги-Волги», все-таки различия между ними есть. Прежде всего, Бывалов – «начальник управления мелкой кустарной промышленности». В искусстве он ровно ничего не

понимает, называя, например, Шуберта «товарищем Шульбертом»⁶. Огурцов же – директор Дома культуры. Он не столько невежественный, сколько бесконечно пошлый, тупо повторяющий многие «оттепельные» лозунги. Например, тогда модно было рассуждать о типическом в искусстве. И вот Огурцов говорит певице: «Что вы поете: “одна, одна?” Со здоровым коллективом будет гораздо типичнее». Актеру: «Собираетесь жениться, а плачете. Это не типично». Балерине: «Мы собираемся воспитывать нашего зрителя. Голыми ногами его не воспитаешь». Всему коллективу: «Басня – это хорошо. Басня – это сатира. Нам Гоголи и Щедрины нужны»⁷. (Эта фраза из речи Маленкова на одном из совещаний послесталинского времени стала тогда расхожей.)

В «Волге-Волге» фабула весьма далека от реальной жизни, несмотря на натурные съемки. В «Карнавальная ночь» наоборот. Единство места (Дом культуры), павильонные съемки – и свободная композиция. События приближены к реальной жизни. И другое, чем прежде, понимание жанра музыкальной комедии.

Вспомним, что мифологические кинокомедии прошлых лет были построены по типу театральных оперетт: песни возникали спонтанно, неожиданно – герой вдруг начинал петь. В монтажном листе «Волги-Волги» читаем: «По реке Чусовой идут плоты. Стрелка и лесоруб Василий поют дуэтом: “Вейся, дымка золотая, придорожная. Ой, ты радость молодая невозможная”»⁸ и т. п. А в «Карнавальная ночь», так же, как в последующих музыкальных кинокомедиях нового времени, песни поются исполнителями только тогда, когда они вызваны сюжетной необходимостью. Лена (Людмила Гурченко) поет песенку «Пять минут» либо во время репетиции, либо во время концерта. Это тоже как бы приближало события комедии «Карнавальная ночь» к реальной жизни.

В «оттепельной» комедии намечалось то, что позже, много лет спустя, утвердится в «перестроечном» кино: появилась определенная свобода творчества, которую авторы часто не знали, как использовать.

Действительно, мифологическая комедия прошлого выработала целый арсенал сюжетов и приемов, в ее создание включились лучшие силы тогдашнего советского кино. И комедия сталинского периода была по-своему совершенной. Собственно, она была всем хороша, кроме одного момента: в ней даже «не ночевала» правда.

Теперь кинематографисты начинали все с нуля. Прежде всего, они искали правду. А это и непривычно, и нелегко в таком «иллюзионном» жанре, как комедия. Перед нашим кино стояла трудная задача демифологизации комедии.

На смену мифу пришли «проблемы» и «темы», возникли «проблемная» и «тематическая» комедии. Сразу скажем, что все эти проблемы и темы во многом носили утопический характер. Утопии так же характерны для хрущевского времени, как мифы – для сталинского.

Представительницей «проблемной» комедии можно считать картину опять-таки Э. Рязанова (но гораздо более позднюю, поставленную в 1965 г.) «Дайте жалобную книгу!»

Рязанов, начавший свой путь режиссера-комедиографа с музыкальной комедии «Карнавальная ночь», затем попробовал свои силы во многих комедийных жанрах. В частности, – и в том виде комедии, который мы условно называем «проблемным». Проблема в названной комедии такова: как обновляющемуся советскому обществу спастись от многих недостатков, тянущих его назад в прошлое?

Сюжет незамысловат. Журналист Юрий Никитин (Олег Борисов) как-то с небольшой компанией приходит в кафе «Одуванчик». Официантка, видя перед собой бедных интеллигентов, принимается всячески их унижать, одновременно подхалимствуя перед респектабельными нахалами за соседними столиками. Никитин требует жалобную книгу. Появляется женщина-директор, настолько красивая, что Юрий тут же в нее влюбляется и, отправив друзей домой, сам остается в кафе. Директор Татьяна (Л. Голубкина), однако, ему ничуть не симпатизирует. И когда дебоширы за соседним столиком устраивают пьяную драку, в которой пострадал Никитин, красавица-директор именно его сдает в милицию.

Обиженный журналист пишет фельетон под названием «Испорченный вечер», где описывает эти события. Фельетон имеет грустные для Татьяны последствия. Ее работу разбирают в министерстве торговли (приглашая и автора фельетона).

Юрий, влюбленный в нее, все-таки пытается защитить молодую женщину. Но бюрократы из министерства хотят воспользоваться фельетоном как поводом уволить Татьяну и поставить на ее место взяточника. Но безуспешно.

Теперь Юрий и Татьяна вместе ведут борьбу за новый быт; за новое качество обслуживания. Они добились того, что в ресторане прошел ремонт; там выступает другой оркестр; официантка-хамка укрошена. И Татьяна наконец-то полюбила Юрия.

Несмотря на то, что автором сценария был талантливый и смелый поэт-бард Александр Галич (совместно с Б. Ласкиным), фильм весьма слаб, и сама проблемность его мелка.

С «проблемной» комедией в это время явно не получалось.

Что касается «тематической» комедии, то этому жанру больше повезло, так как темы подбрасывала сама жизнь.

Вот пример. На заводах возникали бригады, борющиеся за звание «бригад коммунистического труда». Но многие рабочие не были похожи не только на «людей будущего», но даже просто на хороших, «сознательных» ребят. Требовалось их перевоспитать. Тут иногда случались курьезные ситуации. На них построено несколько комедий. Лучшие из них – «Неподдающиеся» (1959), «Семь няnek» (1962), «Девчата» (1962). Однако сюжеты их чаще всего шаблонны.

В «Неподдающихся» (автор сценария – Т. Сытина, режиссер – Ю. Чулюкин) в заводской бригаде, борющейся за звание «бригады коммунистического труда», все дело портили два парня, не желающие ни хорошо работать, ни подчиняться дисциплине. И вот сознательная девушка из бригады, Настя Берестова, берется их перевоспитать. Надя прелестна и очень трогательна в исполнении молодой актрисы Надежды Румянцевой. Она применяла к ним все методы, включая женское кокетство (каждому из них казалось, что она немножко влюблена в него, хотя на самом деле у Нади был свой парень). Но главное, конечно, не во флирте. Надя покорила их своей добротой, доверчивостью и трудолюбием, творческим отношением к работе. Парни не только выправили свое поведение, но даже стали способными изобретателями...

В комедии «Семь няnek» (1962, сценаристы – Ю. Дунский и В. Фрид, режиссер – Ролан Быков) на часовой фабрике члены бригады, опять-таки борющейся за звание коммунистической, берут на себя задачу «перевоспитания» трудного подростка, взятого ими в бригаду из исправительной колонии, шестнадцатилетнего Афанасия. Семеро членов бригады (пять девушек и два парня) вступают в борьбу с испорченным, ленивым и вороватым мальчишкой.

В своем нежелании мыться он может сравниться разве что с Геккельберри Финном. Но у этих «семи нянек» «дитя» отнюдь не «без присмотра». Афоня поселен в рабочем общежитии, обласкан, окружен вниманием. Но ему трудно преодолеть свои воровские замашки. Иногда его выдумки не лишены остроумия. Особенно забавен эпизод с почтовым голубем. Афоня просит у своих «нянек» купить ему такого голубя в зоомагазине, после чего на крыше ближнего дома устраивает голубятню. Затем приносит голубя на свою фабрику, втайне от всех надевает ему на лапку золотые часы (прямо с конвейера) и выпускает его в форточку. Почтовый голубь действительно приносит часы, но только не в голубятню, а на старое местожительство, в зоомагазин.

Разумеется, обман обнаруживается. Милиция хочет вернуть парнишку в колонию, но бригада стоит за него стеной, и, наконец, в результате терпеливой доброты «нянек», парень исправляется и становится хорошим молодым рабочим.

Повторим, на смену мифологичности прошлых лет в кинокомедию приходит утопия. Многие люди, поверившие в обещанный Хрущевым коммунизм через двадцать лет, в «бригадах коммунистического труда» видели первые черты нового общества. В комедиях на эту тему могло вышучиваться что угодно, но только не эта вера.

Порою комедии на тему воспитания человека не были связаны с «бригадами коммунистического труда» и потому не выглядели такими наивными.

Такова, например, была следующая после «Неподдающихся» комедия Ю. Чулюкина – «Девчата» (1962). В главной роли – снова Н. Румянцева, которая играет девушку Тосю, приехавшую из Симферополя в Сибирь на лесозавод в качестве повара. Здесь она попадает в женское общежитие.

Тося с интересом присматривается к «первому парню» на лесозаводе: бригадиру Илье (Н. Рыбников). Прекрасный рабочий, передовик, влиятельный среди своих подчиненных, он весьма циничен с девушками, зная, что нравятся им.

Поняв, что Тося «недотрога», он заключает пари со своим дружком: якобы в течение недели он покорит Тосю настолько, что она будет за ним «бегать как собачонка».

Сценарий Бориса Бедного представляет в распоряжение актеров немало забавных ситуаций. Тося никак не хочет подчи-

ниться Илье. В отместку он – вместе со всей его бригадой – отказывается есть то, что приготовила для лесорубов новая повараха: парни выливают суп в снег. Тося рыдает и жалуется подругам: «Я в училище всегда за щи пятерки получала»⁹.

Однако постепенно Илья не на шутку влюбляется в нее.

Все идет хорошо, но вдруг Тося узнает о пари, которое заключили Илья с Филей. Она потрясена. «Разве можно спорить на живого человека?» – кричит она подругам. А потом говорит Филе в присутствии Ильи: «Знаешь, он выиграл пари. Я действительно в него влюбилась»¹⁰.

Но с Илей она отказывается общаться, как он ее ни уверяет, что на самом деле полюбил ее и забыл о глупом споре.

Вот теперь-то в фильме и начинается тема воспитания чувств. Чего только ни делает Илья для Тоси, даже покупает ей золотые часы, но она не желает знать этого циника. Правда, Илья – уже бывший циник. Теперь он полюбил, и любовь облагораживает его. Пожалуй, Илья в исполнении Н. Рыбникова напоминает его же Сашу из фильма «Весна на Заречной улице», которого тоже возвышает любовь.

Есть в «оттепельной» комедии и другая тема.

Как известно, в советский период люди были накрепко привязаны пропиской к своим городам и деревням.

При Хрущеве началось послабление паспортного режима, и многие юные провинциалы (а особенно провинциалки) устремились в большие города искать там счастья...

Несколько комедий конца 1950-х – начала 60-х гг. рассказывали о девушках, приехавших в большой город в надежде стать актрисами. Надежда эта чаще всего (но не всегда) не сбывается, но они находят себя в ином труде.

Характерный пример – комедия «Девушка без адреса» (1957), следующий фильм Э. Рязанова после «Карнавальная ночи». В главных ролях – Светлана Карпинская и Николай Рыбников. Катя приезжает в Москву из провинции, она хорошо поет и хочет стать артисткой оперетты. На счастье (позже выясняется, что на несчастье), друг деда, у которого она поселилась, работает гардеробщиком как раз в Театре музыкальной комедии. Дед (Эраст Гарин) зовет гардеробщика домой, чтобы он прослушал Катю и рекомендовал ее в театр. Но гардеробщик забраковал девушку, исходя из собственных представлений об актри-

сах: «Артистка должна быть фигуристой, должна в глаза бросаться всем антуражем. Может, ее попробовать сунуть во МХАТ?»¹¹

Но Катя раздумала становиться актрисой и ищет себе теперь самую скромную работу. Она была и домработницей, и манекенщицей, и курьером... Но нигде ей не понравилось (или она не понравилась), и Катя решает отправиться в Сибирь, на целину. Но на вокзале она встретила с парнем, который познакомился с ней раньше, однако потерял ее в московской сутолоке (Н. Рыбников). Теперь он буквально стаскивает Катю с подножки поезда. Она, таким образом, все-таки остается в Москве.

Героиня комедии А. Файнциммера «Девушка с гитарой», поставленной на том же «Мосфильме в следующем, 1958 г., живет и работает в Москве, но и в этом фильме центральной является тема поиска своего пути.

Роль Тани исполнила Л. Гурченко, два года назад сыгравшая в «Карнавальная ночи». Но Файнциммер – весьма средний режиссер, поэтому «Девушка с гитарой», где снимались Л. Гурченко, М. Жаров, Ф. Раневская, значительно уступает «Девушке без адреса» Рязанова.

«Зарифмованность» двух этих фильмов совершенно очевидна. Таня, так же, как Катя, хорошо поет и мечтает стать актрисой. Пока же она работает в магазине грампластинок. В один театральный вуз она проваливается на экзаменах, но хочет поступать в другой. Директор магазина грампластинок, довольный своей продавщицей, решает сорвать эту попытку. Он созывает у себя дома поддельную «приемную комиссию», где его приятели – парикмахер, инструктор служебного собаководства и техник домоуправления – разыгрывают преподавателей театрального училища. Нетрудно заметить, что эта сцена, в которой профаны заваливают молодое дарование, просто скопирована с того эпизода «Девушки без адреса», где Катю экзаменует гардеробщик. Сходен и финал. Девушка, не поступившая в театральной училище, изберет себе другое поприще.

Пятью годами позже поставлены еще две сходные комедии. В одной из них – «Королева бензоколонки» (Киевская киностудия им. Довженко, 1963, режиссеры – А. Мишурина и Н. Литус) – главную роль вновь исполнила Н. Румянцева. Здесь ее героиня Людмила приезжает из Полтавы в Киев, чтобы поступить в балет на льду. Но комиссия ее не пропускает, советуя позаниматься еще год.

Люда без конца ездит на роликах по загородному шоссе и несколько раз попадает в дорожные происшествия. Один из водителей строго спрашивает ее: «Почему вы не едете по осевой?», и Людмила отвечает: «А может быть, я как раз ее и ищу, эту осевую линию в своей жизни»¹².

Временно, до новой попытки поступления в Киевский балет на льду, Людмила устраивается работать на бензоколонку. Да так там пришлось ко двору, что искренне полюбила свою работу и осталась на ней.

На следующий год шоферы удивляются, почему Людмила снова не пробует поступать в балет на льду: «Что же вы, изменили мечте?» На что девушка отвечает: «Нет, просто мечту изменила»¹³.

Ее новая мечта осуществилась, ибо она стала не просто хорошим работником и «человеком на своем месте», но «королевой бензоколонки» – так с уважением называют ее шоферы.

Еще одна комедия, близкая по теме и фабуле вышеназванным, – «Приходите завтра» (1963, Одесская киностудия, режиссер – Евг. Ташков).

Очевидно влияние на эту комедию фильма Рязанова «Девушка без адреса». Но если героиня С. Карпинской певицей так и не становится, то в комедии «Приходите завтра» все происходит наоборот: Фрося, роль которой с большим юмором исполнила даровитая (и поющая, как, впрочем, и Карпинская) актриса Екатерина Савинова, проявляет огромное упорство в достижении цели, поступает в консерваторию, но зато теряет любимого юношу, который не может вынести ее одержимости искусством. А Фрося действительно одержима, как всякий подлинный художник. Сначала она опоздала на экзамен в консерваторию. И здесь не обошлось без гардеробщицы, которая отговаривает ее поступать. Но Фрося умолила профессора прослушать ее и спела ему песню «Вдоль по Питерской», которую заучила с пластинки.

Мы говорили о сходстве завязки фильмов «Девушки без адреса» и «Приходите завтра». А финалы построены как бы «от противного». В «Девушке без адреса» не устроившаяся в Москве Катя садится в поезд, чтобы вернуться на родину, но Паша снимает ее прямо с подножки вагона. В фильме «Приходите завтра» Костя, обиженный на Фросю за ее невнимание к нему, уез-

жает из Москвы; Фрося спешит к поезду, чтобы вернуть юношу, но немного опаздывает. После этого на занятии пением она очень рассеяна, и профессор строго говорит ей (важно, что это последние слова фильма): «Надо думать о том, о чем вы поете. Надо жить этими мыслями. Вы пришли сюда учиться и потрудитесь работать, как лошадь!.. Попрошу все сначала»¹⁴.

По сути дела, не так уж велико различие финала двух комедий. Ведь и в «Девушке без адреса» Катя должна начать все сначала.

«Все сначала» создавалось и в самом жанре комедий времен «оттепели».

Примечательно, что режиссеры-комедиографы сталинских времен в новую эпоху или ушли из комедийного цеха (И. Пырьев экранизировал Достоевского, Г. Раппапорт работал в жанре детектива), или терпели неудачи.

Известная по многим комедиям Н. Кошеверова в 1961 г. поставила фильм «Осторожно, бабушка!» с Ф. Раневской в главной роли.

И режиссер, и сценарист К. Исаев в этой комедии пытались приспособиться к требованиям нового времени. Здесь юной Лене, только что назначенному директору еще не достроенного Дома культуры, бюрократические строительные организации ставят препоны, перебрасывая рабочих на другой объект. На помощь Лене приходит ее бабушка (Ф. Раневская), участница еще Гражданской войны, которая призывает своих друзей, старых большевиков, достроить Дом культуры. Старики красят, белят и т. д. И тут молодежь, приятели Лены, устыдились и тоже засучив рукава взялись за дело. Дом культуры был достроен вовремя. В те годы тема передачи эстафеты «ленинской гвардии» сегодняшним юным была весьма популярной. Булат Окуджава пел: «Мы всё равно умрем на той, на той единственной гражданской...» Но в фильме комический вариант этой темы никак не получался. Не спасло и участие Раневской.

Еще в сталинское время, в 1947 г., Н. Кошеверова, вместе с другим ленфильмовским режиссером М. Шапиро поставила прелестную комедию-сказку (по сценарию Е. Шварца) «Золушка», о которой мы писали в предыдущей главе. Теперь, в 1963 г., те же режиссеры поставили новую сказку – «Каин XVIII» – по сценарию Е. Шварца и Н. Эрдмана. Снова сказочное королевство.

Снова Э. Гарин в роли сказочного Короля (правда, совсем другого – не обаятельно-инфантильного, как в «Золушке», а зловещего, преступного). Но новая сказка не шла ни в какое сравнение с первой. Фильм получился грубым в своей откровенной памфлетности (направленной против угрозы атомной войны).

Рецензент этого фильма С. Цимбал справедливо объяснял недостатки ленты «просчетами сценария, само происхождение которого в известной степени осложнило дело. Когда-то Е. Шварцем был написан черновой вариант сценария... После смерти писателя завершение работы над сценарием взял на себя Н. Эрдман». Далее критик писал о «несходстве литературных индивидуальностей двух писателей»¹⁵. Однако неудачными были и последующие комедии-сказки Н. Кошеверовой («Тень», «Царевич Проша» и др.).

Г. Александров в 1960 г. поставил свою последнюю кинокомедию «Русский сувенир». Он создал и сценарий, который совершенно не «вписывался» в новое время. По сути, «Русский сувенир» – мифологическая комедия, сделанная «на отходах» прошлого.

История здесь такая: самолет, везущий в Москву из Китая группу американцев, потерпел небольшую аварию и вынужден был приземлиться в Сибири.

Сначала в фильме задействованы мифы о России, как бы идущие от иностранцев. Они думают, что Сибирь – это глушь, где живут дикари; что здесь-то и расположен пресловутый «железный занавес»; что все русские песни унылы и тоскливы; что в России никто не верит в Бога и т. д.

А потом слагаются мифы, пахнущие нафталином: «широка страна моя родная», «ничего на свете нет лучше социализма и советского интернационализма», «капитализм глубоко враждебен русскому духу» и т. п.

Р. Юрнев писал об этой комедии: «В фильме говорилось о мире, атомной энергии, фестивалях, шпионаже, космосе, финансах, религии... Были применены и комбинированные, и документальные, и натурные, и павильонные, и всякие иные съемки. Но это было тяжелое поражение режиссера»¹⁶.

Все это верно, но причин поражения Юрнев не понял: «Александрова-режиссера и его комедийных актеров погубил Александров-сценарист, утративший логику развития характеров»¹⁷.

Нет, этого режиссера (как и других постановщиков комедий прошлого) погубила новая эпоха, новое время.

Теперь в комедию пришли новые режиссеры: Э. Рязанов, Л. Гайдай, Г. Данелия, Э. Климов и др.

Любопытно, что в некомедийных видах кино резкой смены режиссуры не произошло. Появилась целая плеяда молодых постановщиков, но продолжала успешно работать и старая гвардия, усвоившая уроки иного времени: Иосиф Хейфиц поставил фильмы «Большая семья» (1954) и «Горизонт» (1961), Александр Зархи – «Высоту» (1957), Михаил Калатозов – «Летят журавли» (1958), Михаил Ромм – «Девять дней одного года» (1961), Григорий Козинцев – «Гамлета» (1964).

Думается, причина этого, на первый взгляд странного, явления заключается в том, что комедия – самый устойчивый жанр, характеризующийся четко наработанными тематическими и формальными признаками. В новое время именно комедия пережила такую ломку, которую не могли осуществить комедиографы прежних лет.

Вспомним первую комедию молодого режиссера Г. Данелии «Я шагаю по Москве» по сценарию Г. Шпаликова (1964). Она настолько отличается от кинокомедий сталинского времени, что, будь она поставлена тогда (хотя это, конечно, невозможно), то зрители ее бы не восприняли как комедию и вообще не поняли бы, о чем этот фильм.

Разве раньше возможна была комедия без фабулы, интриги, без мифа, без стержневой «истории», положенной в основу сюжета?

Весь фильм состоит из маленьких, незатейливых эпизодов, происходящих в течение одного дня с тремя юношами: встреча москвича Кольки с сибиряком Володей, транзитным пассажиром, на день остановившимся в Москве; ссора жениха Саши и невесты Светы; знакомство Коли и Володи с девушкой Аленой из магазина грампластинок и т. д. Главное в фильме не эти эпизоды, а атмосфера радости, беспечности, молодости в летней гостеприимной Москве. Легкий, светлый юмор этой комедии вызывает не смех, а улыбку.

Легкостью и радостью наполнена песня (композитор А. Петров), которую поет Колька (восемнадцатилетний Никита Михалков): «Бывает все на свете хорошо, в чем дело – сразу не поймешь,

а просто летний дождь прошел, нормальный летний дождь... А я иду, шагаю по Москве, но я пройти еще смогу соленый Тихий океан, и тундру, и тайгу... А если я по дому загрузчу, под снегом я фиалку отыщу и вспомню о Москве»¹⁸.

По жанру эту комедию справедливо отнести к лирической комедии эпизодов.

К тому же жанру можно отнести и более раннюю, но менее удачную ленфильмовскую картину «Улица полна неожиданностей», поставленную на «Ленфильме» в 1958 г. режиссером С. Сиделевым. Название ее восходило к первой «оттепельной» ласточке – «Весне на Заречной улице».

Правда, другое слово – «неожиданности» – говорило о специфике комедийного жанра. Но комедийные недоразумения здесь тонули в обыденных деталях жизни города, а также изображенной на экране семьи.

Все в этом фильме было мелким: и преступление (подвыпивший человек ночью забирается в будку регулировщика и произвольно меняет огни светофора); и испуг юного милиционера Шанешкина (эту роль играл обаятельный актер Леонид Харитонов), когда он узнает, что задержал отца любимой девушки; и недоразумение: на самом деле это был приятель отца, которого благородный Воднев не хочет выдавать; и оправдание героя: Шанешкин торжественно сообщает Водневу, что «начальник отделения милиции просил передать Вам бумагу, реабилитирующую вас»¹⁹.

Право же, на фоне подлинных реабилитаций, происходящих тогда в нашем обществе, эта «реабилитация» казалась не только пустяшной, но и фальшивой (если же это слово было шуткой автора сценария Л. Карасева, то шуткой бестактной и неуместной).

«Улица полна неожиданностей» – пример неудачной «комедии эпизодов».

Оттепель в области комедийного жанра – это еще и оттаивание прежних «замерзших», затвердевших жанровых структур. Изменился единственный строго канонический комедийный жанр сталинского времени – музыкальная комедия, возникло много новых комедийных жанров, которым даже не было названия. Условно их можно озаглавить так: «проблемная комедия», «тематическая комедия», «комедия эпизодов».

Некоторые режиссеры «оттепельного кино» пошли путем обновления старых, забытых комедийных жанров.

Так возродился жанр эксцентрической комедии, которая восходит ещё к «немой комической». Он развивался в немом кино и на Западе, и у нас; а в 1930–50-х гг. – только на Западе.

В 1961 г. ставится сразу несколько эксцентрических комедий.

На «Ленфильме» молодой режиссер Владимир Фетин снял по сценарию А. Каплера и В. Конецкого комедию «Полосатый рейс» про тигров, которых перевозили на корабле из-за рубежа в наш зоосад.

Главную роль – буфетчика, вынужденного выдать себя за дрессировщика тигров, – играет Е. Леонов. Если сравнить эту комедию с «Укротительницей тигров», то сразу будет видно различие жанров: «Укротительница тигров» (режиссеры А. Ивановский и Н. Кошеверова) – лирическая комедия, в которой главное – любовная интрига, а «Полосатый рейс» – эксцентрическая, где важнее всего острая интрига. Там обезьяна на пароходе открывает клетки тигров, и они все оказываются на палубе... Плохо пришлось бы морякам, если бы не смелая племянница капитана, укротившая тигров...

Э. Рязанов тоже попробовал свои силы в области эксцентрики, поставив в 1961 г. по сценарию Л. Зорина комедию «Человек ниоткуда» с С. Юрским в главной роли. Тут эксцентрика, фантастика и гротеск соединились воедино, чтобы рассказать о сне, вернее, о бреде одного ученого-антрополога. Его бред и заключает в себе всю интригу фильма.

Итак, Поражаев со своей экспедицией забрел на Памир в поисках «тали» – снежного человека. Но неожиданно он срывается с горы, падает, теряет сознание, и все события фильма представляют его фантазии. Ему кажется, будто он попал в то самое племя дикарей тапи, о котором много писал в антропологическом журнале. Он находит контакт с дикарями, и ему удается взять одного из них, по прозвищу Чудак, с собой в Москву. Чудак (С. Юрский) ведет себя в сегодняшнем цивилизованном обществе странно, экстравагантно, часто пугая людей. Вместе с тем, в нем, как в вольтеровском Простодушном, много чистоты, доброты, доверчивости... Он попадает в самые разные смешные ситуации, но многому учится от людей. А потом он умоляет По-

ражаева вернуть его обратно в свое племя, чтобы он мог помочь своим соплеменникам стать людьми. Что Поражаев и сделал, после чего очнулся в снегу, окруженный своими товарищами. Очнулся с криком: «И все-таки я найду тебя, тапи, найду!»²⁰

Однако поиски Рязанова в области эксцентрической комедии (весьма талантливого художника в иных комедийных жанрах) были так же малопродуктивны, как и поиски учеными снежного человека.

Гораздо больше на этом пути преуспел Леонид Гайдай.

В начале 1960-х он поставил две немые комедийные короткометражки: «Пес Барбос и необычный кросс» (1961) и «Самогонщики» (1962), где применил пародию, гэгги, буффонаду, гротеск и, главное, дал жизнь клоунскому «трио», которое затем прошло через многие фильмы (и не только его).

На истории и существовании этого «трио» необходимо остановиться. В него входило три комика, изображавших жуликов: толстый бритоголовый «начальник» Бывалый (Е. Моргунов), пьяница и полууголовник Балбес (Ю. Никулин) и, наконец, угодливый, подхалимствующий псевдоинтеллигент Трус (Г. Визин). С ними приключались всякие смешные истории.

Троица эта перешла в последующие фильмы Гайдая, уже полнометражные и звуковые: «Операция “Ы” и другие приключения Шурика» (1965), «Кавказская пленница» (1967). В «Операции “Ы”» смешна их имитация ограбления склада по плану самого проворовавшегося директора. В «Кавказской пленнице» они за большие деньги пытаются похитить молодую девушку и передать ее в руки «жениха»-кавказца. Разумеется, обе эти авантюры срываются.

Кроме того, заимствовал эксцентричную троицу Э. Рязанов и для фильма «Дайте жалобную книгу» (1965), в котором Бывалый, Балбес и Трус предстали в качестве клиентов ресторана – дебоширов, затеявших драку с героем фильма. Это же трио мелькнуло в телефильме «Семь стариков и одна девушка» (1968, режиссер – Е. Карелов); карикатура на «тройку» возникла в мультфильме «Бременские музыканты».

Но апофеозом славы этих киноперсонажей был такой факт: в начале 1990-х гг. российский художник Л. Звездочетов выполнил мозаику (на золотой смальте) под названием «Артисты-метростроители», где изображены Бывалый, Балбес и Трус. Худож-

ник хотел, чтобы эта мозаика была помещена на стене станции московского метро «Комсомольская-кольцевая», рядом с мозаичными портретами Александра Суворова, Михаила Кутузова, Владимира Ленина. И хотя желание художника не было поддержано московскими властями, для нас важно само по себе свидетельство значения для российской массовой культуры персонажей из комедии Л. Гайдая.

Громадную популярность в народе этой «троицы» режиссер и кинокритик Олег Ковалов объясняет так: «Перед нами – “три источника, три составные части” советского строя: Вождь-шкурник с подручными – тупым Люмпеном и интеллигентствующим Лакеем... Отчего же эти малопривлекательные личности стали всеобщими любимцами? Оттого, верно, что народ взглянул на себя как на переболевшего тяжелой хворью, уже осознанной и потому не опасной... Они были обаяшками, зло мнилось обезвреженным и безопасным»²¹.

Но это – социальное объяснение, никак не раскрывающее тайну того успеха, который «троица» имеет у самых молодых и даже маленьких зрителей, ничего не знающих об «обезвреженном зле» прошлых лет. Мне представляется, что успех «троицы» надо искать как раз в сфере эксцентрики, в популярности киномасок, забытых у нас со времени Чарли Чаплина и отечественных Пата и Паташона.

Далее Ковалов справедливо пишет о том, что в фильмах «Операция “Ы”» и «Кавказская пленница» троице противостоит «шестидесятник Шурик, очкарик в ковбоекке... Шурик несет излюбленную комедией тему обманчивой слабости: прет на рожон, безрассудно сражаясь с узаконенным всеилием дутых авторитетов»²². И действительно, нелепый, но смелый и честный Шурик «сорвал» обе авантюры бандитской троицы: и с ограблением, и с похищением.

Именно Шурик в исполнении Александра Демьяненко стал своего рода символом героя «оттепельной» комедии. Как заметил уже другой критик, «на лбу этого белоголового стриженного очкарика в линялой клетчатой безрукавочке намертво выведено большими буквами всеобщего обожания: “Шурик”»²³.

Наряду с эксцентрической комедией, в «постоттепельные» годы возрождается еще один комедийный жанр: сатирическая комедия, успешно развивавшаяся в 1920-е гг., в немом кино.

Основным объектом сатиры стала средняя школа, в которой оставалось многое от «культурного» времени. В 1960-х гг. вышло несколько прекрасных «школьных комедий», которые не следует путать со «школьными фильмами» 1970-х (поставленными Динарой Асановой и другими), не имеющими отношения к комедийному жанру.

В отличие от «школьного фильма», «школьные комедии» были адресованы не детям, а взрослым.

Назовем несколько «школьных комедий» 1960-х гг. Это прежде всего фильм «Друг мой, Колька» по пьесе А. Хмелика, снятый режиссерами А. Салтыковым и А. Миттой в 1961 г. и высмеивавший пионервожатую-приспособленку. Ее роль была великолепно сыграна актрисой Анной Дмитриевой. Главное в этом образе – ханжество и фальшь. Жестокая и лицемерная, она воплощала в себе тип педагога-демагога, столь характерный для недавно ушедших сталинских времен.

Другой тип воспитателя был представлен актером Евгением Евстигнеевым в комедии режиссера Элема Климова «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» (1964).

Уже не молодой, но бодрый и здоровый Евстигнеев-Дынин не понимает детей и мучает их рассказами о себе и своем поколении: «Когда я был маленьким, я тоже отдыхал в пионерских лагерях. Нам тогда приходилось туго: спали в самодельных шалашах, готовили пищу на костре, сами таскали воду, сами стирали... Оглянитесь вокруг: какие вам корпуса понастроили, какие газоны разбили... Дети! Вы – хозяйева лагеря!» На самом же деле дети в лагере совершенно лишены всякой самостоятельности и превращены в пешек. В ажиотаже отчетности перед начальством Дынин радуется, что они прибавляют в весе, что «общий вес третьего отряда к концу смены за тонну перевалит», но при этом командует любимыми их поступками и развлечениями: «Дети в карнавальных костюмах организовано выходят на площадку. Шагом марш»²⁴. Разумеется, среди карнавальных костюмов главный для Дынина – хрущевская «царица полей» кукуруза.

Сценарий этого фильма создали драматурги С. Лунгин и И. Нусинов.

В середине 1960-х гг. в нашем кино утвердился еще один комедийный жанр – комедия-притча.

На «Мосфильме» в самом конце 1965 г. вышли два фильма, сюжеты которых связаны с зубоврачебными вопросами.

За мелкими стоматологическими делами стояли вопросы гораздо более широкие и важные.

В картине «Тридцать три» (режиссер – Г. Данелия) показан необыкновенный стоматологический больной: у него вместо обычных для всех людей тридцати двух зубов обнаруживается тридцать три! Скромный инженер фабрики безалкогольных напитков в маленьком городке «Верхние Ямки» Иван Сергеевич Травкин (Евгений Леонов) ввиду этого обстоятельства становится знаменитостью. Его везут в Москву, показывают по телевидению, ученые пишут о нем статьи. А городок Верхние Ямки становится чем-то вроде Больших Васюков после шахматного турнира в романе Ильфа и Петрова «Двенадцать стульев».

Перед нами – скрытая сатира на сенсации и газетную шумиху, которыми были богаты 60-е гг.

Шумиха оказалась напрасной: в челюсти Травкина оказалось тридцать два корня, но на одном выросло два зуба, что, как объяснил профессор, иногда случается.

В комедии «Похождения зубного врача» режиссера Э. Климова изображен уже чудо-доктор. В маленький провинциальный городок приезжает молодой зубной врач Чесноков (Андрей Мягков), который совершенно безболезненно, при этом без анестезии, удаляет зубы. Он даже не прикасается к больному зубу инструментами: очередной страдалец только успевает открыть рот, а зуб уже в щипцах у врача. Чесноков, так же, как Травкин, становится знаменитостью. Но тема этой комедии – не сатира на рекламу и сенсацию.

Лента «Похождения зубного врача» была поставлена Климовым по сценарию А. Володина. Это содружество предполагало более серьезный фильм, что и получилось. Идея этой комедии, выраженная опять-таки в иносказательной форме, – как бережно и любовно надо относиться к таланту, чтобы он не завял. Конечно, за ремеслом зубного врача в этой притче стояло искусство художника, творца. Зависть, сплетни, злоба как бы «подрезали крылья» Чеснокову. Он чего-то испугался и не смог больше удалять зубы без боли.

Но не могла же комедия кончиться так грустно. И Чесноков, став преподавателем в стоматологическом техникуме, перedal свой удивительный талант ученице.

Притчей можно назвать и комедию Э. Рязанова (по сценарию Э. Брагинского и Э. Рязанова) «Берегись автомобиля» (1966).

Авторы этого милого, изящного фильма кое-что заимствовали от старой итальянской картины «Полицейские и воры», в частности, дружбу вора (И. Смоктуновский) с представителями закона, в данном случае следователя (О. Ефремов) и милиционера (Г. Жженов). Но близость отдельных мотивов лишь подчеркивает жанровое отличие произведения итальянского неореализма (которое своими корнями уходит в глубину веков, в итальянскую народную комедию масок) от советской комедийной притчи 1960-х гг.

Почему же это притча? Казалось бы, история о том, как некий молодой человек угонял машины у богачей, а деньги, вырученные от их продажи, передавал в детские дома, реалистична. Однако этот случай стал в фильме притчей, ибо картина иносказательна. Она включает в себе скрытую сатиру на государство, которое называет себя социалистическим, но при этом в нем есть и подпольные миллионеры, и несчастные дети, обитатели детских домов. Романтический чудак Смоктуновский—Деточкин, советский Робин Гуд, берет на себя роль «перераспределителя бюджета».

Обратим внимание на то, что комедии-притчи распространились в середине 1960-х гг., уже после снятия Хрущева (1964). Как раз в это время начался процесс запрета ряда отснятых или еще не законченных фильмов.

Запрещены к показу тогда были такие фильмы, как «Скверный анекдот» А. Алова и В. Наумова (1965), «Комиссар» А. Аскольдова (1966), «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж» А. Кончаловского (1966). Кинематографическое начальство боялось сатиры, а значит, разоблачений, правды.

Откликом на эти запреты и явились фильмы-притчи, где использовался «эзопов язык». Фильмы-притчи сильно отличались от мифов сталинской эпохи. В тех мифах всегда шло прославление чего-либо («Большой семьи», «Отца народов», современной Золушки и т. п.). В притчах содержались скрытая издевка и ирония. Начав с простодушных и добрых утопий, «оттепельная» комедия пришла под конец этого периода к сатире, а также к иносказаниям и грустно-ироническим притчам.

Время стремительно менялось. В 1964 г. в Ленинграде осудили и выслали поэта Иосифа Бродского. В 1966 г. состоялся суд

над диссидентами Синявским и Даниэлем. Их дела проходили уже как политические. И совсем недалек был год 1968-й, когда произошли чешские события, сильно повлиявшие и на наше общество, и на наше искусство.

Литература

- ¹ *Варшавский Я.* Душа современника // Искусство кино. 1958. № 11. С. 23.
- ² *Некрасов В.* Слова «великие» и «простые» // Искусство кино. 1959. № 5. С. 61.
- ³ Там же.
- ⁴ *Туровская М.* Марлен Хуциев // Молодые режиссеры советского кино. Л.; М., 1962. С. 188.
- ⁵ *Добренко Е.* Госсмех, или Между рекой и ночью // Киноведческие записки. 1993. № 19. С. 40.
- ⁶ Монтажная запись фильма «Волга-Волга». М., 1961. С. 62.
- ⁷ Монтажная запись фильма «Карнавальная ночь». М., 1956. С. 19, 23, 13, 18.
- ⁸ Монтажная запись фильма «Волга-Волга». С. 27.
- ⁹ Запись автора после просмотра фильма «Девчата».
- ¹⁰ То же.
- ¹¹ Монтажная запись фильма «Девушка без адреса». М., 1958. С. 20.
- ¹² Монтажная запись фильма «Королева бензоколонки». М., 1963. С. 7.
- ¹³ Там же. С. 58.
- ¹⁴ Монтажная запись фильма «Приходите завтра». М., 1963. С. 59.
- ¹⁵ *Цимбал С.* Каиново царство // Искусство кино. 1963. № 8. С. 81.
- ¹⁶ *Юрнев Р.* Смешное на экране. М., 1964. С. 179.
- ¹⁷ *Юрнев Р.* Советская кинокомедия. М., 1964. С. 500.
- ¹⁸ Монтажная запись фильма «Я шагаю по Москве». М., 1964. С. 52.
- ¹⁹ Монтажная запись фильма «Улица полна неожиданностей». М., 1957. С. 61.
- ²⁰ Монтажная запись фильма «Человек ниоткуда». М., 1961. С. 56.
- ²¹ *Ковалов О.* Три источника и три составные части // Сеанс. 1992. № 7. С. 90.
- ²² Там же.
- ²³ См.: *Савельев Дм.* Шурик // Сеанс. 1992. № 7. С. 15.
- ²⁴ Монтажная запись фильма «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен». М., 1964. С. 10.

Глава третья

Осенний марафон комедий (1970-е – начало 1980-х)

В своей статье «Роман с застоём. 70-е» молодой киновед Михаил Брашинский писал: «Все согласны, что 70-е начались в 1968-м»¹. Это совершенно верно. Но далее, описывая события, произошедшие в 1968-м году, критик не совсем точно, с нашей точки зрения, расставляет акценты, смешивая действительно важное с второстепенным: «За Че Геварой, убитым в октябре предыдущего года, последовали Мартин Лютер Кинг и Роберт Кеннеди... В Варшаве открылась “антисионистская” охота на ведьм. В Москве из Союза писателей выгнали Солженицына. Подавление восстаний в Париже, Чикаго и Праге подвели окончательную черту под прошлым десятилетием»².

Восстание в Праге оказалось на последнем месте! А ведь для внутренней политики России самыми значительными были, конечно, чешские события, когда свободолюбивые надежды чешского и словацкого народов были раздавлены советскими танками. Мощная палица (чтобы не сказать «дубина») советского режима одним концом ударила по бастующим чехам, а другим – по их русским защитникам.

Массовые исключения этих защитников из партии и увольнение беспартийных с работы окончательно доказало, что с «оттепелью» покончено*.

Как отреагировало наше искусство на приход новой эпохи?

Одни художники – легкомысленно. Другие – с испугом.

В цитированной выше статье Брашинского об этом времени написано в иронии: «Чудесные позывные воскресной радиопередачи “С добрым утром!”... задают маршевый тон не только на доброе утро и хороший день, но и на всю замечательную неделю, пятилетку, жизнь»³.

Что тогда происходило с кинокомедией? На этот вопрос автор отвечает своеобразно, считая, что распространилась в кино и в театре позднесоветская «салонная комедия», и «не Шекспир и Островский, а Э. Брагинский с Э. Рязановым, В. Константинов с Б. Рацером и другие водевильные дуэты оказываются самыми

* Впрочем, наказания интеллигенции начались еще в 1966 г., после суда над Даниэлем и Синявским.

популярными драматургами в СССР... О баснословной популярности Михаила Жванецкого, Аркадия Арканова, Григория Горина и других сольных увеселителей, рангом поменьше, и говорить не приходится... Именно благодаря тому, что ничто не названо, все всё понимают. Культура неназванного, непоказанного, недосказанного»⁴.

Вряд ли стоило называть это искусство «салонной комедией»: оно гораздо глубже. И тут не «фиги в кармане» (слова Брашинского), а вынужденный «эзопов язык».

Но вот главная и весьма существенная ошибка критика в сем рассуждении: он определяет стиль искусства 70-х гг. как стиль «брежневского плюрализма»⁵.

Какой же мог быть плюрализм в эпоху застоя? Брашинский весьма странно поясняет свою мысль: «Приходится признать, что эта культура (т. е. культура брежневской эпохи. – М. Ж.) была ближе к реальной демократии, чем та, к которой привела перестройка. Эта культура оставляет человека в покое и дарует ему небывалое счастье – счастье заброшенности, забытости, оставленности наедине с собственной жизнью. Нет мира, нет идеологии, нет политики. Нет ничего, кроме частной жизни»⁶.

По поводу времени перестройки Брашинский замечает: «Словами Бродского “здесь можно жить, забыв про календарь”, написанными в 1972 г., советскую действительность будет уже не описать. В ней начнется самое для частного человека страшное – затикают часы. Начнется время. “Навсегда” (навсегда прощались при эмиграции, и Брежнев был навсегда) закончится в 1985-м. Закончится настоящее, в котором, в отличие от прошлого и будущего, только и можно жить»⁷.

Тут все напутано. Прежде всего, приведенное стихотворение Иосифа Бродского описывает отнюдь не «советскую действительность», а бытие США, куда поэт переехал как раз в 1972 г. В стихотворении «Осенний вечер в скромном городке» дается картина провинциальной жизни «одноэтажной Америки» начала 1970-х. Приведем его с сокращениями:

Здесь утром, видя скишим молоко,
Молочник узнает о вашей смерти.
Здесь можно жить, забыв про календарь,
Глотать свой бром, не выходить наружу
И в зеркало глядеться, как фонарь
Глядится в высыхающую лужу.

Это все там, за границей, а у нас, в СССР как раз нельзя было «забыть про календарь», особенно про его «красные даты» – просто не дали бы забыть.

А все рассуждения Брашинского о «брежневском плюрализме» и демократии можно объяснить лишь молодостью автора, родившегося в 1960-х, и его ностальгией по 1970-м – годам его детства. Разве тогда не было идеологии и политики? Да они насильственно внедрялись в нашу жизнь! Нельзя было пройти по улице пяти шагов, чтобы не увидеть огромного – вверху, поперек всей улицы – плаката с надписью: «Решения 24 (25, 26) съезда КПСС – выполним».

Вы могли быть беспартийным, но все равно от вас требовали присутствия на открытых партсобраниях, в первомайских и ноябрьских демонстрациях, участия в коммунистических субботниках. А попробовали бы вы не явиться на выборы – на эту смехотворную и позорную процедуру (которую чаще называли «голосованием»), где в избирательных бюллетенях всегда значилась одна кандидатура! Может быть, вам бы за это явно и не «попало», но в вашем тайном досье, хранящемся в МВД, этот неприход был бы зафиксирован и отразился бы в серии служебных неприятностей (как минимум).

Молодежь в институтах замучивалась марксистско-ленинской философией. Ни в одну страну мира нельзя было выехать без предварительной беседы в обкоме партии, беседы, превращающейся в «чистку» отъезжающих за рубеж.

В школах часто цитировались слова Маяковского: «Партия – рука миллионнопалая, сжатая в один громящий кулак».

Никакого «счастья оставленности наедине с собственной жизнью» в эпоху 1970-х гг. и в помине не было! Это как раз сейчас человек в России наконец-то принадлежит самому себе и, если хочет, может отгородиться от всего мира. Он имеет право даже не работать, так как отменена статья «за тунеядство» (по которой в свое время судили и выслали Иосифа Бродского). Это сегодня есть плюрализм мнений. Тогда его не было.

А теперь посмотрим, что пишет о кинематографе 1968 г. киновед более старшего поколения, «шестидесятник» Валерий Фомин: «Год 1968-й для нашего кино намечался совершенно особым... Никогда больше – ни в прежние, ни в последующие годы – не запускалось в производство такое количество инте-

ресных, обещающих фильмов. Год этот мог получиться не просто суперурожайным, но и поистине “звездным”, этапным для кино... В нашем кино явно наметился... качественный перелом. Он произошел. Но только в обратную сторону. Год, обещавший стать для отечественной киномузы победным триумфальным, стал годом погромов, годом самых крутых, самых кровавых расправ над ней»⁸.

Правда, кинокомедий эти «крутые расправы» тогда меньше коснулись. Приходит в голову только один пример полного запрещения комедии в 1968 г. «Интервенция» – эксцентрическая комедия Геннадия Полоки по пьесе начала 1930-х гг. Льва Славина – была положена «на полку» (очевидно, комедию порицали за «легкомысленное» изображение событий Гражданской войны). В других случаях цензура требовала только изъятия отдельных эпизодов.

И в том же 1968-м вышли на экран две очень интересные комедии.

Во-первых, это «Бриллиантовая рука» Леонида Гайдая – жизнерадостная комедия, которая снималась по законам кинематографа 60-х, но вышла на экран после «чешских событий».

Эта комедия по-настоящему смешна, полна остроумнейших шуток и гэгов. В ней привлекает удивительная легкость и комедийный блеск. Весьма забавна придуманная сценаристами (Я. Костюковский, М. Слободской и Л. Гайдай) история о том, как скромный совслужащий Горбунков (артист Юрий Никулин) попадает в турпоездку за рубеж и за границей оказывается случайно впутанным в темные делишки контрабандистов. На его руку накладывают гипс, чтобы спрятать там бриллианты и перевезти их в СССР.

Скромнейший Семен Семенович был «загипсован» по ошибке, вместо некоего проныры и жулика по прозвищу Граф (Андрей Миронов). Дальше, по возвращении в СССР, Горбунков обо всем рассказывает в милиции, но работники нашего уголовного розыска решают использовать его в качестве «подсадной утки» для раскрытия целого гнезда контрабандистов. Двое из «гнезда» – упомянутый нами Граф и его глуповатый дружок-громила по прозвищу Механик (в исполнении Анатолия Папанова) – сами бегают за Горбунковым, боясь упустить его из вида и мечтая лишь об одном: заманить его в укромное место, где можно было бы

снять с него гипс и завладеть бриллиантами. Остальных бандитов Горбункову и милиции еще предстоит раскрыть. Таким образом, комедия основана на перекрестной погоне: бандиты охотятся за Горбунковым, а он (вместе с милицией) – за ними.

В картине – превосходные комедийные персонажи: изящный и лукавый Граф (А. Миронов), талантливо исполняющий песню «Остров Невезения», которая стала очень популярной; дебилообразный Механик – Папанов; рьяная общественница с меткой фамилией Плющ в исполнении Нонны Мордюковой; наконец, простодушный и милый Горбунков – Юрий Никулин.

И тогда, и позже эта комедия пользовалась огромным зрительским успехом. Но в 1968-м, невзирая на теплый зрительский прием, «бдительная» критика обрушилась на нее.

Автор монографии о Гайдае И.Фролов пишет: «Критики отмечали понижение смысловой содержательности и эстетического уровня произведения»⁹.

Самое любопытное – то, что сам Фролов тоже оказался в числе недовольных критиков* и в монографии 1991 г. осуждает эту прелестную эксцентрическую, легкую комедию – осуждает в традициях и терминологии 1968 г.: «Содержательный, идейный фактор в “Бриллиантовой руке” не только не расширился и не углубился..., но пошел на убыль. Гражданская позиция авторов не поднялась на новый, более высокий виток спирали. Комедия почти совсем лишилась общественно значимого содержания. Все эти вместе взятые недостатки и предопределили довольно прохладное отношение к “Бриллиантовой руке” со стороны общественности. Даже начались разговоры о кризисе в творчестве режиссера. Мне кажется, что эта комедия отражает некоторую растерянность Гайдая»¹⁰.

И правда, было от чего прийти в растерянность! С одной стороны, прекрасный прием у публики. С другой – «прохладное отношение общественности» и упрек критики в том, что «комедийные находки в этом фильме не на высоте»¹¹.

Л. Гайдай вскоре начал экранизировать литературные произведения, ища опору в уже утвержденном и одобренном. Так в 1971 г. он поставил комедию «Двенадцать стульев» по роману И. Ильфа и Е. Петрова. Но здесь Гайдай опередил Михаил Швей-

* Хотя в целом монография вполне апологетическая.

цер, который экранизировал другой роман Ильфа и Петрова – «Золотой теленок» – еще в 1968 г. (это, очевидно, и натолкнуло Гайдая на мысль об экранизациях вообще и романа Ильфа и Петрова, в частности).

«Золотой теленок» М. Швейцера и есть вторая кинокомедия, которая вышла на экран в 1968-м. Сейчас хочется отметить только одно качество этой в целом прекрасной комедии: она получилась недостаточно смешной – в то время, как роман у всех поколений читателей вызывал и вызывает неизменное веселье. Автор ее был слишком напуган или, вернее, удручен изменением атмосферы в стране, чтобы смеяться.

Но постепенно растерянность и испуг комедиографов проходили. Они уже привыкли к новой реальности...

На Втором Всесоюзном съезде кинематографистов (1972) говорилось о современном кино, об историко-революционных и приключенческих фильмах. В своем докладе Л. Кулиджанов заявил: «Мы в Союзе кинематографистов решительно выступаем против снобистского отношения к остросюжетному фильму с яркими героическими характерами. Мы знаем, какую радость доставило зрителям появление на экране “Неуловимых мстителей”. С большим успехом прошел “Мертвый сезон”, опровергнувший многие каноны детективного жанра... Массовый зритель хорошо принял фильмы “Сильные духом”, “Щит и меч” и такие многосерийные телефильмы, как “Операция Трест” и “Адьютант его превосходительства”»¹².

Комедия же оказалась падчерицей советского кино: может быть, потому, что в ней не предполагалось «ярких героических характеров». Примечательно, что за все время съезда, где мелькали имена многих наших режиссеров, не было упомянуто ни одного комедиографа: ни Рязанова, ни Данелии, ни Гайдая, ни кого-либо другого.

Но вернемся к творчеству Гайдая. В течение 1970-х гг. он поставил пять фильмов по русским, советским и зарубежным сочинениям: «Двенадцать стульев» (1971), «Иван Васильевич меняет профессию» (1973), «Не может быть!» (1975), «Инкогнито из Петербурга» (1977), «За спичками» (1980).

Главное, что их объединяло: все это были не современные произведения. То есть осуществлялся старый принцип, идущий еще от А. К. Толстого из его шуточной «Истории русского

государства»: «Ходить бывает склизко по камушкам иным. И так, о том, что близко, давайте помолчим».

Но прежде появился его фильм «Двенадцать стульев» – своеобразный киноспор с комедией Швейцера «Золотой теленок». Вспомним тот фильм 1968 г. Там были великолепные актерские работы: З. Гердт–Паниковский, Л. Куравлев–Балаганов, Е. Евстигнеев–Корейко. Но значительнее всех образов был сам Остап Бендер в исполнении Сергея Юрского. Актер показывал своего героя не прибалтанным жуликом, а интеллигентом-мыслителем. Не побоюсь сказать, что Юрский в этой роли продолжил многие черты Чацкого, созданного им в спектакле Г. Товстоногова «Горе от ума» (1962). Главное – незаурядный ум.

Его Остап хотел построить свой личный маленький капитализм в советском государстве 1931 г., когда нэп уже кончился. Ильф и Петров как будто и желали показать, как хорош социализм и как плохи Корейко и Бендер, стремящиеся воссоздать «капитализм». Но все же авторы были не очень строги к Бендеру, и К. Симонов в предисловии к роману «Золотой теленок» был прав, называя его героя «веселым жуликом, не лишенным добродушия»¹³.

Однако Швейцер добивался другого. Он хотел представить Бендера не жуликом, а просто очень инициативным человеком, потенциальным предпринимателем, которому жесткие рамки социализма не позволяют «развернуться». Критика таким образом переносилась с человека на государство. К герою фильма как бы тоже были применимы пушкинские слова, послужившие эпиграфом к спектаклю Товстоногова «Горе от ума»: «Догадал меня чёт с душою и талантом родиться в России».

Но многие сатирические сцены, так или иначе высмеивающие советскую Россию (даже образца начала 1930-х), были вырезаны цензурой: и великолепные эпизоды в «Вороньей слободке» с Васисуалием Лоханкиным в исполнении Анатолия Папанова, и изображение треста «Геркулес», где был заснят эпизод, в котором боящиеся советских «чисток» сотрудники «хоронили» бюрократизм: «В глубине кадра на возвышении установили черный гроб с надписью белилами “Смерть бюрократизму!” Рядом наяривал плясовой мотивчик духовой оркестр. А на первом плане принарядившиеся бюрократы из “Геркулеса” делали вид, что хоронят казенный дух своего учреждения, и заговорщики обменивались паническими репликами»¹⁴. Разумеется, этот эпизод был «ампутирован».

А образ Остапа в исполнении Юрского остался привлекательным и даже отчасти лиричным, автобиографичным (для Швейцера). Режиссер говорил: «Это фильм о заблудившемся таланте, о растрате духовного потенциала, фильм обо мне, режиссере... Да, обо мне, о моей жизни»¹⁵.

Фильм получился тонким, интеллигентным, лиричным, но сильно потерял в сатиричности.

Гайдай понял, что о современности комедийным языком стало говорить трудно, и взялся за экранизации.

Его «Двенадцать стульев» были своеобразным ответом Швейцеру.

И действительно, в отличие от фильма «Золотой теленок», комедия «Двенадцать стульев» очень забавна. Но, выиграв в юморе, она потеряла в глубине. И если главная удача Швейцера была в исполнителе роли Остапа, то у Гайдая его образ Бендера – как раз главная неудача. Артист Арчил Гомиашвили упростил образ. Тут биограф Гайдая И. Фролов прав, когда пишет: «Бендер – мозговой центр всего романа. В фильме этой работы мысли Остапа почти не видно. Произошло досадное обеднение внутреннего мира образа... Остап на экране постоянно в делах, в поисках. Он чересчур много суетится, и все без толку, что сильно принижает образ по сравнению с первоисточником... В результате образ лишился глубины и обаяния, великий комбинатор превратился в заурядного афериста»¹⁶.

Почему так получилось? Конечно, это не просто актерская неудача. Гораздо тревожнее то, что Гайдай отверг нескольких крупных артистов, прошедших пробы на роль Бендера: Владимира Высоцкого, Алексея Баталова, Евгения Евстигнеева, Михаила Козакова, Валентина Гафта, Владимира Басова. Вспомним, что Остап Сергея Юрского – «личность незаурядная, думающая, интеллигентная и даже интеллектуальная»¹⁷.

Каждый из названных актеров тоже мог воссоздать на экране свой вариант Остапа как личности. Но в том-то и дело, что Гайдаю Остап как личность был не нужен. Необходим был комический персонаж. Вот зрители и увидели на экране обыкновенного жулика, одесского уркана, спортивного, ладного, красивого и хитрого, но малообразованного. Характерная деталь: когда в доме Елены Станиславовны собираются гости, друзья ее и Воробьянинова, бывшие дворяне, Бендер предлагает им создать

общество (конечно, с целью выманить у них деньги) под названием «Союз меча и орала». Произнося название общества, Остап–Гомиашвили говорит: «Союз меча и как его?» – долго не может вспомнить слово и, наконец, с трудом изрекает: «Орала». Это выдумка Гайдая и актера, потому что Бендер из романа, конечно, знал «трудное» слово.

За исключением Бендера, остальные персонажи романа в фильме весьма удачны: и «Киса» Воробьянинов–С. Филиппов, и отец Федор–М. Пуговкин, и вдовушка Грицацуева–Н. Крачковская, и инженер Брунс–В.Этуш. Характерно, что самые маленькие, эпизодические роли тут исполняют крупные, известные актеры: Эраст Гарин, Рина Зеленая...

Главное достоинство комедии в том, что отдельные юмористические эпизоды сливаются в общую весьма убедительную картину советской России периода нэпа – с частными извозчиками и новомодными автомобилями (через 50 лет, когда ставилась картина, – уже старомодными); с дорогими ресторанами и дешевыми «столовками»; с роскошными гостиницами, обставленными мебелью красного дерева, и бедными студенческими общежитиями, где не было даже кроватей и стены обклеивались газетами; с торгсинами, авангардистскими театрами, приютами для бедняков и т. д.

В «Двенадцати стульях» Гайдай продолжал свои опыты в жанре эксцентрической комедии, где главное – это трюки, гэги.

Гэгов в фильме немало. Например, тот, где Остап, совершенно не умеющий рисовать, но нанятый на «агитационный» пароход в качестве художника, должен сделать большой плакат, а на нем изобразить человека. И вот он обводит на бумаге тень Воробьянинова: получается недурной силуэт.

Забавен финальный прием фильма: действие переносится в современную Москву, так сильно изменившуюся по сравнению с воссознанной в картине Москвой 20-х гг. Показан кинотеатр, а на нем афиша фильма Гайдая «Двенадцать стульев». На фильм идут зрители, среди которых мы узнаем героев комедии, но только в современных костюмах: «Людоедку Эллочку» с инженером Щукиным, вдову Грицацуеву, Кису Воробьянинова, самого Остапа Бендера. Может быть, Гайдай хотел сказать этим, что объекты «ильфопетровской» сатиры живут и в наши дни? Но так как сатиры в фильме не вышло, эти кадры воспринимаются как очередной режиссерский трюк.

Киновед Л. Г. Муратов в своей интереснейшей статье «Культурная традиция и экранизация классики (“Ревизор” в кино)» говорит о гайдаевском принципе экранизации литературы: «Трюковой комический фильм, мастером которого был постановщик во всех своих современных лентах, утверждал особый род и жанр смеховой культуры, связанной как с гэггом, так и с драматургией аттракциона; зрелищного “номерного” кинодействия, экранного развлечения где-то близкого эстраднему, цирковому искусству и мюзиклу... И пока постановщик сохранял верность жанру именно такой смеховой культуры, ратуя за кинематограф “развлечения”, его ленты обходились без связей с литературой. Но уже в фильме “Двенадцать стульев” Л. Гайдай стремился сочетать зрелищный кинематографический жанр трюковой комедии с широко известным литературным первоисточником. Однако на этом стыке, который казался на первых порах обещающим, постановщик будущего “Ревизора” стал все более конфликтовать с литературой»¹⁸.

В этом рассуждении необходимо откорректировать два момента. Во-первых, связь Гайдая с литературой была не добровольной, а вынужденной (по причинам, о которых выше говорилось). Во-вторых, Гайдай вовсе не «конфликтовал» с литературой, он просто «облегчал» ее. В случае с романом Ильфа и Петрова это «облегчение» было безболезненным, так как само произведение относилось к достаточно легкому фельетонно-юмористическому жанру (в отличие от более глубокого романа «Золотой теленок»). Потери коснулись в основном образа Остапа, лишённого в фильме, как уже говорилось, самобытности и яркости.

Следующей экранизацией Л. Гайдая была комедия М. Булгакова «Иван Васильевич», на основе которой режиссер поставил фильм «Иван Васильевич меняет профессию». Фантастическая комедия, где действие, благодаря «машине времени», перемещается в XVI век, эпоху правления Ивана Грозного, стала удачей режиссера. Одну из причин этой удачи определило то обстоятельство, что режиссер как бы открывал российской публике прекрасное произведение большого драматурга.

При жизни Булгакова комедия поставлена не была. Спектакль 1936 г. режиссера Н. Горчакова (Московский Театр сатиры) был запрещен к постановке. Вот как об этом запрещении записано в дневнике Е. С. Булгаковой: «13 мая. Генеральная без

публики “Ивана Васильевича”. Смотрели спектакль Боярский, Ангаров из ЦК партии, и к концу пьесы, даже не снимая пальто, вошел Фурер, кажется, из МК партии. Немедленно после генеральной пьесы была запрещена»¹⁹.

Вполне понятна оторопь начальника искусства сталинской поры перед пьесой «Иван Васильевич». Все-таки там была отражена, пусть в комедийном плане, эпоха царя Ивана Грозного с ее зловещей опричниной: после убийства Кирова ставить такую пьесу было отнюдь не безопасно.

Хотя сам Булгаков вряд ли имел в виду современные аллюзии. С моей точки зрения, правы были Ю. Юзовский, который еще в 1940 г. писал об «Иване Васильевиче», что это «веселая, остроумная шутка драматурга»²⁰, и В. Сахновский-Панкеев — позже, в 1960-х гг., утверждавший, что персонаж «Иван Грозный разработан там в чисто театральном плане»²¹.

Однако легкая ирония по отношению к Ивану Грозному несколько не облегчала «проходимость» пьесы. Сталин признавал только апологетическое восхваление этого монарха в искусстве. Первая серия фильма Эйзенштейна «Иван Грозный», поставленная во время войны, картина, в которой превалировала идея объединения русской земли, была высоко оценена; а вторая, послевоенная, где отражена трагическая вина Ивана перед Родиной, естественно, запрещена.

В комедии же Булгакова есть шутки по поводу расширения пространств России. Правда, они принадлежат не самому персонажу Ивану Грозному, а его «двойнику», современному управдому Бунше, и его «придворным», с помощью «машины времени» переместившимся в XVI век. Когда гуслиры поют: «А не сильная туча затучилась, а не сильные громы грянули: сюда едет собака крымский царь», то Иван IV—Бунша гневно восклицает: «Какая собака? Не позволю про царя такие песни петь! Он хоть и крымский, но не собака!»

Такие репризы фильма приближенным нового «Ивана Грозного — Сталина», конечно, не нравились.

Эту остроумную комедию наши театры не решались ставить не только в годы сталинщины, но почему-то и во времена хрущевской «оттепели».

Комедия нашла сценическое воплощение только в конце 1960-х. Ее ставили: Театр киноактера в Москве (1967), Омский драматический театр (1967), Бакинский театр русской драмы

(1968). Ни один из этих спектаклей не вызвал большого резонанса общественности.

Фильм получился смешным и изящным. Конечно, главная его удача – великолепное исполнение Юрием Яковлевым двух ролей: Ивана Грозного и управдома Бунши. Если Бунша труслив и ничтожен, то Иван IV–Яковлев – фигура значительная, крупная, не лишенная величия.

Тут произошло некоторое изменение акцентов, характеристик – по сравнению с пьесой. О герое Булгакова критик справедливо пишет: «В московской коммунальной квартире 20–30-х гг., в атмосфере мелких бытовых дрызг и забот, сам Грозный как-то измельчал»²². В фильме как раз наоборот: царь выглядит гораздо крупнее наших современников (Гайдай перенес действие из 1930-х гг. в 70-е).

Один из этих современников – изобретатель машины времени, который у Булгакова назван по фамилии – Тимофеев, а в фильме по имени – Шурик. Шурика играет Александр Демьяненко, как бы введенный сюда Гайдаем из его прежних комедий о Шурике. Та же рассеянность, нелепость, добродушие, интеллигентность, те же очки. Когда царь Иван Грозный попадает в современную московскую квартиру Шурика (учитывая иную современность – 1970-е гг., – Гайдай помещает Шурика не в коммунальную, а в маленькую отдельную квартиру), то «мелким» здесь кажется не Иоанн, а Шурик – не только в физическом отношении, а вообще по натуре. «Ты тут живешь? – властно спрашивает Иоанн. – Хоромы-то у тебя тесные». «Все-таки отдельная квартира», – оправдывается Шурик. «А боярыня твоя где? В церкви, что ли?» «А боярыня моя со своим любовником Якиным на Кавказ сегодня убежала». Возмущению царя нет границ. «Как поймают Якина, на кол его посадить!» – приказывает он. Но любопытно, что когда Шурик защищает их: «Зачем? Они любят друг друга, ну и пусть будут счастливы», – царь с высоты своего величия восхищается таким решением: «Добрый ты человек!»

Однако позже, увидев реального Якина (пришедшего сюда – в отсутствие Шурика – вместе с Зинаидой), царь снова меняет милость на гнев: «Ты почто боярыню обидел, смерд?.. А любишь боярыню, так женись на ней, князь отпускает ее». Нисколько он не «мелок» – Иоанн в исполнении Юрия Яковлева! Зато предельно мелок его «двойник», управдом Иван Василье-

вич Бунша. Здесь Юрий Яковлев внутренне совершенно перевоплощается.

Оказавшись во владениях Ивана Грозного, в его веке, Бунша заметно трусит, не может принять ни одного решения, передоверив все это случайно попавшему вместе с ним в прошлое воришке Жоржу Милославскому и дьяку. Этих комедийных персонажей великолепно, легко, смешно играют артисты Леонид Куравлев и Савелий Крамаров.

Вообще актерский состав в фильме сложен и комедийно совершенен. К названным артистам следует прибавить еще Владимира Этуша в роли «обворованного» врача Шпака, Наталью Селезневу в роли Зинаиды и Наталью Крачковскую в роли жены Бунши Ульяны.

Фильм Гайдая «Иван Васильевич меняет профессию» – одна из лучших комедий 1970-х гг.

Удалась режиссеру и следующая экранизация – комедия «Не может быть!» по произведениям Михаила Зощенко (1975).

По каким именно произведениям? В уже цитированной нами книжке И. Фролова о Леониде Гайдае содержится ошибка. Автор пишет: «Фильм состоит из трех киноновелл – экранизаций двух рассказов писателя и одной пьесы (“Преступление и наказание”)²³».

На самом деле комедия Гайдая экранизирует один рассказ Зощенко – «Забавное приключение» – и две пьесы: одноактные комедии «Преступление и наказание» и «Свадьба». Рассказ же «Свадебное происшествие» (опять же ошибочно названный Фроловым «Свадебное путешествие»²⁴) дал киноновелле только название и самую концовку, о чем речь впереди.

Действие фильма происходит в начале 1930-х гг. – чуть позже, чем в комедии «Двенадцать стульев». Первая киноновелла, «Преступление и наказание», рисует пороки советских мещан.

В государстве началась «кампания» по борьбе с «расхищением народного имущества». Некий завмаг Горбушкин (Михаил Пуговкин), натащивший себе в дом массу государственного имущества, трясется от страха, что его арестуют. И действительно, вскоре за ним приходит милиционер и уводит его. Среди его родных и близких начинается паника.

Гайдай переносит действие из крупного столичного города (Москвы или Ленинграда) в маленький провинциальный горо-

док и делает Горбушкина владельцем не отдельной квартиры, а целого домика, обставленного с пошлой роскошью. Брат жены Горбушкина, торговец пивом (Вячеслав Невинный), боясь конфискации имущества, уговаривает свою сестру (Нина Гребешкова) продать абсолютно все – и немедленно приступает к продаже. Продает всю мебель («небель», как он говорит), картины неизвестных ему мастеров (картину «Березовая роща» он «оценивает» по количеству изображенных на ней «сухих березовых дров»); даже костюмы своего шурина сбывает соседу и ему же в рассрочку продает весь дом, получив от него задаток. А потом, сообразив, что его сестра остается нищей и бездомной, он уговаривает этого же глупого и алчного соседа (Михаил Светин) жениться на «вдове» Горбушкина, ибо он уверен, что ее мужа приговорят к высшей мере. Но пока муж еще жив, как же на ней жениться? В те времена в ЗАГСсах необычайно легко как регистрировали, так и расторгали браки. И Горбушкиной в пять минут удастся получить развод. Но новый жених недоволен, что заплатил задаток за дом и полную плату за костюмы: ведь все это теперь должно достаться ему бесплатно. Бывшая Горбушкина теперь на его стороне, и с большим трудом они заставляют хитрого брата вернуть половину полученной и присвоенной им суммы.

Они трое стоят посреди пустого дома (сосед страшно горюет по проданной мебели), как вдруг в комнату входит сам Горбушкин. Оказывается, его вызывали только в качестве свидетеля по делу другого вора...

У Зоценко новелла на том и кончается, но Гайдай в конце сделал такой титр: «А Горбушкина посадили только через неделю». Мол, от закона никуда не денешься. Это, конечно, несколько снижает зощенковскую сатиру, ибо писатель как раз хотел показать безнаказанность зла. Впрочем, Гайдай стремился не столько к сатире, сколько к смешной комедии, и это у него получилось.

В новелле «Забавное приключение» происходит настоящая рокировка супружеских и любовных пар. Незнаванный Артист (Олег Даль) полюбил замужнюю женщину Зиночку (Светлана Крючкова). Они встречаются в комнате (из большой коммунальной квартиры) ее подруги, балерины Софочки (Наталья Селезнева), – в ее отсутствие, конечно. Но один раз Соня приходит во время их свидания, и тут выясняется, что у нее роман с мужем Зиночки Николаем (Евгений Жариков), который тут же и появ-

ляется. А жена Артиста Татьяна (Лариса Еремина) тайком посещает соседа Софочки по коммунальной квартире (Михаил Кокшенов), являющегося ее сослуживцем.

Все измены обнаруживаются. И герои собираются в комнате Софочки, где между ними происходит, говоря современным языком, «разборка». Софочка деловым тоном предлагает следующее: «Я выхожу замуж за Николая. Артист женится на тебе, Зиночка. Ну, а эти двое товарищей по работе тоже составят вполне приличную пару».

Но ее предложение «не проходит». Сосед бунтует первым, так как у Татьяны и Артиста трое детей. И Татьяна подхватывает: «Да я бы к нему и не переехала. Разве я могу с детьми в его комнате находиться?» Софочка не унывает и предлагает новую «расстановку сил»: «В таком случае я выхожу замуж за Николая, Артист с супругой так и останутся, а на Зиночке мы женим этого... сослуживца». Тут уже возмущена Зиночка: «Я не намерена никуда выезжать из своей квартиры. У нас отдельная квартира и ванна. Я не собираюсь болтаться по коммуналкам». Все мужчины мрачно молчат. А балерина, так мечтавшая выйти замуж, чуть не плачет: «Все пары распадаются. А так было бы славно. Я – за Николая. Эта – за этого. А эти – так».

Эта киноновелла заканчивается надписью, содержащей язвительную фразу Зощенко: «Вот какие отдельные недостатки имеют место в отдельных семьях на отдельных участках семейного фронта».

Последняя новелла – «Свадебное происшествие» – продолжает ту же тему «кругового аморализма», но жанр комедии из водевиля переходит в откровенный фарс.

Молодой человек расписался с девушкой в ЗАГСе, но на собственной свадьбе не узнает жену. Познакомились они в трамвае, она была одета, в пальто и шляпе. В ЗАГС они пошли через три дня: она была одета так же. А когда сняла пальто, он ее не узнал.

Неудивительно, что на свадьбе Володька принимает свою жену (не совсем молодую) за ее мать. И между ними происходит абсурдный, но в данных обстоятельствах совершенно оправданный диалог. Жених: «Я вас хотел спросить, где ваша дочь?» Невеста: «Владимир, я не хотела вас пока расстраивать, но если вы все знаете, то... она в деревне». Жених: «Я говорю не о той, кото-

рая в деревне, а о той, которая тут». Невеста: «Тут ее никогда не было. Здесь был мальчик, сын. Он сейчас у бабушки. Не ревнуйте, забудьте это».

«Ах, вот моя невеста! – позже восклицает Владимир, наконец-то понявший, с кем он был в ЗАГСе. – Мамуля, у которой мальчик и девочка».

Хорошо, что тогда было все так просто, и, как гласит надпись в конце: «На следующий день он после работы зашел в ЗАГС и развелся. Вот и всех делов».

По сути, это сатира; но, будучи направлена Гайдаем в прошлое, она воспринимается как безобидный юмор, чему способствует и название комедии «Не может быть!».

А нам кажется, что и тогда, когда ставился фильм, оставались и вещизм, и бескультурье, и алчность, и моральная распущенность, и само понятие «советское мещанство». Но подчеркивать это в атмосфере 1970-х гг. было невозможно.

Следующая экранизация Леонида Гайдая – «Ревизор» Гоголя, вышедшая на экран под названием «Инкогнито из Петербурга» (1977).

Возможно, идея этой экранизации возникла у Гайдая еще во время работы над фильмом «Двенадцать стульев», ибо там он заменил «Женитьбу» Гоголя его же комедией «Ревизор». Почему режиссер пошел на это? Скорее всего потому, что «Ревизор» – более известная и знакомая всем пьеса, и оттого «издевательства» над ней «авангардистов» 1920-х гг. стали более наглядными.

Гайдай любил гоголевского «Ревизора», но на свой лад. Больше всего он ценил здесь смешное; однако, как верно заметил Л. Муратов в уже цитированной нами статье, то был не гоголевский «смех сквозь слезы», а «смех сквозь смех»: «комически изображенный двуглавый орел всюю кукарекает; бегают городовые, один гонит свиней из лужи, другие метут улицу, третьи участвуют в коронном гэгэ возле моста, подпирая его, чтобы он не рухнул. Вместо неповторимых человеческих лиц, на экране появляются лишь маски перепуганных чиновников»²⁵.

Это верно, и от провала фильм не спасла даже обойма прекрасных актеров, таких, как Анатолий Папанов, Вячеслав Невинный, Нонна Мордюкова, Леонид Куравлев, Сергей Филиппов, Александр Ширвиндт и др. Сергей Мигицко, исполнивший главную роль, превратил Хлестакова в пустого, водевильного героя. И если песенки на музыку композитора А. Зацепина были

очень милы в комедии «Не может быть!», то здесь они оказались просто неуместными.

Еще большая неприятность ждала Гайдаю с экранизацией повести финского писателя Майю Лассила «За спичками» (1980).

Тут гайдаевская эксцентрика пришла в вопиющее противоречие с медлительным финским юмором, так хорошо переданным в переводе повести М. Зощенко. Уже в сценарии, написанном российскими и финскими авторами (фильм совместного советско-финского производства): В. Бахновым, Т. Вилппоненом, Л. Гайдаем и Р. Орко, и следа нет этой обаятельной, неторопливой размеренности. Приведем один и тот же диалог из повести и из монтажного листа фильма.

В повести читаем:

«Затянувшись трубкой, Анти сказал: “Говорят, что у Макконена свинья опоросилась”. “Уже опоросилась?” – переспросил Хювяринен. “Уже... в пятницу она опоросилась”. “Сколько же она принесла?” “Десять штук. Круглое число принесла”. “А что, все свинки?” “Это поросята-то Макконена?” “Да”. “Говорят, пять свинок. Ну, а остальные, значит, выходит, что боровки”. “Пять свинок и пять боровков. Вон сколько у них поросят!” – восклицает хозяйка. Тут Анти сказал: “Кроме того, у Юсси Ватаненна отелилась черная корова”».

От всего этого длинного диалога в фильме осталась одна фраза Анти: «Говорят, что у Макконена свинья опоросилась, а у Юсси Ватаненна черная корова отелилась».

Автор книги о Гайдае И. Фролов описывает отсутствующую у Лассилы «сцену пьяного разгула и варварства» героев фильма, которые, выпив спиртного у соседа, мчатся на коляске. «Во время этой дикой скачки они безбожно крушат и разрушают все, что встречается на дороге: скирды снопов, заборы, тачку с сельским добром, прилавки с немудреной крестьянской снедью. Невольно начинаешь думать: и это при крестьянской бережливости наших героев... Эта сцена демонстративно и крикливо выбивается из стилистики Лассилы... Не обошлось и без такого привычного для эксцентрических комедий номера, как погоня. Ихалайнен гонится за портным, который чуть не увел у него жену. Вошедшие в раж бегуны распугивают овец, свиней, разоряют поленницу дров, груды пустых бочек... Портной катится внутри бочки, прячется в колодце и т. д.»²⁶

В 1979 г. «Литературная газета» провела дискуссию на тему «Как живешь, комедия?» На страницах газеты выступили и теоретики, и практики комедии (например, актер Юрий Никулин). Но особого внимания заслуживает статья критика Станислава Рассадина «Сколько лет госпоже Простаковой?»

В статье есть такие слова: «Комедия грустнеет... Стало быть, полоса такая. История. Неотвратимость. Закономерность... Мы сами торопим грусть»²⁷.

Эти слова относились ко многим российским кинокомедиям конца 1970-х гг. Причины этого явления мы постараемся проанализировать.

Пока же коснемся других «веселых» кинокомедий (уже не гайдаевских) 1970-х гг. и начала 1980-х.

Вот, например, популярная в то время комедия «Джентльмены удачи» (1972, режиссер – А. Серый). История основана на сходстве двух людей. «Двойничество» обычно подчеркивает разницу в натурах, характерах. Так и на этот раз. Скромный, интеллигентный, очень добрый воспитатель детского сада Трошкин как две капли воды похож на вора-рецидивиста по кличке Доцент, которого разыскивает милиция. Обе роли исполняет, разумеется, один актер – Евгений Леонов. Милиция использует Трошкина в своих целях, уговорив его подселиться в тюремную камеру под видом Доцента. Там сидят его дружки-поделельники (сам Доцент скрылся), и Трошкину надо у них выведать, где хранится одна очень дорогая и ценная вещь, украденная Доцентом на археологических раскопках. Это шлем из чистого золота, принадлежащий, возможно, самому Александру Македонскому.

Заключенным камеры, вместе с Трошкиным, милиция устраивает «побег» – для розысков этого экспоната. Они побывали в Средней Азии, потом поселились в заброшенном доме под Москвой. В конце концов, им (конечно же, опять с помощью милиции) удастся найти не только шлем, но и самого Доцента. После этого Трошкин возвратился в свой детсад, а Доцент вместе с дружками-заключенными водворяются в тюрьму. Весь комизм строился здесь на блестящей игре Леонова в двух ролях.

Интересна комедия В. Меньшова «Любовь и голуби» (1984), стилизованная под народный лубок.

Действие развивается в живописной сибирской деревне. Супруги Кузякины, уже не молодые люди Надя и Василий (Нина Дорошина и Александр Михайлов), у которых есть дети- подро-

стки, продолжают горячо любить друг друга. Символом этой любви стали голуби: их разводит Василий, и они то и дело парят в голубом небе... (Все это показано в фильме с мягким юмором.)

Но любовь супругов подверглась суровому испытанию, когда Василию на работе дают путевку в южный приморский санаторий. Очень любопытно решает Меньшов переезд Василия на юг. Он в своей избе прощается с женой, с детьми, открывает дверь и... оказывается купающимся в Черном море. В 1993 г. схожий трюк использует режиссер Юрий Мамин в комедии «Окно в Париж», где персонажи, спускаясь с крыши российского домика, оказываются во французской столице.

На юге Василий повстречал работницу министерства лесного хозяйства из своих же краев Раису Захаровну (Людмила Гурченко) и влюбился в нее. Она буквально околдовала его своей эрудицией: знанием филиппинской медицины, парапсихологии, экстросенсорики, разговорами об НЛО и «пришельцах». Раиса–Гурченко очень забавна в своей претенциозности, но Васе не до смеха. Хитрая одинокая женщина увозит его к себе домой в райцентр.

Дома Василия ждут, однако он не появляется после санатория. Наконец, Надежда получает письмо, но не от сбежавшего трусливого супруга, а от злой разлучницы...

Впрочем, Василий долго не выдержал возвышенных речей Раисы и ее скучной диетической еды. Он снова сбегает, на этот раз – от надоевшей любовницы. Но дома его не хотят принять, особенно – обиженные дети. Сын-подросток бросается на отца с топором, и тому едва удается вернуться.

Василий поселяется в шалаше на берегу реки. Вскоре происходит удивительное событие: подловив где-то Надежду, он завлекает ее в свой кров. Начинается тайный и пылкий роман между супругами, роман, который они долго скрывают от детей и соседей... «Восстанавливают» же семью Васины голуби, которые нашли местопребывание своего хозяина.

В фильме есть комическая пара: дядя Митя (С. Юрский) и баба Шура (Н. Тенякова). Они верные друзья Кузьякиных. Между собой эти старики вечно ссорятся, ибо дядя Митя всегда хочет выпить. Он прячет бутылку портвейна у себя в рукомойнике, но она разбивается, и из крана, к удивлению бабы Шуры, льется красное вино... Еще смешнее эпизод (хотя это и «черный» юмор), где дядя Митя приходит к Надежде со слезами, рассказывая ей,

что его женушка скоропостижно умерла. Он еще не допил рюмку водки (а ради нее он и разыгрывал роль вдовца), которую ему дала сердобольная Надя, как в калитке появляется живехонькая баба Шура...

«Любовь и голуби» Владимира Меньшова – и веселая, и лирическая народная комедия.

Еще в конце 1970-х началась кинокарьера комедийного режиссера Аллы Суриковой. Дебютировала она комедией «Суета сует» (1978) – о регистраторше браков и разводов в ЗАГСе, которая и сама вынуждена развестись. В следующей комедии, «Будьте моим мужем!» (1980), сюжет строится как бы от противного по отношению к первому фильму: здесь фиктивный брак перерастал в настоящий.

«Любовь и голуби» В. Меньшова и все картины Аллы Суриковой сняты на «Мосфильме».

Немало веселых комедий в 1970-е – начале 1980-х гг. было поставлено на «Ленфильме»: «Семь невест ефрейтора Збруева» (1970) и «Здравствуй и прощай» (1973) В. Мельникова, «Одиножды один» (1974) Г. Полоки, «Уходя уходи» (1980) В. Трегубовича, «Влюблен по собственному желанию» (1982) С. Микаэляна, «Блондинка за углом» (1984) В. Бортко, «Прохиндиада» (1984) В. Трегубовича.

Остановимся на последней комедии, в которой есть сатирические черты. Она снята по сценарию Анатолия Гребнева.

Герой ленты – «Сан Саныч» Любомудров (Александр Калягин) – прохиндей, что в контексте этой картины обозначает бездельника и пустоцвета, умеющего дружить с нужными или просто богатыми людьми с целью извлечь от этой дружбы пользу.

В фильме был выведен образ, весьма характерный для периода застоя: деятельного бездельника. Он вечно якобы занят, всегда куда-то торопится, хотя торопиться ему некуда. Он очень забавен, этот важный, толстый человек. На работу (он – никому не нужный чиновник) он, обычно опаздывая, подъезжает на самых разных машинах: кроме такси и леваков, и на «скорой помощи», и на пожарном автомобиле, и даже на милицейском.

По идее фильма, человек без дела совершенно ничтожен. Ничтожество Сан Саныча в конце картины обретает символическое обозначение: герой умчался на «Мерседесе», за ним – милиция; но, когда автомобиль догнали, он оказался пустым.

Любомудров, сидевший за рулем, бесследно исчез. Парадоксальный финал.

Многие ленфильмовские комедии сняты по сценариям Виктора Мережко: «Уходя уходи» того же В. Трегубовича, «Здравствуй и прощай» В. Мельникова, «Одиножды один» Г. Полоки.

Напомним, что Геннадий Полока – автор запрещенной картины «Интервенция» (1968) по пьесе Льва Славина.

Герой комедии Г. Полоки «Одиножды один» (1975) Иван Иванович Каретников – полотер. За долгую жизнь у него было много семей, и теперь он не знает, в какой поселиться. Нигде его и видеть не хотят, тем более, что он не помнит твердо, где оставил мальчика, а где – девочку. Да какие там мальчики и девочки! Они ведь взрослые, его дети, и полотер давно стал дедушкой незнакомых внуков. Он пожил в свое удовольствие, а теперь, оставшись «одиножды один», хочет погреться у какого ни на есть семейного очага. И начинает он скитаться по городам и селам России в поисках своих бывших семей. Получив в городе отставку от одной жены, едет в деревню к другой. Она, оказывается, умерла, и Каретников попытался пристроиться к семье дочери, но не поладил с зятем: пришлось уйти...

Такой отец-«кукушка» мог бы стать объектом сатирической комедии, тем более что роль Каретникова исполнил Анатолий Папанов. К сожалению, режиссура пошла по пути одного лишь комикования, стремясь любыми средствами вызвать смех зрителей.

Герой комедии Г. Данелии «Афоня» отчасти похож на Ивана Ивановича. Оба возвращаются в сфере прибыльного сервиса: если первый был полотером, то этот – водопроводчик. Правда, в отличие от Каретникова, Афоня молод и полон сил. Однако он такой же непутевый «человек без стержня».

Иван Иванович всегда искал такие места, где меньше труда и больше денег. Афоня – тоже. Главный источник его дохода – «халтура». Тут поставит финскую раковину, там – японскую прокладку. Афанасий не стесняется грабить даже самых бедных пенсионеров. Прорвавшиеся канализационные трубы Афоня чинить не станет, осуществляя буквально девиз циников всех времен: «после нас – хоть потоп».

Зачем спорить: достойный объект для сатиры. Но сатиры никакой тут нет. Если над Каретниковым Полока подтрунивал,

то Афоней Данелия едва ли не умиляется, вовсю используя обаяние исполнителя его роли Леонида Куравлева.

Когда в центре комедий – современные характеры, достойные осуждения, нельзя ограничиваться только добродушным смешком.

У Данелии несколько иные отношения с сатирой. В 1965 г. он поставил сатирическую комедию-притчу «Тридцать три», где высмеивались такие социальные явления, как газетная шумиха, журналистская ложь и дурная реклама. В «Афоне» он, видимо, решил продолжить сатирическую линию своего творчества. Но быстро понял, что 1975 г. – отнюдь не 1965-й. В брежневское время сатира в кино чаще всего пройти не могла. Были кое-какие потуги на сатиру в комедии Э. Рязанова «Гараж» (1980), о чем речь впереди. Но единственная советская подлинно сатирическая комедия была поставлена в самом конце описываемого периода, в 1984 г. и то не в России, а в Грузии. Это «Голубые горы, или Неправдоподобная история» Эльдара Шенгелая.

А «московский» грузин Георгий Данелия не мог себе позволить сатиры (как и другие российские режиссеры) и после неудачи «Афони» вернулся к своему излюбленному (и более безопасному) жанру – лирической комедии.

Комедия «Мимино» (1977) лирична. В ней действие происходит в современной Грузии. Герой – Валико Мизандари (в исполнении Вахтанга Кикабидзе – любимого актера Г. Данелии) – переживает удивительные метаморфозы судьбы.

Сначала он – опытный вертолетчик, работающий в родном грузинском селе Телави, перевозит на вертолете через Кавказский хребет не только людей, но и баранов. А однажды его попросили перевезти корову: и Валико привязал ее – соорудив специальную люльку – к днищу вертолета: так животное и пролетело над горами «по воздуху». Валико хотя и получил выговор от начальства, но мастерством его нельзя было не восхититься. За свою смелость он получил прозвище «Сокол» (по-грузински Мимино).

Решив попробовать свои силы в большой авиации, он приехал в Москву. А там произошло чудо. Мимино случайно встретил бывшего друга своего покойного отца, тоже летчика. Этот человек ныне – крупный чин в авиации. И тот – в память о товарище – предлагает Валико летать на международном авиалайнере. Англия, Швеция, Франция, прекрасный лайнер, интересные

встречи, международные аэропорты, нарядный китель – и это произошло в жизни скромного грузинского парня.

В фильме шел спор с киномифами о новоявленных Золушках, столь распространенными в сталинское время.

Известный кинокритик Ю. Богомолов писал: «Через Мимино вернее всего выражается лирическая тема, в данном случае тема душевной щедрости... Поэтика этой картины Г. Данелии, так же как и его раннего фильма “Я шагаю по Москве”, гораздо ближе поэтике лирического стихотворного произведения, нежели произведения прозаического»²⁸.

Итак, если Л. Гайдай работал над эксцентрической комедией, то Г. Данелия – над лирической.

Впрочем, последняя кинокомедия Данелии, поставленная в 1970-х гг., была скорее антилирической. Это «Осенний марафон» (1979). В несколько позже опубликованном сценарии Александра Володина жанр ее определяется как «печальная комедия»²⁹.

Это полная иронии и горечи история интеллигента, писателя-переводчика (Олег Басилашвили), человека, который устал любить, устал жить, ибо он любит и безмерно жалеет двух хороших, достойных, любящих его женщин (актрисы Марина Неёлова и Наталья Гундарева), – и невольно приносит им обоим страдания. От всего этого ему – по-лермонтовски – хочется «свободы и покоя». Наконец, он, кажется, обрел покой: обе женщины обиделись и ушли от него. Но не успел он осознать случившееся, как они возвращаются, причем и та, и другая. Похоже, что он обречен на вечную муку. «Осенний марафон» – грустная антилирическая комедия о талантливом, добром, интеллигентном человеке.

А вот уж кто ставил подлинные лирические комедии, непосредственно связанные с любовной тематикой, так это третий наш знаменитый режиссер-комедиограф Э. Рязанов.

Правда, этот постановщик, как мы помним, работал в разных комедийных жанрах; и до лирических комедий в 1970-е гг. снял две подряд иные ленты: «Старики-разбойники» (1971) и «Необычайные приключения итальянцев в России» (1973).

В области сценариев Рязанов по-прежнему, как и в 1960-х гг., работал с кинодраматургом Э. Брагинским. А в области режиссуры здесь, в указанных комедиях, Рязанов кое-что заимствовал у Гайдая. В частности, на одну из двух главных ролей фильма «Ста-

рики-разбойники» он пригласил «гайдаевского» актера Юрия Никулина. Роль другого старика исполнил Евгений Евстигнеев.

Брать на роли пожилых людей более молодых актеров – давняя кинематографическая традиция российского кино.

Смысл комедии «Старики-разбойники» сформулирован одним из героев в конце фильма: «Старость – не радость. И человек в душе все равно остается молодым, только кроме него этого никто не замечает. И поэтому нельзя, несправедливо “списывать” человека только потому, что он стар годами».

А опытного следователя Мячикова (Ю. Никулин) в милицейском отделении, где он работает, как раз хотят списать, т. е. отправить на пенсию по возрасту. Он же полон желания работать дальше. Наконец, ему выдвигают условие: в течение месяца раскрыть важное преступление, совершенное в его районе. Ему обязательно поручат расследование и в случае удачи оставят на работе. Однако время идет, а «важное преступление» не совершается. И тогда Мячиков, вместе с верным другом и ровесником, инженером Воробьевым (Евг. Евстигнеев), задумывают авантюру: самим совершить, вернее, «сымитировать» преступление, чтобы Мячиков его удачно «раскрыл».

Они приходят в музей изобразительного искусства, в туалете переодеваются в рабочую спецформу, раскрывают лестницу (сложенную до того в виде палки инвалида); затем спокойно, на глазах посетителей музея снимают со стены картину Рембрандта, уверяя смотрительницу, что несут ее «на реставрацию», и уходят домой вместе с картиной.

Само «преступление» явно напоминает то, которое было совершено в голливудском фильме «Как украсть миллион» (режиссер Уильям Уайлер, 1966).

Но дальше события развиваются оригинальным и неожиданным образом. Время идет, а картину Рембрандта никто не ищет. Когда «старики-разбойники» приходят в музей, с опаской глядя вокруг, то видят, что на месте произведения Рембрандта красуется надпись: «Картина на реставрации». Другим ничего другого не остается, как вернуть в музей картину (тем же путем) и выслушать восторги смотрительницы, насколько та стала лучше.

Эта часть фильма хороша и трогательна, в ней много истинно рязановской теплоты.

Но их второе «преступление» – мнимое ограбление «инкассатора» (знакомой женщины) – кажется уже никому не нужным довеском к сюжету этой приключенческой комедии.

Фильм «Невероятные приключения итальянцев в России» поставлен в эксцентрической манере, больше свойственной Гайдаю, нежели Рязанову.

В своей книге «Неподведенные итоги» Рязанов объясняет, что его замысел испортили итальянские продюсеры фирмы «Де Лаурентис». Рязанов и Брагинский написали сценарий в жанре старой итальянской комедии «Полицейские и воры». Но братья Дино и Луиджи де Лаурентис забраковали сценарий, заявив, что этот стиль давно устарел. Они требовали трюков, гэгов. Рязанову и Брагинскому пришлось на это согласиться.

Вот как об этом пишет Рязанов: «Босс сообщил нам: “Все, что вы сочинили, – мур. Мне нужен фильм-погоня, состоящий из трюков. Единственное, что мне пока нравится в либретто, – история с живым львом...” Мы решили доказать, что можем сочинять в жанре комического, и попробовали влезть в департамент Гайдая... Сам сюжет не подвергся принципиальным изменениям, но понемногу из него выхолащивались социальные и человеческие нюансы. Каждый последующий вариант сценария становился более трюковым, более механистичным. То, чем нам пришлось заниматься, не свойственно нашей манере»³⁰.

Неудачным получился фильм, поставленный Рязановым в манере, несколько напоминающей стиль Гайдая, но, конечно, вторичный и «сниженный».

А дальше Рязанов создал две подряд светлые лирические комедии, очень органичные для него и Брагинского: «Ирония судьбы, или С легким паром» (1975) и «Служебный роман» (1977).

В основу комедии «Ирония судьбы», сделанной для телевидения, лег по сути дела анекдотический случай, как будто бы имевший место на самом деле: сильно выпившего человека друзья посадили в самолет и отправили из Москвы в Ленинград. Но этого гэга недостаточно даже для завязки комедии. И тогда авторы воспользовались тоже анекдотической и тем не менее вполне реальной ситуацией, сложившейся в нашем градостроительстве. Новостройки ведь совершенно стандартны для всех городов. И названия новых улиц часто совпадают. Например, улицы Стро-

ителей были тогда в обеих столицах. Значит, нет ничего из ряда вон выходящего в том, что пьяный человек, прибыв в предновогодний вечер в чужой город (но не поняв, что он чужой), садится в такси и приезжает по «своему» адресу. Дом совершенно такой же. Он поднимается на лифте на «свой» этаж, подходит к «своей» квартире. Небольшая комедийная утрировка: ключ тоже подошел. В квартире никого не оказалось, пьяный человек лег на тахту и заснул.

Тут мог быть сатирический уклон, направленный и против архитекторов, и против пьяниц, и против авторов злого розыгрыша. Но Рязанова все это не интересовало. Особенно архитектура. Да и Лукашин совсем не пьяница: после ночного дежурства (он врач), усталый, он, выпив, не мог не опьянеть. И злого розыгрыша в фильме нет. Просто приятели 31 декабря днем пошли в баню, там помылись, крепко выпили и поехали в аэропорт провожать одного из них в Ленинград. Билет достали, а потом забыли, кто же должен лететь. И в самолет посадили самого пьяного из них – Лукашина (Андрей Мягков). Прибыв в Ленинград, он подумал, что находится в московском аэропорту...

Второй путь, по которому мог пойти режиссер: создать комедию положений, но и его авторы отвергли. Рязанов рассказывает: «Веселая, почти водевильная путаница, которая лежит в основе сценария, толкала на облегченное, где-то эксцентрическое, местами гротесковое решение. Однако я отказался от подобной интерпретации. Мне хотелось создать ленту не только смешную, но и лирическую»³¹.

И это у него отлично вышло.

Итак, Лукашин заснул, а вскоре появилась хозяйка квартиры, очаровательная молодая женщина, которую Жене Лукашину суждено было полюбить. На роль Нади Рязанов пригласил польскую актрису Барбару Брыльску. Режиссеру хотелось, чтобы его история походила на рождественскую сказку, значит, нужна была героиня «надбытовая», незнакомая, ради которой Лукашин мог порвать со своей прежней невестой. Наде противостояли «обычные» персонажи: невеста Лукашина Галя (Ольга Науменко) и жених Нади Ипполит (Юрий Яковлев).

Надо вспомнить, какова была картина нашего телевидения в середине 1970-х гг., когда транслировались в основном детективы («Следствие ведут знатоки») и балеты (по преимуществу –

«Лебединое озеро»), репортажи о фигурном катании (они воспринимались тогда не как спорт, а тоже как балет – на льду) и историко-революционные фильмы. И вдруг под Новый 1976 г. показали комедию «Ирония судьбы»: такую добрую, человечную, полную поэзии и музыки (в фильме много песен под гитару, которые пелись Надей-Брыльской, а озвучивались голосом Аллы Пугачевой). Показ этого фильма удивительно украсил новогодний семейный праздник, и недаром его по сей день демонстрируют под каждый Новый год.

Следующая комедия Рязанова – «Служебный роман» (1977) – во многом продолжала тему «Иронии судьбы». Опять любовная история, и снова поначалу двое ее героев прямо-таки ненавидят друг друга.

Вот маленький диалог из «Иронии судьбы»:

Надя: Вы просто хам!

Лукашин: Я хам, а вы мегера!³²

А вот из «Служебного романа»:

Новосельцев: Перестаньте реветь, черт возьми. Что я вам тут, нянька?

Калугина: А я вам тоже не барахло!³³

Конечно, ссоры мужчины и женщины, которым уготована любовь, встречаются еще в шекспировских комедиях «Укрощение строптивой» и «Много шума из ничего». И в дальнейшем этот прием проходит через всю историю комедии. Вспоминаются такие, еще довоенные, голливудские комедии, как «Филадельфийская история», «Все начинается с Евы», «Это случилось однажды ночью», где тоже изначальная неприязнь и даже вражда героев оборачивается любовью.

Это не ново, но всегда интересно. И хорошо передано в комедиях Рязанова. В «Служебном романе» героя снова играл Андрей Мягков, которому было очень трудно в своем Новосельцеве не повторять краски, найденные для Лукашина из «Иронии судьбы».

Зато для героини «Служебного романа» была взята другая, и, я бы сказала, принципиально другая артистка: Алиса Фрейндлих.

Барбара Брыльска была очень красива, но она скорее позировала, чем играла. По существу роль Нади исполняли три актрисы: Брыльска присутствовала в кадре, Валентина Талызина озвучивала роль за кадром, а Алла Пугачева пела – тоже за кадром.

Большой актрисе Фрейндлих не нужны были дублеры. Она даже за кадром сама, и прекрасно, пела лирическую песню «У природы нет плохой погоды».

Правда, красавицей Алису Фрейндлих не назовешь. Но она даже свою некрасивость сумела удачно обыграть в роли. Ее Калугина – директор статистического управления – внешне непривлекательна. Она поставила крест на личной жизни. Но любовь к собственному подчиненному преобразила ее.

Совершенно неверно трактует это ее преображение автор книжки об Эльдаре Рязанове Евгений Громов: «Достаточно было ей переодеться в модные тряпки, покраситься, сделать прическу, как она заполучает поклонника в лице экономиста Новосельцева»³⁴.

Она сказочно меняется не тогда, когда появляется перед Новосельцевым в «новых тряпках». Новое обличье возникает в результате любви. А любовь для нее – это деятельная жалость. Она удивительно хорошеет, когда участливо слушает Новосельцева или когда говорит по телефону с его детьми, которым скоро заменит мать...

В этой комедии есть и второй «служебный роман» – замдиректора Юрия Самохвалова (Олег Басилашвили) с одной из сотрудниц Института Олей (Светлана Немоляева). Когда-то, в студенческие годы, между ними, как сказано в фильме, «что-то было». И теперь, встретив Юрия вновь, Ольга поняла, что не забыла его. А он, трусливый и тщеславный, показывает ее письма сотрудникам и не прочь разобрать на местном «безнравственное приставание» замужней женщины к женатому человеку.

Все это, разумеется, показано с иронией.

Этот псевдороман контрастирует с подлинной любовью главных героев, которая только в шутку может быть названа «служебным романом».

Разумеется, главное достоинство этой комедии, одной из лучших в творчестве Рязанова, – это Калугина в исполнении Фрейндлих. Сам режиссер пишет об актрисе в этой роли так: «С моей точки зрения, Алиса Фрейндлих играет Калугину безукоризненно. Создавая образ Мымры, она совершенно не прибегает к гротеску... При этом она смешна, а быть смешной и правдивой одновременно невероятно трудно... Постепенно Фрейндлих

раскрывает в Калугиной сердечное тепло, кокетство, лукавство, нежность. Если сопоставить начальные кадры фильма с финальными, может показаться, что это две разные женщины... Но в том-то и заключается поразительное мастерство актрисы, что она незаметно, шаг за шагом приводит зрителя к безоговорочному восприятию этой чудесной метаморфозы»³⁵.

Это лучшая лирическая комедия Рязанова.

В 1979 г. Рязанов ставит сатирическую комедию «Гараж». Сатира в этом фильме не была глубокой. Скорее насмешка, чем сарказм. Исходная ситуация – нехватка гаражей в гаражном кооперативе некоего Зоологического научно-исследовательского института – была условна. В описываемые времена на коллектив любого научно-исследовательского института приходилось не более десяти машиновладельцев. Здесь же за тридцать гаражей борются тридцать четыре пайщика! И как борются: совершая подлости, подставляя друг другу подножку и проводя, говоря современным языком, «войну компроматов».

Условность этой ситуации подчеркивается такими словами из фильма: «Мы, собственно говоря, боремся здесь за место под солнцем в виде гаража»³⁶.

Рязанову надо было поставить такой фильм, чтобы он был «проходимым». Но в «Гараже» сатира казалась какой-то мелко-травчатой, ибо мелки были сами персонажи. Их отношения в данной ситуации строились лишь на ссорах, напоминающих драки дворовых собак. Кстати, о животных. Все действие происходило в Зоологическом музее, среди чучел зверей. В виде сравнения с героями фильма крупным планом показывались то волк, то крокодил. Весьма примитивные аналогии.

Самое неприятное для фильма заключалось в том, что комедия была вовсе не смешна, несмотря на участие многих комедийных актеров (Л. Ахеджакова, С. Фарада, В. Гафт, Б. Брондуков, В. Невинный, А. Мягков, С. Немоляева и др.).

Возвратимся к статье, о которой уже говорилось выше: «Как живешь, комедия?» Ст. Рассадина. В той статье 1979 г. констатировалось: «Комедия грустнеет». И это подтверждалось комедиями «За спичками» Л. Гайдая, «Осенний марафон» Г. Данелии, «Гараж» и «Вокзал для двоих» Э. Рязанова, созданными приблизительно в одно время, в конце 70-х и начале 80-х гг. Отчего из комедий уходил смех, смешное? Это явление наблюдалось и на

десять лет раньше, в конце 1960-х. Но тогда причина была в другом: в страхе, испуге кинематографистов перед новым временем, сменившим «оттепель». А в конце 1970-х страха, пожалуй, уже не было. Люди привыкли к правлению «кремлевских старцев». Вместо страха возникла скука. И что оставалось искусству, в частности, – кинокомедии, как не отражать признаки застоя и стагнации, что были во всем нашем обществе?

Об этом писал и Рассадин: «Смех сейчас словно неуместен: что веселого, если жизнь жестче, чем кажется?»³⁷

История повторяется. Ровно за сто лет до описываемых нами времен М. Е. Салтыков-Щедрин заметил в повести под названием «В среде умеренности и аккуратности»: «Бывают такие минуты затишья в истории человеческой общественности, когда деятельная, здоровая жизнь словно засыпает, а на ее место вступает в права жизнь призраков, миражей и трепетов; когда общество не только не заявляет ни о каких потребностях и интересах, но даже, по-видимому, утрачивает самую способность чем-либо интересоваться... когда подозрительность становится общим законом, управляющим человеческими действиями; когда лучшие умы обуреваются одним страстным желанием: бежать, скрыться, исчезнуть».

Как будто это сказано о времени брежневского застоя!

Эта глава называется «Осенний марафон комедий» не только по заглавию фильма Данелии, но и потому, что в это время общественного застоя намечалась тенденция постепенного затухания комедийности. Это тем более обидно, что в те «глухие» годы комедия была почитаема и желанна, так как она явилась убежищем человечности в мире, как бы «отдающем» мертвечиной. И в самой комедии (уже не мифологической, как в сталинские годы, и не утопической, как в эпоху «оттепели»), и в интересе публики к комедии отразился своего рода эскапизм – стремление уйти от скучных реалий времени.

Литература

¹ См.: *Брашинский М.* Роман с застоём. 70-е // Искусство кино. 1999. № 8. С. 96.

² Там же.

³ Там же. С. 98.

⁴ Там же. С. 100–101.

⁵ Там же. С. 102.

- ⁶ Там же. С. 103.
- ⁷ Там же.
- ⁸ *Фомин В.* Кино и власть. М., 1906. С. 11.
- ⁹ *Фролов И.* В лучах эксцентрики. М., 1991. С. 97.
- ¹⁰ Там же. С. 102–103.
- ¹¹ Там же. С. 102.
- ¹² Второй Всероссийский съезд кинематографистов СССР. Стенографический отчет. М., 1972. С. 19.
- ¹³ См.: *Ильф И., Петров Евг.* Двенадцать стульев. Золотой теленок. М., 1969. С. 10.
- ¹⁴ См.: *Рыбак Л.* Как рождались фильмы Михаила Швейцера. М., 1984. С. 76–77.
- ¹⁵ Там же. С. 19.
- ¹⁶ *Фролов И.* В лучах эксцентрики. С. 109–111.
- ¹⁷ *Марченко Т.* Сергей Юрский // Актеры советского кино. М.; Л., 1970. С. 285.
- ¹⁸ *Муратов Л.* Культурная традиция и экранизация классики («Ревизор» в кино) // Классическое наследие и современный кинематограф. Л., 1988. С. 43–44.
- ¹⁹ См.: *Смелянский А.* Театр Михаила Булгакова // *Булгаков М. А.* Пьесы 1930-х годов. СПб., 1994. С. 14.
- ²⁰ См.: Проблемы театрального наследия М. Булгакова. М., 1984. С. 146.
- ²¹ См.: Очерки истории русской советской драматургии: В 2 т. Т. 2. М.-Л., 1966. С. 136.
- ²² *Бабичева Ю.* Фантастическая диалогия М. Булгакова // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М., 1988. С. 136.
- ²³ *Фролов И.* В лучах эксцентрики. С. 131.
- ²⁴ Там же. С. 137.
- ²⁵ *Муратов Л.* Указ. соч. С. 44.
- ²⁶ *Фролов И.* В лучах эксцентрики. С. 154–155.
- ²⁷ *Рассадин Ст.* Сколько лет госпоже Простаковой? // Литературная газета. 1979. 6 июня. С. 8.
- ²⁸ См.: «Мимино»: Сб. статей. М., 1978. С. 85.
- ²⁹ См.: *Володин А.* «Осенний марафон». М., 1980.
- ³⁰ *Рязанов Э.* Неподведенные итоги. М., 1991. С. 85–86.
- ³¹ Там же. С. 251.
- ³² Монтажная запись телевизионного фильма «Ирония судьбы, или С легким паром!» М., 1976. С. 72.
- ³³ Монтажная запись кинофильма «Служебный роман». М., 1977. С. 52.
- ³⁴ *Громов Е.* Комедии и не только комедии. Кинорежиссер Эльдар Рязанов. М., 1989. С. 115.
- ³⁵ *Рязанов Э.* Неподведенные итоги. С. 230.
- ³⁶ Монтажная запись фильма «Гараж». М., 1979. С. 76.
- ³⁷ *Рассадин Ст.* Указ. соч. С. 8.

Заключение

Итак, кончилась долгая, трагическая, необычайно сложная советская эпоха. Но наступившая следом за ней эпоха перестроенная оказалась едва ли менее сложной. С одной стороны, и в литературе, и в искусстве наблюдался так называемый «возвращенческий бум», когда, после отмены цензуры, ранее запрещенные фильмы снимали с «полки» и показывали на киноэкранах. С другой же стороны, наступала неразбериха, сумятица, ссоры «бывших ведущих» и новых борцов за демократию. Комедиографам больше не надо было говорить «эзоповым языком», показывать «фигу в кармане» или дурить головы «господ», как делалось это в эпоху подцензурную. В советское время Евгений Евтушенко писал: «Мы, лицедеи-богомазы, / Дурили головы господ. / Мы умудрялись брать заказы / И делать все наоборот».

Не обошлось и без трагических потерь. Умер один из самых ярких и даровитых советских комедиографов – Леонид Гайдай. Фильм «На Дерибасовской хорошая погода, или На Брайтон-Бич опять идут дожди» (1992) стал его последней лентой. Но появились и молодые режиссеры, осваивающие этот сложнейший жанр: В. Златоустовский, Ан. Эйрамджан, А. Павловский, А. Польшинников, Г. Байсак, В. Студенников, А. Рогожкин, М. Айзенберг и др. Множество новых тем, огромное разнообразие комедийных коллизий, невиданная ранее в нашей стране свобода самовыражения, раскованность и режиссеров, и актеров, – все это отличительные черты новой российской комедии. Проблематика ее требует особого, глубокого изучения.

Пока же остановимся на конце советской эпохи. Поскольку она, как показало время, есть своеобразный феномен великого комедийного киноискусства.

Нам представляется, что разговор о советской кинокомедии будет уместно дополнить статьей, рассматривающей специфику кинопародии и киностилизации в комедийном жанре.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Стилизация и пародия в кино

Стилизация и пародия пришли в кино из литературы. Это явления родственные, близкие. «И та и другая, – подчеркивал Ю. Н. Тынянов, – живут двойной жизнью: за планом произведения стоит другой план, стилизуемый или пародируемый»¹.

Стилизация в искусстве – это намеренная имитация какого-то стиля – целого направления, жанра или отдельного автора. Именно в явном, открытом характере этой имитации заключено отличие стилизации от всякого рода подражаний и мистификаций, где момент имитации закамouflирован и авторство намеренно скрыто. В стилизации же – двойная перспектива: стиль автора, авторское «я» всегда просвечивает сквозь имитацию чужого стиля.

О своем спектакле 1906 г. «Сестра Беатриса» М. Метерлинка Вс. Мейерхольд прямо говорил как о стилизации, воспроизводящей манеру примитивного театра², а также манеру картин «праерафаэлитов и художников раннего Возрождения». Но, разумеется, стилизация не мешала авторскому началу режиссера Мейерхольда. «Было бы ошибкой думать, – писал он, – что постановка имела в виду повторить колорит и положения кого-нибудь из художников этой эпохи. В рецензиях, после постановки, авторы их искали в ней отражения самых разнообразных художников; упоминали и Мемлинга, и Джотто, и Боттичелли, и многих других. В „Беатрисе“ был заимствован только способ выражения старых мастеров; в движениях, группах, аксессуарах и костюмах был лишь синтез линий и колоритов, встречающихся в примитивах»³. В противном случае то была бы не стилизация, а лишь подражательство.

Мейерхольд мечтал перенести на современную сцену и приемы старинного балагана, с его актерским каботинажем, масками, чертами фарса, грубым комизмом, гротеском. В статье 1912 г. «Балаган» режиссер, между прочим, коснулся темы кинематографа, тогда еще юного: «Всякий раз, – писал он, – когда речь заходит о возрождении Балагана, находятся люди, кото-

рые <...> приветствуя кинематограф, хотят, чтобы театр взял его к своим услугам. Кинематографу, этому кумиру современного города, придается защитниками его слишком большое значение. Кинематограф имеет несомненное значение для науки, служа подспорьем при наглядных демонстрациях; кинематограф – иллюстрированная газета („события дня“), для некоторых (о ужас!) он служит заменой путешествий. Кинематографу, однако, нет места в плане искусства. <...> Одной из первых причин необычайного успеха кинематографа служит крайнее увлечение натурализмом <...> Натуралисты выдвинули лозунг изображать жизнь „как она есть“ <...> и искусство превратили в фотографию <...> Электрическая энергия пришла на помощь натуралистам, и в результате – трогательное единение принципа фотографии с техникой – кинематограф <...> И кинематограф успешно использовал дальнейшее развитие естественности, заменив краски костюма и декораций бесцветным экраном и сумев обойтись без слова. Кинематограф – сбывшаяся мечта людей, стремившихся к фотографированию жизни, яркий пример увлечения квазиестественностью»⁴.

Как показало время, великий театральный режиссер оказался плохим провидцем в области кинематографа. В киноискусстве появились и слова, и краски, и, главное, оно стало таким искусством, которое совсем не всегда тяготеет к жизненной достоверности.

В арсенале кинематографа нашлось место и для стилизации. Она часто возникает там, где фоном событий служат прошлые эпохи. Но это не исторические фильмы. В исторических фильмах главная задача – воспроизвести основные события и черты прошлого, а в стилизациях – имитировать стиль искусства определенной эпохи; при этом обычно используются и аллюзии, и ирония. Например, «Фанфан-Тюльпан» – фильм Кристиан-Жака 1952 г. – отнюдь не историческая лента, хотя действие происходит в XVIII в. и в фильме есть реальные исторические фигуры – Людовик XV, маркиза де Помпадур. Но по жанру фильм – приключенческая комедия с элементами стилизации. Стилизуется здесь искусство галантного XVIII в. во Франции, в частности картины Ватто и Буше.

Точно так же другой, более значительный французский фильм, снятый несколько ранее, в 1944 г., – «Дети райка» Мар-

селя Карне – нельзя назвать историческим, хотя события отнесены к середине XIX в. И в этом фильме тоже участвуют исторические личности – большие актеры того времени Фредерик Леметр и Дебюро. Но Карне не стремится воспроизвести реальную эпоху. Он стилизует романтизм в литературе и в живописи. Мы узнаем в фильме стилистику Виктора Гюго, а некоторые кадры напоминают Энгра, Домье. Наряду с высоким искусством романтизма Карне стилизует и низовые пласты культуры XIX в. Воссоздавая мир театрального райка, ярмарки и особенно образ «денди преступления», вора и авантюриста Лесенера (актер Марсель Эрран), Марсель Карне стилизует уже бульварный романтизм Эжена Сю, чей роман «Парижские тайны» вышел в свет как раз в начале 1840-х гг. Изображая бедноту, посетителей ярмарок, завсегдаев райка, Карне безусловно пользуется красками Эжена Сю. Так что в фильме можно увидеть стилизацию и «Собора Парижской Богоматери», и «Парижских тайн». А кроме того – и стилизацию ряда произведений живописи. М. Антониони вообще считал, что «Дети райка» – фильм, который «представляет собой попытку использования на экране суммарного опыта других искусств и культуры вообще»⁵.

Любопытно, что эта своего рода эклектика и стилизация несколько не помешали Карне создать свой собственный стиль и продолжить линию романтизма в его понимании, начатую еще в довоенных фильмах.

Другой пример – уже советского фильма, включающего в себя черты стилизации, – «Свинарка и пастух» Ивана Пырьева. Картина была закончена в 1941 г., уже во время войны, но она проникнута стихией довоенного кинематографа. В ней есть набор всех идей и формальных признаков соцреализма и вместе с тем ощутим привкус стилизации под народный лубок. О том, что толчком к созданию фильма послужила палехская шкатулка с изображением пасторальной свинарки и стилизованного пастушка, рассказывалось в первой главе монографии. Этих персонажей Пырьев и решил сделать «героями своей новой комедии»⁶.

В фильме есть и сельскохозяйственная выставка, и стилизованная под вологодскую свинарку актриса Марина Ладынина. И из другой сказки – тоже стилизованный дагестанский пастух Мусайб. Туровская совершенно справедливо пишет о фильме: «Здесь современность представлена с акцентом на стилизацию...

Разумеется, пейзажные девичьи хороводы, чистенькие поросята на руках Глаши во время лирической песни, Мусаиб в бурке, соскакивающий с борзого коня посреди деревни <...>, – все это и не претендовало выглядеть реальностью деревенского быта»⁷.

Стилизация под лубок в контексте воспевания сталинских колхозов оказалась дурновкусной, фальшивой. Хотя широким успехом фильм пользовался, причем – что любопытно – во время войны. Тогда он воспринимался как сказка о мирной жизни.

Из современных образцов стилизации можно привести фильм Ивана Дыховичного «Прорва» (1992). Там стилизована монументальность сталинской эпохи – не определенный жанр или какое-то направление искусства, но сам стиль времени.

Снова на экране стилизованное прошлое. Действие окунается в атмосферу сталинизма конца 1930-х. Почти в то же время, лишь на несколько лет раньше, происходили события фильма А. Германа «Мой друг Иван Лапшин». Да и изображаемая среда сходна: у Германа – ленинградская милиция, у Дыховичного – московский НКВД. Но дело не в этом. Дыховичный сотворил на экране совсем иную реальность. Если Герман пытался *реконструировать* прошлое, отобразить точные черты эпохи, то Дыховичный *эстетизирует* и нарочито приукрашивает внешние приметы времени. Изображенная в фильме Москва отнюдь не мрачна и не бедна: она красива, богата, весела, празднична – не только в переносном, но и в буквальном смысле слова: большинство героев фильма – особисты, руководящие подготовкой парада в честь одного из советских праздников. «И весь фильм от начала до конца как бы прослоен кадрами будущей демонстрации и гигантского физкультурного парада на улицах Москвы. Удивительно: в системе фильма эти подлинные хроникальные кадры (заснятые на редкой тогда цветной пленке) тоже воспринимаются как стилизация Дыховичного!»^{*}

Жизнь изображенных в фильме нескольких особистов с женами и их друга адвоката шикарна: поездки на катерах и ях-

^{*} Я думала, что это стилизация, до тех пор, пока не прочла в статье Н. Зоркой «От „Клятвы” – к „Прорве”», что в фильме использована подлинная хроника парада 1938 г. «Хроника-находка ошарашивает уже тем, что цветная. Оказывается, в черно-белую пору экрана на бесценной цветной пленке снимали и такое – чтобы запечатлеть и прославить торжество социализма» (Искусство кино. 1992. № 11. С. 3.).

тах по Москве-реке, загородные пикники; огромные московские квартиры, заставленные красным деревом («красным» комиссарам, в отличие от поэта Маяковского, «краснодеревщики слали мебель на дом»)⁸; длинные застолья; шампанское льется рекой в хрустальные фужеры, «нарядно-обнаженные» красавицы.

Главная героиня фильма – жена одного из энквешников Анна. Для исполнения этой роли И. Дыховичный пригласил западную эстрадную певицу (немку, живущую в Лондоне) Уте Лемпер.

В рецензии на фильм критик А. Плахов пишет, что «Уте Лемпер похожа одновременно на Грету Гарбо и Марлен Дитрих, а вовсе не на Любовь Орлову, как можно было ожидать»⁹. Но как раз ожидать новую «Любовь Орлову» от этого фильма было нельзя. Дыховичный хотел изобразить *стилизированный* «социум», отличный и от реальной жизни того времени, и от фильмов эпохи сталинизма. И для этого ему была необходима именно западная актриса, с совсем иным имиджем, так что выбор Уте Лемпер отнюдь не был случайным (об этом И. Дыховичный рассказал в интервью журналу «Искусство кино»)¹⁰.

Героиня, как и сам фильм, была загадочна, отмечена своеобразной «декадентской» красотой. А за кулисами этой жизни, о которой, кажется, можно сказать словами И. Северянина: «такая эстетная, такая изящная», – жуть, мрак и кровь.

Режиссер прибег не только к стилизации прошлого, но и к его мифологизации. Эти два понятия – стилизация и мифологизация – отнюдь не всегда соседствуют в одном фильме.

Петербургская кинолента «Над темной водой», поставленная почти одновременно с московской картиной «Прорва», тоже основана на мифологизации прошлого, на этот раз 1960-х гг., но там вовсе нет стилизации. Режиссер Д. Месхиев посвящает фильм памяти отца, тоже Дмитрия Месхиева, известного лентфильмовского кинооператора. Воспринимая отца как типичного «шестидесятника», молодой Месхиев мифологизирует его образ, жизнь, а заодно и всю эпоху. Центральный персонаж фильма (прототипом которого и был отец Месхиева) – тоже кинооператор, но документалист, занимающийся парашютными съемками, что требует от него огромного мужества. Мифологизирована не только героическая жизнь оператора-парашютиста, но для него придумана и героическая романтическая причина смерти:

чтобы доказать женщине свою любовь, он ночью прыгает с парашюта в Неву, но прыжок оказывается неудачным: перелом позвоночника с последующим параличом (в действительности паралич, разбивший Месхиева-старшего, был следствием обычного инсульта).

Однако мифологизация в фильме «Над темной водой» не сопровождалась стилизацией. Черты времени «шестидесятых» здесь даны только суммарно, обобщенно, стиль эпохи не стал предметом своего рода «смакования», присущего стилизации.

Стилизация широко используется в современном западном кино, так или иначе связанном с постмодернизмом, и характерна для фильмов «новой волны» в киноискусстве Англии. В большинстве фильмов Дерека Джармена – «Караваджо», «Эдвард II», «Витгенштейн» – обращение к прошедшим эпохам и изысканная стилизация. Она же присуща многим фильмам Питера Гринуэя, для которого излюбленное время – английские XVII и XVIII вв. Его фильм «Контракт рисовальщика» (1982) всей атмосферой утонченного эротизма восходит к комедии драматурга семнадцатого столетия Уильяма Конгрива «Двойная игра». В ленте заметны черты не только подражания, но и стилизации эпохи: пудренные парики слишком высоки, куртуазность кавалеров чересчур подчеркнута, а поведение дам слишком жеманно. Во всем «втором плане» фильма ощутима ирония, сопровождающая стилизацию.

К английской «новой волне» относится и лента Салли Поттер (поставленная ею в 1992 г. совместно с российскими кинематографистами) «Орландо», основанная на стилизации прошлого эпох. Специфика этого фильма – в перенесении на экран романа Вирджинии Вульф, тоже основанного на стилизации. Герой (героиня) этого произведения, по сути, мифологизирован уже хотя бы потому, что живет многие столетия, принимая то мужской, то женский образы.

В исторических фильмах эпоха обычно воспроизводится очень тщательно, с обилием бытовых подробностей. В стилизациях же приметы прошлого даются только намеками, через отдельные детали. Особенно такой прием распространен в театре.

Когда Н. П. Акимов поставил на сцене Театра комедии поэму Байрона «Дон Жуан» (1963), он не стремился к достоверности показа времени и места действия, а применил стилизацию,

например, знаком Греции стал обломок дорической колонны; жаркой Мавритании – большой кактус. Режиссеру понадобилось рассказать о путешествии Дон Жуана по разным странам, и он ввел в картину старинные литографии городов Европы.

Авторы фильма «Орландо» тоже находили выразительные детали для изображения стиля той или иной эпохи, той или иной страны. Вот им нужно было показать Лондон 1604 г. Известно, что тогда, единственный раз в истории Англии, лед Темзы настолько замерз, что по реке можно было кататься на санях и коньках. Ледяная Темза в фильме как бы обернулась ледяной Фонтанкой.

В какой-то степени это – формула стилизации, когда автор смотрит на прошлое сквозь призму иронии. В пародии такого нет и не может быть.

* * *

Блестящее определение пародии дал В. Набоков: «гротескное подражание»¹¹. Другими словами – передразнивание. Ю. Тынянов писал: «... стилизация, комически мотивированная и подчеркнутая, становится пародией»¹².

Набоков видит в пародии и «подкидную доску, позволяющую взлететь в высшие сферы серьезных эмоций», и пропасть: «Мы снова барахтаемся в трясине пародии»¹³.

То есть что-то вроде настольной игры «вверх и вниз». Собственно, почти так и ответил Набоков в 1966 г. на вопрос интервьюера – «Как Вы разграничиваете пародию и сатиру?» – «Сатира – поучение, пародия – игра». «Беспечная, изысканная, шутливая игра»¹⁴.

В киноискусстве особенно распространены пародии на киножанры. Классическим примером можно считать комедию Фрэнка Капры «Мышьяк и старое кружево» (1944), пародирующую сразу два массовых жанра: «фильм ужасов» и «черный фильм». Капра приводил кинозрителя в маленький домик, принадлежащий сестрам – двум старым добропорядочным леди. Насмехаясь над фильмами ужасов, он изображает погреб, в котором зарыто 12 (!) трупов убитых героинями стариков, снимавших у них комнаты.

Пародийный фильм Капры «Мышьяк и старое кружево» был полон аллюзионных намеков. Начиная с названия, где «старые

кружева» символизировали прежнюю, добропорядочную Америку, отравленную «мышьяком» современного безумия и насилия.

Мэл Брукс специализировался на «жанровой пародии». Пожалуй, немного осталось в голливудском арсенале жанров, которые бы не спародировал Брукс. «Горящие седла» (1974) – пародия на вестерн, «Страх высоты» (1977) – пародия на детектив, «История мира. Ч. 1» (1981) – пародия на исторический, «костюмный» фильм, «Летающие объекты» (1987) – пародия на «галактические блокбастеры» типа «Звездных войн».

Все эти пародийные фильмы Мэла Брукса, включая и «Горящие седла», уступают жанровой пародии на американский вестерн, созданной задолго до того, в 1964 г., в Чехословакии. Я имею в виду фильм режиссера И. Липского «Лимонадный Джо». Если применить структуралистскую терминологию, то в этой пародии происходит «расподобление стереотипа».

Сам Джо назван «лимонадным» потому, что в подобного рода фильмах привычно возникал слащавый и приторный образ Ковбоя. Джо – блондин, одетый в белоснежный ковбойский костюм. Он метко стреляет в злодеев и спасает всех обиженных. За любовь Ковбоя борются две девушки: порочная брюнетка, певица из салуна, и ангелоподобная блондинка, юная и невинная. Джо готов попасть под чары певички, но вдруг, совершенно неожиданно, женится на блондинке. На протяжении всего фильма Джо сражается с бандитом Хуго-Фуго, мрачным усатым субъектом. Под финал выясняется, что они – родные братья, которые долго не виделись. Узнав друг друга, они радостно обнимаются. Так пародируется одно из характерных свойств вестерна: кровное родство Ковбоя и бандита оборачивается их внутренним родством (тот и другой одинаково нарушают нравственные законы).

Кинопародия может высмеивать не только жанры, но и целые направления в киноискусстве. В Италии в 1976 г. вышла пародия на неореализм в киноискусстве – фильм Этторе Скола «Отвратительные, грязные, злые». Название пародирует заглавия двух неореалистических комедий Дино Ризи, поставленных за двадцать лет до того, в середине 1950-х: «Бедные, но красивые» (1956) и «Красивые, но бедные» (1957). По содержанию же фильм Скола «передразнивает» в первую очередь картину Витторио де Сика «Крыша», также поставленную в 1956 г., да и другие фильмы неореализма: «Неаполь – город миллионеров», на-

пример. Само начало «Отвратительных» напоминает многие кадры неореалистических фильмов: ночь, огромная комната, где спит большая семья. Просыпаясь, все берутся за свои дела. Однако это не рабочие, как в неореализме, а представители деклассированных слоев населения. Они делают сигареты из окурков и продают их; выдавливают зубную пасту из старых тюбиков, переливают в бутылочки и тоже продают. Братья воруют, сестры занимаются проституцией. Главной в фильмах неореализма была идея братства, людской солидарности. Здесь – только насмешка над этой идеей: родственники готовы сожрать друг друга. Это пародия-полемика. Ибо в Италии 1970-х гг. исчезла надежда на людское братство, надежда, питавшая искусство неореализма.

В смысле полемики с целым направлением в искусстве картину Сколы «Отвратительные, грязные, злые» напоминают некоторые пародийные фильмы российского, нового («переходного») кино. Многие из них пародируют метод и стиль соцреализма. В конце 1980-х молодой режиссер К. Пежемский снял на «Ленфильме» короткометражную ленту «Переход Чкалова через Северный полюс». Здесь явное «передразнивание» предвоенного фильма Михаила Калатозова «Валерий Чкалов». В некоторых эпизодах Пежемский просто использовал кадры из того фильма, но заново – и очень смешно – озвучивал их другим текстом. Объект пародии здесь не столько фильм Калатозова, сколько сам метод соцреализма, с его ложью, фальшью, помпезностью, патетикой и т. п.

Другой пример – картина петербуржца Сергея Дебижева «Два капитана-2», где объектом пародии становится документальный фильм, созданный по рецептам соцреализма. Лживый дикторский текст, противоречащий изображению, фальсифицированный монтаж и т. п. Пародийным, с моей точки зрения, является и фильм Пичула «Мечты идиота». Но пародия здесь не на фильмы соцреализма, а на литературу, в частности, на роман Ильфа и Петрова «Золотой теленок». Пародия на сатиру – и такое, оказывается, бывает. Пичул пытается доказать в своей издательской экранизации романа, что сатира Ильфа и Петрова была «соцреалистической», ограниченной. Остап Бендер, которого мы видели на сценах и экранах в разных обликах – от мелкого жулика до трагического интеллектуала (в интерпретации С. Юрского), – в исполнении толстяка Сергея Крылова предстаёт просто глупым «совком», не более того.

Существуют в мировом кино и пародии на определенные моды в кинематографе. Так, например, пародийный фильм американца Вуди Аллена «Любовь и смерть» (1975) высмеивает, передразнивает моду на русские темы в американском кино, темы, содержащиеся в экранизациях «Войны и мира» (режиссер Кинг Видор, 1956) и «Доктора Живаго» (режиссер Дэвид Лин, 1965). Герой фильма – сын русского помещика Борис Грушенко – говорит цитатами из Толстого и Достоевского, предаётся мыслям о Боге и смерти, философствует, любит одну девушку, женится на другой... И это действительно смешно. Заодно Вуди Аллен пародирует и американскую моду на «русский монтаж». Статуэтка льва, падающая с полки, – конечно же, иронический парафраз знаменитого кадра из «Броненосца „Потемкин”» Эйзенштейна, кадра, так часто «цитируемого» в американском кино.

Время от времени в мировом кино появляются и пародии на конкретные фильмы. Например, в комедии «Аэроплан!» (1980) режиссер Джим Абрахамс свел счеты сразу со всеми экранизациями романа Артура Хейли «Аэропорт» (а их всего четыре: 1970 г., режиссер Джордж Ситон; 1972 г., режиссер Д. Смит; 1977 г., режиссер Джерри Жеймсон, и 1979 г., режиссер Дэвид Лоуэлл Рич). Все эти фильмы подробно рассказывали о жизни крупного аэропорта, но центральными и самыми захватывающими их эпизодами были сцены в аэроплане, потерявшем управление и едва не потерпевшем крушение. Пародии «Аэроплан!» не понадобилось ни широкого экрана, ни постановочных эффектов, ни мощной кинотехники. Все действие происходит внутри самолета, который вскоре начинает «шалить»: вот-вот свалится на землю. Дело в том, что в самолете на обед подали испорченную рыбу, отчего многие заболели, в том числе и летчик. Пришлось включить автопилот, который ведет себя настолько непредсказуемо, что создается ряд острокомедийных ситуаций. Разумеется, в финале самолет благополучно приземляется.

Эта пародия оказала влияние на американское кино. Во-первых, уже никто не посмел экранизировать роман Хейли, и каскад «Аэропортов» на голливудском экране иссяк. Во-вторых, публике настолько понравилась пародия, что авторов умоляли сделать ее продолжение. Джим Абрахамс наотрез отказался, резонно полагая, что пародия не требует «второй серии». Но все-таки вторая серия «Аэропорта» появилась. Другой режиссер, Кен

Финкельман, поставил ее на «отходах» от первого фильма и с теми же актерами. «Аэроплан-II» вышел в 1982 г. Там показан новый полет того же самолета. Опять он остался без водителя, опять был доверен сумасшедшему компьютеру, который на этот раз повел машину прямо к солнцу. Но положение спас бывший военный летчик, давно уже дисквалифицированный.

В мировом кино существуют и пародии на пародии. В середине 1990-х по петербургскому телевидению демонстрировался британский комедийный сериал «Мстители» (режиссер Джон Хоуг), одна из серий которого называлась «Убийство и старые дамы». Уже само заглавие фильма отсылает нас к фильму Фрэнка Капры «Мышь и старое кружево», который в свою очередь был пародией, о чем упоминалось выше. Начинается он с того, что две сестры-старушки (похожие на тех, что были у Капры) ждут кого-то, глядя на улицу из окон своей квартиры. У старушек в руках пистолеты (у Капры были яд, подвал, сундук). Они видят, как у дома останавливается машина. Из нее выносят старого инвалида в коляске. Зритель, знакомый с комедией Капры, подумает, что джентльмен снимет у старушек комнату, а они его потом убьют. Но здесь инвалид оказывается родственником старушек, бывшим комиссаром полиции. Он исполняет при них роль Шахерезады, т. е. рассказывает тетушкам бесконечные истории (конечно, криминальные). Ну, а пистолеты у старушек, разумеется, игрушечные, да и сами они впали в детство. Жанр мельчает, становится механистичным...

Часто кинопародии можно воспринимать как самостоятельные фильмы, не привязанные напрямую к пародируемому.

Когда российские зрители смотрели на телеэкранах большой американский телесериал «Твин Пикс» (режиссер Дэвид Линч), они явно ощущали второй план фильма – пародийный. Пародировались «черные» фильмы и мода на оккультизм в американском кино, стандартное изображение событий американской Гражданской войны. Пародия здесь как бы в подтексте. Тот, кто этого подтекста не знает или не улавливает, может довольствоваться и первым планом этого увлекательного, полного иронии фильма.

По этому же принципу построен российский фильм «Дети чугунных богов», поставленный в 1993 г. режиссером-венгром Томашем Тотом. В нем пародируется многое. И советский про-

изводственный фильм, и русский былинный фольклор, и американский вестерн. Но первый план фильма не пародия. И. Губанова сравнила картину Тота с романом А. Платонова «Котлован»¹⁵. И это очень точно по отношению к фильму, близкому к абсурдизму. Пародия здесь занимает второстепенное, но немаловажное место.

Отмечены случаи, когда произведения литературы или искусства на экране воспринимаются как пародии, не будучи ими по существу.

Рассказывая о спектакле Старинного театра «Нынешние братья», Вс. Мейерхольд писал: «В приемах режиссеров Старинного театра – черты примитивизма. Это сближает их замыслы с замыслами режиссера Драматического театра („Сестра Беатриса”)*. Но у последнего эта манера инсценировать пьесу в приеме примитивов вытекала из необходимости слить инсценировку в единстве со стилизованным текстом. А в Старинном театре? У зрителя вдруг возникает чувство, будто его актеры пародируют исполнителей „Сестры Беатрисы”... Режиссер, сам того не замечая, ... высмеял подсмотренные им в другом театре приемы примитивизма. Так нежелательно рефлексировало на восприятие зрителя отсутствие единства замыслов: директора, выбравшего подлинные тексты; художника... , давшего стилизованные декорации, и режиссера, пренебрегшего техникой актеров старых сцен»¹⁶.

В сегодняшнем кино бывает то же, что и в старинном театре...

Молодой сценарист (он же – кинокритик) С. Добротворский написал в 1993 г. интересный сценарий «Никотин», задумав острый фильм-ремейк картины Годара «На последнем дыхании» (1960). По сути дела, лента «Никотин» должна была изображать наши, отечественные «шестидесятые», но приемами стилизации фильма Годара, очень модного тогда, являющегося своего рода «знаком времени». Однако режиссер Е. Иванов не понял или не захотел понять замысла сценариста. Когда смотришь фильм «Никотин», с его невыразительным, медлительным героем, неудачно подражающим юному Бельмондо, со множеством несмешных гэгов, невольно думаешь: «Уж не пародия ли он?» Молодой зритель, должно быть, подумает, что все это просто «стёб».

* Здесь Мейерхольд имеет в виду самого себя.

Это слово из молодежного жаргона (а туда оно пришло из разговорного языка, в Толковом словаре Вл. Даля «стебать – стегать, хлестать») сейчас можно встретить и на страницах журналов, оно взято на вооружение нашей молодой кинокритикой. Виктор Матизен даже поместил в «Искусстве кино» статью под название «Стёб как феномен культуры»¹⁷. В конце статьи автор дает такое определение понятию «стёб»: «Это пародийно-игровое мифотворчество на некогда сакральном материале прошлых культур»¹⁸. Другими словами, пародия. Стоило ли тогда вводить новый «термин»? Прочитав статью Матизена, я подумала: может быть, это пародия на киноведение как науку? Впрочем, для этого она недостаточно смешна. Просто автору хочется пощеголять своей «современностью».

Сделаем краткие выводы. Сейчас в мировом кино много стилизаций и пародий. Стилизация широко используется постмодернизмом, характерным для всего западного, а более всего для нового английского кино. В американском кино начала лидировать пародия, как наиболее кассовый киножанр. Голливудская пародия (например, фильмы Вуди Алена) – как бы комическое продолжение боевика, притом ее постановка и реклама не требуют больших денег. В российской постсоветской кинематографии тоже есть и стилизации, и пародии. Как будто это и хорошо...

Но пародия и стилизация – не самостоятельные, а производные жанры, они вторичны, ибо существуют за счет других произведений искусства, как бы «отпочковываясь» от них.

В сегодняшнем киноискусстве стилизация и пародия выполняют важные задачи, и пародия очищает кинематограф от всего старого, отжившего. Стилизация же помогает вспомнить то ценное, что было в искусстве прежних эпох.

Однако когда стилизаций и пародий становится едва ли не больше, чем оригинальных произведений, не значит ли это, что кино переживает некоторый кризис? Это относится и к зарубежному постмодернизму, углубившемуся в лабиринт всевозможных стилизаций, и к американской комедии, потерявшей тягу к открытиям и пошедшей по пути жанровых пародий, и к нашему «новому кино», в котором новое, к сожалению, частенько выступает в форме перепевания или передразнивания старого.

Литература

- ¹ Тынянов Ю. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 201.
- ² См.: Мейерхольд В. Э. Старинный театр в Санкт-Петербурге (в первый период) // Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. М., 1968. Ч. 1. С. 247.
- ³ Там же. С. 247.
- ⁴ Мейерхольд В. Э. Балаган // Там же. С. 221–222.
- ⁵ Антониони об Антониони. М., 1986. С. 75.
- ⁶ Туровская М. И. А. Пырьев и его музыкальные комедии // Киноведческие записки. М., 1988. № 1. С. 133.
- ⁷ Там же. С. 137.
- ⁸ См. 1-е «Вступление» к поэме В. Маяковского «Во весь голос»: «Мне и рубля не накопили строчки, Краснодеревщики не слали мебель на дом»...
- ⁹ Плахов А. Красивая пошлость // Искусство кино. 1992. № 11. С. 12.
- ¹⁰ Дыховичный И. Большевицкая идея началась с уничтожения пола. Интервью с Р. Фоминой // Искусство кино. 1992. № 11. С. 20.
- ¹¹ Набоков В. Рассказы, эссе, интервью, рецензии. М., 1989. С. 420.
- ¹² Тынянов Ю. Достоевский и Гоголь. (К теории пародии). С. 201.
- ¹³ Набоков В. Подлинная жизнь Себастьяна Найта. С. 71–74.
- ¹⁴ Набоков В. Рассказы, эссе, интервью, рецензии. С. 420.
- ¹⁵ Рубанова И. На Руси немножко дикой... // Искусство кино. 1993. № 12.
- ¹⁶ Мейерхольд В. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 1. Цит. изд. С. 190–191.
- ¹⁷ Матизен В. Стёб как феномен культуры // Искусство кино. 1993. № 9. С. 59–62.
- ¹⁸ Там же. С. 62.

Содержание

Глава первая

Мифологические комедии

Часть I. До войны.....3

Часть II. Кинокомедия во время войны
и в годы заката сталинизма.....24

Глава вторая

Оттепель на улице «Комедия».....49

Глава третья

Осенний марафон комедий
(1970-е – начало 1980-х).....72

Заключение.....103

Приложение

Стилизация и пародия в кино.....104

Tv12e
ne 479