

---

---

## ВСТУПЛЕНИЕ

«Время больших студий прошло» — так говорят нынче все, кто создает кинокартины. И с этим утверждением трудно не согласиться. Нынче, для того чтобы снять фильм, не нужны гигантская съемочная группа, громоздкие декорации. Камеры сегодня почти никогда не передвигаются по специально положенным рельсам с помощью пяти-семи человек, отвечающих за скорость и остановки вовремя... К сожалению, пока что удешевление процесса создания фильма идет параллельно с удешевлением его художественного качества, но надо надеяться на перемены к лучшему.

Во имя этих перемен и продолжают существовать знаменитые киностудии Голливуда и Болливуда, кинокомплексы в немецком Потсдаме и чешском Баррандове. Что же касается крупнейшей киностудии нашей державы, то «Мосфильм» ныне популярен так же, как и в советские времена, когда в павильонах, возведенных на месте бывшей деревни Потылиха, снималось около шестидесяти фильмов в год. Сейчас — два-три. Но студия работает. Оказывает услуги разным кино- и телекомпаниям, функционирует как музей. Ежедневно на «Мосфильме» проводится до тридцати экскурсий. Маленькие дети и пенсионеры, школьники и студенты, жители столицы и приезжие приходят туда, где были созданы «Бриллиантовая рука» и «Берегись автомобиля», «Андрей Рублев» и «Восхождение». Приходят, чтобы подышать тем же воздухом, посмотреть на сохранившиеся костюмы, а порой и декорации, походить по тем же коридорам...

И почему бы, собственно, не провести своеобразную литературную экскурсию по «Мосфильму». Только не по музейной его части, а по производственной. По тем кабинетам, в которых, как извещают мемориальные таблички, работали титаны советского кинематографа, так много сделавшие для нашей культуры, для нашего самопознания, для развлечения, наконец.

Обычно, когда в любой компании заходит разговор о

кино, люди прежде всего и главным образом обсуждают актеров и актрис.

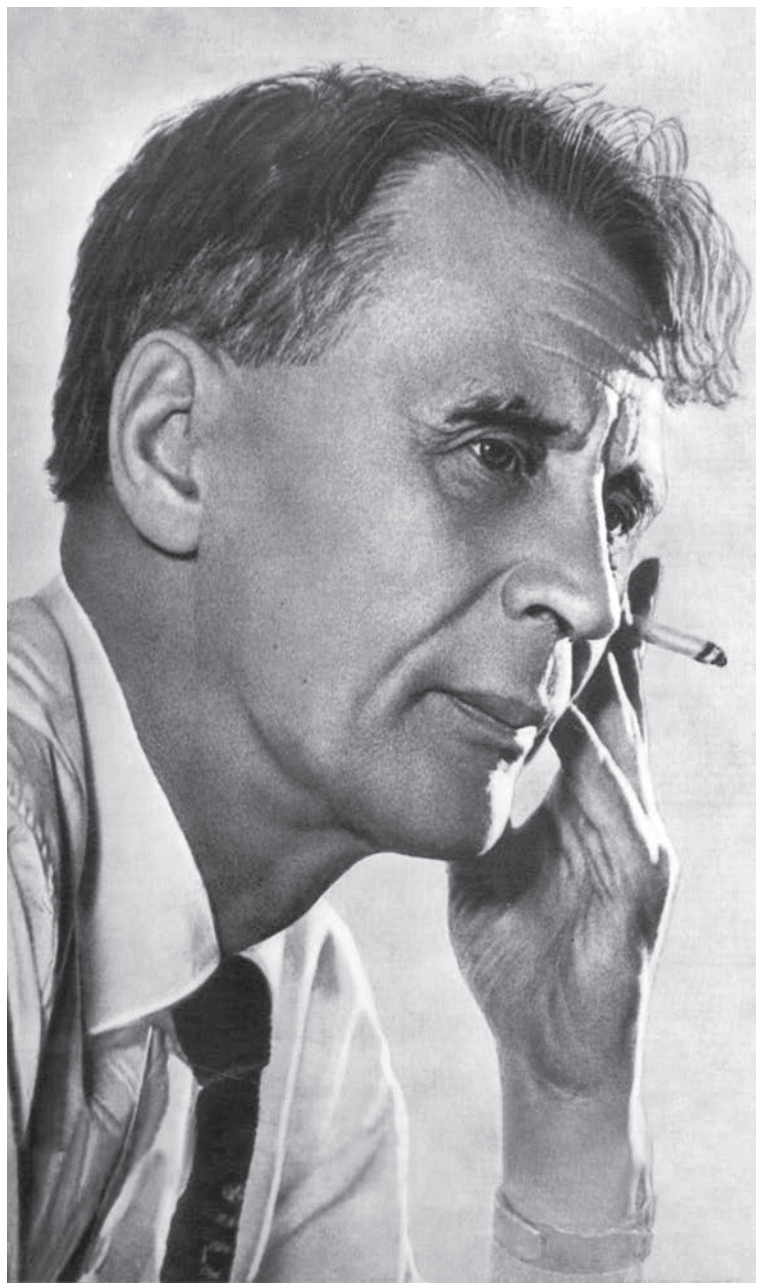
Но вряд ли многим сейчас известна полемическая фраза, брошенная советским киноклассиком Михаилом Роммом в конце пятидесятых годов прошлого века: «В кино всё равно, что снимать — актера или лампу». К этой фразе и к человеку, ее произнесшему, у нас еще будет повод вернуться. Конечно же, на «Мосфильме» трудилось великое множество актеров и актрис, которые сегодня именуется звездами, осветившими нашу, порой не слишком яркую, советскую действительность. Однако следует, думается, исправить некоторую историческую несправедливость.

Главным в кино является режиссер. Безусловно, артист может улучшить или ухудшить замысел постановщика, но принципиально ничего изменить не способен. Просто в силу специфики кинематографического творчества актеру не дано права придумать фильм или поменять что-то в его структуре. Не случайно ведь актера именуют *исполнителем* роли. Если его или ее зовут Евгений Урбанский, Людмила Гурченко или Олег Янковский, если ему или ей повезет появиться в нужное время в нужном фильме, то они сделаются выразителями этого самого времени. Потому что природа актерского дарования, внешние данные, внутренняя человеческая и исполнительская сущность актера или актрисы наиболее полно станут соответствовать общественным запросам на определенный тип героя. Парадокс здесь в том, что режиссер всегда остается за кадром, а люди, приходя в кинозал, восхищаются или возмущаются артистами, не ведая, что они лишь транслируют то, что им велено. Артистам посвящают статьи и даже целые номера в глянцевах журналах, каждый прожитый ими день в подробностях описывается светскими хроникерами, литературные «негры» сочиняют их биографии, выходящие под звездными именами... режиссеры же в это время уже работают над новой картиной.

Вот эту-то несправедливость и собирается устранить данная литературная экскурсия по крупнейшей киностудии страны. Ведь очевидно же, что не только актерские судьбы изобилуют захватывающими поворотами. Не только у звезд были чарующие любовные романы и напряженные отношения с сильными мира сего. Окажется, что очень часто появление новых удивительных картин, замечательных актеров, возникновение новых тенденций в отечественной кинокультуре объяснялось частными, бытовыми коллизиями режиссерских жизней.

ТРАКТОРИСТ  
КАРАМАЗОВ,  
ИЛИ ПРЕВРАЩЕНИЯ  
**ИВАНА  
ПЫРЬЕВА**





---

---

*ИВАН АЛЕКСАНДРОВИЧ ПЫРЬЕВ (1901—1968) — народный артист СССР. Лауреат шести Сталинских премий. Председатель Оргкомитета по созданию Союза кинематографистов СССР. В 1954—1957 годах — директор киностудии «Мосфильм». Основные фильмы: «Трактористы» (1939); «Кубанские казаки» (1949); «Идиот» (1957); «Братья Карамазовы» (1968).*

Начать, конечно, надо бы у той массивной двери, к которой прикреплена изрядно уже поблекшая табличка, извещающая, что здесь работал Иван Александрович Пырьев — классик советского кино, а в 1954—1957 годах — директор всей киностудии.

Об этом человеке написано так много и так по-разному, что любому современному исследователю его творчества очень сложно определить, какие характеристики Пырьева надо считать правдивыми, а какие — отринуть, увидев в них лишь конъюнктуру времени.

После того как режиссер обрел себя в качестве постановщика музыкальных колхозных комедий, о нем писали только положительно, а порой и восторженно. Да и как можно было иначе, ведь, начиная с «Трактористов» (1939) и заканчивая «Кубанскими казаками» (1949), ни одна из шести пырьевских лент не осталась без Сталинской премии.

В «оттепель» Ивана Александровича поругивали за «лакировку действительности». «Кубанские казаки» стали нарицательным примером того, как в годы «культы личности» кино полностью и окончательно отвернулось от реальной жизни.

На рубеже 1960—1970-х годов, в период осторожной, но твердой рестаилинизации, «лакировочных» «Казачков», подправив и подчистив, снова выпустили на экраны, и народ, не столь, конечно, рьяно, как в 1950-м, но все-таки с благодарностью глядел яркое, праздничное действо.

Сейчас, когда о великих мастерах прошлого вспоминают главным образом для того, чтобы покопаться в их грязном белье, Ивану Александровичу вменяют в вину неумное женолюбие и жестокость в отношении тех актрис, которые отказались уступить его домогательствам. «Пырьев? Зловещая была фигура», — довелось недавно где-то прочесть.

Недавно Иван Александрович предстал перед российскими телезрителями второплановым персонажем в двух сериалах, посвященных людям советского кинематографа. В телеромане Сергея Алдонина «Людмила Гурченко» непосредственно Пырьеву уделено немного времени, а в более знаменитой «Оттепели» Валерия Тодоровского черты характера знаменитого постановщика и руководителя кинопроизводства воплотились в собирательных фигурах директора студии Пронина и режиссера Кривицкого.

Удивительно, почему до сих пор отечественные мастера экранного искусства не посвятили Пырьеву целый многосерийный фильм. Ведь биография у режиссера такая, что хватило бы часов на двадцать, не меньше. И несложно было бы ответить на главный вопрос: почему певец советских трактористов, свиначок и пастухов закончил свой творческий путь экранизациями Достоевского.

Судите сами.

Ваня Пырьев появился на свет в крестьянской семье 4 (17) ноября 1901 года в деревне Камень Барнаульского уезда Томской губернии. Отца мальчик фактически не знал. Через три года после рождения сына Александр Пырьев ввязался в пьяную драку, в которой был убит.

Матери пришлось отправиться в город на заработки, а юный Ванюша был отдан на воспитание деду-старообрядцу. Разумеется, с младых ногтей работал. Помогал по дому, был пастухом... Без дела не сидел. Беззаботное детство — это не про Ивана Александровича.

В 1912 году, отучившись в церковно-приходской школе, переехал к матери. Однако вскоре после ссоры с

отчимом ушел из дома. Но — не к деду в деревню. Стал сам зарабатывать на жизнь. Торговал газетами, продавал папиросы в поездах, был поваренком, помогал колбаснику... Как видим, юность беззаботной тоже не была. Но хоть не голодал парнишка, и то хорошо.

Однако сытостью юный Пырьев не довольствовался. В 14 лет сбежал на фронт Первой мировой. Был ранен. Награжден двумя Георгиевскими крестами.

В 1918 году заболел тифом. Выздоровев, записался в созданную только что Красную армию. Быстро сделался политруком и по окончании Гражданской войны был направлен в Екатеринбург агитатором политотдела железнодорожной бригады.

Стал учиться в театральной студии. Играл небольшие роли в театре. Взял красивый сценический псевдоним — Алтайский. Увидев спектакли МХАТа, прибывшего на гастроли в уральскую столицу, решил отправиться в Москву. Но не один, а с закадычным другом Гришей Мормоненко, который впоследствии под псевдонимом Александров поделит с Пырьевым советский комедийный экран. Себе возьмет город, другу достанется колхоз.

В Москве юный Пырьев учится в студии Пролеткульта, играет в Первом рабочем театре, внимает педагогам, среди которых — Михаил Чехов и Сергей Эйзенштейн. Продолжается это обучение, впрочем, недолго. Пырьев резко не соглашается со сценической трактовкой пьесы Островского «На всякого мудреца довольно простоты». Уходит из Пролеткульта. Однако в короткометражке Эйзенштейна «Дневник Глумова», сделанной для ставшего знаменитым спектакля «Мудрец», состоялся кинодебют Ивана.

В «свободном плавании» Пырьев находился некоторое время, пока Мейерхольд не пригласил его к себе в Государственную экспериментальную театральную мастерскую (ГЭКТЕМАС), актерское отделение которой 22-летний Иван Александрович окончил в 1923 году. Продолжил учиться там же на режиссера, но, разругавшись с Всеволодом Эмильевичем, покинул и его.

В то время для молодого человека, решившего посвятить себя искусству, приход в кино был абсолютно естественным. Пырьев работал ассистентом у режиссеров Юрия Тарича и Евгения Иванова-Баркова, а в 1929 году

сделал свой первый, к сожалению, не сохранившийся, фильм «Посторонняя женщина».

Эффектная сатира «Государственного чиновника» (1931), страстное обличение капитализма и фашизма в «Конвейере смерти» (1933) обнаружили очевидное кинематографическое дарование постановщика, но говорить о рождении самобытного художника эти фильмы еще не позволяли. Быть может, открытием кинорежиссера Пырьева стала бы грандиозная постановка «Мертвых душ»?.. Сценарист Булгаков, композитор Шостакович, художник Акимов... Мейерхольд согласился сыграть Плюшкина...

Однако на дворе была середина 1930-х годов. Иное кино было потребно властителям СССР. Работа над экранизацией Гоголя была прервана.

Вместо «Мертвых душ» Пырьев поставил картину, которую, пожалуй, можно назвать зловещей.

Фильм «Партийный билет» (1936) был историей о молодом сибиряке, приезжающем трудиться на московский завод.

Парень быстро становится ударником и женится на активной работнице Анне. Однако неожиданно выясняется, что образцовый рабочий на самом деле — шпион. И жена немедленно сдает «врага народа» в НКВД.

Картина поражает своей зловещей сущностью даже на фоне людоедского кинематографа второй половины 1930-х годов.

В «Великом гражданине» (1937—1939) Фридриха Эрмлера — четырехчасовом параноидальном триллере — призывы беспощадно уничтожать врагов, которых не становится меньше, сколько их не убивай, — это чистая политика. Она же — в ленте Михаила Ромма «Ленин в 1918 году» (1939), где Ильич после покушения говорит Горькому, что пуля досталась ему от интеллигенции, а коварный Бухарин направляет машину вождя туда, где эта самая пуля должна быть выпущена. Безусловно, и первая, и вторая лента растолковывали зрителю, как важна классовая ненависть к интеллигенции. Но — именно классовая. К интеллигенции вообще и к советской в частности. Ведь многочисленные троцкисты, зиновьевцы и бухаринцы уничтожались на советских экранах конца 1930-х за то прежде всего, что в первые большевистские годы



реальные Троцкий, Зиновьев и Бухарин позволяли себе интеллигентское высокомерие в отношении товарища Джугашвили.

Пырьев же в «Партийном билете», сделанном очень крепко и динамично, переносит действие из заводских цехов и важных кабинетов в квартиры, на кухни, в спальни, показывает, что от борьбы с врагами советский человек не может и не должен укрыться в быту. По сути, Иван Александрович здесь освящает практику доносов не только на соседей и сослуживцев, но и на ближайших родственников.

Удивительно, непостижимо — но в 1972 году, в рамках отмеченной уже ресталинизации, и это творение классика было выпущено в повторный прокат. Правда, в отличие от «Казаков» нигде практически не демонстрировалось. Получившие новый тираж прокатные конторы поступили с «Партийным билетом» так же, как поступали с северо-корейскими и вьетнамскими лентами — отправили, как это тогда называлось, «в село». Немногочисленные зрители в отдаленных деревнях, аулах и кишлаках получили возможность вспомнить свою боевую молодость...

Коренное отличие ресталинизации 1970-х от современных попыток вернуть к жизни «вождя народов» заключается в тогдашней стыдливости партноменклатуры, многие ключевые фигуры которой прекрасно помнили все «преlestи» сталинизма классического. Поэтому, возрождая кинокартины 1930—1950-х годов, ответственные работники удаляли из кадров отличительные приметы времени. Портреты Иосифа Виссарионовича и его наиболее одиозных соратников, эпизоды, в которых людоедство эпохи Большого террора или великодержавный шовинизм позднего Сталина были выражены совсем уж неприкрыто.

«Партийный билет» был «загримирован» начальниками 1970-х под обычный шпионский триллер, хотя слово это тогда и не употреблялось. С точки зрения финансовой игра, как уже было отмечено, не стоила свеч, однако в 1972-м касса не имела такого значения, как идеологическая борьба. И киношное начальство, вне всякого сомнения, получило благодарность от начальства партийного за напоминание о славном прошлом «нашего революционного, боевого киноискусства».

Повторный выпуск картин 1930-х годов в СССР именовался «восстановлением». На самом же деле то были сплошные исправления, в процессе внесения которых порой случались забавные казусы. В случае Ивана Александровича уместно вспомнить, по крайней мере, два из них.

Первый — политический.

В финале «Трактористов» звучит знаменитый «Марш советских танкистов» поэта Бориса Ласкина и композитора Дмитрия Покрасса. Герои фильма сидят за праздничным столом, и на словах «когда нас в бой пошлет товарищ Сталин» все встают, вздымают руки с бокалами и чокаются, воздавая хвалу вождю. При повторном выпуске были убраны все крупные планы тракторов, на которых было начертано «сталинец», а знаменитый припев марша — переписан. Вместо слов «когда нас в бой пошлет товарищ Сталин и первый маршал в бой нас поведет» стали звучать слова: «Когда суровый час войны настанет и нас в атаку Родина пошлет».

Но «картинка» не изменилась. Таким образом, в «восстановленной» версии герои вскакивают и поднимают бокалы не во здравие Сталина, а за то, чтобы скорее настал «суровый час войны».

В этом, между прочим, проявилась даже некая историческая справедливость. Известно ведь, что тема «будущей войны» была одной из важнейших в советской пропаганде конца 1930-х. Война будет короткой, на вражеской территории, а скорая победа будет одержана «малой кровью, могучим ударом». Было снято несколько фильмов, целиком посвященных этой самой будущей победоносной и молниеносной войне. За прошедшие 80 лет написано много статей и книг и опять-таки сняты фильмы («Утомленные солнцем-2», например), в которых сказано о том вреде, что нанесла эта концепция стране и народу. Когда война все-таки началась, немецкие рабочие и крестьяне отчего-то не захотели обращать оружие против собственных «помещиков и капиталистов» и спасти первое в мире «государство рабочих и крестьян»...

Однако было бы прекраснодушием полагать, что «восстановители» «Трактористов» именно об этом хотели напомнить. Они просто заменили «Ста» на «ста», убрали «культ личности», выполнили партийное задание. По-

путно, кстати, ликвидировали и «первого маршала», и вот тут, похоже, изъятие было целенаправленным. Маршал-то поначалу должен был быть Ворошиловым, да вот беда — Климент Ефремович впал в немилость. Причем и в 1939-м — у Сталина, и в начале 1960-х — у Хрущева. Так что его «вычеркивание» из знаменитого текста может быть воспринято в одном ряду с возвращением Ворошиловграду имени Луганск.

Второй «восстановительный» казус имеет, очевидно, незапланированный эротический подтекст.

Команда режиссера Тамары Лисициан, работавшая в 1968-м над «восстановлением» «Кубанских казаков», решала сложную задачу. В некоторых эпизодах приметы «культы личности» невозможно было просто вырезать или подчистить. Надо было менять композицию кадра. Товарищ Лисициан с задачей справилась, однако результат получился порой обескураживающий.

Эпизод межколхозной ярмарки. Центральная сцена фильма, который и называться-то должен был поначалу «Веселой ярмаркой». Масса народу. Масса товаров и продуктов. Разноцветие красок. Улыбки. Смех. Радость жизни. Юный, статный и храбрый Николай ищет в толпе свою возлюбленную Дашу. «Да вот же она», — показывает куда-то друг Андрей. «Где? Где?» — с волнением вопрошает Коля. «Да вон, на трибуне», — уточняет друг. Коля наконец видит предмет своей страсти и бросается вперед.

Вот тут-то и вступает товарищ Лисициан.

Кадр мятущегося Николая стыкуется со следующим, на котором мы видим означенную трибуну. Только выглядит она как-то странно. Будто растянута сверх меры. На трибуне стоит товарищ Корень, главный начальник района. Разумеется, во френче и усах. Произносит речь, открывает ярмарку. А слева от него, у самой кромки кадра, находится кусок массивной рамы с золотыми завитушками. Мы понимаем, что еще левее — портрет. И даже догадываемся — чей. Но главное — не это. Деформируя кадр, вытесняя Сталина, «восстановители» убрали заодно и Дашу Шелест — звеньевую передового колхозного звена, которая, разумеется, должна стоять на почетном месте под портретом вождя.

И получилось, что Коля страстно желает соединиться не с нею, а с усатым начальником во френче. Можно было бы, конечно, трактовать это как естественную преданность простого советского человека партийным функционерам, но горячий и порывистый молодой герой тогдашнего советского экрана Владлен Давыдов играет именно *любовное* томление, которое по воле «восстановителей» и с помощью нового монтажа оказалось направлено на... артиста Хвылю, изображающего основательно пожившего партработника.

Конечно же, Тамара Лисициан не собиралась вышучивать Пырьева. Во-первых, нет ничего более далекого от великого женолюбца Ивана Александровича, чем гомо-эротические розыгрыши. А во-вторых, в 1949-м подобное просто никому не могло прийти в голову. В 1968-м, конечно, могло, но было, что называется, «чревато»...

Дело здесь, видимо, в том, что руководитель «группы восстановления» недостаточно усердно штудировала во ВГИКе труды Гриффита, Кулешова и Эйзенштейна по монтажу. Не осознала, что иногда простая склейка двух кадров может рождать смысл, не заложенный ни в первом, ни во втором в отдельности.

«Кубанские казаки» — несомненно, лучшая картина Пырьева. Четкая, ясная, задорная, увлекающая... Песни про калину, что цветет в поле у ручья, да про орла степного, казака лихого перестали звучать в веселых компаниях только несколько лет назад... Однако в истории нашего кино лента осталась не столько сама по себе, сколько как повод для ее взаимоисключающих трактовок.

Критика Хрущева, прозвучавшая с высокой партийной трибуны, хорошо известна. Менее знаменито сталинское высказывание после просмотра: «А что? Неплохо у нас обстоят дела в сельском хозяйстве!» Не будем совсем уж оглуплять советских начальников. «Вождь народов», вполне возможно, шутил. Никите Сергеевичу нужен был яркий, всем известный пример «лакировочного искусства». Ни райзмановский «Кавалер Золотой Звезды» (1950), ни луковские «Донецкие шахтеры», созданные в том же году, не подходили. Популярность не та. Но чем бы ни были вы-

званы высочайшие реплики, факт остается фактом: Иосиф Виссарионович и товарищ Хрущев оказались удивительно единодушны в своем полном непонимании художественной природы фильма «Кубанские казаки».

В 1949 году Пырьев поставил водевиль. И дело тут не только в песнях и танцах. Они наличествовали во всех главных лентах Ивана Александровича. Сюжетная конструкция картины целиком заимствована у популярного жанра. Две влюбленные пары. Страсть, до поры скрытая взаимными претензиями и даже оскорблениями. Смешные до нелепости ситуации. Второстепенные персонажи — уморительные, фееричные, каскадные...

Вспомним, что за четыре года до «Казаков» в СССР режиссером Игорем Савченко был экранизирован самый, быть может, популярный русский водевиль «Аз и ферт». Картина именовалась «Старинный водевиль», и всё в ней было как положено. Двое влюбленных — офицер и барышня. Еще двое — денщик и горничная. Причем никакого антагонизма между «эксплуататорами» и «трудящимися». Все веселы, счастливы, вертятся-крутятся, поют и танцуют.

С 1943 года советское, вернее, сталинское отношение к царской России в корне меняется. Интернационализм отвергается и берется курс на великодержавие, отчетливо предсказанный, кстати, Пырьевым в забытом ныне вестерне 1942 года «Секретарь райкома». Ликвидируется Коминтерн, возвращаются золотые погоны — те самые, которые срывались после Октября или прибывались гвоздями к плечам тех, кто их срывать отказывался. У офицеров вновь появляются денщики, теперь именуемые ординарцами. Издаются книги воспоминаний царских военных, которым повезло остаться в живых...

В «Кубанских казаках» главные влюбленные — не офицер с барышней, а помещик и помещица. Председатель колхоза «Красный партизан» Гордей Гордеич Ворон и председатель колхоза «Заветы Ильича» Галина Ермолаевна Пересвет. Места денщика и горничной занимают лучший молодой конюх Коля и передовая звеньевая Даша. Коля принадлежит Галине Ермолаевне, а Даша — Гордею Гордеичу. В слове «принадлежит» здесь не случайно отсутствуют кавычки. Колхозники при Сталине не имели паспортов и не могли самостоятельно менять место жи-

тельства. И когда товарищ Ворон узнаёт, что его ударница влюбилась в парня из колхоза-конкурента, он совсем по-помещичьи отказывается отпускать Дашу в «Заветы Ильича». Разумеется, как и положено в водевиле, все неприятности улетучиваются, влюбленные соединяются и песня о счастливой, зажиточной судьбе колхозников разливается над золотистыми полями под голубым небом.

И здесь водевильная природа как нельзя лучше отвечает той социальной установке эпохи, что получила название «теория бесконфликтности». В основе данного уложения лежит «открытие», сделанное сталинскими обществоведами: советское общество настолько идеально, что никаких конфликтов в нем быть не может. Единственное, что можно допустить, — конфликт хорошего с лучшим.

В упоминавшихся лентах Юлия Райзмана и Леонида Лукова от этого «разрешенного» конфликта скулы сводит. А у Пырьева — нигде и ни разу. «Красный партизан» — отменно хороший колхоз. «Заветы Ильича» немножко лучше. Самую малость, каковая, конечно, ликвидируется после родственного объединения социалистических хозяйств. И все станут «петь и смеяться, как дети». И солнце — такое яркое и ласковое, речка — такая чистая, калина в поле у ручья — такая цветущая, травка — такая зеленая...

Кстати, о цвете. Он в «Кубанских казаках» невыразимо яркий, насыщенный, ландриный, сверкающий и радующий глаз. Отчего-то в русской Википедии было указано (а потом, не без помощи автора этих строк, исправлено), что снимался фильм на пленке Шосткинского комбината. Это не так. Как и прочие ленты того периода, пырьевский водевиль создавался на трофейной немецкой пленке, а принопамятная шосткинская «Свема» появилась лишь через 25 лет после триумфа «Казаков». В середине 1960-х кончилась немецкая АГФА, ее гэдээровский эквивалент был не настолько хорош, а «Кодак» дорог, потому и построили комбинат в Шостке, продукция которого, конечно, не шла ни в какое сравнение с зарубежными аналогами, но все-таки благодаря «Свеме» кончилась пятилетка, в которую все иностранные ленты в советском прокате (и даже некоторые отечественные) тиражировались на черно-белой пленке.

Фантастический цвет «Кубанских казаков» имел и серьезное социальное значение.

Известно, что Сталин был завзятым киноманом. Об этом написаны десятки книг и сотни статей. В 1930-е годы он смотрел едва ли не каждую советскую картину. Любовь к кинематографу у вождя была столь сильной, что он практически не репрессировал деятелей экранного искусства. Во всяком случае, количество жертв культа его личности среди кинематографистов не сопоставимо с теми цифрами, что могут предъявить писатели, работники театра, рабочие, инженеры, колхозники...

После войны, на пороге семидесятилетия, Сталин ослабил свой киноманский пыл. Причем ослабление это коснулось прежде всего советского кино. Вождь по-прежнему наслаждался зарубежным кинематографом. Несметные богатства Рейхсфильмархива, вывезенные из поверженного Берлина майором Авенариусом (в 1948-м его, разумеется, обвинят в «буржуазном космополитизме»), предоставляли неограниченные возможности для наслаждения. Но собственное кино вождя стало раздражать. Ему не хотелось видеть на экране обычную, ничем не примечательную жизнь, даже оглашаемую здравицами в его честь.

Знаменитое постановление ЦК ВКП(б) «О кинофильме “Большая жизнь”» осталось в истории нашего кино главным образом благодаря тому, что послужило обоснованием запрета второй серии великого фильма Эйзенштейна «Иван Грозный». Однако ленте Сергея Михайловича в тексте посвящено всего несколько строк. Основное внимание там уделяется именно той картине, название которой значится в заглавии. Что же инкриминировалось фильму Леонида Лукова, являвшемуся второй частью популярной ленты 1939 года? Вроде бы всё нормально. Советские люди борются с немецкими захватчиками и побеждают... Не понравилась обстановка, в которой происходит борьба. Среда, антураж, место действия, костюмы, декорации. Грязь, тьма, разруха, отсутствие элементарного бытового комфорта, переживания. Всё это — естественные атрибуты жизни при оккупации, но именно они-то и вызвали гнев вождя. Зачем показывать страдания? Надо демонстрировать твердость духа и уверенность в победе! Зачем ночь и непогода? Должны быть яркий день и теплое солнце!

Ознакомившись с постановлением, советские киноработники «взяли под козырек». В фильмах о современ-

ности, сделанных в конце 1940-х — начале 1950-х годов не будет ночных сцен. Там никогда не идет дождь, не гремит гром, не сверкают молнии. Рабочие в этих лентах живут в квартирах, по которым можно разъезжать на самосвале. В магазинах — изобилие продуктов и товаров. Трофейная немецкая киноплёнка как нельзя лучше подходила для показа роскошной жизни советских людей под мудрым руководством товарища Сталина.

Имело ли все это отношение к реальности? Никакого! Но ведь никто и не предполагал правдоподобия. Кино показывало жизнь не такой, какой она была, а такой, какой она *должна была быть* по указаниям Великого вождя и Учителя. Под благотворным воздействием партийной критики режиссер Леонид Луков сделал вышеупомянутых «Донецких шахтеров», в которых даже уголь переливался всеми цветами радуги, а люди на экране были озабочены лишь повышением производительности труда.

Вождь был доволен. А вот обычные зрители не очень хотели наслаждаться дистиллированной жизнью, пусть и в слепящем разноцветье. Благо на экраны выпускались десятки зарубежных лент, каждая из которых начиналась надписью: «Этот фильм взят в качестве трофея при захвате советской армией Берлина в 1945 году». «Правильные» картины последней сталинской пятилетки массовый зритель не смотрел, а нынче все они давно и заслуженно забыты.

Удивительным образом этому способствовала еще одна прихоть Сталина. Устав от надоевших ему советских картин, главный зритель СССР приказал снимать поменьше, но чтобы каждая лента была шедевром. Так началась непродолжительная «эпоха малокартинья», при которой в 1951 году было выпущено всего три (!) новых игровых фильма. Плюс еще шесть фильмов-спектаклей. Итого — девять. Зрителям просто ничего не оставалось, как с замиранием сердца следить за приключениями Тарзана и млеть от песенно-танцевальной «Девушки моей мечты». В море трофейных иностранных лент, которыми наслаждался советский народ в то время, единственными советскими названиями были «Кубанские казаки» и, конечно, «Смелые люди» — отличный вестерн Константина Юдина, сделанный по личному указанию вождя. Иван



Александрович выбрал тему, сценарий и актеров по собственной инициативе, но жанр водевиля как нельзя лучше подходил для реализации высочайших установок без насилия над художественной природой.

А сейчас следует вспомнить две истории, случившиеся во время съемок и как нельзя лучше демонстрирующие реальное взаимоотношение кубанской жизни 1949 года и ее отражения на экране.

Первая история — серьезная.

В местах проведения пырьевских съемок у окрестных колхозов было всего пять комбайнов. Три из них отдали Ивану Александровичу. Каждый вечер к директору картины выстраивалась очередь из председателей реальных, а не киношных коллективных хозяйств. Они умоляли отдать им машины на ночь. Нужно было убирать урожай. План им никто не отменял, и отправляться в лагерь за срыв уборочной кампании никто не хотел.

Во имя того, чтобы водевильные колхозники весело работали под голубым небом, настоящие советские крестьяне трудились по ночам при свете фар.

Вторая история тоже серьезна. Но на первый взгляд уморительно смешна.

Иван Александрович был ярым матерщинником. Любил вернуть известные всем тюркские словеса, делал это смачно и к месту. Во время съемок массовых сцен, в частности.

Начало гигантского ярмарочного эпизода. Толпы народа ждут режиссерской команды. Вдруг из «матюгальника» доносится:

— Где, тырым-бырым, Ванька?

Молчание.

— Я, тырым-бырым, спрашиваю, где этот, тырым-бырым, Ванька?

Кто-то из ассистентов наконец отвечает:

— Иван Александрович, Ванька заболел.

— Что еще, тырым-бырым, с ним такое?

— У него понос.

И тут над площадью разносится:

— Да мы все здесь третий месяц driщем! Но на работу-то ходим.

Вполне возможно, Хрущеву обо всем этом рассказали, и он счел сие наглядным доказательством «лакировки действительности». На самом же деле смешная эта история свидетельствует о другом.

Съемочная группа приезжает на Кубань из Москвы, где лишь недавно отменили продуктовые карточки. Разумеется, орденоносец и лауреат Сталинской премии Пырьев и его актеры не голодали и в столице, но на южной земле, плодородной настолько, что даже советское хозяйствование не смогло ее до конца загубить, городские жители тут же начинают есть всё подряд. Желудки москвичей расстраиваются, и начинается то, о чем громогласно поведал массовке режиссер-постановщик.

Свидетельствует вышеперечисленное об оторванности «Кубанских казаков» от тогдашней советской действительности?

Безусловно.

Можно ли обвинять Пырьева в «лакировке действительности»?

Нет!

Никто же не ругал водевиль «Аз и ферт» за нереальность показа Москвы, только что освобожденной от Наполеона.

1954 год стал для Ивана Александровича поворотным. И не потому, что на экраны вышло «Испытание верности», следующий после «Казаков» игровой фильм классика. Картина оказалась милой, временами трогательной, но в высшей степени средней экранизацией пьесы известных советских драматургов братьев Тур «Семья Лутоновых». В этот раз не помогли ни отчаянно мелодраматический сюжет, ни песни, ни очаровательная юная Нина Гребешкова, мужу которой, Леониду Гайдаю, еще только предстояло перенять у Пырьева эстафету и стать любимым советским комедиографом... Даже Марина Ладынина в главной роли — и та не спасла фильм...

Что-то очевидным образом менялось в постсталинской стране. Время требовало от кинематографа чего-то иного...

В тот год Пырьев развелся с Ладыниной.

В последнее время об этом разводе написано едва ли не больше, чем обо всех киноработах звездной пары. Пырьева, разумеется, осуждают. Ладынину, конечно, жалуют, полагая, что коварный тиран-режиссер запретил всем коллегам снимать Марину Алексеевну и на ее актерстве был поставлен крест.

Попытаемся с этим... не то чтобы не согласиться, но — разобраться.

Да, Иван Александрович был тот еще ходок. Да, он любил и умел мстить дамам, отвергшим его ухаживания. И даже тем, кто просто отказался у него сниматься. Уверяют, что начинающая артистка Клара Румянова не сыграла ладынинскую роль в «Испытании верности», потому что ей не понравился сценарий. И ее карьера завершилась, так толком и не начавшись. В истории нашего кино она осталась лишь после того, как подарила свой голос чудесному Зайчутке из мультсериала «Ну, погоди!» да прелестному Чебурашке. Отомстив, Иван Александрович горевал недолго. Он увлекся Людмилой Марченко, которой с ролями повезло чуть больше. В 1950-е годы она была достаточно популярна. Но уже в следующем десятилетии ее мало кто помнил. Как, впрочем, и всех тех женщин, что были связаны с Пырьевым после Ладыниной. Включая Лионеллу Скирду — последнюю супругу классика. Именно как жену отмечают ныне знатоки и ценители отечественного кинематографа Лионеллу Пырьеву, весьма эффектную женщину и неплохую актрису, несмотря на то, что она сыграла Грушеньку в «Братьях Карамазовых».

Марину же Алексеевну знают и будут знать всегда не как пырьевскую спутницу жизни, а как великую советскую кинозвезду.

Зрители в СССР в 1930—1950-е годы могли и не знать имена постановщиков «Веселых ребят» или «Сказания о земле Сибирской», но Любовь Орлову и Марину Ладынину не только знали, но обожали все. Любовь Петровна воплощала *мечту* советского человека о беззаботной, счастливой жизни. Орловой восхищались. На нее смотрели снизу вверх. Она была богиней атеистического государства. Никто особо не скрывал ее дворянского происхождения (хотя, конечно, никто о нем и не трубил на всех углах). У нее были шикарный дом и шикарная дача.

Личный автомобиль с шофером, личный парикмахер. Невозможно было себе представить артистку, идущую по московской улице с авоськой в руках. Она обитала где-то там, наверху, рядом со Сталиным, статую которого облетала на машине в последних кадрах «Светлого пути»...

Марина Алексеевна была полной ее противоположностью. Она олицетворяла все лучшие качества обычной советской женщины, что ежедневно воспевались пропагандой, — честность, открытость, целеустремленность в сочетании с нежной трепетностью и простой, народной красотой. Ее запросто можно было встретить на обычной улице. И именно с авоськой. Она могла и соблазнить, и отхлестать по мордасам. Преданная подруга и в то же время «свой парень».

В сущности, в главных пырьевских лентах от Марины Алексеевны даже и не требовалось какой-то особенной актерской игры. Ей надо было просто *быть*. Она и была, на радость десяткам миллионов восторженных читателей.

Конечно, развод с Иваном Александровичем не стал для нее легким поворотом судьбы. Однако парадоксальным образом именно этот развод укрепил ее звездный статус. Она ушла из кино на пике популярности и именно тогда, когда образ, ею созданный, перестал удовлетворять запросам эпохи. В середине 1950-х задорные колхозницы уже не смотрелись так, как в конце 1940-х, да и сама Марина Алексеевна повзрослела достаточно для исполнения динамичных ролей. Не случайно в «Испытании верности» ее героиня больше страдает, чем борется.

Кстати, когда после неудачи с Румяновой Иван Александрович все-таки решил снимать Ладынину, вышел высочайший указ, запрещающий режиссерам приглашать на главные роли жен. Классик взял все фотопробы, разложил на начальственном столе и прямо спросил: неужели чиновники думают, что эти дамы лучше Марины Алексеевны? Разрешение было получено.

Уход Марины Алексеевны из кинематографа можно сопоставить с отчаянным нежеланием Любови Петровны завершать свою карьеру. В 1960-м она снялась у мужа в провальном «Русском сувенире», где в третий раз после «Цирка» и «Встречи на Эльбе» сыграла американку. Над

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

[e-Univers.ru](http://e-Univers.ru)