



Александров Григорий

Речь пойдет о фильмах, которые в сталинские времена, из боязни "преклонения перед гнилым Западом", назывались "музыкальными комедиями". Нынче мы охотно зовем их американским термином "мюзикл". Таких фильмов было кот наплаккал, хотя они пользовались неизменной популярностью и год за годом собирали кассу. Вспомним хотя бы ленты Григория Александрова и Ивана Пыррева.

Мюзикл – определение жанровое. Можно ли отнести его к сталинскому кино?

В свой "золотой век" Голливуд производил от 400 до 700 фильмов в год, СССР – тоже страна немаленькая – производил до полусотни, если считать с 1930 года. Ленинский декрет о национализации кино, изданный еще в 1919-м, был реализован десятилетие спустя, во время второй, сталинской революции (в первое послеоктябрьское десятилетие модель кино была полурыночной, и чемпионами популярности, как во всем крещеном мире, были жанровые фильмы, а также Мэри Пикфорд и Дуг Фэрбенкс).

В американской коммерческой и конкурентной модели инвестиции требовали отдачи, удачные опыты подхватывались и отработывались до формулы. Структура кино была по преимуществу студийной и жанровой. Советское же госмонополистическое производство, ориентированное на пропаганду, основывалось на тематическом планировании (о рабочем классе, о великих стройках и прочее). Даже самый успешный сюжет (например, "Путевка в жизнь") не выходил в серию, жанр отселился на обочину кинопроизводства. И если американский фильм маркировался жанром, то советский жанровый – именем кино Александрова, кино Пыррева.

Американский жанр создавал не только формулу, команду звезд и специалистов – он создавал публику, которая привыкла сравнивать фильмы с фильмами же. Напротив, доктрина соцреализма приучила специалистов сравнивать фильмы с жизнью. Это породило – порождает и до сих пор – массу недоразумений при встрече с жанровым типом кино.

Есть и еще один существенный нюанс. Падение количества названий – с рекордной цифры 128 в 1929 году до полусотни, – при почти полном исчезновении импорта, сопровождалось резким увеличением количества копий фильма (с десятков до сотен) и количества кинотеатров, где подолгу шли одни и те же картины. Государственное предложение преобладало над частным спросом. Фаворитом времени был не фильм и даже не жанр, а кино в целом. Оно действительно было самым массовым из искусств. Но парадокс в том, что массовый зритель еще не готов был пожертвовать своим "частным спросом" и тем более не ставил ему в вину явное несовпадение с жизнью, которым укоряли его специалисты. Так что редкая музыкальная комедия оказалась самой живучей и долгоиграющей. Награждаемой, поскольку "народность" вкупе с "оптимизмом" была фетишем, но и презираемой хорошим вкусом.

Может быть, поэтому она оказалась и наименее осмысленной в своей жанровой природе. О ней все еще судят лишь по закону пропаганды (чему она, разумеется, служила) и соответствия жизни, что очевидно лишено смысла.

Имя Григория Александрова связано в истории советского кино со словом Голливуд. Не только потому, что он действительно совершил вместе с Эйзенштейном путешествие в США и Мексику (как сорежиссер на картинах "Октябрь" и "Старое и новое", а потом и мексиканской ленты). Не только оттого, что он стал другом Чаплина и успел подсмотреть на американских студиях остроумные технические идеи, применив их потом на съемках своих лент. Голливудским считается его жанр, однако, корни его надо искать не только в американском визите. Не забудем, что совместная работа Александрова с Эйзенштейном началась еще до кино, в спектакле-манифесте Всеволода Мейерхольда "Мудрец" – дерзкой перелицовки классической пьесы Островского "На всякого мудреца довольно простоты", где ему досталась роль международного политического авантюриста Голутвина. Он "летал

на трапеции, исчезал, как цирковой иллюзионист, играл на концертино, стоял на голове", наконец, ходил по проволоке без страховки, что ему удавалось особенно хорошо. Но однажды он чуть не сорвался и, по-видимому, хорошо это запомнил. На юбилее Мейерхольда, на сцене Большого Александров дирижировал шумовым оркестром из кастрюль, бидонов, банок и склянок, и это он тоже запомнил и, как мы знаем, использовал в "Веселых ребятах".

Быть может, в отличие от соратников по авангарду, Александров не захотел взрастеть, что делает честь его практичности, и переквалифицировался в комика. Очевидно, что корни его мюзикла уходят сквозь слой Голливуда, богатый трюками и гэгами, в опыт раннего авангарда с его демонстративным пристрастием к "низким жанрам".

Иосиф Сталин цитирует Николая Эрדмана

Майя ТУРОВСКАЯ



Клянясь низкими жанрами – цирком, эксцентрикой и балаганом, – авангард извлек из них квадратный корень "монтажа аттракционов" (определение Эйзенштейна) и унес его в высокую область трагедии и пафоса. Он не признал в мюзикле Александрова, как и в народном лубке Пыррева, своих блудных племянников. Вопреки всем законам жанра, их записали по ведомству соцреализма. Отсюда цепь quid-pro-quo, составивших в истории кино сюжет не хуже "Волги-Волги".

Когда Григорий Александров переквалифицировался в комика, само слово "жанр" считалось буржуазным, а "голое смехачество" вредным и несочетанным. Самое трудное было понять, над чем может смеяться самое массовое из искусств при соцреализме. Александров основал свой персональный жанр на трех китах.

Первый – мифология "Золушки" (вполне голливудская).

Второй – хронотоп "представления", будь то сцена Большого, цирк, олимпиада, киностудия и прочее. Но фильм его чаще развивается по принципу "монтажа аттракционов", нежели "стори".

Третий – эмблематическая массовая песня-марш, тут же сходящая с экрана в жизнь, и в тексте ее неизменно присутствовал весь джентльменский набор соцреализма: "широка страна моя родная", "солнцем советским согрета" и непременно "враги, как голодные волки" (автор текстов Лебедев-Кумач). В целом музыка тяготела скорее к джазу.

Не менее важно, чего не было в классических мюзиклах Александрова: трудовых подвигов рабочего класса, партийной организации и партийного руководства, врагов народа. Все это он соберет однажды и доведет почти до абсурда в фильме "Светлый путь". Но кассовым этот фильм не станет.

Его первый мюзикл "Веселые ребята" можно считать самым "безыдейным" фильмом во всем корпусе советского кино. Пастух Костя хочет стать музыкантом и, благодаря ряду дурацких недоразумений, попадает на сцену Большого (картина была сделана для джаза Утесова). Здесь же началось для Александрова сотрудничество со знаменитым сатириком Николаем Эрдманом (не говоря о звезде – Любови Орловой). Орлова понравится вождю и народу и станет Первой киноактрисой страны. А Эрдмана прямо со съемок отправят на три года в ссылку, в Сибирь за басни (самая короткая: "Однажды ГПУ

явилось к Эзопу /И хватя его за жопу. /Смысл этой басни ясен/ – Не надо этих басен"). В преддверии большого террора, это наказание было еще вегетарианским. А для Орловой Александров сделает комедию-мелодраму "Цирк", реализовав сразу два "низких жанра", любимых зрителем, так сказать два в одном.

"Цирк" рассказывает историю американской звезды арены Марион Диксон, вынужденной бежать, так как у нее черный ребенок. Она попадает на гастроли в СССР, влюбляется в белокурого партнера и остается в стране социализма, где царит дружба народов. Как ни забавно, но, за вычетом густого российского сентиментализма, сюжетная структура зеркально напоминает блестящую комедию Любича "Ниночка" с Гретой Гарбо. Ниночка приезжает в Париж в качестве советского



эmissара, но, влюбившись в виконта, остается на Западе.

Сравнение "великого советского кино" с "золотым веком Голливуда", при очевидной идеологической их противоположности, кажется очень перспективным. Мне пришлось строить сравнительную ретроспективу обоих и я думаю, сходство глубже, чем кажется. Я назвала ее "Голливуд в Москве".

Развеселая "Волга-Волга", сделанная снова в соавторстве с возвратившимся из ссылки Эрдманом (имя его в титрах, впрочем, появится только в другую эпоху), кажется мне намного многослойнее той репутации сталинской любимицы, с которой эта мюзикомедия вошла в историю кино. Наряду с патристической темой народных талантов и голым смехачеством, в ней важен эрдмановский слой едкой насмешки. Тогдашние чиновники очень точно улавливали преемственность Мелководска от города Глупова Салтыкова-Щедрина. Страшный парадокс в том, что все они – вместе с начальником Управления кино Шумяцким – были расстреляны как троцкисты и веселую комедию на экране уже не увидели. Впрочем, я думаю, клоунский смех жанра Александрова ближе к ужасу, нежели дидактика соцреалистического образца. Но еще один из парадоксов истории в том, что Сталин, знавший "Волгу-Волгу" наизусть, изъяснялся, таким образом, текстами "антисоветского пасквилянта" Эрдмана, так что трудно сказать, кто в этой истории смеялся последним.

Случай Ивана Пыррева и его музыкальной комедии проще, хотя страстей по сей день вызывает даже больше, чем "Волга-Волга". Как ни странно, начинал он в том же спектакле-манифесте "Мудрец", так что авангард был и у него в крови. Ведь они с Александровым приехали из провинции, где создавали "левое искусство". Но потом он прошел школу традиционного кино. Первые опыты Пыррева были донельзя эклектичны и невоспитанны. Помыкавшись, он нашел себе в советском кино нишу, удобную во всех отношениях: музыкальный народный лубок. Авангард узнал его так же мало, как эксцентрику Александрова. Замечу, кстати, членами партии ни Александров, ни Пыррев не были. Вступили оба после пятого доклада Хрущева о "культе личности" Сталина.

Как и Александров, Иван Пыррев основал свой жанр на структурной основе сказки. Но народной.

В качестве постоянного сюжета он выбрал мифологему Принцессы и соперни-

чества женихов. Его комедии – истории не любви, а женитьбы.

Его излюбленным хронотопом стала деревня – украинская, северная или сибирская, – но колхозная. Поэтому тот же композитор Исаак Дунаевский, который для Александрова сочинял джазовые композиции, для Пыррева пишет народные мелодии. Если существует Америка, то здесь мы имеем своего рода "Эзэсэриану".

Если Александров утверждал свою "советскость" посредством марша, то Пыррев погружал свою сказочную структуру в текущую советскую проблематику (индустриализация в "Трактористах", дружба народов в "Свинарке и пастухе", послевоенное восстановление деревни в "Кубанских казаках"). Сочетание сказки и бытового жанризма как раз и стало фирменным знаком Пыррева в сфере жанра.

Казус "Кубанских казаков" – самый наглядный пример путаницы между жанровым и соцреалистическим восприятием кино. Утешительный фильм стал жуе-лом, хотя в корпусе сталинской кинематографии были такие политические ленты, как "Великий гражданин" или "Ленин в 1918 году". Между тем Пыррев не скрывал, что "Свинарка и пастух" навеяны ему картинкой с лаковой палехской шкатулки, а идея "Кубанских казаков" родилась из веселого слова "ярмарка", которой в реальности тогда не было (фильм сначала так и назывался). При появлении фильм был объявлен картиной реальной действительности, а во времена "оттепели" – символом сталинизма в кино. Понятие жанра как будто бы не существовало. Между тем народ, от имени страданий которого клеймили картину за "лакировку", как раз и составил ее стихийную благодарную публику. Лирическая песня из фильма (заметим, уже не марш!) надолго стала почти народной, и лента дала повод для национальной идентификации.

Скажу честно, я очень удивилась, когда в своих американских разысканиях нашла, можно сказать, "кузена" "Кубанских казаков" под тем же, практически, названием "State Fair". И еще более удивилась авторитетному критическому отзыву. Заверяя, что социальная критика не его дело, автор восклицал: "Но в то время, как американское фермерство лежит на развалинах, как можно..." – и далее все, как у нас. Я еще раз хочу сказать, что сравнительная ретроспектива обеих кинематографий многое могла бы нам открыть заново. Впрочем, я прочитала, что мюзикл "State Fair" несколько лет назад снова вышел на Бродвее. А проблески понимания жанра (в том числе советской версии мюзикла), как разделения с одной стороны и стабилизации сознания с другой, забрезжили перед отечественным киноведением, когда все население страны расселось у телевизоров смотреть сериалы, которые практически стали единственным лекарством от нестабильности. Можно сказать, что во время "капиталистической революции" Россию выручили личные огороды в качестве "хлеба" и латиноамериканские сериалы в качестве "зрелищ". Но сделать отечественный массовый фильм никто пока так и не смог.

В заключение маленький сюжет из жизни. С Иваном Александровичем Пырревым я работала на "Мосфильме". Это был человек во многих отношениях примечательный – определенный тип русского характера. Я уговаривала его играть Распутина и старика Карамазова, но он говорил, что боится камеры, хотя был очень кинеманичен. Когда случился "оттепель", деятелей искусств послали в США. В том числе и Пыррева. Он возглавлял Союз кинематографистов, его же трудами и созданный для защиты от всевластия чиновников. Принимал его Джон Форд, чьи фильмы он очень ценил (ощущение пространства Пыррева сродни американскому кино). Приехав, он собрал нас, посадил за большой стол и сказал: "Сейчас я вам все расскажу, и можете писать на меня доносы". Часа три он рассказывал о стране и о киностудии, которую ему показывал Форд, и невысказанный смысл был: на что ушла жизнь.

• Кадры из фильмов: "Цирк", "Свинарка и пастух"