

М. В. Строганов

Строганов Михаил Викторович (Москва, Россия) — доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры общего и славянского искусствознания Московского государственного университета дизайна и технологии (Институт славянской культуры); Email: mvstroganov@gmail.com

«КУБАНСКИЕ КАЗАКИ»: ЛИЧНЫЕ ИСТОРИИ

Фильм «Кубанские казаки» как факт киноискусства был порожден не только определенными исканиями авторов в области киноязыка (фильм-балет, фильм-оперетта), но и общественной жизнью, личными отношениями кинематографистов друг к другу, в данном случае — личным отношением режиссера И. А. Пырьева и композитора И. О. Дунаевского к Г. В. Александрову. Материал современной колхозной жизни в сюжетосложении фильма преломлялся через традиционную крестьянскую свадьбу, что выводит фильм из-под социально ориентированной критики.

Ключевые слова: «Кубанские казаки», И. А. Пырьев, И. О. Дунаевский, Г. В. Александров, пародия

M. Stroganov

Mikhail Styroganov (Moscow, Russia) — Doctor of Philological Sciences, Professor, Professor of the Department of General and Slavonic Art Studies of Moscow State University of Design and Technology (Institute of Slavonic Culture); Email: mvstroganov@gmail.com

«THE COSSACKS OF THE KUBAN»: PERSONAL HISTORIES

A feature film “The Cossacks of the Kuban” as a phenomenon of art was created not only owing to the authors’ particular searching in the sphere of the so called “cinema-language” (film-ballet, film-operetta), but it was also begotten by the social life and relationship between the film-makers (producer Ivan Pyryev, composer Isaak Dunayevsky and film director Grigori Aleksandrov). The facts of the kolkhoz life of that time was depicted through the prism of a traditional peasant wedding, which excludes this film from the socially oriented criticism.

Keywords: “The Cossacks of the Kuban”, Ivan Pyryev, Isaak Dunayevsky, Grigori Aleksandrov, parody

И. О. Дунаевский считал, что «личная жизнь художника» в кинематографе должна «предстать как факт искусства. Остальное никому не интересно» [6, с. 329]. Это было вполне в духе его времени. Он справедливо критиковал фильм Г. В. Александрова о М. И. Глинке за то, что Глинка в фильме был «каким-то бесполом существом, в то время как он был необычайно жизнелюбив, страшно влюбчив, бесшабашен». Но, сказав это, Дунаевский тут же окорачивает себя: зрителю не нужно знать некоторые факты «из подвалов глинкинской биографии», общая установка его такова: «Задачей художника в фильме „Глинка“ могло быть только одно: показать великого композитора в сочетании с человеком, с человеческим. Этого Александров не сделал» [7, с. 177]. Все это не очень складно сформулировано, но в принципе позиция Дунаевского понятна: из личной жизни художника следует показывать только те факты, которые получают отражение в искусстве, в творчестве. Если, положим, А. С. Пушкин испытал любовное влечение к А. П. Керн и написал в связи с этим замечательные стихи «Я помню чудное мгновенье...», — то это «факт искусства», и поэтому он имеет общий интерес и подлежит отражению в биографии писателя. Но если тот же самый Пушкин имел любовную связь с той же самой Керн, и это отразилось не в столь знаменитых и к тому же соромных стихах, — то такие стихи не стоит признавать «фактом искусства» и тем более не стоит рекомендовать школьникам, да и вообще знать об этих стихах широким кругам вовсе не обязательно.

Мы согласны с той общей установкой Дунаевского, что необходимо «показать великого композитора (добавим от себя: писателя, художника и так далее — М. С.) в сочетании с человеком, с человечным». Это самая трудная задача — показать в человеке героя, а в герое — человека. Но мы не согласны с отношением Дунаевского к «подвалам <...> биографии», с разделением биографии на две части: с одной стороны, казовая, парадная, а с другой стороны — подвальная, закрытая для профанов, в качестве каковых полагаются «рядовые» реципиенты. Нигде это не прописано, и мы сильно сомневаемся в том, что создатель биографии — этакий держатель исторической истины! — сможет лучше рассортировать нужное и ненужное в биографии своего героя, чем читатель (зритель и т. д.). На каком основании создатель произведения считает себя умнее реципиента? Мы все располагаем множеством фактов, свидетельствующих, что это далеко не так, но наивная вера в воспитательную силу искусства (силу слова) нет-нет да и проскользнет в наших суждениях.

Кроме того, личная жизнь художника не отделена от литературного (художественного) факта. Но и самый художественный факт мы понимаем иначе. Мы исходим из того, что, делая ту или иную работу, художник думает не только о выражении своей мысли, но и, например, о своем успехе, о славе. И поскольку мы не романтики, то и не видим ничего грешного в этом: суетность входит в расчет творческой деятельности. Художник ответствен не только перед будущими поколениями, но и перед своей семьей, которую нужно прокормить, поэтому мысль о зарплате неизбежно сопровождает перипетии самых сложных художественных поисков. Художник обязательно рассказывает не только о Евгении Онегине или Анне Карениной, но и о самом себе, причем рассказ о себе в этой ситуации составляет самую главную часть рассказа. И эта установка на рассказ о себе не только не мелочна, но очень человечна и вполне естественна. Если бы Л. Н. Толстой или Микеланджело не рассказывали о себе в своих творениях, эти творения их сразу бы перестали быть интересны нам.

Именно с этих позиций мы и намерены подойти к хорошо известному фильму И. А. Пырьева «Кубанские казаки», который имел очень сложную судьбу в общественном восприятии. Сначала государство наградило его, политически ангажированные критики расхвалили его, а народ полюбил. Потом государство стало замалчивать его, политически ангажированные искусствоведы и публицисты обругали его за конъюнктуру, а народ, не читая публицистов и не зная намерений государства, по-прежнему помнил (невзирая на то, что фильм показывали редко) и любил его. Сейчас, кажется, фильм вновь входит в милость у государства, исследователи и критики начинают оценивать его то ли более объективно, то ли по принципу известной салтыковской формулы «нельзя не признаться, но нельзя не сознаться», однако народ начинает его забывать. Мы не предполагаем пересматривать то соотношение эстетической и социальной составляющих, которое уже неоднократно было описано, поскольку все эти описания можно свести к формуле «талантливый, но не реалистический». На этом сходятся все авторы; разница между ними лишь в том, что одни ругают фильм за то, что он «не реалистический», а другие именно этим (фильм-утопия, фильм-сказка) оправдывают социальную составляющую. Мы хотим возразить этим внешне весьма различающимся позициям только по одному поводу.

Широко распространенное представление о «реалистичности» искусства крайне ограничивает спектр взаимоотношений искусства с действительностью. В нашем общественном сознании искусство всегда отражает действительность, то есть находится по отношению к действительности в положении зеркала: кто подойдет, того и увидим. Мы, конечно, признаем, что искусство учит,ставляет, хвалит, поощряет и обличает, но признаем это только в форме отражения. Между тем, ситуация совершенно иная. В искусстве, разумеется, нет ничего, чего не было в жизни; самая богатая фантазия придумывает только то, что так или иначе восходит к жизни. Но искусство находится по отношению к жизни не всегда в изъявительном наклонении, но чаще всего в наклонениях сослагательном или повелительном. Искусство говорит: вот что может быть, если мы будем делать так (фильмы-катастрофы, фильмы-предупреждения, мюзиклы). Искусство говорит: вот как на самом-то деле все это было (исторические фильмы и романы, в том числе и наиболее простой за общеизвестностью пример — «Война и мир»). Искусство говорит: надо жить именно так, а не иначе (фильмы для детей, в том числе и самого старшего возраста). Искусство говорит: чего только в жизни не быва-

ет, — и само удивляется тому, что показывает (сериалы). И все это — не изъяснительное наклонение. В этом отношении «Кубанские казаки» ничем не отличаются от многих других произведений, в том числе кинематографии. Пускай мы согласимся с тем, что «Кубанские казаки» — это фильм-сказка. А «Мужчина и женщина» — это не фильм-сказка? Хотя и то, и другое можно было бы назвать точнее фильмом-гипотезой: вот как могли бы развиваться события в определенных условиях.

При этом мы не касаемся конъюнктурности фильма «Кубанские казаки». Но не потому, что считаем тему исчерпанной. Пырьев и другие создатели фильма, несомненно, включали в свои расчеты на успех политическую конъюнктуру. Однако разговоры о политической конъюнктуре весьма наивно истолковывают ее психологию и сводят это желание в самую примитивную формулу «дай-ка я сделаю что-то в угоду Сталину и партийному руководству нашей необъятной Родины». Мы потому и не касаемся вопроса о конъюнктуре, чтобы не впасть в аналогичное слишком прямолинейное решение его. Ведь люди, которые совершают подлые поступки, никогда же не говорят себе: дай-ка я совершу подлость. Они всегда ищут высокое идеологическое (чаще всего политическое) обоснование для своих обличений, и когда обличают обвиняемого, то всегда очень искренне верят в справедливость возводимых на него клевет. Я не хочу сказать, что все это имеет прямое отношение к авторам «Кубанских казаков» (сколько известно, они клеветой не страдали), но все это является самой обычной практикой социального (конъюнктурного) поведения, а конъюнктурность фильма очевидна.

Итак, в 1949 г. на экраны вышел фильм «Кубанские казаки». И мы хотим понять, почему вышел именно такой, а не какой-то другой фильм, почему фильм получился именно таким, а не каким-либо другим. Но для этого надо, как всегда, несколько углубиться в предшествующую ему историю, которая теснейшим образом связана с судьбами двух главных авторов «Кубанских казаков»: режиссера И. Пырьева и композитора И. Дунаевского.

Дунаевский в 1930-е — 1940-е гг. работал со многими режиссерами, но настоящую славу его составили те фильмы, которые он сделал с Г. В. Александровым: «Веселые ребята» (1934), «Цирк» (1936), «Волга-Волга» (1938), «Светлый путь» (1940), «Весна» (1947). Были успешные работы и с другими режиссерами: «Вратарь» (1936), «Дети капитана Гранта» (1936), «Богатая невеста» (1938), — но настоящую славу и признание получили только те фильмы, которые Дунаевский сделал с Александровым. Ни грандиозная увертюра к «Детям капитана Гранта», ни блестящие и во многом новаторские опыты в «Богатой невесте» не были отмечены. Более того, после 1938 г. Дунаевский перестает работать с другими режиссерами, а причина этого в том, как утверждают некоторые авторы, что Александров активно противодействовал этому. Однако после фильма «Весна» дуэт этот распался.

В литературе существуют два объяснения этого явления. Первое — творчески-бытовое: зависть Александрова (и Л. Орловой) к таланту Дунаевского; якобы композитор и режиссер поспорили, кто без кого не сможет обойтись [19]. Второе объяснение — нетворчески-политическое: во время съемок «Весны», которые происходили в Чехии на киностудии «Баррандов», Дунаевский дал интервью одной газете, которая не отличалась лояльностью по отношению к СССР. Этот непреднамеренный, но политически совершенно некорректный поступок испугал Александрова, который руководил всей творческой группой [8], и вследствие этого Александров не взял Дунаевского на кинофестиваль в Венецию, где фильм «Весна» (в том числе и композиторская работа) был отмечен наградами. А самое главное: Александров пригласил писать музыку к фильму «Встреча на Эльбе» (1949) Д. Д. Шостаковича и не сообщил об этом Дунаевскому. Политическое объяснение представляется более вероятным, а предположение об отражении в этой ситуации начинавшейся борьбы с космополитизмом придется отбросить, так как Шостакович был таким же «безродным космополитом», как и Дунаевский.

Дунаевский оказался не у кинематографических дел, которые не только приносили быструю и всенародную славу, но и давали возможность хорошего заработка. И тут на его пути самым естественным образом появляется Пырьев.

Напомним теперь предысторию отношений Пырьева с Александровым. Они подружились еще в 1919 г. в Екатеринбурге, где вместе создали Пролеткульт, а потом детский театр и работали в них. В 1921 г. под впечатлением от гастролей Третьей студии МХАТ Пырьев и Александров отправились в Москву, где начали свои карьеры актерами в 1-м Рабочем театре Пролеткульта, которым руководил

в то время С. М. Эйзенштейн, и вскоре пути их разошлись. Александров очень быстро сблизился с Эйзенштейном и работал с ним во Франции, США и Мексике. А уже в 1934 г. Александров сделал самостоятельный фильм «Веселые ребята», после которого его карьера кинорежиссера шла как по накатанному пути, и даже такие очевидные неудачи, как фильм «Светлый путь», нисколько не мешали общему впечатлению успеха. Пырьев же, напротив, очень долго не мог найти свой стиль, и его первый успешный фильм «Богатая невеста» вышел к зрителю тогда, когда Александров поставил не только «Веселых ребят», но и «Цирк» и «Волгу-Волгу». Основания для соперничества, как видим, были несомненными, была и вполне естественная зависть Пырьева к более успешному другу юности, который, к тому же, был еще и на два года моложе [10].

Это соперничество было хорошо известно в кругах деятелей искусства, и стало основой для нескольких анекдотов. Один из них зафиксировал С. Довлатов в записной книжке (иногда печатается в составе книги «Соло на ундервуде»):

«Молодой Александров был учеником Эйзенштейна. Ютился у него в общежитии Пролеткульта. Там же занимал койку молодой Иван Пырьев.

У Эйзенштейна был примус. И вдруг он пропал. Эйзенштейн заподозрил Пырьева и Александрова. Но потом рассудил, что Александров — модернист и западник. И старомодный примус должен быть ему морально чужд. А Пырьев — тот, как говорится, из народа...

Так Александров и Пырьев стали врагами. Так наметились два пути в развитии советской музыкальной кинокомедии. Пырьев снимал кино в народном духе. („Богатая невеста“, „Трактористы“.) Александров работал в традициях Голливуда. („Веселые ребята“, „Цирк“.)» [5, с. 309–310].

Довлатов был, конечно, очень тонким наблюдателем, но его толкование (как любое толкование) все же упрощает сложные отношения режиссеров. Режиссерский стиль Пырьева и Александрова обозначен, с нашей точки зрения, верно. Александров до «Весны» включительно снимал всегда одну и ту же сказку о Золушке, и даже более поздний «Русский сувенир» был снят о том же: простая русская женщина, которая везла в самолете кур для бабушки, оказалась руководительницей службы контроля над звездами башен Кремля. Но в отличие от голливудской Золушки, почти взаправдашной и серьезной, Золушка Александрова была всегда и взаправдашной, и игровой, поскольку в ней архетип обнажался и становился предметом шутки. Правда, в трех первых фильмах Золушка сохраняла персональное тождество на протяжении всего повествования; даже становясь в конце киноповествования царевной, она не перестает быть Золушкой. Но уже в «Светлом пути» появляются зрительные двойники Золушки: ее прошлая или будущая ипостаси, — которые начинают сосуществовать одновременно с ней, хотя пока еще только в качестве отражений в зеркале. Золушка теперь понимает, что она была Золушкой, а стала царевной, и рефлектирует по этому поводу. Наконец, в «Весне» уже становится не ясно, кто Золушка, а кто ее двойник: то ли Золушка — это актриса, которая играет роль ученой, то ли Золушка — это ученая, которая играет роль актрисы. Если в отношении юной актрисы, которая только ищет себя в театре и кино, можно сказать, что она Золушка, которая становится царевной, то в отношении молодой, но уже знаменитой ученой следует сказать, что это царевна, которая только играет роль Золушки. Прежде одно лицо, Золушка-царевна раздвоилась, чтобы только в конце фильма вернуться к былой идентичности, к одному лицу.

О главном жанре Пырьева мы скажем несколько позднее. А сейчас обратимся к другому анекдоту «Долгие проводы», в котором Пырьев считает, что его визави Александров занимает его собственное место. Дело в том, что этот анекдот еще более точно передает характер отношений Александрова и Пырьева:

«Однажды Пырьев был в гостях на даче у Г. Александрова — отмечали очередную правительственную награду режиссера. Собралась исключительно мужская компания, без жен. Далеко за полночь все гости разъехались по домам. Но Пырьев, по рассеянности, почему-то решил, что все происходит у него дома и что это не он, а Александров приехал к нему. Подобные вещи случаются в жизни, редко, но случаются... И вот оба ждут, когда же гость начнет прощаться, обоим хочется спать. Александров, видя, что Пырьев не торопится уезжать, приглашает того на кухню попить кофейку... Как человек воспитанный, он не может прямо сказать гостю, что пора и честь знать. Пырьев со сво-

ей стороны тоже воспитанный человек и тоже молчит. Наконец Пырьев не выдерживает и прямо говорит:

— Время уже позднее, если хотите, я могу предложить машину. Доедете до дому с полным комфортом...

Тут только все выясняется, и оба смеются от души над рассеянностью Пырьева» [1].

Сочинители этого анекдота прекрасно понимали, что делали. Они сочиняли ситуацию, в которой была выражена концепция действительности, а вовсе не отображали действительность в ее бытовой достоверности. Ситуация такая в реальной жизни абсолютно невозможна, это именно анекдотическая ситуация. Однако именно она раскрывает характер отношений Пырьева и Александрова в 1930-е — 1940-е гг. лучше всяких длинных построений. Именно в это время Пырьеву хотелось славы Александрова, и он мог считать, что Александров занимает его место. В 1950-е гг., пожалуй, уже Александров мог завидовать Пырьеву, который продолжал уверенно идти вперед, когда Александров просто-напросто сдал.

Вот примерно так сложились отношения между Александровым, Пырьевым и Дунаевским в период между выходом на экраны «Весны» (1947) и выходом на экраны «Кубанских казаков» (1949). Пырьев был рад, что к нему вернулся Дунаевский: это гарантировало успех. А Дунаевский, в свою очередь, был рад, что ему рады. Тем более что он хорошо помнил совместную работу с Пырьевым над «Богатой невестой». И они вместе начали делать фильм.

Вернемся теперь к основному жанру Пырьева. Как и все почти фильмы Пырьева с участием М. Ладыниной, «Кубанские казаки» — это фильм-сказка на тему, сформулированную названием их первой ленты — «Богатая невеста». Пырьев берет сюжет традиционной крестьянской свадьбы, в котором невеста должна принести большое приданое, да и сама должна быть, говоря по-советски, ударницей труда. Главной героиней в традиционной крестьянской свадьбе является невеста: именно с ней совершается обряд перехода из одной семьи в другую, из одного рода в другой. Жених в традиционной свадьбе играет вспомогательную и в этом смысле второстепенную роль. У Пырьева на фоне «богатой невесты» жених обычно просто проигрывает, что и естественно, поскольку партнер жены режиссера не должен был выбиваться на первый план. Именно сюжет традиционной свадьбы мы видим и в других фильмах Пырьева: «Трактористы», «Любимая девушка» (в городских условиях), «Свинарка и пастух», «В шесть часов вечера после войны» (условия войны), даже в «Сказании о земле Сибирской» только вера невесты в жениха помогает ему обрести истинную дорогу в творчестве. Но особенно прозрачно этот свадебный сюжет просматривается в первом и последнем фильмах цикла: в «Богатой невесте» и в «Кубанских казаках». Тут несколько в сторону следует сказать, что сюжет «богатой невесты» оказался очень продуктивным для советского искусства, и прямо по следам Пырьева шли создатели спектакля и фильма «Свадьба с приданным»: спектакль Б. И. Равенских в Московском театре сатиры по пьесе коми писателя Н. М. Дьяконова «Свадьба» (премьера 12 марта 1949, Сталинская премия 3-й степени, 1951), экранизация спектакля Т. Н. Лукашевич и Б. И. Равенских (1953, кинопремьера 3 декабря 1953, телепремьера 11 декабря 1953) [18]. В редуцированном виде этот сюжет доживает до хрущевского времени: «Стряпуха» (режиссер Э. Кеосаян, сценарий А. Софронова, 1965).

Короче сказать, при создании «Кубанских казаков» Пырьеву и Дунаевскому не надо было ничего придумывать. Хотя фильм снят по сценарию Н. Ф. Погодина (рабочее название «Веселая ярмарка»), который принято считать оригинальным, однако этот сценарий вторичен по отношению к «Богатой невесте». Оригинальность фильма состоит лишь в том, что драматург просто взял сюжетное положение «богатой невесты» и удвоил его. С одной стороны, это удвоение легко объясняется тем, что Ладынина уже не могла играть роль юной девицы. Но с другой стороны, это привело к тому, что мы не можем определенно сказать, кого она играет. Герои фильма говорят о председателе колхоза «Заветы Ильича» Галине Пересвет, что она шестой год вдовствует, из чего следует, что ее муж погиб (видимо, на войне). Но сама она буквально вслед за этой информацией поет, что она «всю войну» ждала своего «казака лихого», Гордея Гордеевича Ворона, председателя колхоза «Красный партизан», то есть ждала с войны не мужа, а другого мужчину, что совершенно не вписывалось в этику героини.

ческого поведения женщины во время войны. Однако и создатели фильма не обращают внимания на это противоречие, и зрители проходят мимо него, как будто этого противоречия и нет.

Как бы то ни было, Ладынина играет вновь богатую невесту — председателя первого в районе колхоза, при этом она вдобавок очень хорошо «понимает ситуацию» (новые тенденции в ведении хозяйства и организации колхозного быта). Но рядом с героиней Ладыниной в фильме действует и другая «богатая невеста» Даша Шелест, Герой Социалистического Труда, которая, кроме Золотой Звезды Героя, была отмечена, в соответствии с действовавшим в то время законодательством, орденом Ленина и золотой медалью «Серп и Молот» (впрочем, на груди у Даши мы видим всегда только золотую звезду Героя Социалистического Труда). Вообще в классической свадьбе невеста может быть только одна, две невесты для традиционной свадьбы несомненно избыточны. Поэтому (и теперь мы смотрим на вопрос со стороны внутрихудожественного ряда) вполне естественно предположить, что это удвоение невесты является отголоском удвоения главной героини «Весны»: одновременно актрисы и ученой, которые взаимно играют друг друга.

Мы сказали, что создателям фильма не надо было придумывать сюжет. Но Пырьеву и Дунаевскому не нужно было придумывать и принципы построения сцены. Как и в «Богатой невесте», Пырьев в «Кубанских казаках» ставит балет на темы сельскохозяйственных работ и на музыку Дунаевского. Балетные сцены в «Богатой невесте» мы находим в двух эпизодах. В увертюре сначала «танцуют» один трактор и волнующееся поле пшеницы, а потом появляются артистки кордебалета, колхозницы, которые спешат на уборку урожая наперегонки с трактором. Но кульминацией балета является центральный эпизод фильма, содержание которого — уборка хлеба сначала с помощью комбайна (еще колесного), а потом вручную. И общие планы, и крупные, и игра актеров, и монтаж — все совершается строго под музыку. Если и можно найти некоторое несоответствие между музыкой и движением, то оно легко объясняется несовершенством техники, поскольку это было только началом звукового кино. В «Кубанских казаках» «уборочный» балет под ораторию «Урожайная» («На реке, реке Кубани», стихи М. Вольпина, М. Исаковского) занимает собой всю увертюру фильма, а «посадочный» балет с привлечением огромного количества новой и сложной техники (трактора с плугами, культиваторы, сеялки) расположен в финале фильма, о котором мы еще будем говорить отдельно. Впрочем, кроме полеводческого балета, в фильме есть и коневодческий балет — психологически крайне сложная сцена скачек с вариациями на тему «Каким ты был, таким остался».

В «Богатой невесте», как мы уже сказали, увертюра тоже была построена на песне и движении, хотя здесь это еще только робкий опыт. Но в этой увертюре интересно другое. Первый куплет поется в ритме напряженного, строгого марша, причем человек и техника на экране просто отсутствуют. Но на втором куплете та же маршевая мелодия переводится в гимнический строй, и появляется трактор с двумя трактористами. А на третьем куплете вновь возвращается марш в легкой, чуть приплясывающей обработке, и появившиеся люди и техника начинают идти рядом, в ногу, начинается танец. Этот перевод песни из одного регистра в другой: марш → гимн → марш — Дунаевский широко использовал и в фильме Александрова «Цирк», где «Песня о Родине», претендовавшая стать гимном СССР, вполне естественно получала такую обработку.

В этой титульной песне «Богатой невесты» («Ой, вы кони, вы кони стальные») всегда поражает прекрасно выраженная простодушная наглость молодости, которая звучит в басах второго, гимнического куплета:

Наша сила везде поспевает,
И когда запоет молодежь,
Вся пшеница в полях поспевает,
Поспевает широкая рожь.

Такое счастье, такую радость, такую силу молодости не могли заглушить никакие сталинские репрессии.

Итак, если мы согласимся в том, что Пырьев с Дунаевским ставят балет, то разговор о приукрашивании действительности отпадет сам собой, ибо балет на то и балет, чтобы не соответствовать действительности; балет, который соответствует действительности, должен производить прямо-таки

страшное впечатление. Авторы фильма исходят из того, что уборочная страда — это на самом деле страда, страдание (тяжелый труд), но для крестьянина страда — это благо и радость, потому что если не над чем страдать, то нечего будет и есть.

Вообще надо сказать, что в «Кубанских казаках» Дунаевский оттянулся по полной. Он написал к фильму такое число песен, для которого в фильмах Александрова никогда не нашлось бы места: «Урожайная», «Каким ты был», «Ой, цветет калина», «Не за теми дальними морями», частушки Никаноровны и Христофоровны, опереточные куплеты «Погодите, не спешите. — Мы боимся опоздать...», казацкая танцевальная сюита, сюита «Скачки». Более того, в сцене с продажей фортепьяно Дунаевский включил в «Кубанские казаки» попури из своих собственных песен из довоенных кинофильмов (и еврей, продавец в магазине музыкальных товаров, даже при отсутствии портретного сходства намекает на Дунаевского). Среди фильмов Александрова только в фильме «Волга-Волга» тоже звучит очень много разной музыки Дунаевского: «Песня о Волге», «Молодежная», «Дорогой широкой», «Песенка водовоза», «Квартет поваров», «Америка России подарила пароход», «Куплеты лощмана», дивертисмент «Парад талантов». Но хотя все песни из фильма «Волга-Волга» наделены очевидными музыкальными достоинствами, ни одна из них, кроме «Песенки водовоза», не вошла в народный репертуар. Фильмы Александрова отвергали народное исполнение песни. Профессионалы наперебой доказывают красоту «Песни о Волге», «Марша энтузиастов» и гимна «Широка страна моя родная», но народ эти песни не пел и никогда не запоет. Единственное исключение в фильмах Александрова составляют песни Дунаевского из «Веселых ребят». Но это был их первый опыт совместной работы, когда сам режиссер еще только искал свой путь.

В «Кубанских казаках» Дунаевскому повезло. Во-первых, народный (по Довлатову) Пырьев делал большие ставки на народные песни. А во-вторых, соавтором Дунаевского в песнях «Кубанских казаков» стал народный Исаковский. В результате песни «Каким ты был» и «Ой, цветет калина» моментально вошли в народный репертуар, и иначе как народные уже не воспринимаются.

Кстати о маршах. В «Кубанских казаках» нет ни одного марша. Во всех фильмах Александрова и Дунаевского есть марши, причем почти везде они занимают либо титульную, заглавную («Веселые ребята», «Весна»), либо кульминационную позицию ближе к финалу («Цирк», «Светлый путь»). Чуть сложнее обстоит дело с «Волгой-Волгой», где маршевая вариация заглавной песни существует на равных с другими ее вариациями: вальсовой, джазовой, плясовой, разнообразными инструментальными вариациями от классического оркестра до джаз-банда. Марши, конечно, есть и в фильмах Дунаевского с Пырьевым: и в «Богатой невесте», и в «Испытании верности» (первый и последний фильмы Пырьева с Ладыниной и Дунаевским). Но в «Кубанских казаках» марша нет, хотя, разумеется, фильм от этого не перестал быть бодрым, напористым и жизнеутверждающим.

С этим отсутствующим маршем связана большая фига, которую Дунаевский деликатно показал Александрову. Существует предание, будто Александров говорил, что он и без Дунаевского сможет поставить музыкальный фильм. Но мы знаем, что это у него не получилось: Александров поставил фильм о музыканте, но — без музыки («Композитор Глинка»). И также мы знаем, что Дунаевскому удалось поставить музыкальный фильм без Александрова, и вполне успешно. В финале «Кубанских казаков» звучит песня «Не за теми дальними морями». Как ни странно, никто из музыковедов не указывает, что эта песня буквально повторяет ту мелодию, на которую написана и «Песня о Родине» («Широка страна моя родная»). Дунаевский прямо показывает Александрову: смотри, вот песня из твоего фильма, а твоего фильма нет. Не знаю, как Александров, а Орлова должна была услышать этот более чем прозрачный намек. Другое дело, что «Песня о Родине» допускала исполнение то в гимническом, то в маршевом ключе (в конце фильма, первомайская демонстрация), а песня «Не за теми дальними морями» может звучать только как гимн.

Как уже писала критика, если рассматривать ленту «Весна» в качестве фильма о том, как снимается фильм (искусство, дублирующее жизнь), то нельзя не заметить, что она предвосхищает «8 ½» Ф. Феллини (1963) [2]. В этом отношении «Весна» может быть рассмотрена как одно из первых постмодернистских произведений в мировой кинематографии, хотя, разумеется, и в достаточно робком варианте. Загнивающая буржуазная мораль запутала жизнь героя Феллини и не позволила ему завер-

шить фильм, а здоровое социалистическое начало предоставило героям Александрова возможность достаточно легко разобраться, как надо жить всем советским людям: и ученым, и кинематографистам, — и именно об этом и должен быть снят фильм, который мы и видим уже на экране. Следует заметить, подходы к такому художественному решению мы видим уже в рамке, которая оформляет фильм «Волга-Волга», но эта рамка восходит, скорее, к архаическим прологу и эпилогу старого театра. В «Весне» же дидактической архаики нет, Александров опередил здесь Феллини на 16 лет. В связи с этим стоит указать также и на то, что финал «Кубанских казаков» с песней «Не за теми дальними морями» не менее авангарден, чем композиция «Весны» Александрова. Пырьев в этом финале создает сцену в жанре «живых картин», которыми впоследствии так прославится А. Тарковский. К сожалению, насколько нам известно, это никто не заметил, и об этом никто не писал.

Мне могут возразить, что все это пока касается только одного Дунаевского, а что Пырьев ни к чему этому не имеет никакого отношения. Чтобы окончательно доказать причастность Пырьева к этому антиалександровскому «заговору» приведу еще один аргумент. Молодые жених и невеста «Кубанских казаков» Даша и Николай гуляют по ярмарке и посещают цирк, первая афиша которого гласит: «Ежедневно даются представления с участием всей труппы». Само цирковое представление не показано, герои входят в помещение цирка и выходят из него. Но о содержании представления мы можем судить по афишам, которые следуют на экране одна за другой: «Велоферисты Пик Пак Пок», «Медвежий бокс», «Пантера Александров», «Полет под куполом цирка Леско», «Дрессура Жорж Новик», «Рекордсмен жонглер Кисов», «Иллюзионный аттракцион Али-Вали», «Схватка с удавом. Неодов (?)», «Человек-лягушка. Зоя Орлова», «Гастроли комика Кости Бермана».

Ясно, что в составе фильма «Кубанские казаки» цирковое представление является вставным и очень дополнительным эпизодом. Впрочем, эти дополнительные эпизоды с посещением культурных центров в фильме четко обозначены: на концерте они отчасти уже были и даже участвовали (Даша), отчасти прогулялись, в кино они уже ходили, книги они уже купили, так что в библиотеку им идти не надо. Но развитие сюжета фильма могло бы вполне обойтись и без цирка, тем более что организовать работу цирка на ярмарке было бы сложно. Герои могли бы посетить выставку или какое другое культурное мероприятие. Зачем же нужен цирк, причем столь подробно показанный? Напомним, что нам не показывают, какое кино смотрят герои.

Большую помощь в понимании этого пародийного эпизода мог бы дать короткометражный фильм «Наш цирк», который И. Е. Симков и Дунаевский создали в 1937 г., на следующий год после выхода в люди полнометражного «Цирка», когда Александров был занят фильмом «Доклад товарища Сталина о проекте Конституции СССР на Чрезвычайном VIII съезде Советов». Следует напомнить, что И. Е. Симков значится сорежиссером Александрова в фильме «Цирк», а по некоторым данным — сорежиссером М. Ромма в фильме «Ленин в 1819 году», и более ничего об этой личности неизвестно. В музыкальном фильме-концерте «Наш цирк» (премьера 16 марта 1938 г.), сделанном из отдельных кадров «Цирка», кроме Орловой (Мария Диксон), снимались актеры «Цирка»: С. Антимонов (та же роль шпехштаммейстера), П. Массальский (та же роль Франца фон Кнейшица), Н. Павловский (Отто, та же роль клоуна Чарли Чаплина), Б. Эдер (укротитель львов, в «Цирке» работал со зверями). И только Владимир Дуров в фильме «Цирк» не работал. К сожалению, мы не имели возможности посмотреть этот фильм, поэтому затрудняемся определить сейчас, против кого направлены все афиши в «цирке-шапито» из «Кубанских казаков». Однако некоторые номера нам вполне понятны. В перечне номеров последним значится «Гастроли комика Кости Бермана». Речь идет об известном коверном клоуне К. А. Бермане (1914–2000), на самом деле много гастролировавшего за рубежом и в СССР. Понятно, но значительно сложнее обстоит дело с «Иллюзионным аттракционом Али-Вали». Дело в том, что это было ходячее имя (с вариантами) многих иллюзионистов. Известны также «иллюзионист и манипулятор, страшный факир и цирковой артист первой категории, непревзойденный Али бен Гали, по паспорту Алексей Галушкин, уроженец города Мценска, Орловской области», «маг и чародей, человек-змея, индусский факир Али Баш» (Алибашев) [17, с. 12, 13]. Иллюзионист Али-Вали упоминается в рассказе Л. Добычина «Портрет» [9, с. 155–157]. В романе «Конец Хитрова рынка»

(1994) А. Безуглова и Ю. Кларова представлен «великий факир Хасан-Али-Вали-Сапоги», который «мысли зрителей угадывал» [3].

Но все эти опознанные и не опознанные нами цирковые номера нужны Пырьеву не сами по себе, а для того, чтобы закамуфлировать те несколько номеров, которые и представляют предмет насмешки. Вспомним «Убийство по алфавиту» Агаты Кристи: где легче всего спрятать преступление? — среди других преступлений.

Как можно судить, прямое отношение к настоящему «Цирку», к Александрову и Орловой имеют четыре афиши из всех десяти, представленных в «Кубанских казаках». Вне зависимости от того, идентифицируются или не идентифицируются они реально, все остальные шесть номеров являются, скорее всего, простым камуфляжем для этих четырех: «Велоферисты Пик Пак Пок», «Пантера Александров», «Полет под куполом цирка Леско» и «Человек-лягушка Зоя Орлова». «Велоферисты» — это намек на тех ушедших в отставку актеров, которые в «Цирке» пели куплеты «Мы едем, поем, все поем, все поем»: их на самом деле трое, и транспортные средства у них такие же допотопные, как велосиферы. Конечно, надо учитывать, что Пик, Пак, Пок — это имена трех пингвинов, героев крайне популярных в конце 1940-х гг. детских стихов с картинками А. Лаптева [11; 12; 13; 14; 15; 16], но в фильме они превращаются в комически звучащие псевдонимы, которые весьма подходят героям «Цирка». На этом фоне афиши «Пантера Александров» и «Человек-лягушка Зоя Орлова» — это уже не намеки, это откровенные обзывалки. «Пантера Александров» допускает двойное прочтение: 'Александров — пантера' и 'Пантера под дрессурой Александрова'; читай как хочешь, но ничего не докажешь. И вполне естественно, что героиня второй афиши именуется Зоей, а не Любовью (этого еще не хватало!), и вполне понятно, что ее изображение на афише не имеет портретного сходства с Любовью Орловой. Вполне достаточно и того, что типовое сходство все же сохраняется: волевая блондинка, прямо смотрящая на зрителя и в жизнь, — это она сама, Любовь (Зоя) Орлова. И, наконец, аттракцион «Полет под куполом цирка Леско» бьет тоже не в бровь, а в глаз. Хотя мы все, конечно, знаем, что полет под куполом цирка — это один из самых любимых цирковых номеров, но в 1949 г. «полет под куполом цирка» ассоциировался и в первую очередь, и только с «полетом на Луну» и «полетом в стратосферу» из «Цирка» Александрова.

Легко можно представить себе, какие лица были у Орловой и Александрова, когда они посмотрели «Кубанских казаков». А ведь им пришлось говорить Пырьеву комплименты, поскольку отмалчивание было бы равносильно признанию в том, что они узнали себя в этом цирке-буфф, как указано на входной афише. Тут бы они выглядели еще смешнее. Злости Александрова и Орловой не было конца.

И вот теперь попробуем снова взглянуть на «Кубанских казаков». Когда мы видим эту ленту в такой перспективе, мы понимаем, что богатая ярмарка означает не издевательство над голодным после войны народом, а просто последовательное воплощение жанра: здесь должна быть засватана богатая невеста, да и не одна, а две, значит, все должно быть в полном расцвете и плодоношении. Цветущий вид молодых девиц и женщин и бравых ухажеров обязателен при матримониальных покушениях, таков уж народный взгляд на мир, да молодости при любой власти хорошо, на то она и молодость. Вспомним, что бывает, «когда запоет молодежь». Фильм делался для того, чтобы стать первым и получить все награды, все медали, все призы, все деньги власть имущих и всю любовь народа. При таких высоких ставках все средства были хороши. Но используя все эти средства, Пырьев с Дунаевским никого не убили, ни на кого из-за угла не напали, они просто высмеяли Александрова с Орловой, поскольку наконец смогли работать вместе, чего им (Пырьеву-то уж точно) давно хотелось.

Мы судим фильм по законам мнимого реализма, а фильм существует по законам самоутверждения создателей фильма. И это не мелочь, если создатели достигают успеха, если фильм имеет большую кассу и прессу, награды и славу. Это наше представление об искусстве сильно хромает, потому что опирается на глубоко укорененное представление о мнимом «зеркале» (революции или еще чего). Но искусство никогда не было прямым зеркалом, это было бы скучно. Если искусство — это зеркало, то непременно кривое: либо льстивое и лживое, либо насмешливое и издевательское, либо погруженное в себя и мечтательное, но никогда не прямое. Потому что с помощью искусства

художник всегда хочет добиться чего-то такого, что находится за его пределами. И если искусство будет говорить, что нос у тебя как нос, что уши выше лба не растут, да и одет ты как все, то добиться огромного успеха ни за что не удастся. Вот и приходится снимать «Кубанские казаки».

Библиография

1. Актеры кино / [Собрал и пересказал В. В. Артемов]. — М.: АСТ; Астрель, 1999. — 270 с. Жизнь замечательных людей: Анекдоты, курьезы, истории. URL: http://akter.kulichki.net/publ/pyryev_i.htm.
2. Александров Григорий Васильевич — биография. URL: <http://www.k1no.ru/aleksandrov.htm>.
3. Безуглов А., Кларов Ю. Конец Хитрова рынка: Приключенческие повести и роман. — М.: Дрофа-Лирус, 1994. — 656 с. URK: <http://bonread.ru/anatoliy-bezuglov-i-dr-konec-hitrova-rinka.html?page=110#>.
4. Гурин Р. Советский фильм Весна. URL: <https://www.proza.ru/2011/03/03/399>; <http://www.liveinternet.ru/users/3874965/page301.shtml>.
5. Довлатов С. Собрание прозы: в 3 т. — СПб.: Лимбус-пресс, 1995. Т. 3. — 375 с.
6. Дунаевский И.О. Выступления. Статьи. Письма. Воспоминания / ред.-сост. Е.А. Грошева. — М.: Советский композитор, 1961. — 460 с.
7. Дунаевский И.О. Избранные письма. — Л.: Музыка, 1971. — 264 с.
8. Кишиневская Н. А было ли предательство? Дунаевский и Александров: расставим точки над «i». URL: <http://orlovamegastar.ru/dunaevsky.html>.
9. Королев С. И. Отрезанная голова Али-Вали, или Говорящий субъект у Л. Добычина // Актуальные проблемы филологии в вузе и школе: Материалы XVI Тверской межвузовской конференции ученых-филологов и школьных учителей (Тверь, 12–13 апреля 2002 г.). — Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. — С. 155–157.
10. Криштул Б. Неукротимый Иван Пырьев // Exclusive. — 2014. № 3 (7). — С. 40–47.
11. Лаптев А. Веселые картинки / Рис. и текст А. Лаптева. — М.: Советский график, 1948. — 32 с.
12. Лаптев А. Веселые картинки / Рис. и текст А. Лаптева. 2-е изд. — М.: Советский график, 1949. — 32 с.
13. Лаптев А. Веселые картинки / Рис. автора. — М.: Детгиз, 1955. — 18 с.
14. Лаптев А. Забавные малыши / Рис. и текст А. Лаптева. — М.: Советский художник, 1948. — 16 с.
15. Лаптев А. Патефон / Рис. и текст А. Лаптева. — М.: Советский график, 1947. — 12 с.
16. Лаптев А. Патефон / Рис. и текст А. Лаптева. — М.: Советский график, 1947. — 10 с.
17. Рыклин Г. Непревзойденный Али-Бен Гали // Советская эстрада и цирк. — 1964. № 2. — С. 12–13.
18. Строганов М. В. «Земля моя раздольная» // О прозе. О поэзии. О Славе. Памяти Вячеслава Александровича Сапогова: сборник научных статей. — Псков: Псковский гос. ун-т, 2015. — С. 142–150.
19. Шафер Н. «Орловские рысаки» / Материал подготовлен Светланой Британовой // Экспресс-К. — 2002. 5 октября. № 189 (15102). URL: <http://www.express-k.kz/2002/10/05/23.php>.

References

1. Aktery kino / [Sobral i pereskazal V. V. Artemov]. — M.: AST; Astrel', 1999. — 270 s. Zhizn' zamechatel'nykh liudei: Anekdoty, kur'ezy, istorii. URL: http://akter.kulichki.net/publ/pyryev_i.htm.
2. Aleksandrov Grigorii Vasil'evich — biografii. URL: <http://www.k1no.ru/aleksandrov.htm>.
3. Bezuglov A., Klarov Iu. Konets Khitrova rynka: Prikluchencheskie povesti i roman. — M.: Drofa-Lirus, 1994. — 656 s. URK: <http://bonread.ru/anatoliy-bezuglov-i-dr-konec-hitrova-rinka.html?page=110#>.
4. Gurin R. Sovetskii fil'm Vesna. URL: <https://www.proza.ru/2011/03/03/399>; <http://www.liveinternet.ru/users/3874965/page301.shtml>.
5. Dovlatov S. Sbranie prozy: v 3 t. — SPb.: Limbus-press, 1995. T. 3. — 375 s.
6. Dunaevskii I.O. Vystupleniia. Stat'i. Pis'ma. Vospominaniia / red.-sost. E.A. Grosheva. — M.: Sovetskii kompozitor, 1961. — 460 s.
7. Dunaevskii I.O. Izbrannye pis'ma. — L.: Muzyka, 1971. — 264 s.
8. Kishinevskaia N. A bylo li predatel'stvo? Dunaevskii i Aleksandrov: rasstavim tochki nad «i». URL: <http://orlovamegastar.ru/dunaevsky.html>.
9. Korolev S. I. Otrezannaia golova Ali-Vali, ili Govoriashchii sub'ekt u L. Dobychina // Aktual'nye problemy filologii v vuze i shkole: Materialy XVI Tverskoi mezhvuzovskoi konferentsii uchenykh-filologov i shkol'nykh uchitelei (Tver', 12–13 apreliia 2002 g.). — Tver': Tver. gos. un-t, 2002. — S. 155–157.
10. Krishtul B. Neukrotimyi Ivan Pyr'ev // Exclusive. — 2014. № 3 (7). — S. 40–47.

11. Laptev A. Veselye kartinki / Ris. i tekst A. Lapteva. — M.: Sovetskii grafik, 1948. — 32 s.
12. Laptev A. Veselye kartinki / Ris. i tekst A. Lapteva. 2-e izd. — M.: Sovetskii grafik, 1949. — 32 s.
13. Laptev A. Veselye kartinki / Ris. avtora. — M.: Detgiz, 1955. — 18 s.
14. Laptev A. Zabavnye малыши / Ris. i tekst A. Lapteva. — M.: Sovetskii khudozhnik, 1948. — 16 s.
15. Laptev A. Patefon / Ris. i tekst A. Lapteva. — M.: Sovetskii grafik, 1947. — 12 s.
16. Laptev A. Patefon / Ris. i tekst A. Lapteva. — M.: Sovetskii grafik, 1947. — 10 s.
17. Ryklin G. Nprevzoidennyi Ali-Ben Gali // Sovetskaia estrada i tsirk. — 1964. № 2. — S. 12–13.
18. Stroganov M. V. «Zemlia moia razdol'naia» // O proze. O poezii. O Slave. Pamiati Viacheslava Aleksandrovicha Sapogova: sbornik nauchnykh statei. — Pskov: Pskovskii gos. un-t, 2015. — S. 142–150.
19. Shafer N. «Orlovskie rysaki» / Material podgotovlen Svetlanoi Britanovoi // Ekspress-K. — 2002. 5 oktiabria. № 189 (15102). URL: <http://www.express-k.kz/2002/10/05/23.php>.