

определенный срок партийный комитет вновь заслушал того же коммуниста и констатиро-

го коммуниста министерства. Большое внимание уделяется работе парторганизаций в

## ФЕДОР РАЗЗАКОВ

# КАК ОБУЗДАТЬ ЕВРЕЙСТВО?



## ВСЕ ТАИНЫ СТАЛИНСКОГО ЗАКУЛИСЬЯ

суждались на двух собраниях коммунистов, но довольно поверхностно. И, что особенно удивляет, — ход выполнения директив партии по магистральному направлению сельскохозяйственной политики был снят парткомом с контроля. Явно преждевременной

Теперь, после собрания, члены парткома ведут обстоятельный разговор о том, как быстрее решать проблемы

Теперь, на заседании парткома, его члены сообщают о том, что Деловитость и оперативность, творческий подход к делу — важнейшие качества современного организатора. Какие средства помогут развивать их в сотрудничестве аппарата управле-

многое по вопросам экономики, резюмирует в республике. Однако специалисты в этой области, в частности, в тактику, зачастую этих реко... по старинке в отделе штаба отряда отдачу пер... жет быть, этот вопрос парторганизаций?

В республике, в основном, в производстве продукции от среднего вы. По инициативе партии республике на комплексное оказание Коммунистическим должны стать водниками

Выступая на собрании, неуправляемый кадровой работой, что не поднимавшие вращают в чести, аристократии. Надо считать в причислении, по диме, политической и смысл об

Идет за Подытоживается ретарь Р. Валлис вить верс... боты на д... печивающ... ход к са... просам.

«Каждого... видеть св... решения... зияствен... рил на ЦК КПС... Брежнев... нием оп... главные з... ганизаци... ского хо...

ФЕДОР  
РАЗЗАКОВ

КАК ОБУЗДАТЬ  
ЕВРЕЙСТВО?

... (т... ве... не... про... все... от... время... вер... ности... его... эффек... каче... сов... стает... реше... т.)  
... м хо... лены... летки... зерно... каж... одить... ины... рблике... ерма... ккую... тысяч... Чтобы... ально... е сде... ствен... м сфе...  
... праву... Ве... комму... м кон... та по... парти... ном и... ровели... итель...  
... ствол... дейст... на за... ре... воле... юства... ши пе... смат... ре... комму... управ... сатель... ль ра... Т. Баг... В. Ла... зитиса... жения... расста... ров, об... их в... слушн... арната... вриль... бить с



**ФЕДОР РАЗЗАКОВ**

---

**КАК ОБУЗДАТЬ  
ЕВРЕЙСТВО?**

---

**ВСЕ ТАЙНЫ СТАЛИНСКОГО  
ЗАКУЛИСЬЯ**

Москва  
алгоритм  
2013

УДК 930.85  
ББК 85.373(2)  
Р 17

## Оформление *Б. Протопопова*

**Раззаков Ф. И.**

Р 17      Как обуздать еврейство? Все тайны сталинского закулисья / Федор Раззаков. — М. : Алгоритм, 2013. — 416 с. — (Исторические сенсации).

ISBN 978-5-4438-0345-6

У отечественного кинематографа есть свое закулисье, за которое официальные киноведы стараются не заглядывать. Однако без изучения этого закулисья трудно понять многие события, которые влияли (и продолжают влиять) на формирование не только отечественного кинематографа, но и нашей идеологии вообще. Одной из важнейших тем здесь является противостояние двух идеологических течений: русского (славянского) и еврейского (иудейского). Оно началось фактически с момента возникновения советского кинематографа и продолжается до сих пор, о чем наглядно свидетельствуют события нашей уже новейшей, постсоветской истории. Поменялись лишь персоналии этого противостояния.

Как это было при Сталине, кто дирижировал судьбой экрана 30—50-х, на кого из мастеров кино опирался хозяин государства, какие закулисные процессы происходили в кинематографе тех лет? Об этом читайте в книге автора многих бестселлеров сегодняшнего дня Федора Раззакова.

УДК 930.85  
ББК 85.373(2)

ISBN 978-5-4438-0345-6

© Раззаков Ф. И., 2013  
© ООО «Издательство «Алгоритм», 2013

## ВЕЛИКОЕ ПЕРЕСЕЛЕНИЕ № 2

Не будет преувеличением сказать, что советский кинематограф во многом создавался руками евреев. И это было вполне закономерно, учитывая, что и в Октябрьской революции они сыграли далеко не последнюю роль и, придя к власти, имели полное право активно участвовать в создании нового искусства. О том, какова была степень влияния евреев на события 17-го года и после, в свое время писали многие авторы, я же сошлюсь на слова одного — доктора богословия А. Саймонса, который видел все воочию (он жил тогда в Петрограде): «Многие из нас были удивлены тем, что еврейские элементы с самого начала играли такую крупную роль в русских делах... Я не хочу ничего говорить против евреев как таковых. Я не сочувствую антисемитскому движению... Я против него. Но я твердо убежден, что эта революция... имеет ярко выраженный еврейский характер. До того времени... существовало ограничение права жительства евреев в Петрограде (в царской России для евреев существовала «черта оседлости». — *Ф. Р.*); но после революции (Февральской. — *Ф. Р.*) они слетелись целыми стаями... в декабре 1918 года в так называемой Северной Коммуне (так они называют ту секцию советского режима, председателем которой состоит мистер Апфельбаум (речь идет о видном большевике Г. Зиновьеве. — *Ф. Р.*), из 388 членов только 16 являются русскими...»

А вот еще одно свидетельство на этот счет — статистическое. На VIII съезде РКП(б), состоявшемся в 1919 году, присутствовали 403 делегата, которые представляли 15 национальностей (русские, украинцы, белорусы, евреи, литовцы, армяне, грузины и др.). Так вот, самую многочисленную делегацию составляли русские — 190 человек (62,3%), а на втором месте были евреи, которых насчитывалось 49 человек (16,1%).

Между тем в руководстве самой большевистской партии национальные диспропорции были противоположными. В 1919 году из пяти членов Политбюро и трех кандидатов четверо были евреями (В. Ленин, А. Каменев, Л. Троцкий, Г. Зиновьев), трое русскими (Н. Крестинский, Н. Бухарин, М. Калинин) и один грузином (И. Сталин).

Почти та же картина, что в Политбюро, наблюдалась тогда и в советском кинематографе, где евреи постепенно вышли на лидирующие позиции. Кто-то склонен видеть в этом ту же политическую конъюнктуру: дескать, к евреям, как к некогда наиболее ущемленной в правах нации, советские власти относились более снисходительно, чем к другим. Кто-то объясняет это особенной талантливостью евреев, которые в ходе нормальной конкурентной борьбы вытесняли менее талантливых оппонентов. Последней точки зрения придерживался русский философ Н. Бердяев, который заявлял следующее: «В основе антисемитизма лежит бездарность. Когда изъявляют претензию на то, что Эйнштейн, открывший теорию относительности, еврей, что еврей Фрейд, еврей Бергсон, то есть это претензии бездарности. В этом есть что-то жалкое... Бороться с преобладанием евреев в культуре можно только собственным творчеством культуры. Это область свободы. Свобода есть испытание силы. И унизительно думать, что свобода оказывается благоприятной для евреев и неблагоприятной для неевреев».

Но вернемся к кинематографу.

Деятели дореволюционной кинематографии встретили Октябрьскую революцию крайне враждебно. В их среде считалось моветоном отзываться о ней положительно, и уж тем более никто из них не думал снимать о ней какие-либо пропагандистские картины. Поэтому в 1918 году из 150 фильмов, выпущенных частными фирмами, не было ни одного, в котором хотя бы единым словом упоминалось о социалистическом перевороте в России. Старая русская интеллигенция из числа славянофилов считала этот переворот настоящей трагедией для страны и была уверена, что после нее дни России-матушки сочтены. Они считали, что большевистская реформация вздернет Россию на такую дыбу, что никакому Петру I даже не снилось. Поэтому не случайно на кинофабрике «Русь» в 1919 году был экранизирован роман Эмиг-

ранта Д. Мережковского «Петр и Алексей», в котором петровские реформы были изображены в целом «противными» Богу, как и Октябрьская революция.

Понимая, что со старой кинематографией их пути кардинально расходятся, большевики решили национализировать кинематограф. Это случилось 27 августа 1919 года, когда В. Ленин подписал декрет о переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного комиссариата по просвещению (руководитель — А. Луначарский). После этого многие представители старой русской кинематографии предпочли покинуть страну. Однако были и такие, кто решил остаться и попробовать начать работать при новой власти. Среди последних были люди самых разных национальностей: русские (режиссеры — В. Касьянов, Б. Михин, А. Пантелеев; операторы — Ю. Желябужский, П. Ермолова; художники — В. Егорова, С. Козловский), евреи (режиссеры — В. Гардин, Л. Кулешов, А. Разумный, Б. Светлов; операторы — Г. Гибер, А. Левицкий, А. и Г. Лемберги, П. Новицкий), латыши (режиссер — Э. Тиссэ), грузины (режиссер — И. Перестиани) и др.

Первое, с чего начали большевики в кинематографе, — наладили выпуск кинохроники. К тому времени в стране уже полыхала Гражданская война, кинохроника должна была играть важную роль агитационной пропаганды. Поэтому уже в июне 1918 года в свет стал выходить хроникальный журнал «Кинонеделя», режиссерами которого стали представители новой волны советской кинодокументалистики: русский Дмитрий Савельев и еврей Дзига Вертов (Кауфман). Волею судьбы наибольшая слава достанется последнему, который, кстати, до своего прихода в кинодокументалистику к кино вообще никакого отношения не имел: он окончил военно-музыкальную школу и Психоневрологический институт в Москве.

Отметим, что евреи тогда еще не составляли значительного большинства советских кинематографистов, но их доля с каждым днем неуклонно росла. Некогда стесняемый в своих правах народ с энтузиазмом принял Октябрьскую революцию и теперь готов был служить новой власти, что называется, не за страх, а за совесть. Тот же Д. Вертов доказывал это на собственном примере весьма убедительно: он стал создателем одних из первых масштабных монтажно-исторических

фильмов «Годовщина революции» (1918) и «История гражданской войны» (1922). Он же стал одним из создателей сразу двух киножурналов нового типа — «Кино-Правда» (1922—1925) и «Госкинонеделя» (1923—1925). Именно Вертов одним из первых стал снимать Ленина и запечатлел его похороны в «Ленинской Кино-Правде» (1925).

В 1921 году в Советской России начался поточный выпуск игровых кинофильмов, который с каждым годом увеличивался. Если в том году было снято три фильма, то в следующем уже семь, а в 1923 году — тринадцать. Местом производства всех этих картин были три региона: Россия, Украина и Грузия, что было зеркальным отражением ситуации, складывающейся на высших этажах большевистской власти, где доминировали русские, евреи, украинцы и грузины. Во многом именно этот расклад существенно помог встать на ноги киносекции Наркомпроса Грузии, которая уже в 1921 году сняла свой первый игровой фильм — «Арсен Джорджиашвили» Ивана Перестиани, где речь шла о революционной борьбе грузинского народа против самодержавия. Два года спустя тот же режиссер на той же киностудии выпустил в свет фильм «Красные дьяволята», который стал первым по-настоящему кассовым советским блокбастером и нанес серьезный удар по зарубежным лентам, которые составляли львиную долю тогдашнего советского кинопроката.

В декабре 1922 года было образовано первое в мире социалистическое общенародное государство Союз Советских Социалистических Республик (СССР), в которое вошли: РСФСР (в качестве автономий в нее входили Казахстан и Киргизия), Украина, Белоруссия, ЗСФСР (Закавказская Республика, куда входили Грузия, Армения и Азербайджан). Три года спустя в состав СССР вошли Узбекская ССР и Туркменская ССР, в 1929 году — Таджикская ССР. Отныне культурная политика этих республик стала единой. В каждой из них присутствовала и своя кинематография, где старейшей была, естественно, российская.

До революции фильмы делались в основном только в Москве и Петрограде. Плюс несколько фильмов было выпущено в Украине, Грузии и Азербайджане. Однако после образования СССР в большинстве республик были созданы свои национальные киностудии. В советской Грузии, как мы помним,



первый художественный фильм был снят в 1921 году («Арсен Джорджиашвили»), в Украине в 1922 году («Шведская спичка»), в Азербайджане в 1924 году («Легенда о Девичьей башне»), в Узбекистане в 1925 году («Минарет смерти»), в Армении в 1926 году («Намус»), в Белоруссии в 1927 году («Лесная бэль»), в Казахской АССР в 1928 году («Мятеж»), в Туркменской ССР в 1929 году («Белое золото»).

Еще в первые годы после Великого Октября многие евреи, пользуясь отменой черты оседлости, отправились за лучшей долей в крупные города. После окончания Гражданской войны в 1922 году этот процесс только усилился. Значительная часть евреев направила свои стопы в культурные учреждения, в том числе и в кинематограф. Самый большой их наплыв в киношные учреждения наблюдался в Одессе и Киеве, где доля евреев составляла больше половины персонала тамошних киностудий. Чуть меньше их было в центре — в Московских и Петроградских кинокомитетах. Отметим, что евреи занимали самые разные должности, начиная от административных и заканчивая творческими (режиссеры, операторы, сценаристы, художники, композиторы и т.д.). Как писал видный сионист М. Агурский: «Речь идет о массовом перемещении евреев из бывшей черты оседлости в центральную Россию и особенно интенсивно — в Москву. В 1920 году здесь насчитывалось 28 тысяч евреев, то есть 2,2% населения, в 1923 году — 5,5%, а в 1926 году — 6,5% населения. К 1926 году в Москву приехали около 100 тысяч евреев...» (К началу 30-х их число вырастет почти до 242 тысяч человек. — Ф. Р.)

А вот еще одно свидетельство на этот счет — известное еврейского идеолога В. Жаботинского, датированное второй половиной 20-х годов: «В Москве до 200 тысяч евреев, все пришлый элемент. А возьмите... телефонную книжку и посмотрите, сколько в ней Певзнеров, Левиных, Рабиновичей... Телефон — это свидетельство или достатка, или хорошего служебного положения...».

И в самом деле, подавляющее число евреев, осевших в те годы в Москве, стремилось устроиться на высокие и престижные должности. Сделать это было не слишком трудно, учитывая, что их соплеменники, приехавшие сюда чуть раньше, уже успели пустить корни, обзаведясь должным положением и нужными связями. Благо новая власть предоставляла

ла им такую возможность, сделал именно евреев одной из самых привилегированных наций Советской России. Как пишет Г. Костырченко: «В государственных и общественных учреждениях работало почти 30% трудоспособных евреев, или 8% от всех советских служащих. Но еще более разительным было присутствие евреев в сфере свободной торговли, которая в массовом сознании ассоциировалась со спекуляцией, различными махинациями и нечестным промыслом. Непропорционально широкое участие евреев в частном секторе при нэпе было обусловлено в первую очередь тем, что они наработали богатый опыт выживания в этой сфере еще со времен Российской империи, когда в неблагоприятных для этой национальности социальных условиях мог преуспеть только человек исключительной деловой хватки и изворотливости. Поэтому «новая буржуазия» в СССР в 20-е годы оказалась в значительной мере еврейской.

В декабре 1926 года каждый пятый частный торговец страны был евреем, а всего в эту сферу было вовлечено 125 тысяч евреев. В торговом бизнесе Москвы им принадлежало 75,4% всех аптек, 54,6% парфюмерных магазинов, 48,6% магазинов тканей, 39,4% галантерейных магазинов. Из 2469 крупных столичных нэпманов 810 были евреями. В западных районах страны доля предпринимателей-евреев в частной торговле была еще более значительной: на Украине — 66%, в Белоруссии — 90%. Другими традиционными для евреев занятиями были кустарный промысел и ремесленничество. На конец 1926 года в этих сферах было задействовано 216 тысяч евреев, что составляло 40% от общего количества кустарей и ремесленников страны. Негативную общественную реакцию провоцировал и сравнительно высокий уровень представительства евреев в высших учебных заведениях. В РСФСР на начало 1927 года доля студентов-евреев в педагогических вузах составляла 11,3%, в технических — 14,7%, медицинских — 15,3%, художественных — 21,3%...»

Как видим, больше всего евреев училось в творческих вузах, в том числе и в киношных: в Государственном техникуме кинематографии (основан в сентябре 1919 года как Госкиношкола, в 1925 году стал кинотехникумом) и Ленинградском институте экранного искусства. В итоге к середине 20-х еврейский «десант» в советском кино выглядел настолько вну-

шительно, что это бросалось в глаза даже стороннему наблюдателю. Практически на всех киностудиях страны они составляли добрую половину административного и творческого состава. Приводить все имена нет смысла, поэтому ограничусь лишь небольшим списком, состоящим из режиссеров, операторов и сценаристов.

«Госкино», «Союзкино», «Кино-Москва», Первая фабрика Госкино, «Межрабпомфильм»: режиссеры — Л. Кулешов, Д. Вертов, А. Роом, С. Эйзенштейн, Г. Рошаль, Ю. Райзман, А. Левицкий, А. Разумный, Б. Барнет, Л. Мур, К. Гертель, Э. Шуб;

операторы — А. Винклер, М. Лидер, А. Гринберг, Г. Гибер, Н. Наумов-Страж;

сценаристы: Е. Габрилович, А. Каплер, Б. Альтшулер, А. Рубинштейн, Б. Мартов, С. Уэйтинг-Радзинский, О. Форш;

«Севзапкино», «Ленинградкино», «Совкино»: режиссеры — Г. Козинцев, Л. Трауберг, И. Трауберг, Ф. Эрмлер, С. Юткевич, Э. Иогансон, В. Фейнберг;

операторы: Н. Аптекман, Г. Блюм, Э. Ратнер, Я. Лейбов;

сценаристы: В. Маньковский, А. Гольдман, А. Литвак.

ВУФКУ (Украина): режиссеры — Д. Эрдман, Я. Геллер, А. Лундин;

операторы: И. Рона, А. Майнс, Я. Кулиш;

сценаристы: Л. Френкель, Б. Шаранский;

«Белгоскино» (Белоруссия): режиссеры: М. Донской, М. Авербах, Л. Голуб;

«Госкинопром Грузии»: режиссер Е. Дзиган.

Каждый из этих людей пришел в кинематограф из разных профессий. Например, Лев Кулешов до революции учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. В 1916 году устроился на кинофабрику А. Ханжонкова в качестве художника фильмов. Работал у режиссера Е. Бауэра. А в 1918 году сам ушел в режиссуру и дебютировал фильмом «Проект инженера Прайта». В последующие годы Кулешов вырос до одного из главных новаторов советского кинематографа, организовав собственную студию «Коллектив Кулешова». Как пишет о нем киношная энциклопедия: «Одним из первых в мировом кино Кулешов осознал, что новое искусство при всей своей генетической близости театру является искусством прежде всего изобразительно-зрелищным. Его концепция монтажа, разработанная на новом уровне С. Эй-

зенштейном, В. Пудовкиным и др., явилась принципиальным открытием и оказала глубокое влияние на развитие советского и мирового кинематографа».

*Дзига Вертов*, как мы помним, до революции учился в Психоневрологическом институте, а до этого в военно-музыкальной школе. Однако в 1918 году, по призыву большевиков, поступил работать в отдел хроники Москинокомитета, принимал участие в монтаже первого советского киножурнала «Кинонеделя». После этого взял в руки кинокамеру и стал снимать хронику сам. Его режиссерский дебют состоялся в том же 18-м — вместе с А. Савельевым он снял фильм «Годовщина революции».

*Абрам Роом*, как и Вертов, до революции учился в Петроградском психоневрологическом институте и готовился стать врачом. Однако во время Гражданской войны увлекся театром и работал режиссером в Показательном и Детском театрах Саратова. В 1924 году ушел в кинематограф, сняв комедийную короткометражку «Что говорит «Мос», сей отгадайте вопрос» о деятельности «Мосрекламы».

*Сергей Эйзенштейн* по основной своей профессии был техником-строителем, потом работал военным переводчиком. Однако во время Гражданской войны, будучи солдатом Красной армии, участвовал в самодеятельности, исполняя сразу несколько ролей: художника, режиссера и актера. Поэтому из переводчиков он вскоре ушел в Пролеткульт, где занялся оформлением спектаклей, а потом и их режиссурой. В 1924 году Эйзенштейн решил уйти в кинематограф и дебютировал фильмом «Стачка», задуманным как часть серии историко-революционных картин «К диктатуре».

*Григорий Рошаль* никакого высшего образования не имел, а в годы Гражданской войны был организатором и режиссером детских театральных зрелищ в разных городах страны. Потом судьба забрасывает его в Москву, и в 1921 году Рошаль назначается председателем художественного совета Главного управления социального воспитания детей при Наркомпросе. Параллельно работе он поступает в Государственные высшие режиссерские мастерские, которыми руководит В. Мейерхольд. В 1925 году Рошаль уходит в кино.

*Юлий Райзман* учился на литературно-художественном факультете Московского университета. В 1924 году устроился

литературным консультантом на киностудию «Межрабпом-Русь». Спустя год стал ассистентом режиссера Якова Протазанова. А в 1927 году стал режиссером и сам дебютировал фильмом «Круг» (вместе с А. Гавронским).

*Братья Трауберг* — Леонид и Илья (разница между ними составляла всего три года) — пришли в кино в разное время. Первопроходцем оказался старший брат, Леонид. Он учился в студии комической оперы в Петрограде, а в 1919 году организовал театральную студию в Одессе. Два года спустя он вернулся в город на Неве и вместе с Григорием Козинцевым организовал Фабрику эксцентрического актера (ФЭКС). В 1924 году вместе с Козинцевым пришел в кино: они сняли фильм «Похождения Октябрины» с участием актеров ФЭКСа.

Благодаря протекции старшего брата в кино вскоре пришел и младший — Илья. Это случилось в 1927 году, когда Трауберг-младший был принят ассистентом режиссера на киностудию, где трудился его старший брат, — «Севзапкино». А еще спустя несколько месяцев Илья дебютировал как режиссер, сняв короткометражный фильм «Ленинград сегодня».

*Фридрих Эрмлер* в годы Гражданской войны служил в ВЧК. После войны решил попытать счастья в кинематографе и в 1923 году поступил на актерское отделение Ленинградского института экранного искусства. Параллельно работал в сценарном отделе Ленинградской кинофабрики «Севзапкино». В 1924 году организовал Киноэкспериментальную мастерскую, где с ходу поставил первый свой фильм — комедию «Скарлатина».

*Сергей Юткевич* в 17-летнем возрасте (1921) поступил учиться сначала в Главные высшие режиссерские мастерские под руководством В. Мейерхольда, потом во Вхутемас. Окончив их (1923), устроился работать художником в театральную мастерскую Н. Фореггера. Там познакомился с С. Эйзенштейном — они вместе оформляли ряд спектаклей. Еще раньше судьба свела С. Юткевича с Г. Козинцевым и Л. Траубергом, с которыми он принял участие в создании ФЭКСа. В 1924 году Юткевич дебютировал в кино — снял комедию из жизни московских беспризорников «Даешь радио!».

*Борис Барнет* до революции окончил Главную военную школу физического образования трудящихся, занимался профессионально боксом. Из него мог выйти неплохой спортсмен,

но Барнет решил попытаться счастья в искусстве: в начале 20-х он поступил в Государственный техникум кинематографии, в мастерскую Л. Кулешова. Карьеру в кино начинал как актер («Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков», 1924; «Мисс Менд», 1926). В 1927 году Барнет дебютировал как режиссер — снял фильм «Девушка с коробкой».

*Марк Донской* пришел в большой кинематограф из следственных органов. Он окончил правовое отделение факультета общественных наук Симферопольского университета и некоторое время работал сначала следователем, а потом судьей в Верховном суде УССР и адвокатом в Коллегии защитников. В 1926 году подался в кинематограф, устроившись помощником режиссера на 3-ю Московскую кинофабрику, а потом перевелся в «Белгоскино» на должность ассистента по монтажу. В 1928 году Донской уже снял свою дебютную полнометражную картину «В большом городе» (с М. Авербахом), обличавшую буржуазное влияние на молодежь в годы нэпа.

*Ефим Дзиган* в 1923 году окончил известную киношколу Б. Чайковского и, придя в большой кинематограф, актерскую работу совмещал с ассистентской: помогал режиссерам, операторам. За несколько лет такой работы он изрядно поднаторел в «кухне» кинематографа и в 1928 году добился собственной режиссерской постановки — вместе с Михаилом Чиаурели (в будущем тоже известным кинорежиссером) он снял в Грузии фильм «Первый корнет Стрешнев».

*Лев Голуб* в 1928 году окончил Государственный техникум кинематографии и уже через год дебютировал в большом кино фильмом о советской молодежи «Счастливые кольца».

Из режиссеров славянского происхождения выделяю следующих: Григория Александрова (Мормоненко), Всеволода Пудовкина, Сергея Козловского, Бориса Светозарова, Александра Довженко, Ольгу Преображенскую, Павла Петрова-Бытова, Владимира Петрова, Ивана Пырьева, Василия Журавлева, Александра Иванова.

*Григорий Александров* до революции работал помощником костюмера и декоратора в Екатеринбургском оперном театре. После Октября 17-го поступил учиться на курсы режиссеров Рабоче-крестьянского театра при Губнаробразе, одновременно работая в отделе искусств. В 1921 году стал актером Первого рабочего театра Пролеткульта в Москве, где позна-

комился с С. Эйзенштейном (тот работал там режиссером). В 1924 году вместе с ним Александров ушел в кино и стал его ассистентом на фильме «Стачка». Потом они вместе снимали «Броненосец «Потемкин» (1925), «Октябрь» (1927) и др.

Уже тогда в киношных кругах их творческое содружество вызывало досужие разговоры: дескать, их объединяет не только творчество, но и... плотская любовь. Но это оказалось неправдой, о чем сам Эйзенштейн чуть позже высказался следующим образом (в разговоре с Мари Сетон): «Многие говорят, что я — гомосексуалист. Я никогда им не был, и я бы вам сказал, если бы это было правдой. Я никогда не испытывал подобного желания, даже по отношению к Грише (Александрову. — Ф. Р.), несмотря на то, что у меня есть некоторая бисексуальная тенденция, как у Бальзака и Золя, в интеллектуальной области...».

*Всеволод Пудовкин* собирался связать свою жизнь с точными науками, для чего поступил учиться на отделение естественных наук физико-математического факультета Московского университета. Однако, когда в 1914 году началась Первая мировая война, вынужден был прервать учебу и отправиться на фронт. Во время одного из боев был ранен, попал в плен. В 1918 году вернулся на родину и два года спустя пошел учиться в Госкиношколу, которой тогда руководил В. Гардин. Во время учебы Пудовкин начал пробовать себя как сценарист, актер и сорежиссер в фильмах Л. Кулешова (тот взял его в свою мастерскую в 1922 году). В 1925 году Пудовкин дебютировал как режиссер: снял на «Межрабпом-Руси» комедию «Шахматная горячка» (с Н. Шпиковским).

*Сергей Козловский* учился в Одесском художественном училище, затем увлекся театром. В 1913 году стал сниматься в кино (дебют «Драма на охоте»). После революции стал сниматься уже в советских немых картинах («Аэлита», «Папиросница от Моссельпрома» и др.). В 1925 году дебютировал как режиссер — снял фильм «Дорога к счастью».

*Борис Светозаров* пришел в кино еще до революции — в 1915 году — в качестве актера. После Октября 17-го стал работать ассистентом режиссера и в течение нескольких лет набивал руку. Наконец, в 1925 году он дебютировал на «Совкино» (Москва) как самостоятельный режиссер, сняв подряд два фильма: «В утаре нэпа» и «Шпундик-кооператор».

*Александр Довженко* до своего прихода в кинематограф работал учителем. В начале 20-х годов занимался дипломатической работой в Польше и Германии. Затем, получив правительственную стипендию, учился живописи в Мюнхене. С 1923 года работал в украинской газете «Вісті ВУЦІК» как художник-карикатурист. В середине 20-х пришел в кинематограф и в 1926 году дебютировал в нем комедией «Вася-реформатор».

*Ольга Преображенская* до революции училась в студии МХТ, затем работала в провинциальных театрах. В 1913 году стала сниматься в кино (например, сыграла Наташу Ростову в «Войне и мире», 1915). После революции преподавала в Первой госкиношколе. В середине 20-х годов пришла в режиссуру и дебютировала в ней в 1926 году на «Совкино» (1-я кинофабрика) фильмом «Каштанка».

*Павел Петров-Бытов* в 1921 году окончил Петрозаводскую театральную студию. Три года спустя пришел работать в кино в должности редактора-монтажера. В 1927 году дорос до режиссера и снял фильм по собственному сценарию «Водоворот», который сделал его имя широкоизвестным.

*Владимир Петров* до революции учился в Петроградском университете и одновременно в Театральном училище при Александринском театре. В 1917 году стал выступать как драматический актер и вскоре уехал в Великобританию, где работал у известного режиссера Г. Крэга. Затем вернулся на родину и в 1924 году поступил на кинокурсы В. Висковского. Карьеру в кино начал как актер, но потом ушел в режиссуру. Его дебют на этом поприще случился в 1928 году — он снял на «Совкино» (Ленинград) фильм «Золотой мед» (с Н. Бересневым).

*Иван Пырьев* до своего прихода в кинематограф участвовал в Гражданской войне на стороне Красной армии, а после демобилизации поступил сразу на два отделения ГЭКТЕ-МАСа: актерское и режиссерское. Окончив его, был актером Первого рабочего театра Пролеткульта и Театра имени Мейерхольда. В кино пришел в 1925 году в качестве помощника и ассистента режиссера. На этом поприще достиг больших успехов: многие режиссеры, прознав об администраторских талантах Пырьева, буквально боролись за то, чтобы именно он был у них ассистентом. Пырьев также писал сценарии к фильмам («Оторванные рукава», 1928 и др.). В 1929 году Пырьев



добился самостоятельной режиссерской постановки и снял на киностудии «Союзкино» (Москва) сатирическую комедию «Посторонняя женщина» (о борьбе с бюрократизмом и пережитками чиновничьей психологии среди некоторых слоев советских служащих).

*Василий Журавлев* в 1927 году окончил Государственный техникум кинематографии и уже спустя два года на объединенной Московской фабрике «Совкино» (в будущем — «Мосфильм») снял свою первую самостоятельную картину — комедию «Приемыш».

*Александр Иванов* в 1924 году окончил киношколу и устроился работать ассистентом режиссера. В 1929 году дебютировал как постановщик с фильмом «Косая линия» (с О. Галлаем).

Именно этот еврейско-славянский «десант» во многом добыл славу советскому кинематографу, подняв его до уровня подлинного искусства, чего не было нигде в мире. Только в советском кинематографе присутствовал подобный сплав, где так удачно слились славянский традиционализм и еврейское экспериментаторство. Как писал историк кино И. Кристи:

«Отношение к кино как к искусству, принятое с первых лет советской власти (само по себе довольно неожиданное и, вероятно, установившееся благодаря каким-то стратегическим целям), превратило режиссеров раннего кино в «художников», к тому же — художников, особо отмеченных ленинским благословением. Этот уникальный статус был принят и за рубежом, где свои кинематографисты никоим образом не считались художниками, что бы они сами ни воображали в своем деле. Таким образом, ранний советский пантеон оказался привилегированной референтной группой для мирового кинообщества — прежде всего благодаря якобы некоммерческому контексту, в условиях которого советские режиссеры пользовались свободой «творчества»...».

То, что творилось тогда в СССР, было поистине уникальным явлением, не имевшим мировых аналогов. Тысячи некогда безвестных людей, вынесенные наверх революцией, внезапно явили миру такое скопище талантов, какого не было никогда и ни у кого в мире. А ведь не стоит забывать, что сразу после революции в России грянула Гражданская война, которая длилась четыре года и унесла жизни многих не менее талантливых и выдающихся людей. К этому стоит еще приплю-

совать и отъезд из России десятков тех, кто совсем недавно составлял интеллектуальную гордость страны (тот же «пароход философов», отплывший от берегов России в 1922 году). Но даже несмотря на эти потери, молодая Советская республика сумела в кратчайшие сроки не только мобилизовать сотни оставшихся в стране интеллектуалов на созидательный труд, но и в те же сроки поднять до их уровня тех, кто еще совсем недавно даже читать и писать не умел. Ведь многие из тех, кто вскоре станет гордостью того же советского кинематографа, были людьми из самых низов, по сути, люди социального дна, которые при прежнем режиме никогда бы не смогли подняться наверх. Советская власть им такую возможность предоставила.

Между тем люди, которые покинули страну, продолжали активно не верить в созидательную сущность Октябрьской революции. Еще в 1923 году евреи-эмигранты создали на Западе «Отечественное объединение русских евреев за границей». Эта организация выпустила воззвание «К евреям всех стран!», где осуждала своих соплеменников, оставшихся служить Советской России. В 1924 году в Берлине вышла целая книга, составленная из статей знаменитых евреев, с теми же самыми осуждениями (среди авторов были: И. Бикерман, Д. Пасманик, В. Мандель, И. Левин, Г. Ландау, Д. Линский и др.). Например, Д. Пасманик в этом сборнике писал следующее: «Большевистский коммунизм во всех его видах и формах... злой и неизменный враг еврейства, ибо он прежде всего — враг личности вообще и культурной личности в частности».

Пытаясь доказать всему миру, что они не потеряли, а только выиграли от своего выбора, советские евреи взялись посредством искусства (в том числе и кино) доказывать преимущества своей жизни в советской России. Благо это было нетрудно осуществить, учитывая обширное представительство евреев в советском кинематографе. Согласно данным киноведа М. Черненко, до начала 30-х в советском многонациональном кинематографе эта тема была если не преобладающей, то во всяком случае далеко не последней. Практически каждый год выходило по два-три фильма на еврейскую тему, причем на разных киностудиях. Власти смотрели на это вполне благожелательно, поскольку это была самая выгодная пропаганда советского интернационализма, демонстрирующая

всему миру достойную жизнь в Советской России еще совсем недавно «самой угнетенной» нации. Кроме этого, под эту пропаганду советские власти легко заключали выгодные концессии с западными евреями.

Отметим, что ни в одной другой стране в мире, кроме Советской России, не только не существовало еврейского кинематографа, но и фильмов, где евреев представляли бы в положительном свете, выходило единицы. Даже Голливуд, который считался Меккой мирового кинематографа и где евреев работало больше всего (чтобы перечислить их всех, понадобится не один десяток страниц), и тот редко осмеливался касаться этой темы, поскольку боялся вызвать вспышку антисемитизма среди простых американцев. Поэтому даже само слово «еврей» в американских фильмах произносить было запрещено. И запрет этот держался более 40 лет — до 1946 года! Вот почему тамошние евреи чаще смотрели фильмы... советского производства, как, например, лента 1925 года выпуска под весьма характерным названием «Еврейское счастье» Александра Грановского. Как писал все тот же Мирон Черненко: «Это был один из самых значительных «еврейских» фильмов немой поры советского кино, снятый по мотивам рассказов Шолом-Алейхема (вместе с Исааком Бабелем это был самый снимаемый в те годы автор. — Ф. Р.) и посвященный «человеку воздуха» Менахему Мендлу. И прежде всего потому, что режиссеру удалось собрать в титрах своей картины практически все будущее еврейского кинематографа в Советском Союзе: одним из авторов сценария был ведущий впоследствии мастер иудаики на экране Гричер-Чериковер, автором надписей — Исаак Бабель, художником — Натан Альтман, в главной роли дебютировал на экране Соломон Михоэлс. Одно это свидетельствовало о месте картины в истории еврейского кинематографа не только в Советском Союзе, даже в Америке и Польше, то есть в тех ареалах бытования многочисленного еврейства, где практически отсутствовала какая-либо идеологическая цензура и кинематограф развивался по внутренним своим законам, не удастся назвать картину, которую можно было бы поставить рядом с «Еврейским счастьем».

Фильм, к счастью, сохранился, и сегодня даже представить себе трудно, как удалось Грановскому обойти, отринуть, не заметить все те идеологические каноны и препоны, которые неминуемо поджидали фильм на пути к экрану...»

Здесь киновед, видимо, ошибается: никаких особенных препон во время создания фильма (а это были 1924—1925 годы) у его автора быть не могло — по сути, это был госзаказ (причем двойной: один экземпляр предназначался специально для Америки, для чего был сделан негатив с еврейскими и английскими надписями), который снимался на Первой фабрике Госкино.

Поскольку история есть книга, которую пишут победители, было бы наивно думать, что советская власть в этом отношении шла вопреки привычным канонам. Практически сразу после своей победы в Гражданской войне в Советской России начала создаваться новая история, в которой практически вся прошлая история страны подвергалась остракизму, а новая власть всячески воспевалась. По сути, это была такая же мифологизированная история, как и при царях, только теперь уже коммунистическая. Отличительной же особенностью ее было то, что весь пафос этой новой истории был «заточен» под идею мировой революции, которая, по мысли большевиков, должна была состояться в ближайшее десятилетие.

Однако в этой мировой войне самая незавидная участь была уготована русским — как титульная нация России они должны были снова стать главным пушечным мясом. Тем самым русские как бы должны были «загладить вину» за свои «грехи» при царском режиме. Грехи у прежней власти перед народами России и в самом деле имелись большие (иначе в 17-м году не грянули бы одна за другой сразу две революции), однако в советской постреволюционной историографии в этом вопросе намеренно сгущались краски, и вся многовековая история России подавалась исключительно в негативном плане (хотя во многом потенциал тогдашней России — как экономический, так и интеллектуальный — все же базировался на наследии царского режима). В какой-то мере эта критика прежнего режима была вызвана и тогдашней позицией русской эмиграции, которая в своих СМИ всячески расписывала райскую жизнь при царях и ужасы большевистской революции. Например, в том же еврейском сборнике 1923 года писалось следующее: «В многовековой истории еврейского рассеяния... не было еще политической катастрофы, столь глубоко угрожающей нашему национальному бытию, как крушение Русской Державы, ибо никогда еще живые силы еврейского

народа не были в такой мере собраны воедино, как в прежней, живой России. Даже распад Арабского халифата вряд ли может сравниться с постигшим нас бедствием».

Советские евреи, в свою очередь, пытались доказать обратное, продолжали утверждать, что старая, царская Россия была не чем иным, как «тюрьмой народов», и, как написал один из публицистов, «со всей ее многовековой историей должна быть приговорена к смерти».

Еще одна «отходная» по «старой России» появилась в августе 1925 года в главной партийной газете «Правда». Там был помещен оскорбительно-издевательский «некролог» В. Александровского, где были такие строчки:

Русь! Сгнила? Умерла? Подохла?  
Что же! Вечная память тебе.  
Не жила ты, а только охала  
В полутемной и тесной избе...  
Костылями скрипела и шаркала,  
Губы мазала в копоть икон,  
Над просторами вороном каркала,  
Берегла вековой тяжкий сон.  
Эх, старуха! Слепая и глухая!..

Эта неумная критика прежней России привела к тому, что вместе с ней стала всячески унижаться и титульная нация страны — русские. И влиятельные евреи в этом процессе играли далеко не последнюю роль. Известный писатель Михаил Пришвин в те годы имел встречу с одним из членов Политбюро Львом Каменевым (Розенфельдом) и о своих впечатлениях от этой встречи оставил следующие воспоминания: «Был в Москве у Каменева, говорил ему о «свинстве», а он... вывел так, что они-то (властители) не хотят свинства и во все они не свиньи, а материал свинопородный (русский народ), что с этим народом ничего иного не поделаешь...».

Столь презрительное отношение к русским (а еще шире — к славянам), к их истории и культуре со стороны большинства евреев брало свое начало еще в далеком прошлом. Несмотря на то, что более сотни лет эти народы жили под одним небом и на одной земле, общего между ними было не так много. Зато взаимных претензий, недопонимания, а то и откровен-

ной вражды было хоть отбавляй. Об отношении многих простых евреев к русским, которое воспитывалось в еврейских детях чуть ли не с пеленок, весьма откровенно написал видный филолог М. Альтман. Вот его слова, относящиеся к временам начала XX века:

«Вообще русские у евреев не считались «людьми». Русских мальчиков и девушек прозывали «шейгец» и «шикса», т. е. «нечистью»... Для русских была даже особая номенклатура: он не ел, а жрал, не пил, а впивался, не спал, а дрыхал, даже не умирал, а издыхал. У русского, конечно, не было и души, душа была только у еврея... Уже будучи (в первом классе) в гимназии (до этого Альтман учился в иудейском хедере. — Ф. Р.), я сказал своему отцу, что в прочитанном мною рассказе капитан умер, а ведь капитан не был евреем, так надо было написать «издох», а не «умер». Но отец опасливо меня предостерег, чтобы я с такими поправками в гимназии не выступал...

Христа бабушка называла не иначе как «мамзер» — незаконнорожденный. А когда однажды на улицах Уллы был крестный ход и носили кресты и иконы, бабушка спешно накрыла меня платком: «чтоб твои светлые глаза не видели эту нечисть». А все книжки с рассказами о Богородице, матери Христа, она называла презрительно «матери-патери»...

Главными идеологами той антирусской (антиславянской) кампании, которая проводилась в России в 20-е годы, выступали даже видные политики русского происхождения вроде Николая Бухарина или Михаила Калинина. Вот как об этом пишет А. Вдовин: «Социализм виделся Ленину обществом, которое «гигантски ускоряет сближение и слияние наций». Ради скорейшего достижения этой цели от русской нации требовалось возместить другим нациям «то неравенство, которое складывается в жизни фактически». Интернационалист Н. Бухарин говорил на XII съезде партии (1923), что русский народ необходимо *искусственно* поставить в положение более низкое по сравнению с другими народами и этой ценой «купить себе настоящее доверие прежде угнетенных наций». М. Калинин призывал поставить малую национальность в «заметно лучшие условия» по сравнению с большой...

Бухарин до конца своих дней оставался страстным обличителем старой России. Символом императорской России, по его мнению, следовало бы считать не столько официального двуглавого орла, сколько кнут и нагайку. Царствовали в России, в

его изображении, не иначе как дикие помещики, «благородное» дворянство, идеологи крепостного права, бездарные генералы, сиятельные бюрократы, вороватые банкиры и биржевики, пронырливые заводчики и фабриканты, хитрые и ленивые купцы, «владыки» черной и белой церкви, патриархи и архиепископы черносотенного духовенства. Правила «династия Романовых с ее убогим главой, с ее великими князьями-казнокрадами, с ее придворными аферистами, хиромантами, гадалщиками, Распутиными; с ее иконами, крестиками, сенатами, синодами, земскими начальниками, городовыми и палачами». Люди труда, по Бухарину, если и выступали, то «лишь как предмет издевательства у одних, предмет жалости и филантропии — у других. Почти никогда они не были активными творцами, кующими свою собственную судьбу»; «рабочий человек, пролетарий и крестьянин-труженик был забит и загнан».

Народы, присоединенные к России, делились Бухариным на два разряда — на народы вроде грузинского, «со старинными культурными традициями, которые не сумел разрушить царизм», и народы вроде центральноазиатских, что «были отброшены царизмом на сотни лет назад». Бухарин утверждал, что патриотом такой России мог быть и являлся только «обскурант, защитник охраны, помещичьего кнутобойства, отсталой азиатчины, царской опричнины, жандармского режима, угнетения сотен миллионов рабов». Традицией, единственно достойной демократических кругов, могла быть лишь традиция ненависти к царскому «отечеству», «квасному патриотизму», патриотичным «искариотовым», а также идея пораженчества...».

Советский кинематограф 20-х годов весьма эффективно культивировал ненависть к царскому режиму и на этом поприще достиг больших успехов. В декабре 1925 года свет увидело гениальное творение Сергея Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин» — мощное обличение времен правления Николая II, осуществленное средствами немого кинематографа. Как писала советская критика: «Разоблачая зверский режим самодержавия, фильм проповедовал любовь и уважение к человеку, утверждал тот подлинный гуманизм, во имя которого поднимались народные массы в революцию 1905 года, во имя которого они поднялись и победили в дни Великой Октябрьской революции...»

Фильм провалился в советском прокате (в лидерах тогда ходил «Багдадский вор» с Дугласом Фербенксом в главной роли), но был всячески поддержан официальной критикой, а также замечен и за рубежом. На Парижской выставке 1926 года он был удостоен приза, а в США в том же году Американская Академия киноискусств признала его лучшим фильмом. Однако русская эмиграция встретила ленту с возмущением, назвав ее «клеветой на царскую Россию». Много позже их позицию озвучит писатель А. Солженицын. Дословно это выглядело следующим образом: «Мировая громовая слава «Броненосца «Потемкина», таран в пользу Советов, а по сути своего воздействия на широкую публику — безответственное вышивание по русской истории, взвинчивание проклятий на старую Россию, с измышленным «кинематографическим» аксессуаром: как будто накрыли толпу матросов брезентом для расстрела (и вошло в мировое сознание как исторический факт) да «избиение» на одесской лестнице, какого не было...»

Писатель прав, когда утверждает, что Эйзенштейн в своем фильме допустил определенные измышления в целях демонизации царского режима. Повторюсь, это была сознательная позиция режиссера, строго следовавшего в фарватере творимой в Советской России мифологизированной истории. Однако, несмотря на все издержки этой мифологизации, в целом она была делом благим. И Эйзенштейн в своем фильме творил миф-созидатель, который вдохновлял его соотечественников на самоотверженный труд на благо Отечества (этот миф он успешно разовьет и в следующем своем фильме — «Октябрь»). А вот тот же Солженицын, который сорок лет спустя напишет книгу «Архипелаг ГУЛАГ», сотворит миф-разрушитель, который существенным образом поможет заокеанским стратегам «холодной войны» разрушить СССР.

Однако вернемся в 20-е годы.

Еврей-эмигранты, образовавшие на Западе «Отечественное объединение русских евреев за границей», не оставляли попыток предостеречь своих соплеменников в России от искушения сводить счеты с русской историей и с русскими как с нацией. В их сборнике «Россия и евреи» они призывали своих советских сородичей «сознать свою ошибку и не судить ту Великую Россию, в которой они жили и с которой они сжились в течение сотни лет». «Еврейство, — призывали авто-



ры сборника, — должно пойти правым путем, соответствующим великой мудрости его религиозных заветов, ведущим к братскому примирению с русским народом... Строить вековое здание русского дома и еврейского жилища».

Однако эти призывы продолжали оставаться гласом вопиющего в пустыне и нападки на тех деятелей культуры, кто пытался сказать свое слово против антирусского шабаша, устроенного в России в 20-е годы, продолжались. Как пишет публицист Г. Добыш: «Проверке на «коммунистичность» глаз в 20-е годы подверглись С. Есенин, М. Горький, В. Маяковский, А. Толстой, А. Малышкин, Н. Тихонов, М. Пришвин, С. Сергеев-Ценский, Л. Леонов, К. Федин и еще сотни других русских прозаиков и поэтов. Не все прошли это испытание. Крестьянским поэтам Есенину, Клюеву, Клычкову, выразившим «кулацкие стремления деревни», лидер Всероссийского общества крестьянских писателей Петр Замойский откровенно пожелал могилу «с осиновым колом». Что ж, могилу от той власти они действительно получили, но с «осиновым колом» не вышло — их имена бережно сохранились в народной памяти.

Право на жизнь, например, в живописи в первые после революционные годы имели только р-р-революционеры, например, К. Малевич, М. Шагал и Н. Альтман, занимавшие ответственные посты в Наркомпросе. Едва затихло эхо от выстрела «Авроры», как в выставочные залы, а то и прямо на улицы валом повалили «квадраты», «ромбы», разные «параллелограммы» и прочие геометрические фигуры. Для традиционного искусства места не нашлось...

Кумир нынешних театральных деятелей Всеволод Эмильевич Мейерхольд после революции возглавил театральный отдел Наркомпроса, сразу же став заметной политической фигурой в мире искусства. Как он сам выражался: «Прежде всего я, мое своеобразное отношение к миру. И все, что я беру материалом для моего искусства, является соответствующим не правде действительности, а правде моего художественного каприза». Творить он хотел не для народа России, а для той самой «всемирной общины». С маузером на боку, в комиссарской кожанке он утверждал новую культуру для пролетариата, которого на самом деле абсолютно не знал и не понимал. А русское национальное искусство его и вовсе путало. «Говорят, лицо театра — это русский репертуар. Да что такое рус-

ский репертуар?» — восклицал Мейерхольд в одном из своих выступлений. Для примера перечислив несколько опер Мусоргского и Римского-Корсакова, он замечал: «Смотрите, как бы за этим русским названием не скрывался русский православный материал». В своей борьбе с академическими театрами Мейерхольд не жалел никого и ничего. Даже театр, в котором начинал свою творческую жизнь, — Московский Художественный — называл «эстетическим хламом».

Творчество Мейерхольда было активно направлено на очернение «старой» России. Будь то пушкинский «Борис Годунов», грибоедовское «Горе от ума», гоголевский «Ревизор» — во всех своих спектаклях он изображал Россию грязной, темной, пьяной, хамской. При этом пьесы великих драматургов всячески уродовались и извращались во имя идей Мастера (как уродуются они его последователями и сейчас)...

Отметим, что и в советском кино 20-х имелись свои последователи Мейерхольда: например, Григорий Рошаль, который в 1926 году экранизировал пьесу Д. И. Фонвизина «Недоросль» под весьма характерным названием «Господа Скотинины», где вдоволь поиздевался над нравами прежней России. Год спустя тот же Рошаль снял фильм «Его превосходительство», где уже воспел осанну герою российского еврейства — революционеру-сапожнику Гиршу Леккерту, который в мае 1902 года совершил покушение на виленского губернатора Виктора фон Валя. В свое время это покушение было расценено как акт защиты чести и достоинства еврейства (губернатор отдал приказ выпороть 28 арестованных, среди которых было 22 еврея), таковым оно оставалось и в первые годы советской власти. Достаточно сказать, что в 1922 году в Минске был поставлен памятник Леккерту (чуть позже его снесут), о подвиге сапожника-бундовца были сложены десятки песен, написаны драмы: «Рассказ о царских розгах» М. Рафеса и «Гирш Леккерт» Х. Лейвика и А. Кушнирова.

Другой режиссер — А. Ивановский — снял в 1924 году фильм «Дворец и крепость», где речь шла уже о другом герое-еврее — видном революционере 60-х годов XIX века поручике Бейдемане, которого в юношеские годы царские власти заключили в Петропавловскую крепость и содержали там двадцать лет без суда и следствия. Фильм имел самую благожелательную прессу не только в России, но и в ряде европей-

ских стран, где права на его демонстрацию были приобретены в том же году.

Во второй половине 20-х годов на советские экраны вышли несколько десятков картин, где в той или иной мере присутствовала «еврейская» тема. Например, в «Кресте и маузере» (1925) В. Гардина и «Тенях Бельведера» (1927) А. Анощенко разоблачались коварная и подлая природа белополяков, их звериный антисемитизм. В «Трипольской трагедии» (1926) того же А. Анощенко речь шла о гибели партизанского отряда из Киева, состоявшего в основном из выходцев с еврейского Подола, в «Блуждающих звездах» (1927) Г. Гричер-Чериковера — о бесправном положении евреев в царской России, а в «Мабуле» (1927) Е. Иванова-Баркова — о классовой солидарности еврейских и русских трудящихся в событиях 1905 года. В «Бене Крике» (1927) В. Вильнера сюжет вращался вокруг знаменитого одесского налетчика еврея Мишки Япончика и его друга Фроима Грача.

Впрочем, последние две ленты хотя и были разрешены к выпуску, однако в прокат так и не вышли, правда, по разным причинам. В «Бене Крике» власти нашли романтизацию бандитизма, а в «Мабуле» — чрезмерную героизацию евреев в ущерб другим народам России. Последнее было уже неприемлемо, поскольку к тому времени ситуация вокруг «еврейской» проблемы достигла критической точки.

К моменту переписи населения в 1926 году свои местечки уже успели покинуть не менее миллиона евреев, причем большая их часть осела в крупных городах. Эти демографические сдвиги не могли не затронуть коренных интересов русского населения. Как уже отмечалось ранее, многие переселенцы стремились занять «хлебные» места, например, устраиваясь в управленческие структуры. В итоге в среднем по стране евреи были представлены в управленческом аппарате в шесть с половиной раз больше, чем в населении (по той же переписи их было 1,82%). Как писал историк И. Бикерман: «Раньше евреям власть вовсе не была доступна, а теперь доступна больше чем кому-либо другому. Теперь еврей — во всех углах и на всех ступенях власти. Русский человек видит его и во главе Первопрестольной Москвы, и во главе Невской столицы, и во главе Красной Армии, совершеннейшего механизма самоистребления. Он видит, что проспект Святого Владимира носит те-

перь славное имя Нахимсона... Русский человек видит теперь еврея и судьей, и палачом; он встречается на каждом шагу евреев, не коммунистов, а таких же обездоленных, как он сам, но все же распоряжающихся, делающих дело советской власти... Неудивительно, что русский человек, сравнивая прошлое с настоящим, утверждает в мысли, что нынешняя власть еврейская... Что она для евреев и существует, что она делает еврейское дело, — в этом укрепляет его сама власть».

О том, насколько сильным становилось брожение населения, возмущенного засильем евреев как наверху, так и в низах, говорит записка руководства Агитпропа, направленная в ЦК ВКП(б) летом 1926 года: «Представление о том, что советская власть мирволит евреям, что она «жидовская власть», что из-за евреев безработица и жилищная нужда, нехватка мест в вузах и рост розничных цен, спекуляция — это представление широко прививается всеми враждебными элементами трудовым массам. Разговоры о «еврейском засилье»... о необходимости устроить еще одну революцию против «жидов» — эти разговоры встречаются сплошь и рядом. События внутривластной борьбы воспринимаются как национальная борьба на верхах партии. В распространении антисемитизма видна направляющая рука монархических группировок, ставящих борьбу с «жидовской властью» краеугольным камнем почти всех своих листовок и прокламаций... Не встречая никакого сопротивления, антисемитская волна грозит в самом недалеком будущем предстать перед нами в виде серьезного политического вопроса».

Об этом же пишет и другой историк — Г. Костырченко: «На собраниях рабочих, протестовавших против убийства дипломата Войкова, звучали и такие реплики: «Мы воевать не пойдем, пусть жида идут». В отличие от дореволюционного времени, когда в рабочей среде антисемитизма почти не наблюдалось, в 20-е годы эта разновидность национальной ненависти проникла на очень многие заводы и фабрики. Возникновение такого феномена было связано с тем, что в период массовой безработицы, характерной для нэпа, перебравшиеся из местечек в города евреи стали трудоустраиваться в производственной сфере. В результате обострилась конкурентная борьба за рабочие места, а в более или менее массовом обыденном сознании закрепилось суждение о том, что евреи «хлеб отнимают»...»

Сразу после появления записки Агитпропа произошли радикальные кадровые перестановки в Политбюро — оттуда вывели всех евреев: Г. Зиновьева (23 июля 1926 года), Л. Троцкого и Л. Каменева (23 октября). Как пишет видный сионист М. Агурский: «На большевистскую партию оказывалось массивное давление господствующей (русской. — Ф.Р.) национальной среды. Оно чувствовалось внутри партии и вне ее, внутри страны и за ее пределами... Оно ощущалось во всех областях жизни: политической, экономической, культурной... Соппротивление этому всеохватывающему давлению грозило потерей власти... нужно было в первую очередь найти компромисс с русской национальной средой... надо было, не идя на существенные уступки, создать видимость того, что режим удовлетворяет исконным национальным интересам русских».

Как заявил тогда же один из отрешенных от власти руководителей — Лев Троцкий: «В целом ряде своих выступлений, сперва против «троцкизма», затем против Зиновьева и Каменева, Сталин бил в одну точку: против старых революционных эмигрантов. Эмигранты — это люди беспочвенные, у которых на уме только международная революция, а теперь нужны руководители, способные осуществлять социализм в одной стране. Борьба против эмиграции... входит неразрывной частью в сталинскую идеологию национал-социализма...»

Однако Троцкий в своих выводах торопится: в тогдашней сталинской политике трудно было усмотреть «национальные» устремления — это произойдет чуть позже. Однако тенденция к этому, несомненно, уже проглядывает.

Выведение из Политбюро евреев абсолютно не означало возрождения государственного антисемитизма. Например, во «втором» эшелоне власти, в ЦК ВКП(б), их положение осталось неизменным. Да и в культуре (в том же кинематографе) большинство из них продолжало верховодить. Поэтому утверждения о том, что в конце 20-х в России начались радикальные гонения на евреев, безосновательны. Как пишет историк и публицист В. Кожин: «Постепенное вытеснение евреев из высшей власти страны было, по верному определению сиониста М. С. Агурского, естественным, «органическим» процессом: «чужаки» сыграли в пору всеобщего хаоса свою закономерную роль, а в дальнейшем пребывание множества таких людей на верховных постах было уже ничем не оправданным явлением...

Если уж ставить вопрос о связи устранения Троцкого, Зиновьева и Каменева из верховной власти с пресловутым «антисемитизмом», то только в том плане, что их присутствие в Политбюро неизбежно стимулировало антисемитские настроения в стране, о чем не раз и не без глубокого беспокойства говорил и сам Троцкий. Особенно остро встала эта проблема в середине 1920-х годов, когда большинство населения осознало, что страной правит не Совнарком, а Политбюро. И не исключено, что сей факт оказал воздействие на решение в 1926 году судьбы еврейских членов Политбюро...»

Чтобы пресечь возможные разговоры о государственном антисемитизме, власти делают все возможное, чтобы представить ситуацию в ином ракурсе. Сам Сталин, выступая на XV съезде партии в декабре 1927 года, заявил без всяких обиняков: «У нас имеются некоторые ростки антисемитизма не только в известных кругах средних слоев, но и среди известной части рабочих и даже среди некоторых звеньев нашей партии. С этим злом надо бороться, товарищи, со всей беспощадностью».

В том же году в Москве начал издаваться на русском языке журнал «Трибуна», который был задуман как рупор советской еврейской общественности и источник информации о жизни евреев в СССР и за рубежом. В Уголовный кодекс включается статья 59 (семь), гласившая, что «пропаганда и агитация, направленные к возбуждению национальной и религиозной вражды или розни... влекут за собой лишение свободы на срок до двух лет».

Вместе с этим, дабы пресечь обвинения в великодержавном шовинизме, власти усиливают критику русского прошлого, а также всячески поддерживают разработку «еврейской» темы в советском кинематографе. В итоге до середины 30-х годов свет увидели еще несколько десятков «еврейских» картин (эта тема в них была либо главенствующей, либо проходила вторым планом). Среди этих лент значились следующие: «Глаза, которые видели» (1928, В. Вильнер), «Дочь раввина» (1928, В. Балюзек), «Сквозь слезы» (1928, Г. Гричер-Чериковер; кстати, пятая экранизация Шолома-Алейхема в СССР), «Бунт бабушек» (1929, О. Галлай), «Каин и Артем» (1929, П. Петров-Бытов), «Кварталы предместья» (1930, Г. Гричер-Чериковер), «Человек из местечка» (1930, Г. Рошаль), «Запомните их лица»

(1931, И. Мутанов), «Право отца» (1931, В. Строева), «Пять невест» (1931, А. Соловьев), «Сердце Соломона» (1932, С. Герасимов), «Беглец» (1932, В. Петров), «Для вас найдется работа» (1932, И. Трауберг), «Возвращение Натана Беккера» (1932, Б. Шпис, Р. Мильман; это была первая звуковая «еврейская» картина), «Горизонт» (1933, Л. Кулешов), «Граница» (1935, М. Дубсон) и др.

Эти фильмы вознесут на вершину успеха сразу нескольких актеров-евреев: Вениамина Зускина («Человек из местечка» и др.), Соломона Михоэлса («Возвращение Натана Беккера», «Лунный камень» и др.), Софьи Магарил («Секрет фирмы» и др.), Давида Гутмана («Возвращение Натана Беккера» и др.). Широкая слава этих исполнителей будет длиться примерно до второй половины 30-х, когда в советском кинематографе произойдет своеобразная «смена вех» и на авансцену окончательно выйдет «русская» тема.

Как уже отмечалось ранее, ничего подобного нигде в мире тогда не было, даже в проеврейском Голливуде. Например, несмотря на то что первый фильм про евреев появился именно там («Танец в Иерусалиме», 1902), можно было по пальцам пересчитать американские ленты, где о евреях отзывались бы положительно (например, «Сердце еврейки», 1913, «Певец джаза», 1927, и др.). В основном же Голливуд выпускал фильмы-шаржи на евреев, где последние подвергались всяческому насмешкам и осуждению. Все это было следствием того, что очень большая часть населения США исповедовала антисемитизм и боссам кинокомпаний приходилось с этим считаться.

Вообще тема американского антисемитизма была табу для Голливуда: там вышел только один фильм об этом, да и то говорилось в нем об этом не напрямую, а только косвенно («Уличная сцена», 1931). Как пишет «Еврейская электронная энциклопедия»: «В лентах об американских евреях настолько преобладал антисемитский стереотип, что кадры из фильма «Дом Ротшильдов» (1934, фирма «Уорнер бразерс») были включены нацистами в кинопамфлет «Вечный Жид»...».

В Европе также выходило незначительное количество фильмов, где образы евреев подавались положительно. Например, в Польше, Франции или Германии подобные фильмы можно было пересчитать по пальцам. После того как в Германии к власти пришел Гитлер (1933), эта страна стала в

авангарде выпуска антисемитских картин. Как пишет все та же «Еврейская электронная энциклопедия»: «В период власти нацистов образ еврея в немецком кино становится гротесково-карикатурным, жалким в ипостаси «недочеловека» (такие фильмы конца 30-х, как «Роберт и Бертрам», «Ирландское полотно»), а затем и уродливо грозным носителем вечного зла («Еврей Зюсс» по Л. Фейхтвангеру, «Вечный Жид», «Бисмарк»), а в фильме «Ротшильды» Великобритания оказывается всего лишь орудием еврейских банкиров, направленным ими против Германии...».

Короче, на фоне всех этих стран только СССР олицетворял собой подлинный рай для евреев, о чем наглядно свидетельствовал и советский кинематограф, где евреи чувствовали себя равными среди равных.



## ЗА ДЕРЖАВУ ОБИДНО!

Заметное влияние на советский кинематограф оказывала новая экономическая политика (нэп), проводившаяся тогда в стране. И это влияние с каждым годом было далеко не положительным, поскольку по мере укрепления нэпа с его частнособственническими тенденциями культурная среда страны становилась все более мелкобуржуазной. Отсюда основными посетителями кинотеатров становились либо нэпманы, либо та прослойка простых людей, которых принято называть мещанами. Им нравилось кино аполитичное, чисто развлекательное. В итоге полностью сбывались слова Ленина, сказанные им еще в 1907 году, о том, что «пока кино находится в руках пошлых спекулянтов, оно приносит больше зла, чем пользы, нередко развращая массы».

Нэпманская стихия и в самом деле уводила массы в сторону от социализма, а само искусство постепенно превращало в его суррогат. В коммерциализации советского кинематографа не было бы ничего страшного, если бы этим процессом управляли не пошлые спекулянты (по Ленину), а люди идеологически ответственные. Те самые, о которых тот же Ленин сказал, что «кино явится одним из могущественных средств просвещения масс, когда оно будет в руках настоящих деятелей социалистической культуры».

Обеспокоенность состоянием дел в советской кинематографии на исходе нэпа выражали многие ответственные деятели. Так, нарком просвещения А. Луначарский по этому поводу заявил следующее: «Руководитель советского кино пошел по пути коммерциализации. Но ведь нельзя получить прибыль за счет высокоидейных картин... Правда, сейчас советские фильмы лучше посещаются, но это происходит оттого, что мы покупаем только те иностранные картины, которые можно приобрести за ничтожную сумму... Обыкновенно

замалчивается факт, что «Броненосец «Потемкин» у нас никакого успеха не имел. Зал премьеры более чем наполовину пуст. Предыдущая и очень хорошая картина Эйзенштейна «Октябрь» провалилась повсюду, в том числе в рабочих кварталах. Изумительная «Мать» Пудовкина, настоящий шедевр русского кинематографа, прошла в Москве очень тускло...»

Все это, конечно, было не случайно, а являлось следствием того, что нэпманская мелкобуржуазная стихия стала проникать во все поры государственного устройства СССР, в том числе и в культурные. И никакие заслоны, воздвигнутые тогда властью, не могли этот процесс остановить. Вот как об этом пишет киновед В. Михайлов:

«Не оправдались в середине 20-х годов надежды властей на монополию проката как средства идеологического воздействия на кинорепертуар. Существовал закон, по которому разрешение на выпуск фильма на экран давала лишь центральная республиканская киноорганизация (в РСФСР — «Госкино», на Украине — ВУФКУ и т.д.), обладавшая правом монополии проката в республике. Чтобы зрители увидели фильм, необходимо было выкупать на него лицензию у «Госкино».

Вначале предполагалось, что посредством высоких тарифов на лицензии будет закрыт доступ на экран «мелкобуржуазным» картинам. Но на практике в условиях кинорынка получилось все иначе. «Госкино» и другие республиканские киноорганизации, забыв о своих идеологических задачах, не стеснялись наживаться на лицензиях. При этом они так перусердствовали, обирая своих конкурентов за лицензии, что в кино начался кризис, половина кинотеатров закрылась...».

Цензура в советском кино тогда уже существовала, однако она была под стать времени — мелкобуржуазная. Она порой легко закрывала глаза на идеологию, лишь бы конечный продукт приносил прибыль. Поэтому тот же Худсовет по делам кино, который был наделен большими правами (он мог осуществлять общее художественно-идеологическое руководство, утверждать планы кинопредприятий, мог давать директивы по съемкам картин «на определенные темы», идеологические задания на закупку зарубежных картин и т. д.), на деле, как теперь говорят, «забил гвоздь» на это дело. Самое интересное, что, когда в 1926 году власти передали все функции по цензуре сценариев и готовых фильмов другому орга-

ну — в киносекцию Главреперткома, ситуация к лучшему все равно не изменилась: все осталось как было, поскольку и эти чиновники ничем не отличались от прежних по части коммерческой изворотливости.

Кинематограф в те годы (середина 20-х) занимал второе место по прибыльности после водочного бизнеса. Кино приносило порядка 15 миллионов рублей чистого дохода ежегодно и хотя и вынуждено было отдавать часть денег на сторону (10% шло в местные советы, 5% — в Красный Крест), однако и остающихся денег вполне хватало содержать на приличных ставках не только высшее руководящее киношное звено, но и среднее. Короче, киношники отнюдь не бедствовали в отличие, скажем, от тех же милиционеров, которые получали за свою опасную работу сущие гроши (кстати, отметим, что в милиции практически не было евреев, зато их было много в ОГПУ, которое числилось по штату самых уважаемых и престижных ведомств страны).

Но вернемся к кинематографу.

Даже признанные мастера советской кинематографии в те годы не могли удержаться от соблазна и занимались голым экспериментаторством, на которое их чаще всего толкало желание потешить свое творческое «эго» или понравиться массовому обывателю. Так, Дзига Вертов, до этого снимавший новаторские документальные фильмы — «Ленинская Кино-Правда» (1925), «Шагай, Совет!» (1926), «Шестая часть мира» (1926) и др., — потом стал снимать ленты явно ниже своего таланта: «Одиннадцатый» (1928), «Человек с киноаппаратом» (1929). А Лев Кулешов, признанный новатор советского кинематографа, прославившийся такими лентами, как «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924), «По закону» (1926), во второй половине 20-х снял ряд чисто проходных лент на потребу невзыскательной публике: «Журналистка» (1927), «Веселая канарейка» (1929), «Два-Бульди-два» (1929).

Яков Протазанов после «Закройщика из Торжка» (1925), «Процесса о трех миллионах» (1927), «Сорок первого» (1927) снял провальные фильмы «Белый Орел» (1928) и «Человек из ресторана» (1929). Создатель «Красных дьяволят» (1923) Иван Перестиани с середины 20-х, явно под влиянием «угара нэпа», снял еще четыре фильма про «дьяволят», которые

напоминали собой худшие образцы заграничных масскультовых картин.

Правофланговой киностудией в деле выпуска коммерческой продукции в те годы считался «Межрабпомфильм-Русь» (там работали Л. Кулешов, Я. Протазанов, В. Пудовкин, Б. Барнет, Г. Рошаль и др.). Несмотря на то что именно на этой киностудии вышли такие высокоидейные фильмы, как «Мать» (1926) Всеволода Пудовкина и «Сорок первый» (1927) Якова Протазанова, львиную долю фильмов студии составляли все же развлекательные картины, которые не несли в себе почти никакой официальной идеологии, однако приносили работникам студии приличные заработки. Поэтому устроиться на работу в «Межрабпомфильм-Русь» стремились многие режиссеры, в том числе и великие вроде Сергея Эйзенштейна и Григория Александрова (эта идея посетила их в 1926 году). Однако руководство студии отказало режиссерам, поскольку испугалось, что власть обвинит их в коммерческом «развращении» даже высокоидейных режиссеров.

К концу нэпа художественное качество большинства советских фильмов оставляло желать лучшего. И хотя наилучшие из них были более художественны, чем продукция любой западной кинематографии, проблемы это все равно не снимало. Как заявил в разговоре с немецким кинодеятелем Белой Балашом режиссер Сергей Эйзенштейн: «Русские фильмы действительно стали хуже. И для нас это не утешение, что они все еще лучше, чем буржуазные фильмы. Уровень действительно снизился. Это кризис переходного периода, который будет преодолен...»

Кстати, сам Эйзенштейн тогда снял не менее провальную картину «Старое и новое» (1929), которая вызвала удивление у большинства его коллег: им не верилось, что создатель ее — тот самый человек, который снял гениальный «Броненосец «Потемкин». Приведу на этот счет мнение кинорежиссера Ивана Пырьева: «Фильм первоначально имел более обязывающее название «Генеральная линия». В этом фильме Эйзенштейн поставил перед собой благородную задачу — показать первые годы коллективизации и ее значение для нашей страны. К решению этой трудной и сложной задачи в художественном произведении он подошел все с тем же методом монтажа аттракционов, чем исказил и действительность,\* и ха-

рактеры русских крестьян. Вспомним хотя бы кадры, где два бородатых мужика, два брата, распиливают поперечной пилой напополам свою собственную избу; или долгое, подробное любование быком-производителем при случке его с коровой; или ведущий образ картины — русскую крестьянку, колхозницу Марфу Лапкину. Более уродливого «типажа», чем эта женщина, трудно было подыскать.

Причем, ради справедливости, надо сказать, что ошибки Эйзенштейна в фильме «Старое и новое» шли не от нарочитого намерения исказить образ русского человека, а от непонимания им своего народа и окружающей действительности. В этом была его трагедия как художника...

Эйзенштейн любил и признавал больше всего себя в своем творчестве, а для большого советского художника, каким он был, этого оказалось недостаточно.

Ни сногшибательный типаж, ни изощренная композиция кадра, ни ассоциативный монтаж не смогли сами по себе сделать последующие после «Потемкина» фильмы С. М. Эйзенштейна близкими и понятными народу. Нужен был Человек-образ, характер, а главное, нужно было душевное, сердечное и гражданственное (а не умозрительное) понимание исторического прошлого и современной действительности, чего у автора великого «Потемкина», к сожалению, не было...».

Тем временем крен в сторону все большей коммерциализации советского кинематографа беспокоил как саму власть, так и отдельных кинематографистов. В итоге в марте 1928 года целая группа именитых деятелей кино в лице С. Эйзенштейна, Г. Александрова, В. Пудовкина, А. Роома, Г. Козинцева, Л. Трауберга, С. Юткевича, А. Попова написала письмо руководству страны, где ставился вопрос о создании специального органа, который проводил бы партийную политику в кинематографии, организовал бы более целеустремленное планирование производства и проката фильмов, отвечающих требованиям времени. Это послание было рассмотрено на Всесоюзном партийном совещании, посвященном кинематографу и проведенном в том же году.

Вскоре после совещания в советском кинематографе были ликвидированы акционерные общества. Реорганизации подверглась и киностудия «Межрабпомфильм-Русь»: из нее вышел художественный коллектив «Русь», а также были

уволены идеологи сугубо коммерческого направления вроде Моисея Алейникова (он был директором киностудии), Осипа Брика, Олега Леонидова, Валентина Туркина и др.

И все же сопротивление нэпманов от кино было настолько сильным, что результаты совещания оказались половинчатыми. На предложение создать единый Всесоюзный киносиндикат большинство представителей республик ответили решительным отказом. Они ратовали за создание государственного киноцентра, но только такого, который занимался бы лишь самым общим идеологическим руководством, координацией тематических планов кинофабрик (студий) и ведал бы распределением пленки и аппаратуры. В итоге ту битву государственники проиграли. Вместо Всесоюзного киносиндиката была создана всего лишь Кинокомиссия агитпрома ЦК и технический киноцентр при Высшем совете народного хозяйства (ВСНХ) СССР для решения производственно-технических задач.

Однако, даже несмотря на эту победу, нэпманский кинематограф был обречен. Сталинское руководство взяло курс на сворачивание нэпа, причем курс этот был весьма жестким. Жесткость эта объяснялась тем, что времени на уговоры своих оппонентов у Сталина и его сторонников не было: мировая революция так и не состоялась, поэтому, дабы противостоять натиску извне, предстояло за ближайшие 10 лет сделать СССР мощной индустриальной державой. То есть сотворить настоящее чудо, поскольку Запад шел к подобному не одно десятилетие.

Поскольку доверия к большинству руководящих работников, которые «нагуляли жирок» в эпоху нэпа, у Сталина не было, он решил первым делом заняться обновлением кадров. Ведь в том же кинематографе за эти годы произошел явный перекося: например, число евреев, занимавших руководящие посты в центральных органах, ведавших культурой («Совкино», Главрепертком и др.), выросло по сравнению с первой половиной 20-х годов в 1,5—2 раза. На некоторых киностудиях (таких, как «Арменкино», «Белгоскино») царил очковтирательство: пользуясь несовершенством системы хозрасчета, там длительное время покрывались перерасходы и убытки от проката и от производства брака, при этом сами фильмы порой даже не выпускались.

В январе 1929 года ЦК ВКП(б) выпустил постановление «О руководящих кадрах работников кинематографии». Согласно этому документу, руководство страны делало ставку на молодежь, на «привлечение пролетарских сил» в кино, особенно в режиссуру и сценарные мастерские кинофабрик. Наркомату рабоче-крестьянской инспекции СССР и союзных республик дается прямое указание при обследовании учреждений обратить внимание на «необходимость просмотра личного состава киноорганизаций». При этом ставка делалась прежде всего на выдвиженцев славянской национальности (русских, украинцев, белорусов). В итоге благодаря этому постановлению в советский кинематограф придет талантливое пополнение, которое уже в самом скором времени достаточно мощно заявит о себе.

Параллельно с этим в советских СМИ была развернута широкая дискуссия о дальнейших путях развития советского кинематографа, которая касалась разных аспектов его развития, однако камнем преткновения был все же один вопрос — об идеологии. Деятели кино надо было определиться, в каком направлении они поведут вверенное им искусство: в сторону чрезмерной усложненности и экспериментаторства, понятного единицам, или в сторону понятного широким массам зрелища, способного сплотить нацию. Ведь нэпманский кинематограф хотя и пользовался популярностью у миллионов людей (среди подростков профессия киноартиста стояла на 2-м месте после профессии агронома и техника), однако по части воспитания патриотизма оставлял желать лучшего.

Например, в том же 29-м году социологи провели опросы в молодежной среде, которые выявили удручающую, с точки зрения идеологов, картину: всего 0,6% юношей и 1,5% девушек мечтали подражать героям революции. При этом многие подростки мечтали стать кем угодно — учителем (10,4%), конторщиком (8,9%), инженером (5,6%), а также княгиней, дворянкой, богачом и даже попом, но только не коммунистом (2,2%), политическим деятелем (1,1%) или комиссаром (0,3%). Еще меньше людей хотели стать военными, милиционерами. В итоге власть пришла к выводу, что вся идеологическая система нуждается в кардинальных изменениях. Под эти изменения, естественно, подпадало и «важнейшее из искусств» — кинематограф.

Надо отдать должное тогдашним политтехнологам — буквально за короткие сроки (каких-нибудь 5—6 лет) они сумеют изменить ситуацию таким образом, что молодежь резко сменит свои недавние ориентиры. Перелом начнется в 1934 году, когда на экраны страны выйдет фильм «Чапаев», который буквально «перепахает» сознание миллионов советских мальчишек и девочек. Отныне быть героем революции и комиссаром вновь станет престижным и модным в подростковой среде. Впрочем, речь об этом фильме еще пойдет впереди, а пока вернемся в конец 20-х, а именно — к той дискуссии о путях развития советского кинематографа, которая развернулась в тогдашних СМИ.

Дискуссия получилась весьма оживленной. Известный нам режиссер Павел Петров-Бытов (его последний фильм «Водоворот» о советской деревне имел большой успех у рядовой публики) в статье «У нас нет советского кинематографа» («Жизнь искусства», 1929, № 17) заявил, что фильмы Эйзенштейна, Козинцева и Трауберга (в том числе их последняя лента «Новый Вавилон» о Парижской коммуне 1871 года) непонятны рабоче-крестьянским массам. В качестве положительного примера Петров-Бытов привел фильм «Танька-трактирщица» Бориса Светозарова, который по своей кассовости сравнялся с другим блокбастером — первыми «Красными дьяволятами».

В «Таньке...» речь шла о дочери трактирщика, которая мечтает вступить в пионерский отряд, но ее отец всячески этому противится. Когда ситуация достигает критической точки, трактирщик решается на преступление: подговаривает хулигана расправиться с руководителем пионерско-комсомольского драмкружка. Но все, естественно, заканчивается хеппи-эндом: руководителя спасают, Таньку принимают в пионерский отряд, ее отца сажают в тюрьму, а в трактире открывают общественную чайную.

Участники дискуссии, поддерживавшие «Таньку...», пытались доказать, что подобное неприязнительное кино, содержащее в себе немалый заряд идеологической пропаганды, гораздо полезнее, чем десятки таких же пропагандистских фильмов, но снятых в сложной манере интеллектуального кинематографа. Их оппоненты утверждали обратное: дескать, только серьезное искусство может воспитывать массы и поднять их ин-



теллектуальный уровень на еще большую высоту. Не случайно эта дискуссия в киношной среде получила название «Броненосец «Потемкин» или «Танька-трактирщица»?». Как пишет киновед Н. Нусинова: «Новый Вавилон» (а также «Броненосец «Потемкин») и «Танька-трактирщица» предлагали два пути развития советского кино в 30-е годы, на рубеже которых они были сделаны: фильм Козинцева и Трауберга, снятый под влиянием статьи Эйзенштейна об интеллектуальном монтаже, — «Четвертое измерение в кино», суперсложно смонтированный, тонкий, с атональной музыкой Шостаковича, предлагал двигаться дальше по пути киноавангарда; фильм Светозарова, ясный, нерративный, с увлекательным, по сути дела, детективным сюжетом, с простыми и понятными героями — указал ту дорогу, по которой советское кино и пошло...».

В феврале 1930 года было осуществлено то, что не удалось сделать после Всесоюзного совещания по кино два года назад, — было образовано Союзкино при ВСНХ СССР. И хотя полной власти над кинематографистами этот орган еще не имел (он занимался развитием кинопромышленности, строительством киностудий и фабрик пленки), однако первый шаг к централизованному руководству был сделан. А вскоре был осуществлен и второй шаг: появилось закрытое постановление Политбюро, где прямым текстом говорилось о том, что отныне национальные киноорганизации будут управляться из единого центра (из Москвы), у них будет единый план, а доходы от кино, за исключением небольшой доли, будут идти в «общую» кассу.

Председателем Союзкино в марте 1930 года был назначен 40-летний большевик с 16-летним партийным стажем Мартемьян Рютин. В пользу его назначения на этот пост были две причины: во-первых, он был русский, и во-вторых — хорошо проявил себя не только во время борьбы с троцкистами осенью 27-го, но и как уполномоченный ЦК ВКП(б) по коллективизации в Казахстане и Восточной Сибири (подготовленная им записка даже легла в основу знаменитой статьи Сталина «Головокружение от успехов»). Однако руководить кино Рютину довелось недолго. Всего лишь через полгода он кардинально разошелся со Сталиным в методах партийного строительства и был не только отстранен от должности, но и арестован (просидел за решеткой четыре месяца).

На посту главы Союзкино русского Рютина сменил 44-летний еврей Борис Шумяцкий (большевик с 27-летним партийным стажем), который в первые годы после революции был помощником Сталина в Наркомнаце, а последние несколько лет трудился на посту ректора Коммунистического университета трудящихся Востока. Киновед В. Михайлов так отзывался об этом человеке: «Шумяцкий был противоречивой натурой: властный, решительный, нетерпеливый. Он сумел принести советскому кино немало пользы. При нем создавалась отечественная кинопромышленность, строились новые киностудии, широко осваивался звук, осуществлялся курс на массовый, понятный миллионам фильм. Но Шумяцкий причинил и немало зла кино, особенно его людям: с его приходом начались кампании чисток, поиски так называемых классовых врагов, он чаще, чем кто-либо до него, вмешивался в судьбы творческих людей. Это было доказательством его преданности Сталину и средством для перетряски кадров, избавления от людей, не угодных самому Шумяцкому (одним из первых он выжил из кино своего первого заместителя К. Шведчикова, талантливого организатора кинопроизводства). Не без участия Шумяцкого проходили проработки авторов картин, чем-то не угодивших сталинскому режиму...».

В этом пассаже чувствуется много субъективной предвзятости к герою рассказа. Например, заявление о том, что Шумяцкий был инициатором разного рода чисток и поисков классовых врагов, явно притянута за уши: кто из высоких руководителей в те годы не был запятнан во всевозможных чистках? Тот же Мартемьян Рютин, которого киновед В. Михайлов называет «борцом со сталинской деспотией», в 20-е годы был не менее яростным «чистильщиком» и борцом с инакомыслием. Осенью 1927 года он руководил в Москве борьбой против левой оппозиции, очищая все углы и закоулки от «троцкизма». За это рвение скромный секретарь райкома Рютин на XV съезде партии был избран кандидатом в члены ЦК ВКП(б).

Отметим также, что определенное «закручивание гаек» в кинематографе тех лет было необходимо хотя бы в силу того, что обстановка там была не самой здоровой. Как уже говорилось выше, нэп весьма серьезно разболтал дисциплину в киношной среде и создал благоприятную среду для разного рода экономических правонарушений. Например, на многих кино-

студиях царило кумовство, очковтирательство, приписки, воровство бюджетных средств. Широкий резонанс в киношном мире имела история с режиссером Абрамом Роомом, которого в марте 1934 года уволили со студии «Совкино» и отдали под суд за перерасход средств во время съемок фильма «Однажды летом». Суд отнесся к режиссеру снисходительно: наказания он не понес, но вынужден был покинуть Москву и несколько лет работал на «Украинфильме» в Киеве. А ведь подобных скандалов в киношной среде тех лет были десятки.

Нельзя сказать, что при централизации производства были сведены к нулю все хозяйственные злоупотребления. Однако несомненно, что их стало в разы меньше, чем было при «вольном» нэпе. Кроме этого, лишив кинематографистов одних льгот (например, возможности получать проценты от проката, когда создателям картин шли отчисления от каждого проданного в кинотеатрах билета), власть ввела собственный «бонус» — хорошие гонорары за высококачественные фильмы, а также различные поощрительные премии, которые позволяли кинематографистам не чувствовать себя изгоями в обществе и жить не хуже, чем их коллеги — писатели или музыканты.

Между тем зададимся вопросом: а нужна ли была столь масштабная централизация власти (и в кино в том числе) в стране в начале 30-х? Ведь был же иной путь, который предлагала, в частности, группировка Бухарина — Рыкова — Томского: постепенное накопление внутренних ресурсов и продолжение нэпа без закручивания гаек. Однако пойдя страна по этому пути, и она бы... наверняка проиграла. Вот как об этом пишет С. Кара-Мурза: «В годы перестройки (1989 г.) было проведено моделирование варианта Бухарина современными математическими методами. Расчеты показали, что при продолжении нэпа был бы возможен рост основных производственных фондов в интервале 1—2% в год. При этом нарастало бы отставание не только от Запада, но и от роста населения в СССР (2% в год). Это предопределяло поражение при первом же военном конфликте, а также внутренний социальный взрыв из-за нарастающего обеднения населения...».

Таким образом, современная наука доказала, что вариант Сталина (форсированная индустриализация и централизация страны) оказался верным. А все стенания тогдашних (и ны-

нешних) либералов о крепостнической сущности сталинского режима, о его жестокости и т. д. — всего лишь вопли неудачников. Поэтому те же чистки классовых врагов, о которых с таким неудовольствием говорит киновед В. Михайлов, были необходимы, поскольку после свертывания нэпа и курса на мировую революцию, за который в партии по-прежнему ратовали многие, врагов у Сталина не убавилось, а, наоборот, прибавилось. Выявлять и устранять их было необходимо, в противном случае задуманные вождем реформы грозили заглохнуть, едва начавшись.

Следует также учитывать, что именно тогда у СССР появился еще один реальный и опасный внешний враг — германский фашизм во главе с Гитлером. 30 января 1933 года тот стал канцлером и активно взялся строить весьма агрессивное национал-социалистическое государство. Это вынудило Сталина предпринять ответные шаги. Как пишет В. Кожин: «Кардинальные изменения политической линии Сталина в середине 1930-х годов главным образом определялись, надо думать, очевидным нарастанием угрозы войны — войны не «классовой», а национальной и в конечном счете геополитической, связанной с многовековым противостоянием Запада и России...»

Выиграть эту войну Сталин мог только в единственном случае: собрав страну в единый и мощный кулак, а также опираясь на патриотизм не просто советского, а русского народа. Ведь в ближайшем будущем именно «русскому Ивану» предстояло взвалить на себя всю тяжесть разрушительной войны и доказать всему миру, кто он — гой или герой. Именно поэтому начался поворот сталинского режима к традиционному пониманию Родины и патриотизма. Правда, давался этот поворот власти с немалым трудом, поскольку в ее рядах продолжало сохраняться огромное количество противников этого процесса.

Первой ласточкой этих перемен стали события сентября 1930 года. Катализатором их стали три стихотворных фельетона поэта Демьяна Бедного, опубликованных в центральных газетах «Правда» и «Известия»: «Слезай с печки», «Перерва» и «Без пощады». Чтобы понять, о чем шла в них речь, приведем отрывок из фельетона «Слезай с печки»:

...Сладкий храп и слюнища вожжею с губы.  
Идеал русской лени.  
В нем столько похабства!  
Кто сказал, будто «мы не рабы»?  
Да у нас еще этого рабства!..  
Кто охотник поспать-похрапеть, как не раб?  
Освященный всей рабскою жизнью былого,  
Русский храп был в чести:  
не какой-либо храп — Богатырский!  
Звучит похвально!  
Похвальба пустозвонная  
Есть черта наша русски-исконная...

В другом своем фельетоне — «Без пощады» — поэт высмеивал патриотизм прошлых времен — «от Гомера и философа Платона до историка Карамзина и от историка Карамзина до вредителя Рамзина». В своем антипатриотическом запале Бедный предлагал... убрать с Красной площади памятник Минину и Пожарскому. Дословно это выглядело так:

Минин стоит раскорякой  
Перед дворянским кривлякой,  
Голоштаным воякой,  
Подряжая вояку на роль палача...

6 декабря 1930 года эти фельетоны были вынесены на обсуждение Секретариата ЦК ВКП(б). В тот же день свет увидело постановление, где эти стихотворные вирши известного поэта решительно осуждались. В постановлении говорилось, что за последнее время в фельетонах Д. Бедного стали появляться фальшивые нотки, выразившиеся в огульном охаивании «России» и «русского»; в объявлении «лени» и «сидения на печке» чуть ли не национальной чертой русских; в непонимании того, что нынешнюю Россию представляет ее господствующий класс, рабочий класс, и прежде всего русский рабочий класс, самый активный и самый революционный отряд мирового рабочего класса, причем попытка огульно применить к нему эпитеты «лентяй», «любитель сидения на печке» не может не отдавать грубой фальшью.

Тогда же Сталин в своем письме Д. Бедному (в ответ на его покаянное письмо) отметил, что пролетарский поэт не должен «возглашать на весь мир, что Россия в прошлом представляла сосуд мерзости и запустения, что «лень» и стремление «сидеть на печке» является чуть ли не национальной чертой русских вообще, а значит — и русских рабочих, которые, проделав Октябрьскую революцию, конечно, не перестали быть русскими». «Нет, высокочтимый т. Демьян, — писал Сталин поэту, — это не большевистская критика, а клевета на наш народ, развенчание СССР, развенчание пролетариата СССР, развенчание русского пролетариата...»

Казалось бы, этот публичный спор должен был показать обществу, какая политика отныне станет доминирующей — патриотическая. Однако этого не произошло. И в течение последующих трех лет противниками этой политики было совершено немало действий, направленных против русской истории и культуры. Вот как об этом пишет историк А. Вдовин: «Историки школы М. Покровского (именно по его учебнику советские дети учили историю России. — Ф. Р.) упраздняли определение «отечественная» из названия войны 1812 года. «Отечественная» война, писала М. В. Нечкина в начале 30-х годов, это «русское националистическое название войны». В переводе с «националистического» в данном случае оказывалось, что никакого нашествия Наполеона на Россию не было — «войну затеяли русские помещики». Поражение французской армии объявлялось случайностью, и с сожалением отмечалось, что «грандиозность задуманного Наполеоном плана превосходила возможности того времени». Никакого подъема патриотического духа в России, естественно, не обнаруживалось, просто «вооруженные чем попало крестьяне» защищали от французов свое имущество... При таком изображении русской истории герои «грозы 12-го года» (М. И. Кутузов, П. И. Багратион, атаман М. И. Платов), как и подлинные патриоты — участники других войн (генерал М. Д. Скобелев, адмирал П. С. Нахимов), не должны были заслуживать у «настоящих советских патриотов» доброй памяти. Ну а о гордости за принадлежность вместе с ними к одной и той же нации не могло быть и речи. Из «двух наций в одной нации» эти герои принадлежали как раз к той, которая подлежала уничтожению и забвению.

Для достижения этой цели в 20-е годы и в начале 30-х было, к сожалению, сделано немало. В фундамент для компрессоров были превращены могилы героев Куликовской битвы Александра Пересвета и Родиона Осляби. Останки организатора и героя национально-освободительной борьбы русского народа Кузьмы Минина взорваны вместе с храмом в Нижегородском кремле, а на том месте сооружено здание обкома партии. Мрамор надгробия с места захоронения другого народного героя, князя Дмитрия Пожарского, в Спасо-Евфимиевском монастыре в Суздале пошел на фонтан одной из дач. Сам этот монастырь, как и многие другие, был превращен вначале в тюрьму, потом в колонию для малолетних преступников. Поэт Иван Молчанов радостно оповещал читателей:

Устои твои  
Оказались шаткими,  
Святая Москва  
Сорока-сороков!  
Ивану кремлевскому  
Дали по шапке мы,  
А пушку используем для тракторов!

25 апреля 1932 года в Наркомпросе постановили передать «Металлому» памятник Н. Н. Раевскому на Бородинском поле ввиду того, что он «не имеет историко-художественного значения». В Ленинграде была перелита на металл Колонна Славы, сложенная из 140 стволов трофейных пушек, установленная в честь победы под Плевной в Русско-турецкой войне. Стены монастыря, возведенного на Бородинском поле, на месте гибели героя Отечественной войны 1812 года генерал-майора А. А. Тучкова, «украшала» (т.е. оскверняла) огромных размеров надпись: «Довольно хранить остатки рабского прошлого».

Колоссальный ущерб памятникам архитектуры был нанесен в результате антирелигиозной борьбы... К концу открытой войны пролетарского государства с Православной церковью в России из 80 тысяч православных храмов сохранились лишь 19 тысяч. Из них 13 тысяч были заняты промышленными предприятиями, служили складскими помещениями. В остальных размещались различные учреждения, в основном

клубы... В Московском Кремле разрушили мужской Чудов и стоявший рядом женский Вознесенский монастыри. Был взорван Храм Христа Спасителя (в декабре 1931 года. — Ф. Р.), построенный в Москве в 1873—1883 годах как храм-памятник, посвященный Отечественной войне 1812 года. Не щадилась и светские постройки. Были снесены такие шедевры русской архитектуры, как Сухарева башня (в апреле 1934 года. — Ф. Р.), «сестра Ивана Великого», Красные ворота, стены и башни Китай-города...

Борьба с прошлым и титанические усилия по переустройству страны и общества освящались «благой» целью — «обогнать» в историческом развитии, как писал известный журналист М. Е. Кольцов, «грязную, вонючую старуху с седыми космами, дореволюционную Россию». О России и русских в печати того периода (конец 20-х — начало 30-х) можно было прочитать: «Россия всегда была страной классического идиотизма»; завоевание Средней Азии осуществлялось с «истинно русской подлостью»; Севастополь — «русское разбойничье гнездо на Черном море»; Крымская республика — «должное возмещение за все обиды, за долгую насильническую и колонизаторскую политику царского режима»...».

Вся эта антипатриотическая, антирусская кампания длилась до середины 30-х. Важной вехой в ее прекращении следует считать события весны-лета 1934 года, когда руководство партии обязало советских историков написать новый учебник истории России. До этого, как уже говорилось, в советских школах дети учили историю по Михаилу Покровскому, который был союзником Д. Бедного в вопросах охаивания прошлой России.

9 июня в «Правде» была опубликована статья «За Родину!», которая возводила в ранг высших общественных ценностей понятия родины и патриотизма. По мнению современного публициста Анатолия Салуцкого: «Сталин кардинально изменил цели Октябрьского переворота: вместо подстрекания мировой революции речь пошла о построении социализма в отдельно взятой стране. С марксистской точки зрения эта перемена казалась тактической — из-за сложной международной обстановки. Но на шкале российской истории это был «квантовый скачок», означавший переход страны в принципиально иное состояние. Избавляясь от остатков петербург-



ской России (а она всегда некритично, с вожделием смотрела в сторону «цивилизованного» Запада. — Ф.Р.), Сталин как бы осуществлял замысел Александра III, соединяя присущую ей европейскую образованность с приверженностью к национальным корням в духовной жизни. В итоге западная революционная идея сменилась привычной *державной* идеей. Теоретические изыски о строительстве социализма де-факто превратились в забальзамированные останки марксизма — как и тело Ленина в Мавзолее. Им поклонялись, но в уме держали только одно: создать могучее государство, способное выстоять в грядущей войне.

Не случайно даже монархисты приветствовали этот процесс. В. Шульгин радовался, что при Сталине «наша страна стала мировой империей. Именно он достиг цели, к которой стремились несколько поколений русских. Коммунизм исчезнет, как бородавка, но империя — она останется». Зато о Ленине мнения были иные. Возможно, точнее всех указала ему место в истории Марина Цветаева, емко сравнившая его с Крупном: «Крупп — это завод, Ленин — это декрет. Ленин вне революции не существует, просто не любопытен».

Принято считать, что сталинские репрессии начались после убийства Кирова 1 декабря 1934 года. Но на деле они стали следствием резкого поворота к *державостроительству*, который начался раньше — с решения в идеологической сфере. Еще 15 мая того года ЦК и Совнарком приняли постановление «О преподавании истории в школах». Оно и возвестило о возврате к национальным корням...»

Отказ от нэпа и поворот Сталина к централизованному государству, основу которого должен был составить государственный патриотизм, вызвал гневную реакцию Запада, и прежде всего США. Ведь с начала 20-х годов именно американцы взяли в концессию у советских республик все самое ценное и, по сути, контролировали их развитие. Когда в конце 20-х в США разразился экономический кризис (Великая депрессия), СССР был одним из тех государств, кто протянул Америке руку помощи. В те годы из США в Советский Союз уходило до двух третей американского экспорта оборудования для сельского хозяйства и металлообрабатывающей промышленности. Несмотря на отсутствие дипломатических отношений между двумя странами, СССР занимал 7-е место в американ-

ской торговле и американские бизнесмены даже требовали от Белого дома поскорее заключить дипотношения с Москвой, чтобы этот бизнес развивался и дальше.

Дипотношения были заключены, но случилось это только в 1933 году, когда СССР являл собой уже несколько иную державу — без нэпа и с курсом на державность. В итоге те, кто недавно ратовал за признание Америкой СССР, стали яркими противниками этого курса. Эта ярость подпитывалась еще и тем, что новый президент США Ф. Рузвельт объявил в стране «новый курс», который во многом напоминал то, что делал в СССР Сталин (за что американского президента в открытую называли «ставленником Москвы»). Потерявшие после этого курса власть олигархи объединились против Рузвельта, создав «Лигу свободы». Во многом именно по ее заказу Голливуд наладил выпуск антисоветских картин, должных опорочить в глазах простых американцев образ первого в мире государства рабочих и крестьян. Самыми одиозными фильмами из этой серии были следующие: «Мир и плоть» (1932), «Британский агент» (1934), «Черный кот» (1934), «Товарищ» (1937), «Весеннее безумие» (1938), «Ниночка» (1939) и др. Как писала киновед Елена Карцева: «Беспомощность реакционных американских кинематографистов, стремившихся оклеветать страну, о жизни которой они были очень слабо осведомлены, приводила к созданию нелепых, абсурдных произведений.

Разве какому-нибудь здравомыслящему человеку придет в голову, что «страшный» рассказ Эдгара По «Черный кот», написанный в прошлом веке, можно использовать для антисоветской пропаганды? Оказывается, можно. Доказательством тому — голливудский фильм того же названия, выпущенный в 1934 году. Благодаря произведенной над ним вивисекции рассказ Эдгара По утерять всякое сходство с оригиналом. Остались лишь черный кот и трупы, число которых многократно увеличилось. Зато фильм приобрел столь желанную для его постановщиков антисоветскую окраску (герой картины — маньяк, убивающий женщин и бальзамирующий их трупы, если верить авторам, стал таким после длительного пребывания в «сибирских концентрационных лагерях»)..

В конце 30-х антикоммунистическая истерия разразилась с новой силой — тогда готовился реакционный закон Вурхиса, направленный против Американской коммунистической партии.

В этот период один за другим стали появляться фильмы, пытавшиеся всячески опорочить советскую страну. Но были они настолько тенденциозны и показывали советскую действительность в духе такой развесистой клюквы, что это лишало их элементарного правдоподобия.

В фильме «Путешествие в страх» действует американский инженер, которого на советской территории преследуют немецкие шпионы. Инженер ложится спать в номере гостиницы. «Спи спокойно, дорогой товарищ!» — торжественно говорит ему русская горничная, и простое пожелание доброй ночи звучит как надгробная эпитафия.

На таком же уровне знания русского языка и советской действительности делались и другие американские картины подобного рода.

За первые тридцать лет истории Голливуда мы не найдем в его обширной продукции ни одной (!) картины, которая показывала бы советскую страну и ее граждан пусть не с благожелательных, а хотя бы только с объективных позиций...»

Несмотря на всю примитивность подобной кинострляни, она все же приносила желаемые (для ее разработчиков) результаты. Например, в 1937 году, по данным Гэллага, более половины (59%) опрошенных американцев заявили, что если выбирать между двумя типами правления — советским и нацистским, то лучше жить при последнем (и это в разгар войны в Испании, где республиканцы насмерть бились с фашистами!). Как пишет философ В. Рукавишников: «На общественную атмосферу в Америке второй половины 30-х существенное влияние продолжали оказывать «непримиримые» антикоммунисты, считавшие коммунизм большим злом, нежели фашизм. Германский вариант тоталитаризма казался им более приемлемым. «Коричневые», в отличие от «красных», не призывали к разрушению капитализма. В нацистской Германии процветал крупный, средний и мелкий частный бизнес, уважалось право частной собственности, и уже одно это обстоятельство кардинальным образом отличало ее от сталинской России...»

В США, как и других странах Запада, имелись люди, которые восхищались Гитлером и полагали, что интересы имущих классов могли бы быть наилучшим образом обеспечены «контролируемым» распространением «нового порядка» по

планете. Они считали, что Гитлер — это наилучшая защита Европы от агрессивных устремлений сталинской России. Фашизм как идеологически обоснованный вызов сложившемуся мировому порядку многих вполне устраивал. Президент Ф. Д. Рузвельт был вынужден сделать выговор адмиралу Стерлингу за публичную поддержку Антикоминтерновского пакта. Стерлинг открыто призывал к сотрудничеству с Гитлером и участию Америки «в великом крестовом походе, возглавляемом Германией... с тем, чтобы не только навсегда покончить с призраком большевизма, но открыть плодородные земли России перенаселенной и индустриально голодной Европе».

Американский посол в СССР Уильям Буллит, крайне негативно относившийся к Сталину, признавался Уильяму Е. Додду, послу США в Германии, что одобряет союз фашистских государств, направленный против России и мирового коммунизма. Джозеф Кеннеди, посол США в Лондоне и отец будущего президента США, также полагал, что Советский Союз, а не нацистская Германия, представляет наибольшую потенциальную угрозу для Америки...»

В пропагандистской войне с Америкой тот же советский кинематограф вел себя куда более скромно, чем его заокеанский оппонент. Например, во второй половине 30-х, когда в США вышло больше десятка антисоветских картин, в СССР был снят всего один (!) фильм, где звучала антиамериканская тема, — «Цирк» (1937) Григория Александрова (в нем присутствовала критика расовых предрассудков, которые были чрезвычайно распространены в Америке). Отметим, что подобное соотношение сил (десять к одному) будет присутствовать на протяжении всей истории идеологического противостояния США и СССР.

## ДАЕШЬ НАРОДНУЮ КОМЕДИЮ!

Поворот в сторону централизации не мог не затронуть и советский кинематограф, в руководящих структурах которого в течение последних двух лет царило затишье. Но всем «наверху» было ясно, что это временное явление. Даже передача в 1932 году кинематографа в ведение Наркомата легкой промышленности ничего не значила, поскольку все понимали, что продлится сие руководство не долго. Так и вышло.

В феврале 1933 года у Сталина, наконец, дошли руки до кино. Именно тогда было образовано Главное управление кинофотопромышленности (ГУКФ) при СНК СССР. Правда, поначалу ему вменялось в обязанность не руководить киношными делами в масштабах страны, а только контролировать. Но уже спустя три месяца (в мае) Сталин расширяет полномочия ГУКФа — теперь он становится руководящим органом для всех союзных и республиканских кинотрестов. Отныне он будет наблюдать не только за ходом работы над важнейшими картинами, создаваемыми на всех киностудиях, но и отвечать за содержание этих фильмов.

Благодаря стараниям либеральной историографии, которая потратила (и тратит) немало сил в попытках демонизировать личность Сталина, у многих людей до сих пор бытует мнение, что вождь всех народов руководил советским кинематографом «по глобусу» (то есть так же «бездарно», как он, по мнению Н. Хрущева, с легкой руки которого и вошло в широкий обиход это выражение, руководил войной). На самом деле все было диаметрально наоборот. Именно во многом благодаря стараниям Сталина советский кинематограф и стал тем великим искусством, которое было понятно и доступно миллионам. Это искусство сумело из нэпмана-единоличника воспитать новую личность — человека-коллективиста с его культом нестяжательства и жертвенности.

На протяжении последних двадцати лет образ этого человека-коллективиста либералами всячески оплевывается и унижается. Они даже термины для него особые изобрели: «гомо советикус» или еще грубее — «совок». Как пишет киновед Н. Нусинова: «С момента возникновения советского кино его создатели были одержимы идеей создания нового человека, достойного жить в новом, коммунистическом мире, и такой искусственный человек в первую очередь начал создаваться кинематографом».

Вы только вдумайтесь в это определение: «искусственный человек»! То есть нечто вроде робота. Себя небось госпожа киновед таковым не считает, а если ее кто-то так назовет, наверняка обидится. Зато с предками чего церемониться. Теми самыми предками, которые, именно будучи настоящими людьми из плоти и крови, а не порождениями сегодняшнего целлулоидного масскульта, только за одно десятилетие ценой неимоверного напряжения сил сумели воздвигнуть около 9 тысяч заводов и фабрик, построили такие гиганты строительства, как Магнитку и ДнепрогЭС, наконец, выиграли самую кровопролитную войну в истории человечества. Разве нынешнее поколение «пехт», воспитанное на либеральных ценностях с его культами стяжательства и сибаритства, способно на такое? Смешно даже сравнивать.

Однако вернемся к Сталину.

Многочисленные воспоминания очевидцев и архивные документы наглядно демонстрируют, что он был человеком не только образованным, но, что самое главное, — не заумным. Культ его личности потому и возник, что народ разглядел в Сталине не просто выдающуюся личность (как говорил М. Шолохов: «Был культ, но была и личность»), а именно личность, которая по своему менталитету являлась плотью от плоти этого народа. Как верно писал Л. Фейхтвангер: «Сталин действительно является плоть от плоти народа. Он сын деревенского сапожника и до сих пор сохранил связь с рабочими и крестьянами. Он больше, чем любой из известных мне государственных деятелей, говорит языком народа...».

Вот почему даже в своих личных пристрастиях вкусы вождя практически всегда совпадали со вкусами и пристрастиями большинства населения СССР. Будь иначе, то не получилось бы у Сталина создать в стране такой кинематограф,

который стал любимым детищем для миллионов людей. Например, читая сегодня дневники бывшего руководителя советского кинематографа Б. Шумяцкого, видно, что оценки, даваемые Сталиным различным кинофильмам после их просмотров, удивительно точны: ему нравились именно те ленты, которые вскоре станут любимы миллионами людей. Вождь здесь крайне редко ошибался.

Затевая в начале 30-х грандиозные реформы, поднимая на них многомиллионный народ, Сталин прекрасно понимал, что без такого важнейшего из искусств, как кинематограф, ему никак не обойтись. Рвущие жилы на стройках социализма люди должны были иметь и соответствующий кинематограф, который не только вдохновлял бы их на подвиги, но и помогал расслабиться в редкие минуты отдыха. Да, это был мифологизированный кинематограф, базировавшийся на мифосозидателе, спланирующем нацию и помогающем ей выжить в тяжелейших условиях перенапряжения сил. Поэтому Сталин ставил перед кинематографистами задачу не заимствовать, а снимать такое кино, которое содержало бы в себе ту самую «золотую середину»: было бы в меру умным и в меру доходчивым.

Отметим, что точно такую же цель тогда ставил перед Голливудом и новый президент США Ф. Рузвельт, благодаря чему Америка стала процветающей страной: их кинематограф родил на свет миф об «американской мечте», которая сплотила нацию в единое целое и повела ее к вершинам процветания.

Многие факты свидетельствуют о том, что Сталин внимательно следил за «новым курсом» Рузвельта и черпал из него много полезного (в свою очередь, и американский президент брал на вооружение многое из сталинской практики государственного управления). Не оставался без внимания вождя и американский кинематограф, который был для него не только средством досуга, но и полигоном полезных идей. Не случайно Сталин иногда советовал советским кинематографистам не бояться учиться у американцев, перенимая у них опыт и знания в деле создания подлинно массового кинематографа. Во многом благодаря этим установкам в первой половине 30-х годов новый импульс получил в СССР такой киношный жанр, как комедия.

Еще в 20-е годы комедий в СССР снималось много — чуть ли не половина ежегодно выходивших в прокат картин была снята в этом жанре. Однако большинство из них были чисто подражательские, то есть снимались в подражание западным фильмам с участием Чарли Чаплина, Бастера Китона, Макса Линдера, Гарольда Ллойда и т.д. Поэтому и удач в этом жанре у советских кинематографистов было не так много. Но в начале 30-х годов перед советскими кинематографистами встала задача найти такие пути развития этого жанра, чтобы в нем удачно сочетались развлекательность и патетика грандиозных социалистических преобразований. Тем более что приход звука в кино предоставлял кинематографистам такую возможность, в частности в области музыкальной комедии. Первопроходцем в этом жанре суждено было стать Григорию Александрову, который, как мы помним, начинал свою карьеру в кино рядом с одним из идеологов интеллектуального кинематографа Сергеем Эйзенштейном, но затем сменил свои творческие ориентиры, целиком уйдя в массовое кино. Как пишет киновед М. Кушников:

«Формально (хронологически) лучшие комедии 20-х прямо предшествуют комедиям Григория Александрова, по сути же, и по форме, и по смыслу, они — прямая противоположность. «Дон Диего и Пелагея», «Девушка с коробкой», «Дом на Трубной» — веселые фильмы (как и положено комедиям). И чуть-чуть грустные. Они, разумеется, разные — прежде всего по жанру: Протазанов заметно сильнее в сатире, Барнет — в лирике. Но они схожи своей предельной заземленностью, сугубым «бытовизмом». В них и намек нет на героически-победную, маршевую поступь, которую принесли на экран комедии Александрова.

Первые советские комедии выступают от имени иной эпохи — сложной, неустоявшейся. Последствия нэпа еще дают о себе знать — так же как последствия войны, разрухи, безработицы. Герои этих комедий — обычные люди, люди трамваев, улиц, очередей, коммуналок, домишек с палисадами и огородами, по-своему привлекательные, но никак не претендующие на особое место в истории. Они еще не успели осознать идеалы нового времени, почувствовать его романтический пафос. Они живут на окраинах, в пригородах, в тесноте коммунального быта — их не ждут в финале Большой театр, или



пышные павильоны Сельскохозяйственной выставки, или физкультурный парад на Красной площади...».

Комедийная деятельность Александра началась после встречи... со Сталиным. Случилось это в августе 1932 года, когда режиссер вернулся из служебной заграничной командировки (Александров ездил туда с Эйзенштейном и Э. Тиссэ) и заехал в гости к писателю Алексею Горькому. По счастливой случайности там оказался Сталин, которому гость принялся рассказывать о своих впечатлениях от заграничной поездки. Сталин с интересом выслушал режиссера, после чего внезапно заявил: «Искусство, по-моему, задержалось во вчерашнем дне. Известно, что народ любит бодрое, жизнерадостное искусство, а вы не желаете с этим считаться». После чего вождь обратился к Горькому: «Алексей Максимович, если вы не против веселого, смешного, помогите расшевелить талантливых литераторов, мастеров смеха в искусстве». Хозяин дома пообещал Сталину, что сделает все, что в его силах. И не обманул, рассказав о просьбе вождя руководителям советской кинематографии.

Осенью 1932 года в ГУКФе состоялось совещание, на которое пригласили ведущих кинорежиссеров и сценаристов страны. Перед собравшимися была поставлена задача: как можно скорее приступить к выпуску звуковых кинокомедий, которых так ждет советский народ. В итоге уже спустя два года на экраны вышло около десятка новых кинокомедий, снятых на разных киностудиях страны. Назову лишь некоторые из них: «Марионетки» (Яков Протазанов) — политический памфлет, высмеивающий фашистских деятелей, «Гармонь» (Игорь Савченко) — музыкальная комедия про деревенских комсомольцев, «Горячие денечки» (Иосиф Хейфиц, Александр Зархи) — комедия про любовь танкиста к студентке сельхозтехникума, «Великий утешитель» (Лев Кулешов) — экранизация новелл О'Генри и др.

Однако «гвоздем» сезона, безусловно, стал феерический мюзикл Григория Александрова «Веселые ребята», который вышел на широкий экран в декабре 1934 года. Однако прежде чем фильм вышел в прокат, он прошел «обкатку» у Сталина и у его соратников по Политбюро. Дело было летом, за полгода до официальной премьеры. А если точнее — в ночь с 13 на 14 июля. Вот как это выглядит в воспоминаниях Б. Шумяцкого:

«Сталин: «Ну, что дальше будем смотреть? (перед этим членом Политбюро крутили документальный фильм «Челюскин». — Ф. Р.)»

Ворошилов: «Давайте картину «Веселые ребята».

Сталин: «Что еще за картина?»

Ворошилов: «А это интересная, веселая, сплошь музыкальная картина с Утесовым и его джазом».

Шумяцкий: «Но только у меня всей нет. Она заканчивается. Сегодня могу показать лишь начальные (две) части».

Сталин: «Он нас интригует. Давайте хотя бы начальные».

Каганович: «Но ведь Утесов безголосый».

Жданов: «К тому же он мастак только на блатные песни».

Ворошилов: «Нет, вы увидите. Он очень одаренный актер, чрезвычайный весельчак и поет в фильме здорово. Фильма исключительно интересная».

Шумяцкий: «Мы его заставили и играть, и петь по-настоящему».

Каганович: «Как это вы достигли?»

Шумяцкий рассказал про технические возможности звукового кино.

Сталин: «Раз интересно, давайте смотреть».

Во время просмотра «Веселых ребят» стоял гомерический хохот. Особенное реагирование вызывали сцены с рыбой, пляжем и переключкой фразы: «Вы такой молодой и уже гений. Как же можно?» — «Привычка». Очень понравился марш, проход, переключка стада и прочее. Начали спрашивать, кто снимал и где.

Шумяцкий объяснил.

Каганович: «Неужели это сделано у нас в Москве? Сделано ведь на высоком уровне, а говорили, что эта ваша Московская фабрика — не фабрика, а могила. Даже в печати об этом часто говорят».

Шумяцкий: «Это говорят у нас только скептики, пессимисты, люди сами мало работающие».

Сталин: «Скажите, просто бездельные мизантропы. Таких ведь около всякого дела имеется еще немало. Вместо того, чтобы в упорной работе добиваться улучшения дела, они только и знают, что ворчат и пророчествуют о провалах...».

Спустя неделю — 21 июля — Шумяцкий привез членам Политбюро уже полный вариант «Веселых ребят». И вновь обратимся к его дневниковым записям:

«Начали смотреть картину.

Сталин, уже предварительно просмотревший ее три первые части, рассказывал товарищам, которые ее не видели, ход сюжета, сильно смеялся над трюками. Когда начались сцены с переключкой, он, с увлечением обращаясь к Ворошилову, сказал: «Вот здорово продумано. А у нас мудрят и ищут нового в мрачных «восстановлениях», «перековках». Я не против художественной разработки этих проблем. Наоборот. Но дайте так, чтобы было радостно, бодро и весело».

Когда увидел 3-ю часть — сцены с животными, затем 4-ю часть — мюзик-холл и 5-ю часть — сцены драки, заразительно смеялся. В заключение сказал: «Хорошо. Картина эта дает возможность интересно, занимательно отдохнуть. Испытали такое ощущение — точно после выходного дня. Первый раз я испытываю такое ощущение от просмотра наших фильмов, среди которых были весьма хорошие»...

Сталин оценил картину как весьма яркую, весьма интересную, подчеркивал «хорошую, активную», «смелую» игру актеров (Орлова, Утесов), хороший ансамбль действительно веселых ребят джаз-банда. В конце, уже прощаясь, говорил о песнях. Обращаясь к Ворошилову, указал, что марш пойдет в массы, и стал припоминать мотив и спрашивать слова. Указал, что надо дать песни на грамофонные пластинки...».

Между тем, когда «Веселые ребята» вышли в прокат, мнения о них разделились. Если простой зритель в большинстве своем принял фильм с восторгом, то высоколобая критика, наоборот, — критически. Такого количества отрицательных рецензий, обрушившихся на «Веселых ребят» в советской прессе, не знал до этого ни один тогдашний фильм. В чем же обвиняли картину?

Главная претензия — подражание второсортным голливудским джаз-ревю, которых режиссер Александров насмотрелся в Америке (он был там в 1929—1930 годах). Среди других обвинений, звучавших в адрес фильма, были и такие: пошлость, бездушие (дескать, на съемках мучили животных), плагиат (дескать, композитор Исаак Дунаевский передрал музыку у мексиканцев). Впрочем, возьмем в руки первоисточники. Вот что писала о фильме «Литературная газета»:

«Создав дикую помесь пастушеской пасторали с американским боевиком, авторы думали, что честно выполняли со-

циальный заказ на смех. А ведь это, товарищи, издевательство над зрителем, над искусством... И на страницах газеты (намек на «Комсомольскую правду», которая выступила в защиту фильма. — Ф. Р.), рядом с пахнущими порохом и кровью заметками международной информации, рядом с сообщениями ТАСС, заставляющими вечерком достать из дальнего ящика наган и заново его перечистить и смазать, щебечут лирические птички...».

Хулители фильма ставили вопрос ребром: по какому пути пойдет наш кинематограф? И сами же давали ответ: если по пути «Веселых...», то ничего хорошего наш кинематограф впереди не ждет.

Дискуссию «закруглили» на самом верху. 12 марта 1935 года на страницах главной газеты страны «Правды» появилась заметка о фильме, в которой была сделана попытка примирить хулителей и ревнителей картины. В заметке отмечалось, что «Веселые ребята» — это первый крупный шаг в «попытке широко использовать американское мастерство веселого трюка», что «картина не свободна от недостатков», и в первую очередь «из-за отсутствия сюжета», что, «несмотря на талант постановщика, несмотря на превосходную игру артистки Орловой и мастерство оператора Нильсена, трюк наглядно обнаружил свои сильные и слабые стороны», что «мюзик-холл на экране — веселое и занятное зрелище, но надо давать его в меру».

Как я уже отмечал, «Веселые ребята» имели огромный успех у зрителя, причем не только у советского. На Международной киновыставке в Венеции в 1934 году картина была удостоена сразу двух призов — за режиссуру и музыку. Не остались обделенными по части наград и создатели ленты: в частности, Григорий Александров был удостоен боевого ордена Красной Звезды, как писали газеты: «за храбрость в победе над трудностями кинокомедии».

## ВЕЛИКИЙ «ЧАПАЕВ»

Фильм «Веселые ребята» можно смело назвать первой всенародно любимой советской музыкальной комедией. Причем рождена она была в тесном содружестве представителей двух главных киношных национальных диаспор: славянской и еврейской. К первой относились: Григорий Александров-Мормоненко (режиссер), Василий Лебедев-Кумач (автор текстов песен), а также исполнители ролей: Любовь Орлова, Мария Стрелкова, Елена Тяпкина, Федор Курихин; ко второй — Владимир Масс, Николай Эрдман (сценаристы), Исаак Дунаевский (композитор), а среди исполнителей ролей значились: Леонид Утесов (Лазарь Васбейн), Эммануил Геллер, Александр Арнольд, Роберт Эрдман.

Не менее значительных успехов достигли тогда и представители серьезных жанров, а именно: производственного и героико-приключенческого кино. Так, в конце 1932 года на экраны страны вышел фильм «Встречный», который впервые в истории советской кинематографии глубоко и правдиво показал современный рабочий класс (это была оптимистическая драма о рабочих ленинградского турбинного завода, построивших первую советскую турбину). Именно этот фильм дал импульс отечественной кинематографии развиваться в реалистическом направлении. Отметим, что верхний слой создателей фильма состоял сплошь из одних евреев: сценаристами были Лео Арнштам и Леонид Любашевский, режиссерами — Фридрих Эрмлер и Сергей Юткевич, операторами — Александр Гинцбург, Жозеф Мартов и Владимир Рапопорт.

Два года спустя на том же «Ленфильме» вышел еще один шедевр — первый советский блокбастер «Чапаев», снятый уже деятелями кино славянского происхождения: режиссерами были Георгий и Сергей Васильевы, операторами — Александр Сигаев и Александр Ксенофонтов, композитором —

Гавриил Попов. Отметим, что Васильевы не были родными братьями, а всего лишь однофамильцами, однако, учитывая схожесть своих жизненных и творческих взглядов, решили взять себе псевдоним «братья Васильевы».

Как уже отмечалось, приход братьев Васильевых в игровой кинематограф был не случаен. Он случился аккуратно вскоре после того, как в январе 1929-го свет увидело постановление ЦК ВКП(б), которое нацеливало кинематографических руководителей делать ставку на «привлечение пролетарских сил» в кино. Васильевы именно к таким кадрам и относились. Мало того что оба были русскими, они к тому же еще были достаточно молоды (Георгию на момент прихода в кинематограф было 30 лет, Сергею — 29). В течение нескольких лет они работали монтажерами на разных киностудиях (Георгий в «Госкино», Сергей в «Севзапкино»), однако в самом конце 20-х обе эти студии объединили (так появился «Ленфильм») и творческая судьба Васильевых соединилась.

С 1930 года они стали снимать документальные фильмы, однако больших лавров в этом деле не снискали. Не принесли им удовлетворения и первый их игровой фильм — «Личное дело», который они сняли в 1932 году. Однако с профессиональной точки зрения это детище «братьев» сослужило им хорошую службу: как признается много позже сам Сергей Васильев, мощный толчок к «Чапаеву» они получили именно на «Личном деле».

После неудачи с последним фильмом Васильевы числились на «Ленфильме» если не в числе отстающих режиссеров, то, уж во всяком случае, не в передовиках. Поэтому больших надежд на них никто не возлагал и лакомых кусков не предлагал. И когда они пришли в сценарный отдел за очередной заявкой, им бросили на стол несколько сценариев, которые на протяжении нескольких лет пылились на полках и которые ни один из режиссеров ставить не хотел. Среди них был и сценарий «Чапаев», написанный по одноименной книге Дм. Фурманова. Васильевым он поначалу не приглянулся, но учитывая, что остальные опысы, выложенные перед ними, были еще хуже, они решили рискнуть.

Интерес к теме возникал у Васильевых постепенно, по мере того как они окунались в материал. Особенно сильно этот интерес проявился во время их встреч с бывшими ча-

паевцами и после знакомства с дневниками Фурманова. Кроме того, тема фильма была созвучна происходящему в стране — интерес к народным русским героям пропагандировался с самого кремлевского «верха». Под влиянием этих процессов даже тогдашний идеолог космополитов нарком просвещения А. Луначарский в 1930 году в докладе в Комакадемии вынужден был сказать о необходимости начать борьбу «против тех космополитических тенденций, которые добиваются нивелировки национальных стилей». Именно братьям Васильевым суждено было положить начало возрождению русского национального стиля в советском кинематографе. До них снималось множество фильмов о Гражданской войне, но во всех в качестве героев действовали вымышленные персонажи. Васильевы впервые поставили во главе сюжета не только человека реально существовавшего, но поистине народного героя. Чапаев в их фильме был сродни персонажу из русских былин.

Как писали сами режиссеры: «В творческом плане материал Гражданской войны привлекал нас и по другим соображениям. Опыт советской кинематографии в этой области был скорее отрицательным, чем положительным. Гражданская война много раз служила поводом для создания неглубоких, примитивных агиток, полуприключенческих, полудетективных фильмов, всегда вызывавших досаду и неудовлетворенность зрителя поверхностностью отображения этого величайшего героического этапа борьбы рабочего класса и трудящегося крестьянства. Материал был дискредитирован в глазах зрителя, захватан «нечистыми руками», оштампован и затрафаречен. Надо было его реабилитировать. Трудности создавали лишний стимул для нашей творческой работы...».

Свой вариант сценария Васильевы писали около полугода и завершили его весной 33-го. На «Ленфильме» он хоть и был одобрен, но больших восторгов не вызвал. То ли по причине недоверия руководства к молодым режиссерам (ведь шлейф прошлых неудач продолжал тянуться за Васильевыми), то ли в силу идеологических причин, а именно — нежелания делать из русского героя Чапаева культовую фигуру. В итоге фильм хотя и был включен в план студии на 1934 год, однако всего лишь как немой и с очень маленьким бюджетом. Васильевых такая ситуация, естественно, не устроила, и они стали бороться за перевод «Чапаева» в разряд звукового кино (эра

звукового кинематографа в СССР началась в 1931 году — с фильма «Путевка в жизнь»).

Борьба была трудной. О ее накале говорит хотя бы такой факт: директор «Ленфильма» наотрез отказывался читать звуковой вариант сценария «Чапаева» и каждый раз, когда Васильевы приходили к нему, либо не принимал их, ссылаясь на занятость, либо ускользал из кабинета еще на подходе братьев к нему. Более того, он спустил на Васильевых «всех собак» — дал команду как следует пропесочить их в студийной многотиражке. В итоге там появилась заметка, где Васильевых обвинили в «ослаблении и игнорировании немого фронта» и даже в деляческих позициях (мол, они выбивают под себя выгодный заказ). Ситуация складывалась таким образом, что перед Васильевыми реально замаячила перспектива не только лишиться звукового, но даже немого варианта фильма. И это бы случилось, если бы в дело не вмешался Его Величество Случай (он еще неоднократно будет спасать картину). За фильм заступился художественный руководитель студии Адриан Пиотровский, который призвал под свои знамена многих ведущих мастеров «Ленфильма». Вместе они взяли под защиту молодых режиссеров и своим авторитетом заставили администрацию студии отступить. «Чапаев» был переведен в разряд звуковых фильмов и весной 1933 года запущен в подготовительный период.

Еще на стадии написания сценария Васильевы ломали головы над тем, кому доверить главную роль в своем детище — роль Чапаева. Ошибка в этом деле грозила крахом для всего проекта. Причем братья исходили из того, что пусть актер будет не похож на легендарного комдива в жизни, но главное, чтобы он был по-настоящему талантливый. Личное обаяние такого актера должно было перекрыть внешнее несходство с его персонажем.

Поначалу в роли Чапаева братья долго видели замечательного мхатовского актера Николая Баталова, слава которого у широкого кинозрителя была огромной (она пришла к нему благодаря ролям в картине «Мать» (1926) и первом советском звуковом фильме «Путевка в жизнь» (1931). Но тот ответил Васильевым отказом. По одной из версий, отказ был вызван его загруженностью в театре. Однако по другой версии, причина была иной: Баталов не хотел связываться с те-



мой Гражданской войны, успевшей к тому времени уже набить оскомину и во многом дискредитировавшей себя. За эту версию говорит тот факт, что уже через год после того, как к Баталову обратились Васильевы, он дал согласие сняться сразу в двух картинах: «Три товарища» и «Пастух и царь».

Еще одной кандидатурой на роль Чапаева был молодой актер Ленинградского академического театра драмы Борис Бабочкин. Васильевы видели его в нескольких ролях, и он им понравился своим темпераментом, ярко выраженной эмоциональностью. Тем более что у Бабочкина был опыт игры в постановках о Гражданской войне: он играл Братишку в «Штурме» и Сысоева в «Первой Конной». И когда сценарий «Чапаева» был написан, Васильевы пригласили на первую читку именно Бабочкина, рассчитывая именно на ней повнимательнее присмотреться к актеру. Однако, дабы не обидеть актера возможным отказом, братья сообщили ему, что намечают его на роль ординарца Чапаева Петьки (кстати, у Фурманова такого героя не было). Но отказа не последовало. Когда после читки, которая проходила на квартире актера И. Певцова (братья хотели предложить ему роль полковника Бороздина), Бабочкин и Васильевы вышли на улицу, актер внезапно вошел в образ Чапаева и стал показывать режиссерам, как он видит легендарного комдива: «А знаете, как он носил фуражку? Вот так, вероятно... А знаете, как он здоровался с бойцами? Вот как...» И так здорово Бабочкин преобразался в Чапаева, что Васильевы для себя решили: комдива играть именно ему. Как вспоминал много позже сам актер: «...Играть Петьку я согласился, и интересы картины стали моими интересами. О том, что мне придется играть Чапаева, я тогда и не думал. Я только уговаривал Васильевых не делать ошибки в выборе актера на эту роль. Я думал, что хорошо бы мог ее сыграть Хмелев. Доказывая им негодность некоторых кандидатур, я, без всякой задней мысли, в качестве аргументов предъявлял Васильевым такие черты этого актера, что в результате они просили меня попробовать грим. Я надел шапку и наклеил усы...»

После того как Бабочкин стал Чапаевым, на роль Петьки был утвержден актер Яков Гудкин. На роль Анки-пулеметчицы Васильевы пригласили свою хорошую знакомую — актрису Варвару Мясникову, которая играла в двух предыдущих картинах братьев: «Спящей красавице» и «Личном деле». Еще

один актер из «васильевской обоймы» — Николай Симонов (он снимался в «Личном деле») — получил роль комвзвода Жихарева. На роль комиссара Фурманова был приглашен артист ленинградского ТЮЗа Борис Блинов, который до этого в кино не снимался. Среди других дебютантов выделю хорошо известного ныне Георгия Жженова, который сыграл эпизодическую роль ткача Тереши.

Из-за долгих поисков актеров и других проблем организационного плана подготовительный период затянулся. Поэтому начать съемки удалось только на исходе лета — в августе 1933 года. Для съемок природы группа отправилась в Калинин, в стрелковую дивизию имени Ворошилова, солдаты которой должны были сниматься в массовых сценах. Жить киношников определили в военный лагерь, что их поначалу чрезвычайно обрадовало — жизнь на природе никому не была в тягость. Однако на этом череда приятных впечатлений закончилась. Буквально на трети сутки съемок небо заволокло тучами и над местом съемок зарядили сплошные дожди. В итоге из 28 намеченных объектов за месяц съемок удалось отснять только несколько крохотных эпизодов и одну большую сцену — отъезд Фурманова. Устав ждать «у моря погоды», Васильевы решили отложить съемки природы на следующее лето и свернули экспедицию.

Вернувшись в Ленинград, Васильевы на какое-то время законсервировали работу над «Чапаевым» и занялись другим проектом — кинооперой «Пиковая дама», став родоначальниками этого жанра в отечественном кино. А ближе к зиме они вновь вернулись к «Чапаеву». В декабре 34-го и январе 35-го были отсняты павильонные эпизоды на «Ленфильме». И вот здесь случилось то, чего никто, в общем-то, и не ждал. Оказалось, что вынужденный летний простой пошел только на пользу картине. В процессе работы в павильоне Васильевы взялись за кардинальную переделку сценария, перелопатив его чуть ли не напополам. В итоге из режиссерского сценария в период съемок была изъята 21 сцена, а 11 сцен были созданы вновь. Но Васильевым этого показалось мало, и они перетрясли и актерский состав. Так, они заменили сразу двух актеров, игравших ключевые роли: на роль Петьки вместо опытного актера Якова Гудкина (на его счету было более десяти картин, в том числе «Катька — бумажный ранет», «Об-

ломок империи», «Встречный» и др.) был приглашен 26-летний Леонид Кмит (это была его первая большая роль в кино), а роль предателя Верзилы от А. Перегожина перешла к Константину Назаренко.

После того как за зиму были отсняты все павильонные эпизоды, группа отправилась во вторую экспедицию на природу в тот же Калинин. На календаре была середина весны. На этот раз поездка прошла как нельзя отлично: при минимуме простоев. Финал фильма — гибель Чапаева — снимали на Волге, хотя потом в народе будет ходить легенда, что съемки велись «в бурном Тереке», а то и на самом Урале. На самом деле место для съемок этого эпизода было выбрано на Волге. Но заканчивать картину сценой гибели главного героя Васильевы не хотели, понимая, что это выглядит слишком пессимистически. Поэтому ими были придуманы два разных финала, но с одинаковым — оптимистическим — уклоном. Первый выглядел следующим образом. По освобожденному Абищенску маршируют войска красных, среди которых зритель видит и Анку с Петькой. Раненые, лежа на санитарной двуколке, они проезжают мимо восторженной толпы, и на их лица «ложатся» слова Чапаева: «Счастливые, говорю, вы с Петькой... Молодые... Вся жизнь впереди».

Второй финал относился к более далекому будущему, но герои в нем были все те же — Анка и Петька. Все происходило в красивом яблоневом саду, где среди груды уже собранных фруктов Анка играла с детьми. Здесь их заставал Петька, который к этому моменту достиг высот своего погибшего командира — возглавлял стрелковую дивизию. На фоне счастливого семейства вновь слышался голос Чапаева: «Вот поженитесь, работать вместе будете. Война кончится, великолепная будет жизнь. Знаешь, какая жизнь будет? Помирать не надо!»

Для съемок второго финала съемочной группе пришлось выезжать на родину Сталина — в город Гори. Там и был снят цветущий яблоневый сад. Однако ни один из этих финалов в окончательный вариант фильма так и не вошел. Видимо, Васильевы вовремя осознали всю фальшивость и ненужность такого эпилога и оставили все как есть. И не ошиблись.

Как я уже упоминал, в начале работы над «Чапаевым» фильм воспринимался руководством «Ленфильма» как вполне заурядное полотно, к тому же творимое молодыми и не

очень успешно себя зарекомендовавшими режиссерами. Но если на первом этапе работы такая ситуация воспринималась Васильевыми болезненно, то на последней стадии уже иначе — с облегчением. А все потому, что пресс цензуры над картиной был минимальным. В результате в фильм вошло практически все, что наметили еще в режиссерском сценарии Васильевы. На волне этого успеха братьям казалось, что и на стадии приемки «Чапаева» все пройдет как по маслу. Увы...

Цензоры из Главка потребовали сделать всего лишь две купюры: песню «Аллаверды» в исполнении каппелевского поручика в салон-вагоне и психическую атаку каппелевцев. И если с изъятием первого эпизода Васильевы согласились практически без возражений, то сделать вторую купюру наотрез отказались. «Это же одна из лучших сцен в фильме!» — бушевали братья. «Ничего она не лучшая, — возражал им начальник советской кинематографии Борис Шумяцкий. — Она же героизирует белое офицерство!» Никакие уговоры и объяснения на Шумяцкого не подействовали, и он отправил братьев обратно в Ленинград и строго-настрого наказал им в течение недели произвести названные купюры и вновь привезти к нему фильм на утверждение. Однако победа все равно осталась за Васильевыми. Вот как об этом вспоминает один из братьев — Сергей: «Сдавать готовый фильм мы с Георгием приехали в Москву «Стрелой». Утро и половину дня просидели на вокзале, не рискуя ехать в Главк, так как сцену «психической», несмотря на указание т. Шумяцкого, мы не вырезали. Все думали, как ее отстоять. Очень волновались. В Главк поехали к назначенному часу просмотра. Сдали фильм в аппаратную. Вошли в зал. На вопрос Шумяцкого: «Как с фильмом?» — ответили обтекаемо: «Все в порядке». Когда с экрана слышалась дробь барабанов и в атаку пошли черные валы каппелевцев, он взглянул на нас так выразительно, что стало понятно: ничего хорошего предстоящий разговор не предвещает. Но судьбу сцены решило присутствие на этом просмотре К. Е. Ворошилова, С. М. Буденного и других военных руководителей. Они дали высокую оценку сцене «психической атаки». Их мнение и поддержка помогли сохранить в фильме эту важнейшую для него сцену».

Когда фильм был закончен, руководство ГУКФа планировало выпустить его на всесоюзный экран аккуратно в канун

ноябрьских праздников 1934 года. Однако прежде фильм должен был посмотреть сам Сталин. К тому времени он уже взялся лично просматривать наиболее значительные новинки в своем кремлевском кинотеатре, поэтому «Чапаев» никак не мог миновать его внимания.

Просмотр фильма Сталиным и его соратниками по Политбюро состоялся поздно вечером (в двенадцатом часу ночи) 4 ноября в кинотеатре, расположенном на территории Кремля в помещении бывшего зимнего сада. Как вспоминал позднее сам Шумяцкий, поначалу Сталин отнесся к фильму настороженно, поскольку до этого достаточно насмотрелся легковесных поделок на материале Гражданской войны. То и дело он отпускал недовольные реплики типа: «Что за толпа бежит? Отчего шевелят губами, а речь отстаёт?» и т. д. В эти мгновения Шумяцкого прошибал холодный пот и он боялся одного: лишь бы недовольство фильмом не выплеснулось на него лично.

Спустя минут 15—20 после начала просмотра ситуация стала меняться в лучшую сторону. Переломной стала сцена, где Чапаев спрашивает Фурманова: «А как думает комиссар?». Сталин впервые за весь просмотр отреагировал на эпизод положительно, отпустив реплику: «Это он его прощупывает». И пошло-поехало. Остальные эпизоды принимались исключительно на ура, без какого-либо ехидства. Дело дошло до того, что Шумяцкий, который каких-нибудь 10—15 минут назад готов был под кресло провалиться от стыда, окончательно осмелел и предложил Сталину немедленно пригласить в Кремль братьев Васильевых. Сталин отреагировал на это с энтузиазмом: «Раз это вы делаете с точки зрения большой кинополитики, зовите их, благо картина хорошая».

Васильевы пришли в кинозал в тот самый момент, когда фильм уже заканчивался. Именно в этот момент случилась досадная накладка. В одном из аппаратов лопнула пружина, и сеанс прервался. Шумяцкий до того разволновался, что не смог говорить с киномехаником по телефону и немедленно помчался в будку. По его команде киномеханики остановили проекционную технику и перебросили последнюю часть фильма на соседний аппарат. После чего сеанс продолжился.

Когда фильм закончился, первым со своего места поднялся Сталин. По его довольному лицу было видно, что картина ему понравилась чрезвычайно. Обращаясь к Шумяцко-

му, он сказал: «Вас можно поздравить с удачей. Здорово, умно и тактично сделано. Хорош и Чапаев, и Фурманов, и Петька. Фильм будет иметь большое воспитательное значение. Он — хороший подарок к празднику». Польщенный этой тирадой Шумяцкий попросил разрешения пригласить в зал непосредственных виновников случившегося — братьев Васильевых. Сталин разрешил.

Едва режиссеры вошли и поздоровались с присутствующими, на них тут же посыпались похвалы. Как пишет в своих дневниках Б. Шумяцкий: «При представлении Сталин и другие сильно хвалили работу, как блестящую, правдивую и талантливую, предсказывая ленте заслуженный успех.

С. Васильев на это ответил благодарностью, заявив, что они, делая ленту, сильно волновались, предчувствуя, что сама тема и материал были очень ответственны. Теперь рады, что их творческие усилия не прошли даром. Отметил, что в этом они во многом обязаны и директору своего ХПО т. Ионисяну...

Сталин, Ворошилов и другие, поблагодарив еще раз режиссеров за доставленное удовольствие, разошлись в 1 ч. 51 мин. ночи».

Спустя три дня, в 17-ю годовщину Великого Октября, Сталин попросил Шумяцкого вновь привезти и показать ему «Чапаева». После просмотра все снова стали делиться своими впечатлениями. Так, Лазарь Каганович сказал: «Да, поразительно сильная картина. Находимся под ее обаянием. Ее будут крепко и с пользой смотреть. Действительно исключительный подарок к празднику, действительно, что до сих пор ничего подобного у нас не было показано».

Кагановича поддержал Андрей Жданов, который пришел в кинозал только к середине показа, но, несмотря на это, сумел с ходу включиться в просмотр. Он отметил, что, невзирая на пережитые волнения, выходишь бодрым, отдохнувшим. И поздравил кинематографистов с исключительной удачей.

На следующий день в Кремле вновь крутили «Чапаева», однако Сталина на просмотре не было — он в эти часы (с 2 дня до 7 вечера) работал. Зато на сеансе присутствовали Вячеслав Молотов и его жена Полина Жемчужина. И оба на похвалы фильму не скупились. Молотов сказал, что смотрит фильм второй раз, но лента теперь ему кажется еще лучше. Он отметил великолепную игру двух Борисов — Бабочкина и Чиркова (последний играл в фильме небольшую роль крестьянина).

Прошло всего лишь несколько часов после этого показа, как Сталин, освободившийся после работы, потребовал показать «Чапаева» уже ему. Но тут случилась накладка. Выяснилось, что киномеханики, которые работали почти круглые сутки, уехали домой отдыхать. Но Шумяцкий сумел быстро найти им замену, и сеанс состоялся. На часах было половина двенадцатого ночи. Сначала смотрели экранизацию классики — «Грозу», затем добрались до «Чапаева». Сталин, который успел не просто полюбить эту картину, а стать ее самым яростным фанатом, на протяжении всего просмотра «вел» ее объяснениями. И зал покидал чрезвычайно удовлетворенный. Как вдруг...

10 ноября в газете «Известия» появилась первая рецензия на «Чапаева» в советской прессе. Ее автор — Х. Херсонский — в целом положительно отзывался о фильме, но позволил себе пусть одно, но все же критическое замечание: высказал мнение, что образ Фурманова обрисован недостаточно ярко. Сталину рассказал об этой заметке Шумяцкий, и вождь возмутился: «Ох уж эти критики. Такие вещи пишутся неспроста. Они дезориентируют. Люди нашли очень правильные краски для создания образа комиссара. А их тянут в другую сторону. Надо, чтобы Мехлис (Л. Мехлис в те годы был заведующим отделом печати ЦК ВКП(б) и редактором газеты «Правда». — Ф. Р.) основательно разобрал этот случай».

Спустя два дня после этого разговора в главной газете страны «Правде» был напечатан «наш ответ Чемберлену» — реплика некоего Зрителя, который оспаривал мнение Херсонского (под этим псевдонимом, видимо, выступал Мехлис). А 21 ноября в той же «Правде» появилась уже передовая статья на эту же тему под названием «Чапаева» смотрит вся страна». Это был первый случай в истории советского искусства и партийной печати, когда передовая статья главного рупора партии была посвящена одному художественному произведению.

К слову, вскоре после передовицы в «рупоре партии» Херсонский пошел на попятную: опубликовал в газете «Кино» покаянную реплику, где сообщал: «Заметка была написана по заданию редакции чрезвычайно сжато и к тому же была сокращена в редакции, но даже независимо от этого я допустил ошибку: я должен был и в пределах немногих строк более

убедительно осветить достоинства этого прекрасного советского фильма. «Правда» дала правильную развернутую политическую и художественную оценку «Чапаева» и вместе с тем положила, надо надеяться, конец такому отношению к советскому кино, когда даже лучшим его произведениям уделялось нами, критиками, и некоторыми газетами недостаточно внимания (часто только в размерах коротеньких и малоговорящих аннотаций)».

Передовица в «Правде» была названа очень даже точно — «Чапаева» действительно смотрела вся страна. Целые школы, институты, заводы и другие государственные учреждения в полном составе собирались в выходные дни и, выстроившись в колонны и держа в руках транспаранты с надписью «Мы идем смотреть «Чапаева», шли в кинотеатр. Это был первый советский блокбастер, на котором творилось подобное. Все предыдущие кинохиты — «Красные дьяволята» (1923) и «Путевка в жизнь» (1931) — ничего подобного не знали. Как пишет критик Д. Писаревский:

«Восторженная молва о фильме разнеслась по стране. Кинотеатры осаждали толпы людей. Их было столько, что во многих городах сеансы проводились круглосуточно... Копий картины не хватало. Их срочно допечатывали.

В центральных газетах, как вести с посевной или уборочной, публиковались сводки поступления в киносеть новых копий картины. Районные газеты печатали маршруты их продвижения по городам и селам. Паломничеству на фильм, казалось, не будет конца. Только за первый год его просмотрело свыше 30 миллионов зрителей — цифра по тем временам небывалая.

Еще более ошеломляющим оказалось то, что последовало за первым знакомством зрителей с «Чапаевым». По всей стране прокатилась волна его общественных обсуждений. Взволнованные отклики на фильм заполнили полосы центральных и местных газет, заводских многотиражек. В этой лавине изъятий человеческих чувств поражает редкостное единодушие. Фильм горячо приняли и ветераны Гражданской войны, и молодежь. Под восторженными письмами о нем — подписи людей самых различных занятий и уровней культуры — от шахтеров, колхозников, красноармейцев, школьников до академиков, писателей, полководцев, мастеров искусств.



«Чапаев» стал «фильмом для всех». И уж конечно, первым произведением нашего кино, вызвавшим такой сильный, единодушный, буквально всенародный отклик...».

Уже в первые месяцы демонстрации «Чапаева» средства массовой информации сообщали удивительные факты о том, как некоторые зрители соревновались, кто из них больше раз посмотрит шедевр братьев Васильевых. Особенно сильно это соревнование было развито среди подростков. Много позже выяснится, что солидную фору любому советскому подростку в этом деле мог бы дать... Иосиф Сталин, который смотрел «Чапаева» чуть ли не каждый день.

Согласно дневникам Б. Шумяцкого, частота просмотра этого фильма вождем народов выглядела следующим образом: 10 ноября Сталин смотрел «Чапаева» 7-й раз (и снова захлеб хвалил картину, заявив, что «чем больше его смотришь, тем он кажется лучше, тем больше находишь в нем новых черт»); 15 ноября — в 9-й; 20 ноября — в 11-й; 6 декабря — в 14-й; 20 декабря — в 16-й. Затем частота просмотров «Чапаева» пошла на убыль, поскольку Сталин увлекся новым блокбастером — «Юностью Максима», который он принялся смотреть с меньшей частотой, чем «Чапаева». Однако в споре двух этих картин победителем все равно оказался «Чапаев»: к 9 марта 1936 года Сталин посмотрел его 38 (!) раз.

Упомянув имя Сталина рядом с этим великим фильмом, можно с полной уверенностью заявить, что вождь имел непосредственное отношение к его появлению. Ведь именно те реформы, которые затеял в стране вождь в начале 30-х, во многом стали побудительным мотивом к появлению на свет «Чапаева». И каких-нибудь несколько лет назад ситуация выглядела совершенно иначе.

Противоречия времен нэпа буквально раздирали народ, раскалывая его сознание и дробя его единство. Ведомые мещанскими вкусами, большинство советских кинорежиссеров создавали одноразовые поделки, которые забывались зрителем уже на следующий день. А магистральные шедевры типа «Броненосца «Потемкин» или «Матери» в прокате проваливались. В этих условиях от Сталина и его команды требовалось в кратчайшие сроки сделать так, чтобы советское искусство изменило вектор своего развития — то есть не раскалывало бы советский народ, а объединило его, сделало сильнее

и крепче. Как мы теперь знаем, осуществить это Сталину удалось. Да, во многом это происходило жестко, ломать общество пришлось буквально через колено, но иного выхода просто не было — все должно было произойти в кратчайшие сроки. Тем удивительнее выглядели результаты этого эксперимента: нигде в мире столь радикальные реформы не происходили в столь считанные годы. В этом отношении СССР оказался перепроходцем.

Это было время не только вдохновенных и грандиозных перемен, поднявших на созидание миллионы людей, но и время прихода во все отрасли народного хозяйства новых людей — молодых и дерзновенных строителей социализма, в основном из пролетарской среды. И создатели «Чапаева» были ярчайшими представителями этого поколения. О причинах появления на свет такого фильма, как «Чапаев», и феномене его популярности размышляет современник фильма, выдающийся советский кинорежиссер Иван Пырьев: «Как же случилось, что два молодых и малоизвестных режиссера смогли создать великий шедевр советского киноискусства? Ведь в то время на киностудиях работали в полную силу своего таланта такие прославленные на весь мир киномастера, как С. Эйзенштейн, Вс. Пудовкин, А. Довженко и широко известные в нашей стране Абрам Роом, Лев Кулешов и др.

Почему же никто из них не смог создать произведения, хотя бы в какой-то мере равного «Чапаеву» по силе своего воздействия на зрителя, по глубине идей и высокой правде человеческих характеров?

Это можно объяснить только тем, что ведущая кинорежиссура того времени и направляющая кинокритика все еще во многом находились во власти абстрактных поисков кинематографической формы, придерживаясь теории бессюжетности, замены актера типажом-натурщиком, утверждая, что только монтаж и композиция кадра есть основа основ настоящего киноискусства.

В этом, собственно, и заключалась причина разрыва, который образовался в то время между зрителем и картинами некоторых режиссеров. Блестящие по форме, по режиссерскому мастерству, иногда даже по глубине содержания отдельных сцен, их фильмы оставляли простого, неискушенного зрителя холодным и равнодушным. Кинотеатры, когда в них показы-

вались такие фильмы, как «Старое и новое» (С. Эйзенштейн), «Иван» (А. Довженко), «Дезертир» (Вс. Пудовкин), «Новый Вавилон» (Г. Козинцев и Л. Трауберг) и некоторые другие, как правило, оставались полупустыми.

Увлеченные формально-теоретическими построениями и схоластическими спорами вокруг этих построений, крупные мастера как бы забыли об общественном и воспитательном значении народного искусства. А с ходом времени оторванность их художественных исканий от живых истоков действительности остановила дальнейшее движение их творчества. Они уже не смогли увидеть новое в жизни нашей страны, создать правдивые увлекательные фильмы о действительности 30-х годов, о грандиозных сдвигах, вызванных осуществлением первой пятилетки. За десять с лишним лет после создания «Потемкина» и «Матери» ведущая кинорежиссура не смогла создать ни одного яркого, на долгие годы запоминающегося образа — человека современной эпохи и человека эпохи Гражданской войны.

Творческому методу «бессюжетности», «монтажа» и «типажа» оказалось не под силу проникновение в глубины человеческих чувств, сильных страстей и романтизма героев, рожденных Гражданской войной. Как оказалось, не под силу и художественное выражение тончайшей человеческой психологии, энтузиазма труда и лирических чувств рабочих и работниц — строителей первой пятилетки.

И вполне естественно, то, чего не смогли тогда сделать художники старшего поколения, сделали другие. И первыми из этих других были братья Васильевы, Ф. Эрмлер и С. Юткевич. В фильмах «Чапаев» и «Встречный» они сумели новое, большевистское содержание выразить в простой, доходчивой до миллионов сердец художественной форме...».

## «ВТОРАЯ ВОЛНА»

Во второй половине 30-х окончательно устанавливается система централизованного управления искусством, в частности кино, самостоятельность киностудий и независимость постоянных киногрупп постепенно ликвидируются. Все это было вызвано отнюдь не кознями Сталина, а явилось следствием закономерных процессов. На фоне растущей опасности со стороны германского фашизма страна должна была представлять собой единое и мощное государственное образование с сильным центром и подчиненными ему окраинами. В этой системе «важнейшее из искусств» — кинематограф — не могло быть отдано на откуп нэпманам, которые дальше своих частнособственнических интересов видеть не могли. Их искусство в основном воспитывало мещан, в то время как Сталин делал ставку на воспитание идеологически сознательных граждан, патриотов своей страны.

Те авгиевы конюшни, которые появились в советском кинематографе во времена нэпа, Сталин начал чистить еще в первой половине 30-х годов. При этом главный упор делался на центральный регион. В 1933 году на Московской кинофабрике (будущий «Мосфильм») был исключен из партии почти каждый третий коммунист. Два года спустя такая же чистка произошла на Ленинградской кинофабрике («Ленфильм») — там исключили почти треть коммунистов за так называемое сокрытие своего социального происхождения. Потом очередь дошла и до республик.

Однако увольнению подверглись в основном только деятели нижнего звена, в то время как люди из высшего эшелона остались при своих партбилетах и должностях. Не коснулись эти чистки и признанных мастеров советского кинематографа вне зависимости от их национальности. Например, знаменитые режиссеры-евреи «первой волны» продолжили свою деятельность на прежних местах, поскольку целиком и полно-

стью приняли новую политику Сталина. К этим режиссерам примкнула и очередная «волна» еврейской режиссуры, пришедшая в большой кинематограф в 30-е годы, которая оказалась не менее талантливой, чем представители «первой волны». Причем если талант первых получил мощный импульс от Октябрьской революции, то талант представителей «второй волны» сумел расцвести благодаря новому курсу Сталина, то есть державному курсу.

В числе новоприбывших были: С. Герасимов, В. Браун, А. Мачерет, А. Столпер, Л. Луков, А. Файнциммер, В. Вайншток, М. Ромм, В. Шнейдеров, Л. Арнштам, Р. Кармен, А. Зархи, И. Хейфиц, М. Шапиро, В. Корш-Саблин, Я. Фрид, Г. Раппапорт, А. Минкин, Е. Шнейдер, Е. Учитель, А. Гендельштейн, Ю. Музыкант, В. Эйсымонт и др.

*Сергей Герасимов*, прежде чем прийти в кинематограф, окончил Художественное училище в Ленинграде. Однако живописцем не стал и в 1924 году пришел в кинематограф в качестве актера. Снимался в фильмах основателей ФЭКСа Г. Козинцева и Л. Трауберга («Мишки против Юденича», 1925; «Шинель», 1926, и др.). Параллельно учился в ленинградском Институте сценических искусств. В режиссуру пришел в 1930 году, дебютировав фильмом «Двадцать два несчастья».

*Владимир Браун* в 1919 году окончил Киевский коммерческий институт. Спустя четыре года пришел в кинематограф, где в течение нескольких лет работал на различных должностях. В 1930 году подался в режиссуру и дебютировал в ней с фильмом «Наши девушки». После этого в течение четырех лет Браун считался чуть ли не одним из самых снимающих режиссеров, выдавая на-гора по фильму в год.

*Александр Столпер* в 16-летнем возрасте (1923) поступил учиться в мастерскую Л. Кулешова. Затем работал в сценарной мастерской киностудии «Межрабпомфильм», где вместе с Н. Экком и Р. Янушкевичем написал сценарий первого советского звукового фильма «Путевка в жизнь» (1931). За год до этого Столпер дебютировал как режиссер — снял короткометражный агитационный фильм «Простая история», а четыре года спустя выпустил уже полнометражную картину «Четыре визита Самуэля Вульфа».

*Леонид Луков* пришел в большое кино из журналистики, где он в течение нескольких лет работал, окончив рабфак.

В кино пришел в самом конце 20-х годов в качестве режиссера документального кино. А в 1930 году дебютировал как постановщик игрового кино — снял фильм «Накипь» (с Г. Старчевским).

*Александр Зархи* и *Иосиф Хейфиц* познакомились в первой половине 20-х годов, когда учились в Ленинградском институте экранного искусства. Окончив его в 1927 году, устроились вскоре на киностудию «Совкино» (Ленинград). Писали сначала сценарии, а в самом начале 30-х годов организовали 1-ю комсомольскую постановочную бригаду и выпустили фильмы «Ветер в лицо» (1930) и «Полдень» (1931).

*Александр Файнциммер* в 19 лет (1925) поступил в Государственный техникум кинематографии (мастерская В. Пудовкина) и, окончив его, практически сразу был допущен до самостоятельной режиссерской работы. Его дебют в большом кинематографе состоялся в 1930 году, когда он снял фильм «Отель «Савой».

*Владимир Вайншток* пришел в кино довольно молодым человеком — в 16 лет (1924). Работал сначала на подхвате, потом стал снимать документальное кино («Спасайте миллионы», 1928). В игровом кинематографе дебютировал в качестве режиссера в 1931 году, сняв фильм «Рубикон» по своему же сценарию.

*Александр Мачерет* пришел в кино из театра, где он долгое время работал режиссером: ставил спектакли в театре «Мастфор» под руководством Н. Фореггера, в театре «Синяя блуза». В начале 30-х годов ушел в кинематограф, где в 1932 году дебютировал фильмом «Дела и люди» об ударниках Днепростроя.

*Михаил Ромм* до своего прихода в кинематограф успел повоевать в Гражданскую войну в Красной армии, окончить Высший художественно-технический институт по специальности «скульптура». Однако скульптором почти не работал и в конце 20-х годов подался в сценаристы. Его дебют на этом поприще состоялся в 1931 году (фильм «Реванш»). Три года спустя Ромм дебютировал на «Мосфильме» уже как самостоятельный режиссер, экранизировав мопассановскую «Пышку».

*Владимир Шнейдеров* начал свою карьеру в кинематографе с документальных фильмов: еще в 1925 году он снял гео-

графические ленты «По Узбекистану» и «Великий перелет». На протяжении десяти лет Шнейдеров был верен документальному кино, пока в середине 30-х не решил попробовать себя в игровом кино. Его дебютом на этом поприще стала приключенческая лента «Золотое озеро» (1935).

*Аео Арнишам* начинал свою творческую деятельность как музыкант (окончил Ленинградскую консерваторию). До конца 20-х годов он работал заведующим музыкальной частью Театра имени Мейерхольтда. В кино пришел в начале 30-х годов в качестве звукорежиссера и сценариста («Встречный», 1932). В 1936 году дебютировал в большой режиссуре фильмом по собственному же сценарию «Подруги».

Итак, все перечисленные режиссеры практически безоговорочно приняли новый сталинский курс, поскольку он отвечал их собственным внутренним убеждениям. Никто из них не видел в Сталине врага, в отличие от Гитлера, который в «Mein Kampf» открыто заявил, что одна из главных его политических целей — полное истребление всех евреев. Советский лидер ничего подобного никогда не заявлял и делать не предполагал. Поэтому евреи в СССР по-прежнему пользовались равными правами со всеми остальными гражданами.

В 30-е годы продолжала свое существование и «еврейская» тема в советском кинематографе. Причем популяризатором этой темы было «Белгоскино», которое находилось в Ленинграде (в конце 30-х студия переместится в Белоруссию). Наиболее значительными работами в данной области были фильмы «Граница» (1934) М. Дубсона (речь там шла о жизни еврейского местечка в панской Польше) и «Искатели счастья» (1936) В. Корш-Саблина (действие фильма происходило в столице Еврейской АССР, городе Биробиджане). Как пишет все тот же киновед М. Черненко:

«Середина тридцатых годов, особенно после создания «Белгоскино», расположившегося поначалу в Ленинграде и потому оказавшегося как бы в зоне двойной экстерриториальности — с одной стороны, вдали от белорусских властей, с другой стороны, как бы в неподчинении властей питерских, — была поистине золотым веком для еврейской проблематики на советском экране. И не только в смысле художественных достоинств этих картин, но в смысле самом что ни на есть количественном, создававшем такую плотность еврей-

ского присутствия на экране, что иной раз могло показаться, что нет у советского кино иных забот, кроме как еще и еще раз продемонстрировать наличие еврейства в семье прочих братских народов на всех этапах их общего пути к всеобщему светлому будущему...».

Когда в январе 1935 года Сталин надумал устроить торжества по случаю 15-летия советского кино, он наградил орденами 30 кинодеятелей, среди которых чуть ли не половина были евреями. Среди награжденных были: Ф. Эрмлер, Л. Трауберг, Г. Козинцев, Д. Вертов, В. Пудовкин, Г. и С. Васильевы, А. Довженко, М. Чиаурели, Г. Александров, А. Бек-Назаров и др. Та же картина была и с 44 работниками кино, кому Сталин тогда же присвоил почетные звания народных артистов, заслуженных деятелей искусств и заслуженных артистов. Среди них были: С. Эйзенштейн, Л. Кулешов, Я. Протазанов, С. Юткевич, Э. Тиссэ, Н. Шенгелая и др.

В 30-е годы в советский кинематограф влилась и «славянская волна» режиссеров, среди которых значились: А. Медведкин, А. Птушко, Н. Лебедев, П. Кириллов, И. Савченко, А. Кудрявцева, В. Немоляев, Г. Казанский, В. Журавлев, Л. Варламов, Ю. Васильчиков, Б. Казачков, А. Кустов, Н. Угрюмов и др. Поскольку рассказ о каждом из них займет слишком много места, ограничусь краткими биографическими данными лишь некоторых из перечисленных лиц.

*Александр Медведкин* с 1927 года стал работать на студии «Госвоенкино». Три года спустя стал режиссером, выпустив два фильма в традициях русской сатирической сказки: «Полешко» (о борьбе с бесхозяйственностью) и «Фрукты-овощи» (о борьбе с бюрократизмом). В 1935 году в той же фольклорной традиции снял философскую сказку «Счастье».

*Александр Птушко* до прихода в большой кинематограф сменил несколько профессий: был корреспондентом газеты, декоратором, актером в театре. В 1927 году пришел в кино в качестве конструктора кукол, а потом дорос до режиссера объемных и графических мультфильмов. В 1932 году Птушко снял первый звуковой объемно-мультипликационный фильм «Властелин быта».

*Николай Лебедев* начал свою карьеру в кино как актер. В 1925 году окончил Институт экранного искусства в Ленинграде и стал работать ассистентом режиссера. Поднаторев в



этом деле, в 1930 году Лебедев добился самостоятельной постановки — снял фильм «Настоящие охотники» (с Н. Угрюмовым).

*Петр Кириллов* в 1922 году окончил Ленинградский техникум экранного искусства и работал актером («Чудотворец», 1922, и др.). В начале 30-х годов занялся режиссурой, дебютировав фильмом «Лягавый» (1930).

*Игорь Савченко* пришел в кино из театра. В 1929 году он окончил Ленинградский институт сценических искусств и одно время возглавлял Бакинский театр рабочей молодежи, а также работал в московском ТРАМе. Параллельно этому он пробовал себя и в кино, сняв в 1931 году фильм «Никита Иванович и социализм» (с А. Маковским). Окончательно Савченко связал свою жизнь с кинематографом в середине 30-х годов, сняв самостоятельно одну из первых советских музыкальных комедий «Гармонь» (1934). Причем на его желании совершенно не сказался тот факт, что «Гармонь» была в пух и прах обругана самим... Сталиным.

*Антонина Кудрявцева* в течение нескольких лет работала ассистентом режиссера, после чего добилась самостоятельной постановки: в 1934 году она сняла фильм «Разбудите Леночку», а потом и его продолжение — «Леночка и виноград» с главной трагистки советского кино 30-х годов актрисой Яниной Жеймо в главных ролях.

*Владимир Немоляев* в 1927 году окончил Государственный техникум кинематографии и попал сначала на киностудию «Межрабпомфильм», а потом — на «Союздетфильм». В большом кино дебютировал в 1934 году фильмом «Карьера Рудди» о борьбе немецкой интеллигенции против фашизма.

*Геннадий Казанский* в 1930 году окончил курсы искусствоведения при Ленинградском институте истории искусств. Год спустя пришел в кинематограф, где в течение нескольких лет работал на разных должностях. В 1937 году дебютировал как режиссер с фильмом «Тайга золотая» (с М. Ружом).

## ДАЕШЬ ВЕСТЕРН ПО-СОВЕТСКИ!

Поскольку сталинская установка на перенятие опыта у американцев по-прежнему оставалась весьма актуальной, руководитель советского кинематографа Борис Шумяцкий в 1935 году с небольшой группой деятелей кино посетил Голливуд. Как уже отмечалось, американская кинематография тогда переживала небывалый подъем, связанный с правлением президента Ф. Рузвельта, который нацелил Голливуд на создание зрелищных и оптимистических картин, могущих помочь американской нации справиться с теми невзгодами, что принесла с собой Великая депрессия.

Вернувшись в СССР, Шумяцкий применил эту стратегию во вверенной ему области, обязав советских кинематографистов снимать зрелищное кино, способное так же вдохновенно, как Голливуд воспекает «американскую мечту», воспеть «мечту» советскую. Причем этот призыв коснулся всего кинематографа, как взрослого, так и детского. В итоге именно тогда был реабилитирован вестерн по-советски, или истерн.

Проблемы у приключенческого кино начались в самом конце нэпа — в 1929 году. И это было не случайно. До этого в советском кино преобладали фильмы, которые в своей идейной основе копировали западные образцы с их культом силы и индивидуализма. В них главный герой в основном в одиночку выпутывался из сложных ситуаций, а коллектив играл лишь второстепенную роль (а то и вовсе никакой роли не играл). Однако с переходом страны на рельсы индустриализации и коллективизации индивидуалистическую идею надо было срочно менять на коллективистскую, тем более что она была более созвучна русским традициям с их соборностью и общинным укладом. В итоге уже в 1929 году в печати была развернута критика нэповского индивидуализма, в том числе в литературе и кинематографе.

Так, в пятом номере журнала «Молодая гвардия» была помещена статья критика Я. Рыкачева под названием «Наши Майн Рида и Жюль Верны», где автор требовал безоговорочного отказа от традиций классического романа приключений, мотивируя это тем, что они пропагандируют «лихую индивидуальную предприимчивость», изображают «вульгарную романтику игры со смертью и с многочисленными препятствиями».

Автор категорически возражал против «индивидуальных героев», являвшихся якобы «выпячиванием личного начала», в то время как в советских людях должен воспитываться прежде всего коллективизм. На этой основе Рыкачев на полном серьезе требовал запретить издавать в Советском Союзе все приключенческие романы с героями-индивидуалистами, а конкретно книги П. Бляхина, А. Беляева, В. Каверина и др. Вместо приключенческой литературы Рыкачев предлагал в изобилии выпускать биографические и автобиографические книги, посвященные жизни революционеров, при этом делая оговорку, что в них не должно быть места занимательным происшествиям.

Эта статья была воспринята как руководство к действию — начался мощный накат не только на приключенческую литературу, но и на кинематограф. В номерах 2—3 журнала «Пролетарское кино» за 1931 год кинокритик Ю. Менжинская публикует статью, где пишет о вредном влиянии на детей фильмов «Красные дьяволята», «Ванька и Мститель» (еще один истерн конца 20-х годов, снятый на Украине) и других приключенческих картин. Автор заявляла: «Ясно, что разработка материала, в основе которого лежит культ героя и апофеоз случая, противоречит основным принципам советской педагогики».

В результате этой кампании, которая приняла всесоюзные масштабы, в кинематографе начал сворачиваться выпуск приключенческих фильмов с индивидуалистическим уклоном и начали появляться ленты, пропагандирующие коллективистскую идею. Чтобы читателю стало понятно, о чем шла речь в подобных фильмах, вкратце расскажу сюжеты трех подобных картин: «Сам себе Робинзон» (1930), «Настоящие охотники» (1930) и «Полесские Робинзоны» (1934).

В первой картине речь шла о том, как советский школьник Вася, начитавшись книг Фенимора Купера про индейцев,

бросает семью, школу, друзей и отправляется на поиски приключений в лес. Но этот поход для подростка едва не завершается плачевно: он заблудился в чащобе. Однако фильм завершается благополучно: Васю находят его школьные товарищи, убеждают вернуться домой и заменить приключения научными экскурсиями.

В «Настоящих охотниках» двое подростков, начитавшись книг про туземцев, принимают советских смолокуров... за людоедов. Но их правильные друзья вновь помогают им найти верную дорогу в жизни, записав их в туристическую секцию.

В «Полесских Робинзонах» сюжет таков: двое школьников, опять же, начитавшись приключенческих книг, уходят в лес, но вскоре сильно жалеют об этом. На каждом шагу им начинают мерещиться опасности, которые едва не сводят героев с ума. Спасают ребят от помешательства их же товарищи, которые доходчиво объясняют «заблудшим», что все, что им до этого мерещилось, имеет свое естественное, а отнюдь не мистическое происхождение. Мораль фильма: приключения на свете вообще не бывает.

Все перечисленные фильмы снимались в основном в расчете на юного зрителя. Однако с середины 30-х годов на экранах страны стали появляться и приключенческие ленты «широкого профиля» — то есть рассчитанные на массовую аудиторию. В них прославлялся коллективный героизм сильных и смелых героев. Первой ласточкой подобного кино стала лента Владимира Шнейдерова «Золотое озеро» (киностудия «Межрабпомфильм»), вышедшая на экраны страны в июне 1935 года. В центре ее сюжета была борьба золоторазведочной экспедиции с бандой хищников-старателей. Фильм был тепло встречен зрителем и поддержан официальной критикой (на страницах газеты «Кино» в августе-октябре того же года по этому поводу даже была устроена дискуссия).

Наконец, во второй половине 30-х годов новое дыхание получает и такой жанр приключенческого кинематографа, как истерн (вестерн по-советски). И помог ему обрести это дыхание... все тот же Иосиф Сталин.

Как мы помним, вождь любил в часы досуга проводить время в кинозале своего кремлевского кинотеатра. Причем предпочитал смотреть фильмы не один, а в кругу своих со-

ратников. И особенным успехом пользовались у членов Политбюро голливудские боевики, в том числе и вестерны. Так, в начале 30-х годов в кремлевском кинотеатре демонстрировались фильмы: «Большая тропа» (1930) с Джоном Уэйном в главной роли, «Симаррон» (1931), «Потерянный патруль». Последний фильм не был чистым вестерном, скорее боевиком. В нем рассказывалось о том, как группа английских солдат погибла в бою с местными жителями во время завоевания Индии. Действие картины происходило в пустыне, что тут же натолкнуло Сталина на мысль о том, чтобы снять подобное кино и в СССР. «У нас много своей пустыни, — глубокомысленно изрек вождь в разговоре с Шумяцким. — Разве у нас некому снимать такие приключенческие картины?» Шумяцкий воспринял этот вопрос как директиву к действию (благо только недавно вернулся из Голливуда и тоже был пленен успехом тамошних вестернов).

Волею судьбы вдохновителем «новой волны» советского истерна суждено было стать все тому же Владимиру Шнейдеру. Фильм назывался «Джувльбарс». В нем рассказывалась захватывающая история о борьбе пограничников и смышленного пса Джувльбарса с бандой басмачей, возглавляемой бывшим баем. Фильм вышел на широкий экран в 1936 году и был восторженно встречен зрителями, в особенности подростками. Ничего подобного до этого они не видели (американские вестерны в советских кинотеатрах в те годы не демонстрировались). Умело закрученный сюжет вызвал у них лавину чувств. В те годы многие родители даже бросились покупать своим чадам щенков. Причем практически всех четвероногих друзей человека модно было нарекать одним именем. Догадываетесь каким? Отметим также, что в этом головокружительном приключенческом фильме, длившемся один час двадцать минут... никого из героев не убивали.

Когда «Джувльбарса» посмотрели американцы, побывавшие в Москве, они заявили, что это — типичный вестерн, но снятый по-русски. Нелишним будет привести слова критика В. Демина, который попытался взглянуть на «Джувльбарса» глазами американского зрителя. Выглядело это так: «Спокойный, опытный шериф (начальник пограничной заставы) и горячий, молодой его помощник (пограничник Ткаченко. — Ф. Р.) объ-

езжают участок фронта. Старика-охотника (Шо-Мурада. — Ф. Р.), попавшего в беду, они, вовремя подоспев, вызволяют из объятий злого медведя. Шериф движется дальше, помощник остается на ферме, чтобы помочь старику встать на ноги. У охотника — внучка (красавица Пэри. — Ф. Р.). Много надо ли, чтобы вспыхнула любовь? К внучке пристаёт головорез-контрабандист (главарь басмачей Абдулло. — Ф. Р.). Пришлось заступиться, вызволить девушку, хоть и ценой тяжелых ран. Теперь внучка с дедом ухаживают за спасителем. Между тем шайка злодея подготовила налет на большой караван. Старый охотник — проводник каравана. Взятый в плен, он завел обидчиков-бандитов в ущелье, откуда нет выхода. Щелкают курки, мелькают ножи. Готовится расправа над старым и внучкой. Но помощник шерифа подоспел вовремя — его пуля останавливает руку, занесенную с ножом. Злодеи связаны. Молодые люди обняли друг друга...».

Практически одновременно со Шнейдеровым — в апреле — мае 1935 года — начал снимать на «Мосфильме» свой истерн «Тринадцать» и Михаил Ромм. Для многих его коллег по ремеслу обращение режиссера к приключенческому жанру вызывало удивление, поскольку до этого он работал совсем в иных жанрах. В частности, он экранизировал мопассановскую «Пышку» (1934). Само киношное руководство и не думало поручать Ромму постановку истерна, но тут в дело вмешался автор сценария фильма Иосиф Прут. Именно он назвал Шумяцкому это имя, а тот хотя и удивился, но спорить не стал. Видимо, понадеялся на мнение одного из известных сценаристов советского кино, приложившего руку к таким фильмам, как «Сто двадцать тысяч в год» (1929), «Огонь», «Человек из тюрьмы» (оба — 1931) и др.

Фильм «Тринадцать» снимался в пустыне Каракумы, в местечке Чонгалы, что в 15 километрах от Ашхабада. В фильме были в основном заняты молодые малоизвестные актеры. Например, роль злодея — главаря банды басмачей подполковника Скуратова — сыграл штатный «злодей» советского кинематографа Андрей Файт (он играл злодея и в «Джувльбарсе» — пастуха Карима). Единственным исключением был Николай Крючков, к тому времени уже известный по ряду ролей в других картинах. На этот раз он должен был сыграть глав-

ную роль — командира пограничного отряда. Однако сделать это ему так и не довелось. Выдающийся актер страдал пристрастием к «зеленому змию».

Очутившись в пустыне, он тут же пустился в долгий загул, и застать его трезвым на съемочной площадке было практически невозможно. Кроме этого, он систематически спаивал и других актеров, что совершенно выбивало съемочный коллектив из рабочей колеи. В конце концов, Ромм не выдержал. В один из дней он построил всю съемочную группу и официально заявил, что снимает Крючкова с роли и отправляет в Москву. После этого разброд в группе прекратился, так как все справедливо посчитали: уж если с самим Крючковым так поступили... Ромма не смутило даже то, что теперь красногвардейцев в фильме осталось двенадцать, хотя в названии картины фигурировало на одного человека больше. Но зритель этого подвоха так и не заметил.

В отличие от истерна Шнейдерова «Тринадцать» был плохо встречен критикой (его обвиняли в американизме), но имел колоссальный успех у зрителей, причем даже больший, чем сопутствовал «Джюльбарсу». Как вспоминал известный кинодраматург Д. Храбровицкий: «Картину «Тринадцать» я посмотрел если не тринадцать, то двенадцать раз, во всяком случае. Я знал ее наизусть, и мы играли в «Тринадцать». В этой игре всегда неизменно участвовали басмачи, и всегда самые горячие схватки происходили до начала игры: кому быть басмачами, а кому — красными. И всегда у нас фигурировали вода, ведро, и неизменно следовали большие неприятности дома: мы являлись мокрые, грязные, пыльные, но зато совершенно счастливые».

Кстати, еще за несколько лет до того как Шнейдеров и Ромм сняли свои истерны, другой советский режиссер — Сергей Эйзенштейн — имел реальную возможность создать настоящий американский вестерн. В начале 30-х годов он работал в США и там ему предложили снять фильм «Золото Саттера». Эйзенштейн согласился, однако студия внезапно изменила свое решение (по политическим мотивам) и отдала сценарий в руки посредственного режиссера Джеймса Круза. И фильм получился никудышный. А вот сними ее гениальный Эйзенштейн, он вполне мог бы стать событием в мировом кинематографе. Но, увы...

Между тем вторая половина 30-х годов стала поистине «золотым веком» советского приключенческого кино: тогда на экраны страны вышли сразу несколько картин этого жанра, которые по праву вошли в сокровищницу отечественного кинематографа. Так, в 1935 году свет увидела лента Александра Птушко «Новый Гулливер» по мотивам романа Д. Свифта, год спустя — картина Владимира Вайнштока «Дети капитана Гранта» по роману Ж. Верна и фантастический фильм «Космический рейс» Владимира Журавлева, в 1937 году — еще одна экранизация Вайнштока — «Остров сокровищ» Р. Стивенсона. Отмечу, что первые три фильма были сняты на главной киностудии страны «Мосфильме», а последняя — на новой киностудии «Союздетфильм», которая была создана в июне 1936 года на базе упраздненного «Межрабпомфильма». Тогда же на базе мультстудии ГУКФа была образована студия графических мультфильмов «Союзмультфильм». Так детское кино в СССР было включено в орбиту общегосударственной заботы.

Сегодняшние либеральные критики потратили тонны чернил и исписали тысячи страниц, пытаясь уличить сталинский кинематограф в аморальности, в том, что он воспитывал из детей людей без роду и племени, готовых ради призрачной идеи предать даже своих близких. К примеру, уже известная нам киновед Н. Нусинова так охарактеризовала кино 30-х:

«Кинематографист ощутил себя Демиургом, способным сравняться с творцом Вселенной, зародить советского киногомункулуса, окрестить его в купели атеизма и выпустить в мир нового календаря от рождества социализма в качестве персонажа своеобразной советской *commedia dell'arte*. К концу 20-х годов эта идея находит свое дальнейшее развитие в разрушении структуры традиционной семьи, в полном замещении личного общественным, и благословение на это святотатство дает кинематограф — отныне официальный преемник церкви, проводник религии тотального атеизма...

Так укрепляется в советском кино миф о романтике комсомольскихстроек, нормальности самопожертвования, вознагражденности за жертву во имя социалистического идеала и взаимозаменяемости личного и общественного — вытеснения биологических семейных уз узами семьи социальной.



Постепенно это приводит к отрицанию основных заповедей христианства и подмене их советскими аналогами...».

Все эти умозаключения можно смело назвать высоколобым бредом, рожденным либо от абсолютного незнания реалий тех лет, о которых ведется речь, либо просто в силу патологической ненависти к славной истории собственной родины. Причем ненависть эта настолько застит глаза, что никакие доводы людей, мыслящих иначе, вообще не принимаются. Поэтому в этот раз я не стану приводить свои аргументы, а приведу слова человека, который: а) не является сторонником сталинизма и б) был непосредственным свидетелем тех событий, о которых он пишет. Речь идет об известном публицисте Г. Федотове, который в 1936 году написал следующее:

«Россия, несомненно, возрождается материально, технически, культурно... Одно время можно было бояться, что сознательное разрушение семьи и идеала целомудрия (во времена нэпа. — Ф. Р.) со стороны коммунистической партии загубит детей. Мы слышали об ужасающих фактах разврата в школе (речь идет о временах нэпа. — Ф. Р.), и литература отразила юный порок. С этим, по-видимому, теперь покончено... Школы подтянулись и дисциплинировались. Нет, с этой стороны русскому народу не грозит гибель... строится, правда, очень элементарное, но уже нравственное воспитание. Порядок, аккуратность, выполнение долга, уважение к старшим, мораль обязанностей, а не прав — таково содержание нового послереволюционного нравственного кодекса. Нового в нем мало. Зато много того, что еще недавно клеймилось как буржуазное... В значительной мере реставрировано десятисловие (то есть десять христианских заповедей. — Ф. Р.). Правда, по-прежнему с приматом социального, с принесением лица в жертву обществу, но и лицо уже имеет некоторый малый круг, пока еще плохо очерченный, своей жизни, своей этики: дружбы, любви, семьи. И тот коллектив, которому призвана служить личность, уже не узкий коллектив рабочего класса — или даже партии, а нации, родины, отечества, которые объявлены *священными*.

Марксизм — правда, не упраздненный, но истолкованный — не отравляет в такой мере отроческие души философией материализма и классовой ненависти. Ребенок и юно-

ша поставлены непосредственно под воздействие благородных традиций русской литературы. Пушкин, Толстой — пусть вместе с Горьким — становятся воспитателями народа. Никогда еще влияние Пушкина в России не было столь широким. Народ впервые нашел своего поэта. Через него он открывает свою историю. Он перестает чувствовать себя голым зачинателем новой жизни, будущее связывается с прошлым. В удрученную рационализмом, технически ориентированную душу вторгаются влияния и образы иного мира, полнозвучного и всечеловечного, со всем богатством этических и даже религиозных эмоций. Этот мир уже не под запретом...».

## ВРАГ НЕ ДРЕМЛЕТ

Еще после своей поездки в Голливуд в 1935 году у Шумяцкого возникла идея построить в СССР «советский Голливуд» — огромный киногород на юге страны. Когда об этой затее узнал Сталин, то он ее всячески поддержал. Как заявил вожьд в личной беседе с Шумяцким в декабре 35-го: «Конечно, нужен город. Возражающие не видят дальше носа. Разве может наше кино сидеть на карликовой базе? Нам нужны не только хорошие картины, но нужно, чтобы их было куда больше и в количестве, и в тираже. Ведь противно становится, когда во всех театрах идет по месяцам одна и та же картина».

Поначалу место под «советский Голливуд» собирались выбрать в Абхазии, но затем выбор пал на окрестности Алушты. В феврале 1936 года туда отправилась комиссия ГУКФа, которая должна была обследовать тамошние места и найти место под киногород. Строительство его предполагалось начать уже в следующем году. Однако в дело вмешалась большая политика, а именно: Гитлер вступил в Рейнскую область, а в Испании начался франкистский мятеж. С этого момента Сталину стало окончательно понятно, что война с фашизмом стоит буквально на пороге. Поэтому тратить почти 500 миллионов рублей на «советский Голливуд» в преддверии широкомасштабной войны он посчитал неразумным. И распорядился пустить эти деньги на оборонные нужды (в их число входило и создание фильмов о Красной армии и шпионско-вредительском подполье в СССР).

Выпуск фильмов на военную тему (они назывались «оборонными») был поставлен на поток именно после 1936 года. Причем инициатива их выпуска исходила не столько от Сталина, сколько от самих кинематографистов. Еще в январе 1935 года на Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии режиссер Александр Довженко

заявил следующее: «Я не раскрою здесь никакой военной тайны, если буду утверждать, что через несколько лет у нас может быть война. Будет огромная мировая война, участниками которой мы обязательно должны быть... Нужно готовить наше оружие к бою... Прежде всего, нужна заблаговременная подготовка, внутренняя мобилизация знаний о войне, изучение материалов. Вот почему я утверждаю, дорогие друзья, я призываю вас всех к утверждению оборонной тематики».

Примерно в это же самое время на поток был поставлен и выпуск фильмов о происках западных спецслужб на территории СССР, о массовом вредительстве со стороны «врагов народа» и т. д. Либеральная критика до сих пор считает эту тему мифической, поскольку таким образом легче всего обвинять сталинский режим в необоснованности репрессий. Дескать, в больной голове вождя родилась идея об обострении классовой борьбы, и под этим соусом он обрушил на миллионы невинных людей свою кровавую секиру. Хотя ежу понятно, что без этого самого «обострения» обойтись никак не могло, учитывая, что внутри страны имелась масса людей, недовольных режимом: в их число входили белогвардейские недобитки, раскулаченные крестьяне, партийцы, недовольные курсом Сталина на форсированную индустриализацию, и т. д. и т. п. Одна деятельность Сталина на ниве возрождения русского патриотизма наплодила ему тысячи врагов, причем даже в рядах родной ВКП(б). Например, известная большевичка Анна Берзинь написала в 1938 году следующие строки: «В свое время в Гражданскую войну я была на фронте и воевала не хуже других. Но теперь мне воевать не за что. За существующий режим я воевать не буду... В правительство подбираются люди с русскими фамилиями. Типичный лозунг теперь — «мы русский народ». Все это пахнет черносотенством и Пуришкевичем...»

Кроме этого, не следует забывать, что СССР продолжал находиться во враждебном окружении западных держав, где главными его противниками были Англия, Франция и фашистские Италия и Германия. Многочисленная агентура этих стран, внедряемая в СССР, активно вербовала себе агентов в самых разных слоях советского общества, в том числе и в высших сферах гос- и партноменклатуры. В итоге к 1937 году ситуация во властной элите сложилась таким образом, что значитель-

ная ее часть была готова сместить Сталина и его сподвижников и замирился с Западом. По сути, тогда могло произойти то, что потом случится в горбачевскую перестройку: ликвидация социализма. В связи с этим можно привести слова наркома внутренних дел Г. Ягоды (активного участника заговора), которые он произнес перед заговорщиками в 1936 году. А сказал он следующее: «Совершенно ясно, что никакой советской власти в окружении капиталистических стран быть не может. Нам необходим такой строй, который приближал бы нас к западноевропейским демократическим странам. Довольно потрясений! Нужно наконец зажить спокойной обеспеченной жизнью, открыто пользоваться всеми благами, которые мы, как руководители государства, должны иметь».

Как мы знаем, «перестройка по Ягоде» так и не состоялась — Сталин оказался расторопнее. В итоге социализм в СССР простоял еще полвека.

Между тем к процессу разоблачения разного рода врагов советский кинематограф приобщился еще в конце 20-х, когда Сталин взял курс на централизацию государства. Именно тогда документалисты начинают регулярно выпускать в свет хроникальные сюжеты о судебных процессах над кулаками и агентами вражеских разведок (например, был снят документальный фильм о поимке агентов эмигрантских кругов, которые были разоблачены ОГПУ в ходе операции «Трест»), над контрреволюционерами всех мастей и рангов (вроде участников «Шахтинского дела», «дела Промпартии» и т. д.). Чуть позже к этому процессу подключилось и игровое кино.

В годы горбачевской перестройки либеральная кинокритика вдоволь поиздевалась над сталинским кинематографом, в том числе и над фильмами на шпионско-вредительскую тему. Например, киновед Л. Маматова написала большую статью об этом под характерным названием «Модель киномифов 30-х годов». Знакомясь с этой статьей, современный читатель невольно приходит к мысли: это что же за большие люди жили и творили в далекие 30-е? Ведь больница им. Кащенко по ним плакала: ну, буквально у всех подряд были разного рода фобии и мания преследования. Чтобы не быть голословным, приведу небольшой отрывок из этой публикации: «Не надо думать, что вредитель — быстрый и ловкий атлет, хорошо владеющий оружием. В деревне злодей прячет-

ся в облике флегматичного счетовода, худенького пожилого бухгалтера в очках, печального заведующего свинофермой, играющего на дудке, престарелого конюха Митрича. Лютую ненависть к советскому строю они вымещают чаще всего на колхозных животных, намеренно не заготавливая свиньям корм на зиму в русской деревне («Крестьяне») или пряча сыворотку, чтобы не лечить заболевший скот в горах Армении («Нерушимая дружба»). С особым постоянством они преследуют лошадей. В белорусской деревне конюх-вредитель сыплет им в корм битое стекло («Дважды рожденные»), в таджикской — льет в воду отраву («Ай-Гуль»), на Кубани — пытается сжечь породистых жеребцов («Кубанцы»).

Не отличаются изобретательностью действия вредителя и тогда, когда он нацеливается на семенной фонд. Тщетно пытаюсь помешать повышению колхозного урожая, вредитель обливает элитные семена хлопчатника в узбекском кишлаке («Азамат»), то же самое он делает в туркменском ауле («Советские патриоты»).

С тупой настойчивостью вредитель повторяет одни и те же преступления на промышленных предприятиях страны, где кроется чаще всего под маской безобидного техника, десятника или другого работника среднего звена...».

Появление подобных статей в горбачевскую перестройку было делом не случайным. Подобные публикации четко ложились в русло той политики, которую либералы тогда навязывали стране. Главной же целью этой политики было окончательно разрушить великую державу изнутри. Для этого и была оболгана и дискредитирована почти вся советская история, начиная от Сталина (1924) и заканчивая Черненко (1984), чтобы советский человек не шибко сопротивлялся этому разрушению. Особенно сильной дискредитации подвергалась сталинская модель социализма с ее курсом на державность.

Были ли у этой модели свои недостатки? Безусловно, как и у любой другой мировой системы. Однако сталинское правление либералы намеренно рисовали как самое жестокое и самое ужасное правление на земле, опасаясь, что у народа опять может появиться соблазн черпать оттуда силы для сохранения социализма. Поэтому в сталинской модели либералами-перестройщиками дискредитации подвергалось буквально все, начиная от порядков в дошкольных учреждениях и за-

канчивая нравами, царившими на самом кремлевском верху. Попал под «раздачу» и тогдашний кинематограф, как самый массовый пропагандист и агитатор за советскую власть.

Все та же госпожа Л. Маматова в своей статье пишет следующее: «Бесперывно поработав собственный народ, тоталитарное государство изображало дело так, будто происходящее в стране есть продолжение революционно-освободительной борьбы с социальными противниками. Более того, надо было создать миф, согласно которому не партократия, возглавляемая Сталиным, и ее орудие — ГПУ и НКВД, а сам народ расправлялся со своим врагом. Сам народ. Этот миф и воплощался в кино...»

Ну почему же миф, уважаемая? Ведь советский человек конца 30-х годов все еще мыслил категориями недавней Гражданской войны (с ее окончания прошло всего-то 15 лет!), поэтому репрессии воспринимал вполне органично — как само собой разумеющееся. И большинство людей тогда на митинги против «врагов народа» никто насильно не загонял — люди сами шли на них, уверенные в том, что подобные враги существуют, а не являются выдумкой НКВД. Короче, если верить речам господ-либералов, то в далекие 30-е все было сплошным мифом — и то, что СССР со всех сторон был окружен враждебными государствами, и то, что у Сталина в партии была реальная оппозиция, готовившая его устранение, и т. д. и т. п.

Все эти Маматовы, Нусиновы и прочие разоблачители сталинского социализма намеренно сгущали краски в своих публикациях, чтобы представить сталинский режим в виде огромного концентрационного лагеря, где жизнь чуть ли не оцепенела от страха и ужаса. Почитать эти статьи (а в моем личном архиве их скопилось около полутора тысяч за пять лет перестройки), так создается впечатление, что в тюрьмах при Сталине сидели сплошь одни невинные люди. Что не было тогда ни убийц, ни насильников, ни казнокрадов, ни истязателей, ни мошенников, ни фальшивомонетчиков, ни конокрадов, ни растлителей, ни множества других преступников, коих при любых режимах хватает, — а сплошь одни невинные «враги народа», упрятанные за решетку по безумной воле тогдашних правителей.

Между тем, дискредитировав сталинскую модель по выпуску пропагандистских картин шпионско-вредительского

толка, либерал-перестройщики тем самым получили возможность вообще закрыть в советском кино эту тему — происки западных разведок против СССР. В результате с 1987 года производство подобных картин на всех советских киностудиях было прекращено, а те фильмы на ту же тему, которые выходили ранее, подвергались всяческому осмеянию — их либералы называли «отрыжкой сталинского культа». Все это, конечно же, было не случайно, а являлось одним из направлений в той тайной войне, которую вели против СССР его идеологические противники.

Несмотря на сюжетный примитивизм и невысокое художественное качество большинства шпионско-вредительских картин, вышедших на экраны страны в сталинские годы, поставленной перед ними цели они все же достигали. Целью же этой было воспитание у всех советских людей от мала до велика бдительности, бдительности и еще раз бдительности. Поэтому той ситуации, которая была в России в 90-х, когда террористы без всякого труда смогли загрузить в подвалы московских домов килограммы взрывчатки, а потом эти дома взорвать вместе со спящими жильцами, в сталинские годы нельзя было даже вообразить. Этих террористов бдительные советские граждане, посмотревшиеся фильмов про вредителей-шпионов, разоблачили бы в первые же часы, как только они начали бы подыскивать себе подходящие для взрыва дома. В этом и заключалось отличие людей сталинской эпохи от людей эпохи ельцинской: там люди были осведомлены и, значит, вооружены, здесь — дезориентированы и беспомощны. Господа-либералы с этим тезисом, естественно, не согласятся, но это только до тех пор, пока кого-то из них (или из их родственников) не взорвут спящими в собственном доме или бодрствующими в вагоне метрополитена.



## НОВАЯ МЕТЛА...

Процесс централизации советского кинематографа продолжался. 17 января 1936 года вышло постановление ЦИК СССР и Совнаркома об образовании Всесоюзного Комитета по делам искусств при СНК СССР. На правах одного из главков туда вошло и Главное управление кинофотопромышленности (ГУКФ). Наконец, два года спустя ГУКФ было преобразовано в Комитет по делам кинематографии. Тогда же вышло постановление «Об улучшении организации производства кинокартин», которое устанавливало жесткую административную регламентацию прохождения всех сценариев. Отныне никакой «отсебятины» кинодраматурги позволить себе уже не могли, поскольку в противном случае они рисковали собственной карьерой. Впрочем, большинство кинодеятелей были людьми настолько чуткими к политической ситуации, что лишний раз ничего объяснять им и не требовалось.

Отметим, что даже к постановщикам, которые в силу разных причин выпускали в свет неблагонадежные картины, власти относились снисходительно. Их картины клались на «полку», но сами они из профессии не выгонялись. Как пишет киновед Е. Марголит: «Цепи наказаний авторам за картину не следует. Наказывается сама картина как нечто отдельное от постановщика, от него не зависимое. Лояльность же авторов остается вне подозрений. И это — общее правило. «Полочный» фильм квалифицируется не как проявление враждебности автора, а только как его недостаточная политическая зрелость. Первое — преступно, второе же — вполне поправимо. В самом деле, трудно было заподозрить в нелояльности С. Герасимова или М. Калатозова, И. Савченко или Л. Лукова, А. Медведкина или А. Роома. Впрочем, трудно назвать кого-либо из общепризнанных классиков эпохи, в чьей творческой биографии не обнаружилась бы запрещенная картина...»

Когда в 1937—1938 годах страну накрыли репрессии, кинематограф понес самые минимальные потери (в отличие, скажем, от представителей других творческих профессий). Достаточно сказать, что ни один известный кинорежиссер репрессирован не был, а среди кинодеятелей рангом ниже пострадали немногие. Даже в книге, выпущенной Научно-исследовательским институтом киноискусства, когда им руководил (1987—1994) видный либерал Алесь Адамович, в главе «Поименно назвать», посвященной как раз сталинским репрессиям среди деятелей советского кино, в числе пострадавших перечислены в основном те люди, кто входил во второй или третий эшелоны киношного мира и чьи имена в большинстве своем были мало кому известны. Ни одного крупного деятеля среди советских кинематографистов репрессировано не было. Спрашивается, почему? Да потому, что все они безоговорочно приняли сталинский державный курс и готовы были ради него работать не покладая рук.

Вообще по поводу причин возникновения репрессий до сих пор идут споры. Однако та точка зрения, которая доминировала в хрущевскую «оттепель» и горбачевскую перестройку, — что репрессиями страна была обязана особенной кровожадности Сталина и его патологической жажде власти, — сегодня опровергается массой самых разных свидетельств и документов. Согласно им, репрессии были вызваны объективными причинами: заговором внутри кремлевской верхушки и наличием широкой «пятой колонны» в разных слоях советского общества, которые пытались торпедировать сталинский державный курс. Понимая, что война с Гитлером неизбежна и что в случае ее начала «пятая колонна» грозит ему тем же самым предательством, как это случилось во время гражданской войны в Испании, Сталин повел яростную атаку против изменников. Но, как это обычно бывает в столь масштабных репрессиях, в ней, наравне с реальными противниками режима, погибли и тысячи ни в чем не повинных людей.

О том, что заговор против Сталина существовал реально, рассказывает историк Ю. Жуков: «Были ли объективные предпосылки или хотя бы теоретическая возможность существования заговора против Сталина и его группы? Ответ на этот вопрос может быть только положительным. Ведь, отвергнув саму принципиальную возможность заговора как радикальной формы противостояния внутри ВКП(б), следует тем са-

мым исключить хорошо известные факты — весьма сильные оппозиционные настроения, не раз перераставшие в открытые конфликты, разногласия, порожденные слишком многим. Во внутренней политике — провалом первой пятилетки, связанным с ним неизбежным поиском виновных, поиском выхода из кризисной ситуации. Во внешней — уже не вызывающая сомнения полная смена курса, которым с 1917 года следовала партия, Коминтерн и СССР как государство. Помимо этого часть наиболее сознательных, убежденных и вместе с тем самых активных коммунистов, особенно участников революции и Гражданской войны, сохранили собственное мнение по возникшим проблемам, не желая ни принимать новый курс Сталина, ни становиться откровенными конформистами. Они продолжали ориентироваться только на мировую революцию, сохранение незыблемости классовых основ Республики Советов, диктатуры пролетариата, не желали отказываться от того, что являлось смыслом их жизни.

Енукидзе, Петерсон, Корк и Фельдман, Ягода и его заместители по Наркомату внутренних дел, начальники отделов НКВД относились именно к такой категории большевиков. К тем, кого следует называть непреклонными, негибкими, «фундаменталистами». Они, да и не только они, в силу своего политического опыта не могли не понимать, к чему все идет. А к решительному сопротивлению их могло подвигнуть многое, но окончательно — вступление СССР в Лигу наций, пошедшая полным ходом подготовка создания Восточного пакта. Иными словами, воссоздание, хотя и с новыми задачами, но все той же пресловутой Антанты, которая не так давно открыто боролась с советской республикой в годы Гражданской войны.

Повлиять на радикализацию настроений мог и отказ — перед прямой угрозой фашизма — от прежней замкнутости, своеобразного сектантства Коминтерна, первые попытки создать народные фронты, объединившие бы вчерашних заклятых врагов — коммунистов и социал-демократов. Наконец, последней каплей, переполнившей чашу терпения, могло стать и известное Енукидзе стремление Сталина изменить Конституцию, исключив из нее все, что выражало классовый характер Советского Союза, его государственной системы...

Заговор как реальность, вероятно, следует отнести к концу 1933-го — началу 1934 годов, как своеобразный отклик на

дошедший до Советского Союза призыв Троцкого «убрать Сталина», совершить новую, «политическую» революцию, ликвидировав «термидорианскую сталинскую бюрократию»...».

А вот мнение на эту же тему еще одного историка — В. Соболева: «Борьба красных сотен с противниками Сталина приобрела страстность религиозных войн. Главными противниками сталинского курса на построение мощного индустриально-аграрного государства, основанного на традициях исторического прошлого, были не дворяне, купцы, мещане и бывшие офицеры белых армий, а горячие приверженцы Ленина с его курсом на мировую революцию и отказом от ответственности с историческим прошлым России...»

До сих пор бытует мнение, что репрессии 1937—1938 годов своим острием были направлены главным образом против евреев. Но так ли это на самом деле? Да, в числе жертв репрессий значительное количество составляли евреи. Но связано это было только с тем, что они доминировали во всех руководящих звеньях советского общества. Они ринулись туда сразу после революции 17-го года, и этот процесс с тех пор длился непрерывно (особенно сильным он был в годы нэпа). А ведь еще прозорливый философ В. Розанов в 1917 году в своем «Апокалипсисе нашего времени» предостерегал евреев от «хождения во власть», утверждая, что «их место» — «у подножия трона». Увы, к этому мнению никто не прислушался. Как пишет историк В. Кожин: «Широко распространены попытки толковать 1937 год как «антисемитскую» акцию, и это вроде бы подтверждается очень большим количеством погибших тогда руководителей-евреев. В действительности обилие евреев среди жертв 1937 года обусловлено их обилием в том верхушечном слое общества, который тогда «заменился». И только заведомо тенденциозный взгляд может усмотреть в репрессиях 1930-х годов противоеврейскую направленность. Во-первых, совершенно ясно, что многие евреи играли громадную роль в репрессиях 1937 года; во-вторых, репресслируемые руководящие деятели еврейского происхождения нередко тут же «заменились» такими же, что опрокидывает версию об «антисемитизме». Так, пост начальника Политуправления РККА и зам. наркома обороны еврея Гамарника, покончившего с собой 31 мая 1937 года в предвидении неизбежного скорого ареста, занял бывший член национальной еврейской партии

«Рабочие Сиона» — Мехлис; пост репрессированного наркома оборонной промышленности Рухимовича — еврей же Ванников, на место арестованного начальника Спецотдела ГУГБ НКВД Бокия пришел Шапиро и т. д.

Но еще показательнее, конечно, сведения о национальном составе ЦК ВКП(б) в целом. В 1934 году из 71 члена ЦК 12 были еврейского происхождения; к 1939 году (когда на XVIII съезде избирался новый ЦК) 9 из этих 12 подверглись репрессиям, а 3 вошли в новый состав. Но помимо них в этот новый состав (также из 71 члена) были введены 9 человек еврейского происхождения. Таким образом, в 1939 году, после якобы противоеврейских репрессий, в ЦК по-прежнему (как и в 1934 году) каждый шестой из его членов был евреем (это «представительство» в ЦК, между прочим, более чем в десять раз превышало долю евреев в населении страны)...».

О том, что лежало в основе сталинских репрессий, историк Р. Медведев заявил следующее: «Под прикрытием чисток происходили глубокие социальные и (не менее важные) национальные преобразования, в результате которых к власти пришла новая прослойка людей, большей частью крестьянского происхождения, среди которых практически больше не было инородцев (евреев, латышей, литовцев, поляков и т. д.). Это была реакция огромной славянской страны на интернациональные, космополитические эксперименты 20-х и 30-х годов, которые игнорировали национальный фактор. Сталин просто поднял эту новую прослойку к власти: он не создал ее».

Отметим, что если в 1933 году в Москве насчитывалось 226,5 тысячи евреев, то за последующие пять лет (а это, по либералам, годы интенсивных репрессий) туда приехало еще почти 25 тысяч евреев. Теперь зададимся вопросом: если бы столица и в самом деле захлебывалась от террора (как пишет либеральная пресса, день и ночь «черные вороны» увозили людей на Лубянку, в Бутырку и другие казематы), то стали бы тысячи евреев (а они всегда отличались осторожностью) приезжать в Москву? Да боже упаси!

В том же кинематографе в годы сталинских репрессий продолжали творить практически не только все крупные режиссеры-евреи, но также и средние, вроде Альберта Гендельштейна («Поезд идет в Москву», 1938), Юрия Музыканта («Аринка», 1939), Михаила Билинского («Семнадцати-

летние», 1939), Александра Разумного («Личное дело», 1939; «Тимур и его команда», 1940), Владимира Брауна («Моряки», 1940) и т.д. Также состоялось несколько дебютов: Исидор Анненский снял «Медведь» (1938) и «Человек в футляре» (1939) по А. Чехову, Ян Фрид — «Хирургия» (1939) все по тому же А. Чехову и «Патриот» (1939) и т. д.

В январе 1938 года был репрессирован и руководитель Кинокомитета СССР еврей Борис Шумяцкий, которого заменили на... еврея же Семена Дукельского. В течение трех лет он возглавлял воронежское НКВД, но летом 37-го угодил в автомобильную аварию и вынужден был оставить свой пост. Он переехал в Москву, и в марте 38-го Сталин назначил его руководить кинематографом. Отметим, что киношные евреи встретили эту рокировку с большим воодушевлением. Как вспоминал режиссер М. Ромм: «Когда Шумяцкого арестовали, было в Москве большое торжество. Очень его не любили, многие не любили. В «Метрополе» Борис Барнет пьяный напился. Все ходили веселые. Хуже, говорят, не может быть, наверняка будет лучше...»

Между тем, при Дукельском в советском кино на высшем правительственном уровне установилась жесткая регламентация всех этапов съемочного процесса. Как пишет все тот же киновец В. Михайлов: «Был определен порядок финансирования подготовительного периода по специальной, утвержденной Комитетом смете с последующим перечислением всех расходов на стоимость картины. Окончательно был закреплен порядок запуска сценария в производство только при наличии утвержденных опять-таки председателем Комитета режиссерско-монтажного сценария, постановочного плана и сметы. Начало съемок картины отныне разрешалось только по специальному приказу самого председателя Комитета. Студиям категорически запрещалось производить какие-либо работы и затраты в съемочный период сверх утвержденных смет (совсем недавно, в годы нэпа, в этом плане царила полная свобода, которая напоминала «махновщину» и позволяла наживаться на кинопроизводстве сотням нечистоплотных людей. — Ф. Р.).

Как говорилось выше, все стадии производства фильма строго контролировались сотрудниками постановочно-распорядительного отдела главка. Отснятая картина сначала рас-

сматривалась художественным советом и дирекцией студии, потом постановочно-распределительным отделом Главка, с чьим заключением фильм шел к председателю Комитета. Тот смотрел фильм и давал разрешение на его выпуск на экран.

Готовый и разрешенный к выпуску фильм продавался студией Союзкинопрокату в соответствии с заключенным договором. Картина продавалась по сметной стоимости, утвержденной Комитетом с 5-процентной надбавкой. Существовавшая до этого система финансирования производства картин за счет процентных отчислений от прокатных поступлений за ранее выпущенные студией фильмы была запрещена...»

Как свидетельствуют многочисленные источники, Семен Дукельский был полным профаном в области кинематографа, зато обладал чекистской жесткостью и решительностью. Именно проявления последних качеств от него и требовал Сталин, направляя его руководить Кинокомитетом. Однако чрезмерная ретивость Дукельского сослужила ему лично плохую службу: спустя год его отстранили от должности и репрессировали. На его место (в начале июня 1939 года) пришел 37-летний сын русских крестьян, большевик с 21-летним стажем Иван Большаков, который до этого восемь лет отработал в Совете народных комиссаров СССР, пройдя там путь от рядового консультанта до управляющего делами.

## РУССКАЯ ТЕМА

Процесс централизации советского кинематографа, завершившийся в конце 30-х, при всех его издержках можно смело назвать делом благим. Во-первых, он укрепил идеологию Советского государства, вынеся на авансцену искусства идеи патриотизма и державности накануне самой страшной войны в истории человечества. Во-вторых, он сослужил хорошую службу и самому кинематографу. Увеличилось не только ежегодное количество фильмов, выходящих в прокат, но стало шире их жанровое многообразие и, главное, выросло их художественное качество. Позитивные изменения затронули практически все области кинематографа, что немедленно сказалось на прибылях от кино: в год оно приносило около 400—500 миллионов рублей.

В современной либеральной кинокритике те годы принято рассматривать исключительно сквозь призму сталинских репрессий. Дескать, полстраны сидело в лагерях, а те, кто был на свободе, старались этого не замечать, будучи в плену тех мифологем, которыми потчевал их отечественный кинематограф. Однако можно ли подобный взгляд назвать объективным? Вряд ли, поскольку он до краев наполнен той же самой мифологией, только из разряда черной. На самом деле репрессии конца 30-х годов максимально затронули высшие слои советского общества и лишь минимально его низы. Поэтому миллионы простых советских людей практически не обращали на них внимания, занятые собственными делами и заботами. Страна тогда ударно трудилась не покладая рук по шесть дней в неделю, только один день (воскресенье) посвящая отдыху. И единственным массовым средством развлечения для многомиллионной армии советских трудящихся оставалось кино, которое и в самом деле было густо замешено на мифологии, создавая в противовес голливудской «амери-



канской мечте» свою мечту — советскую. Как работала эта «мечта», сегодня всем хорошо известно: она способствовала превращению СССР в мировую сверхдержаву и помогла выстоять стране в жесточайшей войне.

Обратим внимание также на следующий парадокс. При «страшной сталинской диктатуре» советский кинематограф являл собой одно из самых светлых и оптимистических искусств в мире. А «угнетенные» этой диктатурой мастера советского кинематографа выдавали на-гора не менее высокохудожественный продукт, чем их зарубежные коллеги, например, те же американцы. Что тоже является своего рода мировым феноменом, поскольку американский кинематограф по своим техническим мощностям был сильнее советского. Но только нам удалось сделать массовое искусство высоким, высокое — массовым.

В энциклопедии «Краткая история советского кино» успехи советского кинематографа в 30-е годы описываются следующим образом: «Новый этап в развитии кино был ценен расширением и углублением звуковых выразительных средств, найденных в начале десятилетия.

Разносторонне были освещены на экране современная жизнь народа и его прошлое.

Художники кино более глубоко проникали в характер человека, а через него — в философский смысл эпохи.

Жанровое разнообразие явилось результатом роста новой полноправной области литературы — кинодраматургии.

Шел процесс обогащения кинематографической режиссуры средствами театральной культуры. Система Станиславского утверждалась в кинематографе.

Монтаж стал более сложным. Он стал средством создания звукозрительного образа. Это потребовало разработки метода контрапунктического монтажа, примененного в крупнейших произведениях этой поры.

По-новому была решена и актерская проблема. Кинематограф 30-х годов в массе своей стал актерским в противовес режиссерскому кинематографу 20-х. Это было вполне закономерно, если принять во внимание, что киноискусство решало проблему раскрытия характера. Актер стал основной фигурой. Через него сценаристы и режиссеры воплощали свои идейные замыслы.

Появляются новые кинематографические школы: мастерские С. Герасимова, С. Юткевича, А. Зархи и И. Хейфица, актерская школа «Мосфильма», актерский факультет во Всесоюзном государственном институте кинематографии.

Существо изменения операторского искусства в 30-е годы заключалось в том, что операторские средства в фильме перестали быть самодовлеющими. Операторы отказались от чрезмерных ракурсов, изошренного освещения, от замкнутой станковой композиции кадра. Изобразительные операторские средства были поставлены на службу раскрытия актерского образа, выявления драматургической ситуации...

Киномузыка в 30-е годы стала органической частью кинофильма.

Киноискусство 30-х годов отличалось большим размахом и глубиной. Именно в эти годы окончательно сложился, утвердился и воплотился в лучших произведениях киноискусства метод социалистического реализма».

Переход от режиссерского кинематографа к актерскому, произошедший в 30-е годы, вывел на авансцену целую плеяду замечательных исполнителей, которые пришли на смену кумирам немого кино. Отметим, что из последних практически незначительное число смогло перейти в кинематограф звуковой и сохранить свою популярность, а большинство либо просто исчезли с экрана, либо перешли на роли второго, а то и третьего плана. Среди них были: А. Чистяков, А. Хохлова, Н. Алисова, А. Стэн, П. Есиковский, С. Жозеффи, В. Фогель, И. Бобров, А. Войцик, В. Барановская, И. Коваль-Самборский и др.

Между тем звезды, взошедшие в 30-е годы, оказались куда более долговечными, чем их предшественники, — многие из них будут сниматься не одно десятилетие, причем у многих из них последующая слава будет оставаться не менее громкой, какой она была в начале карьеры. Среди этих исполнителей были: Николай Боголюбов (его звезда взошла в 1933 году после фильма «Окраина»), Любовь Орлова («Веселые ребята», 1934), Борис Бабочкин («Чапаев», 1934), Борис Чирков («Юность Максима», 1935), Татьяна Окуневская («Горячие денечки», 1935), Николай Крючков, Лев Свердлин и Елена Кузьмина («У самого синего моря», 1935), Петр Алейников и Тамара Макарова («Семеро смелых», 1936), Зоя Федорова и Янина Жеймо («Подруги», 1936), Николай Мордвинов («Последний табор», 1936), Николай Черкасов («Дети капи-

тана Гранта», 1936), Борис Шукин («Ленин в Октябре», 1937), Сергей Столяров («Цирк», 1937), Николай Симонов и Алла Тарасова («Петр I», 1937—1939), Марк Бернес, Борис Тенин и Максим Штраух («Человек с ружьем», 1938), Марина Ладынина («Богатая невеста», 1938), Борис Андреев («Трактористы», 1939), Лидия Смирнова и Иван Переверзев («Моя любовь», 1940), Валентина Серова и Евгений Самойлов («Сердца четырех», 1941), Людмила Целиковская и Павел Кадочников («Антон Иванович сердится», 1941), Владимир Белокуров («Валерий Чкалов», 1941) и др.

С приходом этих актеров в советском кино все явственнее проступает русская или славянская тема, которая становится доминирующей. То есть, несмотря на то, что в советских фильмах тогдашней поры в качестве главных персонажей действовали люди многих народностей, населявших СССР, однако именно славянам (русским, украинцам и белорусам, составлявшим 80% состава населения страны) уделялось первостепенное значение. А те же евреи отошли на дальний план. Как пишет М. Черненко: «Еврейская проблематика окончательно и бесповоротно уравнивается с прочей, остальной, окружающей, советской по форме и социалистической по содержанию. Именно так, а не иначе, поскольку национальная форма полагалась лишь народам, обладающим какой ни есть, а собственной государственностью... И на студиях, именовавшихся в ту пору периферийными, еврейские персонажи мало-помалу сдвигаются в глубь сюжетов, просто отмечая факт своего присутствия...

В это же самое время незаметно исчезает с экрана и тема антисемитизма, столь популярная в начале тридцатых годов. Если быть точным, то с экрана исчезает не тема антисемитизма вообще, но проблема антисемитизма отечественного, российского, советского, сменяясь выпуском небольшого, но достаточно заметного и даже несколько вызывающего цикла картин, повествующих об антисемитизме заграничном, зарубежном, капиталистическом...»

Русскую (славянскую) тему в советском кино тех лет представляли такие исполнители, как Любовь Орлова, Борис Бабочкин, Николай Крючков, Борис Чирков, Марина Ладынина, Петр Алейников, Николай Черкасов, Борис Андреев, Сергей Столяров, Николай Симонов, Иван Переверзев.

Например, *Любовь Орлова*, хотя и считалась типажно звездой голливудского плана, однако за исключением «Цирка», где она играла американку Мэрион Диксон, в остальных своих фильмах исполняла роли русских женщин.

*Борис Чирков* играл в театре разные роли (например, Тия Уленшпигеля), однако на главную роль в фильме «Юность Максима» попал именно за свою типично славянскую внешность: нос картошкой и южнорусский говор. Отметим, что поначалу в планах режиссеров Г. Козинцева и Л. Трауберга главную роль — большевика Максима — должен был играть Эраст Гарин (в фильме он носил ту же фамилию — Гарин), а Чиркову предназначалась роль его друга Демы. Но когда в июле 1933 года съемки фильма начались и высокие начальники увидели, какой образ получается из игры Гарина (русского в нем было не так много), было решено съемки остановить и найти другого исполнителя. В итоге главная роль досталась уроженцу Вятской губернии Борису Чиркову.

*Николай Черкасов* хоть и стал известен широкому зрителю с роли француза Жака Паганеля («Дети капитана Гранта», 1936), однако затем чаще всего играл героев с русскими именами и фамилиями: профессор Полежаев («Депутат Балтики»), царевич Алексей («Петр I», 1937—1939), писатель Максим Горький («Ленин в 1918 году», 1939), русский князь Александр Невский (одноименный фильм) и др. Большинство этих ролей были отмечены Сталинскими премиями (их у Черкасова было четыре), что было справедливо: редко кто из советских актеров тех лет мог так виртуозно перевоплощаться, как Черкасов. Однако именно за приверженность «русской» теме Черкасова не любили представители противоположного лагеря. Например, драматург Евгений Шварц оставил о Черкасове следующие воспоминания: «Ходит важно, как собственный монумент, пустой внутри, совсем пустой».

*Сергей Столяров* прославился ролями русских былинных богатырей, которых он начал играть с 1939 года (с фильма «Руслан и Людмила»). А за год до этого состоялась реабилитация русской сказки в советском кинематографе: Александр Роу снял фильм «По щучьему велению». Отметим, что эта реабилитация была продолжением той политики популяризации русского прошлого, которая началась в середине 30-х годов. Последней крупной баталией на этом поприще

можно считать историю с оперой «Богатыри», либретто которой написал все тот же активный ниспровергатель русской старины Демьян Бедный.

Как мы помним, еще в начале 30-х годов лично Сталин устроил ему разнос в центральной печати за его антирусские взгляды, однако на Бедного та дискуссия мало повлияла. В итоге в 1936 году он пишет либретто к опере «Богатыри» (на музыку великого русского композитора А. Бородина), которую режиссер А. Таиров ставит на сцене Камерного театра. О том, что это было за произведение, рассказывает А. Вдовин: «Герои былинного эпоса были выведены в спектакле в карикатурном виде. В сниженных комедийных тонах изображался князь Владимир и его дружина. Шаржированно нарисован княжеский двор и постоянно пьяные «застольные» богатыри из княжеской дружины, противопоставляемые богатырям настоящим — Илье, Добрыне. Положительными героями в комедии сделаны разбойники — Угар и его друзья из беглых крестьян. Интрига спектакля сводилась к приключениям витязя Соловья, который вместо княжны Забавы похищает княгиню Рогнеду, к сатирически изображенной женитьбе Владимира на половецкой княжне и к победе Угара с товарищами над Соловьем и богатырями из княжеской дружины.

В духе антирелигиозных кампаний 20-х годов в спектакле было представлено крещение Руси. По тексту либретто, написанного Д. Бедным, князь только что крестил Русь. В отечественной истории это было несомненным шагом вперед в сравнении с язычеством. В спектакле же, согласно устоявшимся вульгарно-атеистическим канонам, событие подавалось в издевательском духе, как якобы произошедшее исключительно «по пьяному делу». Князь «винища греческого вылакал, спьяну смуту в народе сделал», только и всего. Что касается самой религии, то «старая вера пьяная была, а новая и того пуще».

Спектакль был поспешно представлен отдельными театральными критиками как «восхитительная вещь» и даже как некая «русификация» Камерного театра, проведенная «с большой сдержанностью и вкусом»...

Казалось, что постановку с использованием музыки великого русского композитора А. П. Бородина ожидал большой успех, однако реакция на «Богатырей» оказалась совершенно иной. На премьере спектакля был председатель СНК В. М. Мо-

лотов. Посмотрев один акт, он демонстративно встал и ушел. Режиссеру передали его возмущенную оценку: «Безобразие! Богатыри ведь были замечательные люди!»

Пьеса Д. Бедного никак не соответствовала изменившемуся отношению к истории, и она была незамедлительно осуждена специальным постановлением Политбюро ЦК от 14 ноября 1936 года. В нем отмечалось, что опера-фарс «а) является попыткой возвеличивания разбойников Киевской Руси, как положительный революционный элемент, что противоречит истории и насквозь фальшиво по своей политической тенденции; б) огульно чернит богатырей русского былинного эпоса, в то время как главнейшие из богатырей являются в народном представлении носителями героических черт русского народа; в) дает антиисторическое и издевательское изображение крещения Руси, являвшегося в действительности положительным этапом в истории русского народа, так как оно способствовало сближению славянских народов с народами более высокой культуры».

В результате пьеса была запрещена и снята с репертуара как чуждая советскому искусству. Главе Комитета по делам искусств при СНК СССР П. М. Керженцеву было предложено написать статью для «Правды» в духе принятого решения. Уже на следующий день статья была опубликована. Спектакль был подвергнут в ней подлинному разгрому. Официальная реакция на постановку, усиленная многочисленными собраниями творческой интеллигенции, воочию демонстрировала серьезность намерений власти отбросить негодные традиции в изображении «замечательной» истории русского народа... По словам П. Керженцева, и автор пьесы, и Камерный театр во главе с Таировым своей новой постановкой «радовали» не народы СССР, а «только наших врагов», поскольку героика русского народа, богатырский эпос дороги большевикам, как дороги «все лучшие героические черты народов нашей страны»...

Критика русофобии в работах Н. И. Бухарина, Д. Бедного и других явно направлялась из высших кремлевских сфер. Однако она отнюдь не говорила о переходе Сталина и всего его окружения на националистические русофильские позиции. Интернационализм — доктрина, предполагающая, в конечном счете, преодоление национальных различий, иначе

говоря, доктрина национал-нигилистическая, нациофобская по своей природе. Русская нация в силу своей многочисленности и устойчивости могла вызывать у интернационалистов наибольшие опасения насчет осуществимости их замыслов. Освободиться от русофобии большевики-интернационалисты так просто не могли. Вопреки доктрине им приходилось маскировать свой генетический порок, постепенно выходить на путь уступок русским национальным чувствам, использовать русский национализм для достижения тактических целей, в частности для того, чтобы умерять чрезмерные притязания националистов иных национальностей...»

И все же, как бы то ни было, но, осудив «Богатырей», Сталин дал отмашку советским кинематографистам начать воспевать героев русских сказок и былинных эпосов. В итоге в советском кино появился такой замечательный сказочник, как Александр Роу, который, дебютировав сказкой «По щучьему велению» (1938), в последующие несколько лет снял на «Союздетфильме» еще ряд подобных картин: «Василиса Прекрасная» (1940), «Конек-Горбунок» (1941).

Другой выдающийся сказочник — мосфильмовец Александр Птушко, — экранизировав Д. Свифта («Новый Гулливер», 1935), два года спустя снял объемный мультфильм «Сказка о рыбаке и рыбке» А. Пушкина. Отметим, что это была чуть ли не первая крупномасштабная экранизация произведений великого русского поэта в СССР, которая стала возможна именно во второй половине 30-х во время подъема советского патриотизма (в 1937 году в СССР прошли мероприятия по увековечиванию памяти великого русского поэта). Что касается фильма «Руслан и Людмила» (тоже по А. Пушкину), то его сняли на «Мосфильме» молодые режиссеры И. Никитченко и В. Неvejeин.

## ВО СЛАВУ ОТЕЧЕСТВА

Подвергнув репрессиям большинство участников революции и тем самым вычеркнув их имена из истории, Сталин в то же время прекрасно понимал, что оставлять историю вообще без каких-либо имен невозможно. Поэтому ряд деятелей революции был им тогда же канонизирован, в том числе и посредством кинематографа. Из умерших это в первую очередь коснулось вождя мирового пролетариата Владимира Ульянова-Ленина и председателя ВЦИК Льва Свердлова. Из живых — лично Сталина, а также Климента Ворошилова, Михаила Калинина.

Начался этот процесс с Ленина. Весной 1936 года правительство объявило конкурс на создание киносценариев и пьес об Октябрьской революции, 20-летие которой было уже не за горами. На конкурс были представлены сотни произведений, однако победу в нем одержал сценарий Алексея Каплера «Восстание», где автор впервые в советском кинематографе не только изображал живого вождя мирового пролетариата, но выводил его на авансцену своего сюжета. Отметим, что известный драматург Константин Тренев в своей пьесе «На берегу Невы» первым отобразил образ Ленина в советской драматургии, но тот появлялся там мельком и при этом не произносил ни одного слова. Так что Каплер стал первым, кто пошел гораздо дальше устоявшихся канонов. Отметим, что в том же конкурсе участвовал будущий известный драматург-«лениновец» Николай Погодин, но его пьесу «Ноябрь» жюри конкурса отвергло (из этого сценария потом родится пьеса и сценарий фильма «Человек с ружьем»).

Уже по ходу работы над сценарием Каплер стал прикидывать, кто из режиссеров мог бы его поставить. И в итоге все его мысли сошлись на Михаиле Ромме. Когда Каплер встретился с ним и поделился своими мыслями на этот счет, тот со-



гласился участвовать в проекте, хотя на самом деле уже взялся за другую работу — «Пиковую даму». Объяснялся сей парадокс просто: Ромм не верил в затею Каплера и соглашался с ним только из дружеских побуждений. Каково же было его удивление, когда в апреле 1937 года ему сообщили, что именно он будет снимать фильм по сценарию Каплера. Позднее он узнал, что сценарий Каплера покорила жюри конкурса, и хотя оно сделало в нем 82 замечания, но *главный зритель* — товарищ Сталин — собственноручно дал отмашку запускать картину в производство. Он же чуть позже попросил изменить название картины: из «Восстания» оно было переименовано в более содержательное — «Ленин в Октябре».

Фильм был снят в рекордные сроки и вышел на экраны страны к 20-летию Великого Октября. Успех был ошеломляющий. В итоге уже в марте 1938 года свет увидел Указ Президиума Верховного Совета СССР о награждении создателей картины высокими орденами. Самая высшая награда — орден Ленина — досталась трем участникам съемок: Михаилу Ромму, Алексею Каплеру и актеру Борису Щукину, первым в советском игровом кинематографе сыгравшему Ленина.

Фильм был рожден триумvirатом из представителей еврейской национальности: Алексеем Каплером (сценарист), Михаилом Роммом (режиссер) и Борисом Волчком (оператор). К этому же списку следует добавить и актера Семена Гольдштаба, который *впервые* в советском кино сыграл роль Сталина. Но его игра не слишком вдохновила самого вождя. Поэтому, когда этот же триумvirат выпустил на экраны страны продолжение фильма — «Ленин в 1918 году» (1939), роль вождя всех народов играл уже другой актер — его соплеменник грузин Михаил Чиаурели (в 1941 году вся диалогия будет удостоена Сталинской премии).

Вообще практически все наиболее значительные фильмы, посвященные Великой Октябрьской революции и Гражданской войне, снятые в конце 30-х, были сделаны руками евреев. Так, в фильме «Последняя ночь» (1937) это были: Евгений Габрилович (сценарист), Юлий Райзман (режиссер), Дмитрий Фельдман (оператор); в «Депутате Балтики» (1937) — Леонид Любашевский (сценарист), Александр Зархи и Иосиф Хейфиц (режиссеры), Михаил Каплан (оператор); в «Возвращении Максима» (1937) и «Выборгской стороне» (1939) —

Лев Славин (сценарист), Григорий Козинцев и Леонид Трауберг (режиссеры); в «Мы из Кронштадта» (1937) — Всеволод Вишневский (сценарист), Ефим Дзиган (режиссер), Наум Наумов-Страж (оператор); в «Году девятнадцатом» (1938) — Иосиф Прут (сценарист), Илья Трауберг (режиссер), Вениамин Левитин, Владимир Данашевский (операторы); в «Человеке с ружьем» (1938) и «Якове Свердлове» (1940) — Борис Левин (сценарист), Сергей Юткевич (режиссер), Жозеф Мартов (оператор); в «Великом гражданине» (1939) — Михаил Блейман (сценарист), Фридрих Эрмлер (режиссер), Аркадий Кольцатый (оператор).

Таким образом, несмотря на те репрессии, которые обрушились на многих высокопоставленных евреев в конце 30-х, их вельможные соплеменники в кинематографе чувствовали себя вполне благополучно. Поэтому странно читать строки из «Книги о русском еврействе», где говорится, что «без преувеличения можно сказать, что после «ежовщины» не осталось на свободе ни одного сколько-нибудь авторитетного имени в советской еврейской общественности, журналистике, культурной работе и даже науке». А Михаил Ромм, Сергей Юткевич, Георгий Козинцев, Леонид Трауберг, Юлий Райзман, Фридрих Эрмлер и другие известные деятели кино — это не авторитетные имена? Между тем они все не только были на свободе, но и снимали фильмы во славу советской власти.

В таком же фаворе у режима были и другие вельможные евреи той поры: например, руководитель Государственного еврейского театра (ГОСЕТ) Соломон Михоэлс, который в 1939 году был удостоен звания народного артиста СССР, награжден орденом Ленина и избран депутатом Моссовета. Такой же орден получил тогда и поэт П. Маркиш. Спустя год в Государственном издательстве художественной литературы вышли книги Шолом-Алейхема, Д. Бергельсона, С. Галкина, Л. Квитко и других известных еврейских поэтов и прозаиков. Поэтому совершенно прав А. Солженицын, когда пишет, что «официальная советская атмосфера 30-х годов была абсолютно свободна от недоброжелательства к евреям. И до самой войны подавляющее большинство советского еврейства оставалось сочувственным к советской идеологии, согласным с советским строем...»

В то время как самым именитым режиссерам-евреям была отдана на откуп революционная тема, их коллегам славянского происхождения отдали такие жанры, как комедия и патриотическое кино. Например, Григорий Александров снял искрометную комедию «Волга-Волга» (1938), которая стала одним из любимых фильмов Сталина (он знал наизусть все реплики ее героев), Иван Пырьев — комедию «Трактористы» (1939), Константин Юдин — комедию «Девушка с характером» (1939).

Отдельная тема — историко-патриотическое кино. Становление его выпало на середину 30-х, когда руководство страны взяло курс на державную политику. И первой ласточкой подобного рода кинематографа стала лента Владимира Петрова «Петр I» (1937—1939) по сценарию Алексея Толстого (параллельно сценарию Толстой писал и роман с тем же названием). Отметим, что до этого образ Петра I подавался советскими историками скорее в отрицательном плане, нежели положительном: дескать, тиран, западник, пьяница, кровопийца (душил простой народ поборами, на костях простых людей построил Петербург). С середины 30-х годов эта точка зрения изменилась: теперь этот царь предстал в образе прогрессивного деятеля, державостроителя, укрепителя Государства Российского. А известное западничество Петра I рассматривалось сквозь призму слов П. Вяземского: «Он мог и должен был пользоваться чужестранцами, но не угощал их Россиею».

Именно таким и рисовал Петра I А.Н. Толстой. А антиподом царя был его сын Алексей — рефлексирующий молодой отрок, живущий вопреки наставлениям отца, который неоднократно говорил ему: «Ты должен любить все, что служит благу и чести отечества, не щадить трудов для общего блага; а если советы мои разнесет ветер, я не признаю тебя своим сыном».

Точка зрения на Петра I, которую изложил в своем сценарии А.Н. Толстой, встретила бурный отпор у сторонников прежней точки зрения на деяния этого царя. Как писал сам писатель сразу после публичной читки сценария, устроенной 10 мая 1935 года: «Множество всевозможных штатных «теоретиков» от кино обрушили на нас (имеется в виду и режиссер В. Петров. — Ф. Р.) самые разноречивые требования.

Вихляющийся, истеричный Петр, которого нам навязывали, никак не совпадал с нашими замыслами. От нас требовали показать конечную неудачу, провал всей преобразовательной деятельности царя. Эти требования сводили, по существу, на нет наше стремление показать прогрессивное значение Петровской эпохи для дальнейшего развития русской истории».

Как много позже напишет критик М. Любомудров: «Толстой и его соавтор в работе над сценарием Петров стояли на своем. Центральную идею фильма они видели в изображении «мощи великого русского народа, показа непреборимости его созидательного духа», но при этом вовсе не собирались умалять роль самого Петра.

— Совершенно ясно, — категорически заявил Петров, — что мы должны решительно покончить с пренебрежительным отношением к этой исключительной личности своего времени и категорически отбросить вульгарно-социологические воззрения некоторых наших историков... Мы должны создать образ не болезненного выродка императорской фамилии, не дебошира и пьяницы, каким часто изображали Петра I, а образ крупнейшего государственного деятеля и реформатора своей эпохи. Нельзя забывать также, что это человек чрезвычайно многогранный, наделен многими и внутренне и внешне неповторимыми чертами. Задача трудная, тяжелая, но мы — я уверен — ее решим...».

По своему постановочному размаху и сложности подготовительного периода «Петр I» представлял исключительное явление для советского кинематографа. Мало кто знает, но вначале предполагались три серии, причем сниматься они должны были с участием зарубежных кинематографистов — французов, с привлечением ряда европейских киноартистов. Однако и в Кинокомитете, и на «Ленфильме» у фильма было множество противников, которые всячески торпедировали процесс его создания. В итоге лента была сокращена до двух серий (вылетела серия «Юность Петра», которую спустя 40 лет снимет С. Герасимов), потом от сотрудничества отказались зарубежные представители. Понимая, что одним им эту машину не поднять, создатели фильма обратились за помощью к Сталину. И тот помог. Встретился с Толстым и Петровым, выслушал их концепцию фильма и дал отмашку Кинокомитету всячески помогать продвижению картины.

На роль Петра I пробовались около полутора десятков разных актеров, однако победу в итоге одержал актер Ленинградского театра драмы имени А. Пушкина Николай Симонов. Отметим, что в его театре в это же время ставился спектакль о Петре I (но не по А. Толстому), где главную роль играл актер Милютин, а Симонов остался за бортом. В этой постановке образ царя рисовался скорее в черных красках, с позиций осуждения его характера и деяний. Поэтому Симонов, когда был утвержден на роль в фильме, своей игрой как бы бросал вызов театральной интерпретации этого образа. Чуть позже он так опишет свою работу над этой ролью: «Очень интересной и увлекательной была работа над ролью Петра I. Этот образ сложен, многогранен. Мне хотелось показать историческую прозорливость Петра, его патриотизм, преданность исконным интересам России. Хотелось, чтобы в годы осложнившейся международной обстановки перед Отечественной войной, когда снимался фильм, каждый советский человек почувствовал величие и силу своей Родины».

Цели своей постановщики фильма достигли. Когда в сентябре 1937 года первая серия картины вышла на всесоюзный экран (в Ленинграде ее показывали сразу в девяти кинотеатрах, в Москве — более чем в полутора десятках), ажиотаж царил невероятный — очереди выстраивались километровые. Достаточно сказать, что только в Москве за первые 11 дней показа фильм посмотрели 1 миллион 600 тысяч человек. Одновременно фильм показали и на Международной выставке в Париже, где он получил Гран-при. Еще спустя некоторое время — в марте 1938 года — главные создатели фильма были награждены орденами Ленина. Среди награжденных были: А. Толстой, В. Петров, Н. Симонов, М. Жаров, Н. Черкасов, А. Тарасова.

Вторая серия фильма вышла на экраны страны в начале марта 1939 года, демонстрировалась с таким же размахом и была встречена с не меньшим ажиотажем, чем первая.

Именно с «Петра I» в советском кинематографе взяла старт череда историко-патриотических картин, где речь шла о выдающихся представителях русской истории — государственных деятелях, полководцах, ученых и т. п. Главное, что объединяло все эти ленты, — патриотическое воодушевление, гордость за героических предков, глубокое уважение

к их заслугам. Среди подобных фильмов значились следующие: «Минин и Пожарский» (1939) и «Суворов» (1940) В. Пудовкина и М. Доллера, «Богдан Хмельницкий» (1941) Игоря Савченко.

Однако самый грандиозный патриотический кинопроект в этом списке выпало создать еврею, а именно — Сергею Эйзенштейну, который снял «Александра Невского» (1938). Отмечу, что в последние годы Эйзенштейн ничего заметного в кино не создал, и многие уже поспешили списать его в тираж. После «Броненосца «Потемкин» (1925) и «Октября» (1927) его следующие фильмы («Стачка», 1928; «Старое и новое», 1929) большинство зрителей и критиков разочаровали, а съемки «Бежина луга» (1937) были и вовсе прекращены в самом начале (по мнению властей, в этом фильме, должном рассказать о трагедии пионера Павлика Морозова, режиссер искажил факты). В итоге, когда в 1935 году Сталин наградил большую группу советских кинодеятелей высокими орденами и званиями, Эйзенштейну досталось всего лишь отличие четвертой степени — звание заслуженного артиста. Поэтому, когда осенью 1937 года именно Эйзенштейну власти доверили снимать фильм про героя русского народа Александра Невского, многие кинематографисты восприняли это с недоумением — им тогда казалось, что Эйзенштейн «запорет» и этот проект. Однако тот с честью вышел из этой ситуации, создав шедевр, равный другому своему шедевру — «Броненосцу «Потемкин».

Между тем фильм хотя и создавался евреем, однако окружали его сплошь одни славяне. Так, сорежиссером Эйзенштейна выступал Дмитрий Васильев, сценаристом был Петр Павленко, композитором — Сергей Прокофьев, а главные роли исполняли Николай Черкасов, Николай Охлопков, Андрей Абрикосов, Дмитрий Орлов, Василий Новиков, Владимир Ершов, Сергей Блинников. Только оператором фильма был латыш Эдуард Тиссэ, который снимал с Эйзенштейном уже четвертый фильм (до этого были: «Броненосец «Потемкин», «Стачка» и «Октябрь»).

Мало кто знает, что в окончательной версии фильма русский князь погибал, отравленный во дворе татаро-монгольского хана. Причем этот яд ему втерли свои же, русские. Однако после просмотра фильма с подобным финалом Сталин

лично распорядился выкинуть этот эпизод, так как он разрушал тот идеологический посыл, который вкладывался в картину: великий патриот своей страны Александр Невский должен был победить врага и остаться живым, несмотря ни на какие козни недругов. Имелись в фильме и другие исторические ошибки, а то и вовсе сознательные искажения истории (вроде единения народа и княжеской дружины в борьбе с псами-рыцарями), которые уже тогда вызвали определенные нарекания у историков (отметим, эти нарекания сохранились и поныне). Однако заказчики фильма и его авторы сознательно шли на эти искажения, поскольку творили не чисто исторический фильм, а фильм мифологический, агитационный.

Жизнь показала, что подобный подход полностью себя оправдал. Такого взлета патриотизма, какой советские люди испытали после просмотра «Александра Невского» (премьера его состоялась 1 декабря 1938 года), в стране давно не было. В прессе было опубликовано около ста (!) положительных статей о фильме. В одной из них, принадлежащей перу известного драматурга В. Вишневского, отмечалось следующее: «Смотришь на экран и с гордостью говоришь себе: «Вот она, Русь! Вот как эта Русь много веков назад била полчища немецких псов-рыцарей!» Эмоции зрителя усиливаются еще тем, что этот фильм, построенный на фактах древней истории, смело перекликается с современностью... Собрание русского народа во имя защиты родной земли показано в фильме необычайно просто. Но эта простота не от бедности, а от умения создателей фильма найти синтетическое выражение глубокой идеи произведения...»

Об этом же и слова другого человека — историка В. Кожина: «Только с середины 1930-х годов слово «отечество» начинает обретать в официальной идеологии свой истинный смысл. Вместе с тем широкое утверждение патриотического сознания свершилось тогда чрезвычайно, исключительно быстро, и это означало, что оно жило в душах миллионов людей и только не имело возможности открыто выразиться. Считаю уместным сказать, что я сам — хотя в то время по возрасту находился между детством и отрочеством — хорошо помню, как легко, прямо-таки мгновенно совершался переход к патриотическому русскому сознанию, — и вот уже в 1938 году

завораживающе звучал над страной призыв из кинофильма «Александр Невский» с мелодией возвратившегося из эмиграции Сергея Прокофьева:

Вставайте, люди русские...

Еще совсем недавно о благоверном князе Александре Невском или молчали, или изрекали нечто поносящее его.

Сегодня можно услышать или прочитать, что русский патриотизм в те годы «насадил» Сталин. В действительности он только «санкционировал» то, что жило и нарастало в душах миллионов русских людей...».

В годы горбачевской перестройки случится обратное — патриотизм будет не в чести и многие герои русской и советской истории потеряют свой героический ореол. Тот же Александр Невский будет изображаться как предатель, раболепствующий перед Золотой Ордой. Но вернемся на полстолетия назад.

Во второй половине 30-х годов на всесоюзном экране стало заметным преобладание и национального кинематографа, который следовал в русле тех же тенденций, что задавала Москва: то есть создавал фильмы, возрождавшие национальный и советский патриотизм. Поэтому большое значение и там придавали выпуску фильмов на историко-революционную тему. Например, в Украине режиссер Александр Довженко создал ленту «Щорс» (1939), повествующую о герое Гражданской войны Николае Щорсе, героически воевавшем против немцев, петлюровцев и поляков. По степени воздействия этого фильма на зрителей он был похож на «Чапаева» братьев Васильевых.

В Белоруссии свет увидели сразу несколько революционных картин: «Одиннадцатое июля» (1938; реж. Ю. Тарич), «Балтийцы» (1938; реж. А. Файнциммер), «Огненные годы» (1939; В. Корш-Саблин).

Армянские кинематографисты сняли фильм «Зангезур» (1938; реж. А. Бек-Назаров), где речь шла о том, как армянские большевики выбили дашнаков из горной крепости Зангезур.

В Азербайджане вышли фильмы «Бакинцы» (1938; реж. В. Турин) о революционном движении на бакинских нефтепро-



мыслах в 1905 году и «Кендилляр» (1940; реж. Марданов) о борьбе рабочих и крестьян с мусаватистами.

В Грузии были сняты фильмы «Арсен» (1937; реж. М. Чиатурели) и «Дарико» (1937; реж. С. Долидзе), где речь шла о революционной борьбе грузинского пролетариата в условиях деревни.

Эта же тема исследовалась в узбекских фильмах «Клятва» (1937; реж. А. Усольцев) и «Азамат» (1940; реж. А. Кордюм).

В Туркмении в те годы вышло два фильма на военно-патриотическую тему: «Умбар» (1937; реж. А. Маковский) и «Советские патриоты» (1939; реж. Г. Ломидзе).

У казахов в 30-е годы еще не было своей киностудии по выпуску игровых кинофильмов (там снимали только документальное кино), поэтому руку помощи им протянул «Ленфильм»: именно там в 1939 году режиссером М. Левиным был снят художественный фильм «Амангельды», где речь шла о национальном герое казахского народа Амангельды Иманове, одном из руководителей Среднеазиатского восстания 1916 года и борьбы за советскую власть в Казахстане.

Все эти фильмы были очень популярны у населения и способствовали тому, что люди, видевшие их, проникались пафосом социалистического строительства и веры в то, что их родина — самая лучшая и справедливая в мире. Но это одно мнение. Другое исповедуют авторы «Еврейской энциклопедии» (им вторит и писатель А. Солженицын), которые до сих пор считают, что советский кинематограф в те годы играл далеко не благовидную роль. Что одураченными были все: и миллионы советских зрителей, кому «душу прокатывали ложью и грубой дидактикой», и режиссеры-постановщики, «создававшие фальсифицированные кинобиографии, ложноисторические и мнимоактуальные пропагандистские фильмы с их «дутой монументальностью и внутренней пустотой».

Однако сама история наглядно доказала, кто оказался прав в этом споре. Когда грянула война, самая страшная в истории человечества, миллионы тех самых «одураченных кинозрителей» взяли в руки оружие и дали отпор хорошо организованному, лучше вооруженному и обученному врагу. И чаще всего в бой их вели образы именно тех героев, которых в течение последнего пятилетия перед войной пропаган-

дировал советский кинематограф. А именно: образы Петра I, Александра Невского, Чапаева, Щорса, Пархоменко, Амангельды Иманова и многих других героев, кто нес в себе патетику героизма и жертвенности во имя своей родины. В этом советский кинематограф оказался куда более эффективным оружием пропаганды, чем весь европейский, вместе взятый.

Например, во Франции после провала фашистского путча в феврале 1934 года и победы два года спустя на выборах Народного фронта, объединившего левые силы страны, некоторые кинематографисты взялись за постановку пропагандистских картин. Так, Жан Ренуар снял антивоенный фильм «Великая иллюзия» (1937) и ленту «Марсельеза» (1938), в которой призывал французов к всенародному единению для борьбы с реакцией. В Чехословакии угроза фашизма также повлияла на появление фильмов, мобилизующих общественное сознание: режиссер Фрич поставил сатирическую комедию «Мир принадлежит нам» (1937), а его коллега Хас экранизировал антифашистскую пьесу К. Чапека «Белая болезнь» (1937). Однако усилия прогрессивных кинематографистов обеих стран оказались напрасными: обе страны сдались фашистам практически без боя (Франция, к примеру, на 44-е сутки), а Чехословакия, армия которой была не слабее германской, и вовсе стала союзницей Третьего рейха, отдав под его нужды чуть ли не всю свою промышленность.

Собственно, то же самое происходит и с нынешней Россией. Сегодня даже трудно себе представить, какие российские фильмы смогут вдохновить нашу молодежь на подвиги, если вдруг, не дай бог, на Россию кто-то нападет. За минувшие после развала СССР двадцать с лишним лет либералы создали такой кинематограф, который наплодил миллионы хлюпиков и нытиков, явно неспособных на героическое сопротивление внешнему врагу. Исключения, конечно, есть, но это именно исключения, а не магистральная линия в отечественном кинематографе, как это было в том же СССР на протяжении долгих лет.

Но вернемся в начало 40-х годов.

Читателю наверняка будет интересно узнать, какое кино было особенно популярно у советских людей накануне войны. В целях удовлетворения этого интереса приведу данные по кассовым сборам за последний предвоенный год — 1940-й.

Лидером проката стала именно военно-патриотическая лента «Истребители» Эдуарда Пенцлина, которая собрала 27 миллионов 100 тысяч зрителей. Среди других кассовых хитов кинопроката-40 значились следующие ленты: комедия «Аринка» Юрия Музыканта и Надежды Кошеверовой (22 миллиона 900 тысяч), фильм-сказка «Василиса Прекрасная» Александра Роу (19 миллионов 200 тысяч), мелодрама «Моя любовь» Владимира Корш-Саблина (19 миллионов 200 тысяч), фильм о шахтерах «Большая жизнь» Леонида Лукова (18 миллионов 600 тысяч), комедия «Музыкальная история» Александра Ивановского и Герберта Рапппорта (17 миллионов 900 тысяч), комедия «Подкидьш» Татьяны Лукашевич (16 миллионов 900 тысяч), военно-патриотическая лента «Моряки» Владимира Брауна (14 миллионов 800 тысяч), патриотическая киноповесть «Член правительства» Александра Зархи и Иосифа Хейфица (14 миллионов 400 тысяч).

В 1941 году в СССР были учреждены Сталинские премии 1-й и 2-й степеней. В кинематографе в тот год было вручено 92 Сталинские премии, из них больше 30 достались евреям: Сергею Эйзенштейну (1-й степени за «Александра Невского»), Михаилу Ромму (1-й степени за «Ленина в 1918 году» и «Ленина в Октябре»), Фридриху Эрмлеру (1-й степени за «Великого гражданина»), Леониду Траубергу и Григорию Козинцеву (1-й степени за трилогию о Максиме), Михаилу Доллеру (1-й степени за «Минина и Пожарского» и «Суворова»), Николаю Эрдману (1-й степени за сценарий к «Волге-Волге»), Исааку Дунаевскому (1-й степени за музыку к «Волге-Волге»), Алексею Каплеру (1-й степени за сценарии к «Ленину в 1918 году» и «Ленину в Октябре»), Александру Зархи и Иосифу Хейфицу (2-й степени за «Депутата Балтики»), Леониду Лукову (2-й степени за «Большую жизнь»), Марку Донскому (2-й степени за «В людях» и «Детство Горького»), Юлию Райзману (2-й степени за «Последнюю ночь»), Сергею Герасимову (2-й степени за «Учителя»), Ефиму Дзигану (2-й степени за «Если завтра война» и «Мы из Кронштадта»), Герберту Рапппорту (2-й степени за «Музыкальную историю») и др.

Из представителей славянского клана этой чести удостоились: из режиссеров — Сергей и Георгий Васильевы (1-й степени за «Чапаева»), Григорий Александров (1-й степени за «Волгу-Волгу» и «Цирк»), Александр Довженко (1-й

степени за «Щорса»), Владимир Петров (1-й степени за «Петра I»), Всеволод Пудовкин (1-й степени за «Минина и Пожарского» и «Суворова»); из актеров — Любовь Орлова (1-й степени за «Цирк», «Волга-Волга»), Николай Черкасов (1-й степени за «Александра Невского»), Борис Чирков (1-й степени за трилогию о Максиме), Николай Охлопков (1-й степени за «Ленина в 1918 году» и «Ленина в Октябре»), Николай Симонов (1-й степени за «Петра I»), Михаил Жаров (1-й степени за «Петра I»), Николай Крючков (1-й степени за «Трактористов»), Марина Ладынина (1-й степени за «Трактористов»), Евгений Самойлов (1-й степени за «Щорса»), Тамара Макарова (2-й степени за «Учителя») и др.

## НЕСОСТОЯВШИЙСЯ «РУСЬФИЛЬМ»

Великая Отечественная война оказалась той лакмусовой бумажкой, которая наглядно продемонстрировала всему миру правильность всей предыдущей политики Сталина. Причем во всех сферах жизни общества: в экономике, политике, культуре. Не начини вождь народов в начале 30-х годов строительство индустриально-централизованного государства, и Советский Союз прекратил бы свое существование в 1941 году. И что бы ни говорили критики Сталина, как бы ни ругали его за просчеты и ошибки первых месяцев войны, в общем и целом действия будущего генералиссимуса оказались правильными.

Благодаря Системе, созданной им в предвоенные годы, в короткие сроки удалось мобилизовать население огромной страны для отпора врагу, а почти всю промышленность перебросить за Урал, чтобы обеспечить бесперебойное снабжение армии и тыла всем необходимым. Был эвакуирован из центра (осенью 41-го) и кинематограф — его путь лежал на юг. В столице Казахской ССР была организована Центральная объединенная киностудия художественных фильмов, вошедшая в свой коллектив многих ведущих мастеров киноискусства Москвы («Мосфильм») и Ленинграда («Ленфильм»). Часть кинороботников московских студий переехала в Узбекистан (Ташкент), Грузию (Тбилиси) и Азербайджан (Баку). В столице Таджикской ССР городе Сталинабаде на базе местной киностудии стал работать коллектив «Союздетфильма» (будущая Киностудия имени Горького). В столицу Туркменской ССР город Ашхабад были направлены работники Киевской киностудии.

Вспоминает актриса Лидия Смирнова: «Пришло время, когда работать в Москве стало невозможно даже днем, тем более ночью (из-за сплошных авианалетов. — Ф. Р.). Прави-

тельство приняло решение эвакуировать кинематографистов. Первой уехала «Машенька» (фильм снимал Юлий Райзман. — Ф. Р.), следом отправился «Парень из нашего города» (фильм снимали Александр Столпер и Борис Иванов. — Ф. Р.). Потом эвакуировался весь «Мосфильм» и еще немного погодя — «Ленфильм», выскочивший из города буквально в последнюю секунду перед блокадой. Большинство кинематографистов приехало в Алма-Ату, а Ромм, Луков — в Ташкент, «Мосфильм» и «Ленфильм» образовали ЦОКС, Центральную объединенную киностудию.

Меня утвердили на роль Вари в фильме «Парень из нашего города» как раз перед отъездом. Осенью 1941 года мы с Николаем Афанасьевичем Крючковым, Столпером, Ивановым, операторами Ураловым и Рубашкиным ехали в одном вагоне. По дороге состав бомбили, мы надолго останавливались...

Мы ехали долго-долго. Продуктов пока хватало. У нас у всех скверно работал желудок. Мы занимались усиленной гимнастикой — ничего не помогало. У меня был чуть ли не заворот кишок и поднялась температура...

Было много и забавных эпизодов. Все покупали или меняли соль на вещи. Соль была в дефиците. Наш гример, например, купил два мешка. Вдруг прошел слух, что идет какая-то комиссия разоблачать «спекулянтов». Тогда директор картины приказал: «Всем ссыпать соль в туалет!». Выстроилась длинная очередь. Потом я специально посмотрела в окно хвостового вагона — весь путь был усеян солью. Только Иванов, известный гример «Ленфильма», не захотел расстаться со своим богатством. Никакой комиссии не было, и он один выиграл...

В Алма-Ате нас встретила удивительная осень. Ах, какой это был город на фоне белых, заснеженных вершин, как прекрасны были золотые кроны деревьев, арки, бегущие с гор, аллеи знаменитых яблонь «апорт»! А казахи? Я всю жизнь испытываю благодарность к этому народу, такому гостеприимному. Они потеснились, подвинулись, поделились всем, чем могли.

Но приехало слишком много народа. Нас разместили в гостинице «Советская». Здесь жили рядовые актеры, а звезды — Пырьев, Эйзенштейн, Ладынина, Черкасов, Пудовкин, Тиссэ — в доме, который называли «лауреатником». Были здесь и Эрмлер, и Завадский, и Уланова, и Марецкая.

Жизнь в Алма-Ате — труднейший отрезок времени, очень сложный и необыкновенно интересный. Когда мы приехали, все магазины были завалены спиртом. Продавали и потрясающие натуральные соки. Каких там только соков не было! Тогда уже ввели карточки, по ним мы получали хлеб. Я почему-то очень хорошо помню Пудовкина. У него в руках авоська, а в ней буханка черного хлеба, который он пытался на что-нибудь выменять или продать, как и все остальные...

Алма-Атинская кинофабрика была крошечной студией с одним большим павильоном и несколькими маленькими. Работали в три смены. Уже была зима, но в павильонах не топили. Мы с Крючковым снимались ночью в «Парне из нашего города», у нас изо рта шел пар. И мы мечтали о стакане горячего чая, даже не чая, а просто кипятка...»

Несмотря на разнообразные трудности, которые встретили кинематографистов на новом месте, им довольно быстро удалось наладить кинопроизводство. Что вполне объяснимо: война не давала им времени на долгую раскачку. Первое, что было налажено, — это выпуск военной кинохроники, которая всегда была самым оперативным видом кино. Потом поднялся и игровой кинематограф, который в целях той же оперативности перешел на «короткий метр» (то есть снимались короткометражные художественные фильмы, которые входили в «Боевые киноальбомы»). Отметим, что первые семь номеров этого киножурнала вышли еще летом 41-го (№ 1 демонстрировался в воинских частях уже в августе того же года), а после эвакуации кинематографистов на юг их было выпущено еще несколько штук. В лентах «короткого метра» действовали большинство героев из самых популярных советских кинофильмов предвоенных лет: Чапаев (Борис Бабочкин), Максим (Борис Чирков), Щорс (Евгений Самойлов), Александр Пархоменко (Александр Хвыля) и т. д.

Именно документальная лента советских кинематографистов впервые была удостоена премии «Оскар». Речь идет о фильме режиссеров Леонида Варламова и Ильи Ковригина «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой», которая была отмечена высшей премией Американской киноакадемии в начале 1943 года. Не умаляя достоинств этой документальной картины, которая стала своеобразной вехой в истории советского документального кино, замечу, что в не-

малой степени на это решение повлияло... еврейское лобби в Голливуде, а также советские евреи из Еврейского Антифашистского комитета.

Дело в том, что именно Советский Союз взвалил на свои плечи основную миссию по спасению миллионов евреев (как советских, так и европейских) от фашистского террора. В то время как, например, поляки безропотно выдали немцам 2 миллиона 800 тысяч евреев из 3 миллионов 300 тысяч, проживавших в Польше, советские власти сделали все от себя зависящее, чтобы на их территории подобного не случилось. Как писал в сборнике «Еврейский мир» И. Шехтман: «Советские власти полностью отдавали себе отчет в том, что евреи являются наиболее угрожаемой частью населения, и, несмотря на острую нужду армии в подвижном составе, тысячи поездов были предоставлены для эвакуации... Во многих городах... евреев эвакуировали в первую очередь...».

А вот другое свидетельство на эту же тему Е. Кулишера: «Не вызывает сомнений, что советские власти принимали специальные меры для эвакуации еврейского населения или для облегчения его стихийного бегства. Наряду с государственным персоналом и промышленными рабочими и служащими всем евреям отдавалось преимущество при эвакуации...»

Об этих фактах молчала советская пресса (дабы не раздувать в народе антисемитизма: мол, спасают только евреев), однако мировое еврейство знало о них из разных источников, в том числе и от представителей советского Еврейского Антифашистского комитета, который был создан весной 1942 года (председатель — актер и руководитель единственного в мире еврейского театра (ГОСЕТ) Соломон Михоэлс). Ведь во многом этот Комитет для того и создавался, чтобы оказывать влияние на мировое общественное мнение, апеллировать к евреям всего мира, причем главным образом к американским евреям. Кроме этого, свою лепту в этот процесс вносил и кинорежиссёр Михаил Калатозов (Калатозишвили), который в 1943 году был направлен в США в качестве уполномоченного по делам кинематографии при Совнаркоме СССР (он пробудет там до конца войны).

Кстати, тот разгром немецко-фашистских войск под Москвой, который произошел в декабре 1941 года, советское радио, вещавшее на Европу (на польском и немецком языках),



сравнило с «чудом Маккавеев»: дескать, немцев разбили в ха-нукальную неделю, причем истреблена была 134-я нюрнбергская дивизия, названная по городу, в котором возникло расовое законодательство. Для фашистов подобное сравнение было особенно оскорбительным.

Практически всю войну руководители ЕАК постоянно выезжали в США, где занимались активной обработкой тамошнего еврейского лобби. Во многом благодаря этой деятельности в январе 1943 года влиятельный американский журнал «Тайм» назвал Сталина «человеком года», причем если в 39-м году он был представлен как тиран, то на этот раз — как отважный и бескомпромиссный борец с нацизмом. В марте того же года фотография Сталина уже красовалась на обложке другого влиятельного журнала — «Лайф», весь номер которого был целиком посвящен СССР. Естественно, о первом в мире государстве рабочих и крестьян было написано исключительно в доброжелательных тонах. Отметим, что в 1943 году в США был зафиксирован *наивысший* уровень симпатий американцев к России за весь период 1930—1940-х годов.

Тем временем активность руководителей ЕАК не ослабевает. Летом 1943 года, когда стало известно, что Гиммлер подписал приказ о ликвидации всех оставшихся еврейских гетто, руководители ЕАК Михозлс и Фефер провели митинги в 14 крупных городах США (самый большой митинг состоялся в Нью-Йорке — там присутствовало 50 тысяч человек).

Не стояли в стороне от этого процесса и американские кинематографисты. На деньги еврейских банкиров режиссер-еврей Г. Ратов снял в Голливуде самый просоветский в США за всю их историю фильм с выразительным названием «Песнь о России» (1943). А год спустя советская кинематография была отмечена еще одним «Оскаром»: его получила лента Марка Донского «Радуга».

Между тем выпуск киножурнала «Боевые сборники» был прекращен в 1942 году сразу после того, как вновь был налажен выпуск полнометражных картин. Однако дело свое «Сборники» сделали — их мощный пропагандистский заряд не только помог советским людям пережить первые тяжелые месяцы войны, но и воодушевил их на последующие победы.

Отмечу, что не менее мощный германский кинематограф, не покладая рук работавший на вермахт и выпускавший про-

пагандистские фильмы как до войны, так и в ходе ее, оказались бит советской кинематографией точно так же, как оказалась бита и вся многомиллионная фашистская армада. А ведь ни средств, ни ресурсов для своей кинопромышленности Гитлер никогда не жалел. Вот лишь один из примеров, о котором рассказывает политолог С. Кара-Мурза: «В 1943 году, после разгрома в Сталинграде, Гитлер для подъема духа решает снять во фьорде Нарвит суперфильм о реальном сражении с англичанами — прямо на месте событий. С фронта снимаются боевые корабли и сотни самолетов с тысячами парашютистов. Англичане, узнав о сценарии, решают «участвовать» в фильме и повторить сражение, в котором три года назад они были разбиты. Поистине «натурные съемки» (даже генерал Дитль, который командовал реальной битвой, должен был играть в фильме свою собственную роль). Реальные военные действия, проводимые как спектакль! Вот как высоко ценились зрительные образы идеологами фашизма.

Тогда не удалось — началось брожение среди солдат, которые не хотели умирать ради фильма. И фюрер приказывает начать съемки фильма о войне с Наполеоном. В условиях тотальной войны, уже при тяжелой нехватке ресурсов, с фронта снимаются для съемок двести тысяч солдат и шесть тысяч лошадей, завозятся целые составы соли, чтобы изобразить снег, строится целый город под Берлином, который должен быть разрушен «пушками Наполеона» — в то время как сам Берлин горит от бомбежек. Строится серия каналов, чтобы снять затопление Кольберга...»

Фильм этот («Кольберг» режиссера Ф. Харлана) немцы сумели-таки снять, однако было уже поздно — Третий рейх дышал на ладан. В итоге, как ни старался Гитлер, но Сталин и здесь оказался сильнее его — созданный им кинематограф разгромил фашистский в пух и прах. Лени Рифеншталь с ее «Триумфом воли», Хайнц Штайнхоф с его «Юным гитлеровцем Квексом», Вернер Штеплер с его «Походом на Восток» и т. д. оказались повержены Иваном Пырьевым с его «В шесть часов вечера после войны», Марком Донским с его «Радугой», Фридрихом Эрмлером с его «Она защищает Родину» и т. д.

В истории советского кинематографа времен войны был эпизод, который чаще всего привлекает внимание либеральных критиков, усматривающих в нем очередное проявление со

стороны Сталина государственного антисемитизма. Речь идет о событиях лета 1942 года, когда в кремлевских верхах внезапно был поднят вопрос «о подборе и выдвижении кадров в искусстве». Инициаторы этой кампании (у истоков ее стояло руководство Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) во главе с Г. Александровым) озаботились тем, что (цитирую по докладной записке от 17 августа) «отсутствие правильной и твердой партийной линии в деле развития советского искусства в Комитете по делам искусств при СНК СССР и имеющийся самотек в работе учреждений искусства привели к извращениям политики партии в деле подбора, выдвижения и воспитания руководящего состава учреждений искусства, а также вокалистов, музыкантов, режиссеров, критиков и поставили наши театры и музыкальные учреждения в крайне тяжелое положение... оказались нерусские люди (преимущественно евреи)... В результате во многих учреждениях русского искусства русские люди оказались в нацменьшинстве».

Поскольку подлинные причины появления на свет этого документа до сих пор неизвестны, можно строить только версии. Судя по всему, документ стал следствием борьбы двух группировок внутри партийного руководства: группы Андрея Жданова (член Политбюро и руководитель Ленинградского обкома, из-за чего группировку принято называть «ленинградской») и Александра Щербакова (секретарь ЦК ВКП(б), начальник ГлавПУ РККА и руководитель Московского обкома, из-за чего группировку принято называть «московской»). Несмотря на то, что оба они были русскими и с подозрением относились к любому усилению еврейского влияния в «верхах», однако «ленинградцы» были все же более умеренными в своих патриотических воззрениях, а вот «москвичи» считались радикалами. И к появлению летом 42-го года означенного выше документа приложили руку именно последние, заручившись поддержкой видного члена Политбюро Георгия Маленкова. А поводом к этому могли стать действия... фашистской пропаганды.

Дело в том, что в начале 42-го года на советскую передовую и в тыл Красной армии немцы стали забрасывать листовки, которые ставили целью стравить русских и евреев. В них утверждалось, что советские евреи почти поголовно саботируют войну: дескать, пока «русский Иван» сражается, «еврей

Исаак» отсиживается в тылу. Отсюда делался вывод: зачем русским вообще защищать эту «жидовскую власть»?

Это было преднамеренной ложью, поскольку для евреев фашисты были не менее (если не более) ненавистными врагами, чем для любого другого народа, населявшего СССР. Достаточно сказать, что в военных действиях против гитлеровской Германии из почти 3 миллионов советских евреев принимали участие порядка 450—500 тысяч. По официальным данным, на январь 1943 года евреи находились на четвертом месте по числу награжденных орденами и медалями (6767) после русских (187 178), украинцев (44 344) и белорусов (7210). Более того, через полгода евреи опередят по полученным наградам белорусов и выйдут на третье место (всего за годы войны боевые ордена и медали получают 123 822 еврея).

Советская пропаганда не скрывала этих фактов, более того — всячески их пропагандировала, тем самым ни в чем не ущемляя евреев в сравнении с остальными народностями СССР. Кроме этого, именно советский кинематограф первым на весь мир заявил о холокосте — геноциде немецких фашистов по отношению к еврейскому народу (напомню, что, к примеру, в голливудских фильмах само слово «еврей» впервые будет произнесено только после войны — в 1946 году). Произошло это в 42-м году в одном из последних «Боевых киносборников» — №10, в 30-минутной новелле Бориса Барнета «Бесценная голова». Как пишет киновед М. Черненко: «Сюжет ее был всецело отдан героической борьбе польского Сопротивления против немецко-фашистских оккупантов — тем не менее сам факт обращения к теме катастрофы (холокоста) почти в то же время, когда на вилле в Ванзее был дан сигнал к «окончательному решению еврейского вопроса», дает нам право увидеть в этой картине предтечу тех сотен фильмов о холокосте, которые вышли с тех пор на мировые экраны...».

Короче, советская пропаганда в своих мероприятиях не скрывала от населения страны той трагической судьбы, которая была уготована еврейскому народу гитлеровским фашизмом (как не скрывала она и планы фашистов по отношению к другим советским народам). Все это было подчинено одной цели: сильнее сплотить советских людей в одно единое целое. Понимая это, фашистские пропагандисты выискивали в этом единстве наиболее уязвимые места и били по ним с при-

сущей немцам педантичностью. Одним из таких уязвимых мест был бытовой антисемитизм, который всегда имел место в СССР, особенно среди славянских народностей. До войны он никогда не принимал жестких форм, однако в лихую военную годину мог приобрести самые непредсказуемые формы, особенно если его умело разжигать. Чтобы не быть голословным, приведу текст из письма писателя А. Степанова, который в те годы находился в эвакуации во Фрунзе и видел факты антисемитизма воочию (письмо было направлено в газету «Красная Звезда»):

«Демобилизованные из армии раненые являются главными распространителями антисемитизма. Они открыто говорят, что евреи уклоняются от войны, сидят по тылам на тепленьких местечках и ведут настоящую погромную агитацию. Я был свидетелем, как евреев выгоняли из очередей, избивали даже женщин те же безногие калеки. Раненые в отпусках часто возглавляют такие хулиганские выходки. Со стороны милиции по отношению к таким проступкам проявляется преступная мягкость, граничащая с прямым попустительством.

Подобные письма в те годы в достаточном количестве поступали на самый «верх», однако в силу своей закрытости от широкой общественности власти мало беспокоили. Совсем иное дело фашистские листовки, которые могли стать настоящей бомбой замедленного действия. Поэтому реагировать на них было необходимо. Видимо, именно этим и объясняется то, что когда «московская» группировка подняла «еврейский» вопрос в «верхах», там решили к ней прислушаться. В итоге было решено провести чистки в тех учреждениях, где засилье евреев было особенно наглядным. Например, в Большом театре (там директорское кресло занимал еврей Леонтьев, а кроме него в руководящих звеньях работало еще девять его соплеменников, в то время как русским был всего... один человек), в Московской и Ленинградской госконсерваториях (там тоже почти все руководители были евреями), в газетах «Правда», «Известия», «Вечерняя Москва», «Красная Звезда», «Литература и искусство», в издательстве «Музгиз» и т. д.

Отметим, что это были не репрессии (то есть людей не арестовывали, а всего лишь увольняли с правом перевода на другое место работы). В прессе об этом ничего не сообщалось, однако в силу того, что в СССР всегда была сильна

служба «ОБС» (Одна Бабушка Сказала, то есть — слухи), информация об этом быстро распространилась по стране. Тем самым фашистские пропагандисты очень быстро были лишены еще одного существенного козыря в своей антисоветской деятельности.

Эта кампания должна была затронуть и кинематограф. Согласно планам руководителя союзного Кинокомитета Ивана Большакова, на базе «Мосфильма» должна была быть создана киностудия «Русьфильм», где предполагалось сосредоточить исключительно русских (славянских) постановщиков, вроде Ивана Пырьева, Григория Александрова, Александра Довженко, Всеволода Пудовкина, Бориса Бабочкина, братьев Васильевых, Владимира Петрова и др. (то есть совершался возврат к временам 1915—1923 годов, когда в системе русско-советского кинематографа существовала киностудия почти с идентичным названием — «Русь»).

Инициатива Большакова родилась не случайно, а была инициирована самими режиссерами славянского происхождения, которые давно хотели размежеваться с коллегами-евреями. Особенно эти настроения усилились в годы войны, когда в эвакуации, по сути, заново начала строиться киноотрасль и на руководящих постах там оказались евреи. Например, начальником главка по производству художественных фильмов стал Михаил Ромм, художественным руководителем ЦОКСа — Фридрих Эрмлер, а двумя его заместителями — Леонид Трауберг и Юлий Райзман. В итоге возмущенный этим Иван Пырьев написал письмо Большакову, и тот назначил его художественным руководителем ЦОКСа. Однако приказ об этом еще не был издан, а Пырьев уже всюду начал командовать. Естественно, Эрмлера и его соплеменников это возмутило, и они тоже пожаловались в Москву. Короче, ситуация накалилась.

Именно в целях ее разрядки Большаков и придумал разъединить две противоборствующие стороны: русских перевести в Москву, а евреев оставить на юге. Но он не учел двух вещей: сплоченности евреев и изменчивости политической конъюнктуры. Поскольку под рукой у меня описания тех событий только очевидца с одной стороны — с еврейской, мне придется воспользоваться исключительно ими. Однако они более или менее, но дают представление о том, как все происходило. Итак, вспоминает Михаил Ромм:

«Актив собрался, председательствовал Большаков, кто-то сделал доклад, уж не помню.

Центральным было выступление такого Астахова, имя-отчество я не помню. Хромой он был, уродливый, злой и ужащающий черносотенец (судя по всему, великий кинорежиссер большой объективностью к оппонентам не страдал. — Ф. Р.). Был он директором сценарной студии.

Вот тут вышел он, хромая, на трибуну и произнес великое выступление.

— Есть-де, мол, украинская кинематография, есть грузинская, есть армянская, есть казахская. А русской до сих пор не было. Только отдельные явления были. И теперь нужно создавать русскую кинематографию. И в русской будут работать русские кинорежиссеры. Вот, например, Сергей Аполлинарьевич Герасимов. Это чисто русский режиссер.

Не знал бедный Астахов, что у Герасимова-то мама еврейка. Шкловский у нас считался евреем, потому что отец у него был раввином, а мать поповна, а Герасимов русский, потому что Аполлинарьевич. А что мама — еврейка, это как-то скрывалось.

— Вот Сергей Аполлинарьевич Герасимов. Посмотрите, как актеры работают, как все это по-русски. Или, например, братья Васильевы, Пудовкин (и так далее, и так далее). Это русские режиссеры, и от них Русью пахнет, — говорит Астахов, — Русью пахнет. И мы должны собрать эти русские силы и создать русскую кинематографию.

Вслед за ним выступил Анатолий Головня. Тот тоже оторвал речугу, так сказать, главным образом на меня кидался.

Вот есть, мол, режиссеры и операторы, которые делают русские картины, но они не русские. Вот ведь и березка может быть не русской, скажем, немецкой. И человек должен обладать русской душой, чтобы отличить русскую березку от немецкой. И этой души у Ромма и Волчека (Борис Волчек — оператор. — Ф. Р.) нету. Правда, в «Ленине в Октябре» им удалось как-то подделаться под русский дух, а остальные картины у них, так сказать, французским духом пахнут.

Он «жидовским» не сказал, сказал «французским». А я сижу, и у меня прямо от злости зубы скрипят...».

Прервав на время мемуары кинорежиссера для короткой ремарки, объясняющей читателю, почему А. Головня «кидал-

ся» именно на Ромма. Дело в том, что Михаил Ильич уже тогда считался одним из духовных лидеров еврейского клана, поскольку был, в отличие от многих своих соплеменников, человеком бесстрашным, иногда даже безрассудно (недаром прошел Гражданскую войну). А в том самом 1943 году свет увидела его (и Бориса Волчека) очередная картина — «Мечта», где речь шла об... антисемитизме в Польше. Как писал киновед М. Черненко: «Роммовская «Мечта» есть первый в мировом кино памятник российскому и польскому еврейству, целлулоидный памятник черте оседлости, психологии и менталитету «штетла», памятник, как бы изначально не запланированный, как бы сам по себе появившийся из подсознания еврейских авторов картины, ощутивших — я убежден в этом абсолютно, хотя никаких доказательств тому привести не смогу — неожиданную причастность к своему этносу, ностальгию по каким-то забытым, а может, существовавшим лишь в генетической памяти воспоминаниям детства, юности, чужим воспоминаниям, литературным, пластическим, театральным, ставшим своими собственными, но до тех пор воспринимавшимся сознанием не как некая реальность, но как продукт искусства, к реальности этой отношения не имевший...».

И вновь вернемся к воспоминаниям М. Ромма:

«После Головни выступил Игорь Савченко — прекрасный парень, правда, заикается, белобрысый такой был, чудесный человек. И стал он говорить по поводу национального искусства и, в частности, отбрил Головню так:

— К-о-о-гда я, — сказал он, — э... сде-е-лал пе-ервую картину «Га-армонь», пришел один человек и ска-азал мне: «Зачем ты возишься со своим этим де-ерьмом? С березками и прочей чепухой? Нужно подражать немецким экспрессионистам». Этот человек был Го-Го-Головня, — сказал Савченко под общий хохот.

Ну, конечно, ему сейчас же кто-то ответил, Савченке. Так все это шло, нарастая, вокруг режиссеров, которые русским духом пахнут.

Наконец, дали слово мне. Я вышел и сказал:

— Ну что ж, раз организуется такая русская кинематография, в которой должны работать русские режиссеры, которые русским духом пахнут, мне, конечно, нужно искать где-нибудь место. Вот я и спрашиваю себя: а где же будут работать ав-



тор «Броненосца «Потемкин», режиссеры, которые поставили «Члена правительства» и «Депутата Балтики», — Зархи и Хейфиц, режиссер «Последней ночи» Райзман, люди, которые поставили «Великого гражданина», Козинцев и Трауберг, которые сделали трилогию о Максиме, Луков, который поставил «Большую жизнь»? Где же мы все будем работать? Очевидно, мы будем работать в советской кинематографии. Я с радостью буду работать с этими товарищами. Не знаю, каким духом от них пахнет, я их не нюхал. А вот товарищ Астахов нюхал и утверждает, что от Бабочкина, и от братьев Васильевых, и от Пырьева, и от Герасимова пахнет, а от нас не пахнет. Ну, что ж, мы, так сказать, непахнувшие, будем продолжать делать советскую кинематографию. А вы, пахнувшие, делайте русскую кинематографию.

Вы знаете, когда я говорил, в зале было молчание мертвое, а когда кончил — раздался такой рев восторгов, такая овация, я уж и не упомяну такого. Сошел я с трибуны — сидят все перепуганные. А вечером позвонил мне Луков и говорит:

— Миша, мы все тебе жмем руку, все-все тебя обнимаем.

Назавтра на актив уже понасыпало все ЦК. Стали давать какой-то осторожный задний ход. И окончательное смягчение в дело внес Герасимов. Он произнес обтекаемую, мягкую речь, что, мол-де, товарищи, Астахов, разумеется, имел в виду не национальную принадлежность, а национальный характер искусства. И, так сказать, национальный характер искусства, ну, есть... Он имеет право на существование. И я понимаю волнение Михаила Ильича, понятное волнение, ну, тут вопрос гораздо сложнее, гораздо глубже и сложнее, тут вопрос скорее национального характера, чем вопрос национального искусства. И так далее и в том же духе.

Закончился актив. Мне говорят: «Ну, теперь тебя, Миша, с кашей съедят!»

Дня через три мне звонок. Звонит Григорий Васильевич Александров (кинорежиссер. — Ф. Р.) и говорит: «Михаил Ильич, я вас поздравляю. Вам присвоена персональная ставка». Я говорю: «Кем и как?» — «А вот мы были с Иваном Григорьевичем (Большаковым. — Ф. Р.) в ЦК, докладывали товарищу Маленкову список режиссеров, которым присваивается персональная ставка, это, значит, Эйзенштейн, Пудовкин, Чиаурели и еще несколько фамилий. А дальше Маленков го-

ворит: «А где же Ромм? Имейте в виду, товарищи, что он не только хороший режиссер, но еще и очень умный человек». А Иван Григорьевич и говорит: «Да мы его хотели во вторую очередь». Тут Маленков не выдержал и резко так: «Нет. В первую надо».

И получил я неожиданно за это выступление персональную ставку...».

Судя по всему, инициатива в присуждении этой ставки исходила лично от Сталина. Все это время он внимательно следил за противостоянием «ленинградцев» (ждановцев) и «москвичей» (щербачковцев), попеременно поддерживая то одних, то других. Однако к моменту проведения упомянутого актива в Кинокомитете (а это уже был 1944 год) в еврейской среде уже были проведены определенные пертурбации, которые Сталин посчитал достаточными. И хотя «москвичи» настаивали на их продолжении, однако вождь дал отмашку их прекратить, поскольку не меньше опасался русского национализма, чем еврейского. Одним из доказательств прекращения «чисток» было включение в число кандидатов на персональную ставку духовного лидера киношных евреев Михаила Ромма.

Как пишет все тот же киновед М. Черненко: «С сорок второго по сорок пятый год на советском экране не появилось более ни одного еврейского персонажа, ни одного упоминания о трагедии народа на оккупированных территориях, да и внутри социалистического отечества тоже.

Правда, не убывает еврейских фамилий в титрах большинства игровых и документальных лент, выпущенных на экраны в эти годы, а списки фронтовых операторов, снимавших эти сюжеты на переднем крае всех фронтов Второй мировой войны, могли бы составить основу какой-нибудь отдельной работы, посвященной типичным еврейским фамилиям. Не убывает также число концертных номеров в многочисленных фильмах-концертах («Под звуки домбр», «Белорусский киноконцерт» и другие)...».

С 1944 года в СССР был практически восстановлен довоенный прокат. В том году среди самых кассовых картин значились следующие: «В шесть часов вечера после войны» Ивана Пырьева (26 миллионов 100 тысяч зрителей), «Радуга» Марка Донского (23 миллиона 600 тысяч), «Зоя» Лео Арнштама (21 миллион 870 тысяч), «Сердца четырех» Константина Юдина

(19 миллионов 440 тысяч), «Кутузов» Владимира Петрова (17 миллионов 730 тысяч), «Небо Москвы» Юлия Райзмана (15 миллионов 570 тысяч).

В Москве вновь открыл свои двери ВГИК, конкурсный набор в который по-прежнему оставался одним из самых высоких в стране: например, на режиссерский курс в том году претендовали 25 человек на место. Отметим, что большинство из принятых тогда составляли не сынки «блатных» родителей (их время наступит чуть позже), а самые что ни на есть сынки простых родителей — то есть люди из народа. Некоторые из них, к примеру, вообще кинематограф не знали и не любили, но в итоге сумели стать не просто хорошими, а выдающимися режиссерами. В этом и была великая сила советской образовательной системы — она не только предоставляла обычным юношам и девушкам возможность поступить даже в самые престижные вузы, но и делала из них настоящих профессионалов своего дела.

Например, в том 1944 году во ВГИК поступил 16-летний (семнадцать ему исполнится только в ноябре этого же года) Эльдар Рязанов. По его же словам: «Надо признаться, что к кино я не питал в то время никаких трепетных чувств, фильмов видел мало, предпочитал посещать театры. Мое кинематографическое невежество было поистине катастрофическим...».

Как же попал этот киношный невежда во ВГИК? Все вышло абсолютно случайно. Рязанов хотел поступать в мореходное училище и отослал документы в Одессу. Но пока шел ответ, встретил случайно на улице своего школьного товарища, который поступал во ВГИК. А Рязанов вообще не знал (!), что это за институт. Когда же он стал расспрашивать о нем приятеля, тот внезапно предложил: я сейчас направляюсь как раз туда, не хочешь ли составить мне компанию? И Рязанов согласился.

Во ВГИКе Рязанов интереса ради познакомился с программой вступительных экзаменов и выяснил, что он почти ничего не умеет: ни фотографировать (чтобы попасть на операторский факультет), ни рисовать (чтобы попасть на художественный), ни актерствовать (чтобы попасть на актерский), ни разбираться в экономике (чтобы попасть на экономический). Единственное, что более или менее умел Рязанов, — это писать кое-какие стихи. А эти навыки могли пригодиться толь-

ко на режиссерском факультете (там надо было предъявить литературные труды). Поэтому Рязанов, дабы убить время до прихода ответа из Одессы, решил рискнуть. И был принят с первого же захода на курс, который вел Григорий Козинцев. Какой вклад Э. Рязанов внесет в советскую кинематографию, уважаемому читателю напоминать, думаю, не надо.

Кстати, на его курсе окажутся еще несколько человек, кто также займет достойное место в советском кинематографе (отметим, что половина из них евреи). Среди этих людей были: Станислав Ростоцкий (снимет фильмы: «Дело было в Пенькове», «Доживем до понедельника», «А зори здесь тихие...», «Белый Бим Черное ухо» и др.), Вилен Азаров («Путь в «Сатурн», «Конец «Сатурна» и др.), Вениамин Дорман («Ошибка резидента», «Судьба резидента», «Пропавшая экспедиция», «Золотая речка» и др.), Василий Левин («Последнее дело комиссара Берлаха», «Капитан Немо» и др.), Василий Катанян (д/ф «Сергей Эйзенштейн», «Поль Робсон», «Всеволод Вишневский», «Майя Плисецкая» и др.), Лия Дербышева (д/ф «Мы — рабочий народ», «Рабочий человек», «Весна труда» и др.), Зоя Фомина (д/ф «Живопись Великобритании», «Писатель и время», «Так начинается цирк» и др.; она же станет первой женой Э. Рязанова).

## НЕРУССКИЙ «ИВАН ГРОЗНЫЙ»

Победа в Великой Отечественной войне не могла не отразиться на росте национального самосознания славянских народов, которые, приняв на себя основную тяжесть этой войны, внесли самый существенный вклад в победу. Достаточно сказать, что среди мобилизованных на фронт русские насчитывали 65,4%, украинцы — 17,7%, белорусы — 3,2%. Итого — 86,3% от всего населения СССР. Цифры потерь славянского населения выглядели следующим образом: русские — 5,7 миллиона человек, украинцы — 1,4 миллиона, белорусы — 253 тысячи. Итого — 7 миллионов 353 тысячи человек.

Игнорировать эти итоги было невозможно, поэтому уже в ходе войны Сталин предпринял ряд шагов в сторону славянского населения. В 1943 году на одном из заседаний Политбюро вождь заявил следующее: «Необходимо опять заняться проклятым вопросом, которым я занимался всю жизнь, но не могу сказать, что мы его всегда правильно решали... Это проклятый национальный вопрос... Некоторые товарищи еще недопонимают, что главная сила в нашей стране — великая великорусская нация... Некоторые товарищи еврейского происхождения думают, что эта война ведется за спасение еврейской нации. Эти товарищи ошибаются, Великая Отечественная война ведется за спасение, за свободу и независимость нашей Родины во главе с великим русским народом».

В мае того же года был объявлен конкурс на текст нового гимна СССР вместо «Интернационала». В итоге победил текст С. Михалкова и Г. Эль-Регистана (на музыку А. Александрова), где говорилось о нерушимом союзе республик, сплоченных навеки Великой Русью. Официальная премьера этого гимна состоялась 1 января 1944 года по Всесоюзному радио (повсеместное исполнение началось с марта того же года).

Изменилось отношение власти и к православной церкви. В сентябре 1943 года Сталин встретился с митрополитами Сергием, Алексием и Николаем, и они совместно обсудили круг тех проблем, которые должны были служить нормализации государственно-церковных отношений в СССР. Месяц спустя был образован Совет по делам Русской Православной Церкви при СНК СССР. В конце того же года в СССР начинают открываться для службы храмы, растет число православных общин, возвращается из лагерей репрессированное духовенство. В ноябре 1944 года принимается правительственное решение об открытии православного богословского института и богословско-пасторских курсов для подготовки кадров священнослужителей.

Кульминацией этого процесса становится проведение 31 января — 2 февраля 1945 года Поместного собора РПЦ, созванного в связи со смертью патриарха Сергия. В его работе приняли участие 41 архиепископ и епископ, 126 протоиереев приходского духовенства, а также делегации семи автокефальных церквей, что позволяло проводить параллели с Вселенским собором, не созывавшимся несколько столетий (!). Собор принял «Положение об управлении Русской Православной Церкви» (действовало до 1988 года) и избрал 13-м Патриархом Московским и Всея Руси ленинградского митрополита Алексия (будет руководить 25 лет).

Однако уступки славянскому крылу все же имели свои пределы. Когда на совещании историков в 1944 году историк А. Яковлев заявил, что «в новом учебнике истории необходимо выдвинуть на первый план мотив русского национализма», поскольку «русскую историю делал русский народ», это встретило решительный отпор со стороны большинства участников совещания. Это заявление было осуждено как «явное проявление великодержавного пренебрежительного отношения к нерусским народам». Власти это определение полностью поддержали.

В том же году Сталин провел демонстративную акцию против украинского кинорежиссера Александра Довженко, который в своем фильме «Украина в огне» позволил себе сосредоточить внимание исключительно на трагедии собственного народа. Как пишет историк А. Вдовин: «31 января 1944 года Сталин принял личное участие в обсуждении филь-

ма «Украина в огне». Он осудил его за то, что в нем «ревизуется ленинизм», «нет ни одного слова о Ленине», не разоблачаются петлюровцы и другие предатели украинского народа, изображается, будто колхозный строй убил в людях национальную гордость, в то время как «именно советская власть и большевистская партия свято хранят исторические традиции и богатое культурное наследие украинского народа и всех народов СССР и высоко подняли их национальное самосознание». Сталин негодуяще заметил: «Если судить о войне по киноповести Довженко, то в Отечественной войне не участвуют представители всех народов СССР, в ней участвуют только украинцы». Заключение было суровым: киноповесть является «ярким проявлением национализма, узкой национальной ограниченности». Берия посоветовал заслуженному деятелю искусств УССР: «А теперь... исчезай, вроде бы нет и не было тебя». 12 февраля 1944 года Политбюро КП(б)У приняло решение, в соответствии с которым А. П. Довженко сняли со всех занимаемых должностей как в государственных учреждениях, так и в общественных организациях. 21 февраля 1944 года он был исключен из Всеславянского Комитета...».

Между тем следующим деятелем искусства, кому Сталин захотел тогда «вправить мозги», стал уже не славянин, а еврей Сергей Эйзенштейн. Он тоже пострадал из-за фильма, правда, речь в нем шла не о современных реалиях, а о преданиях старины глубокой, а именно — о временах правления русского царя Ивана Грозного. Отметим, что события, происходившие в России в XV—XVI веках, всегда были на особой примете у Сталина. Книги о том времени занимали в его личной библиотеке особое место, и он часто их перечитывал, черпая в них много полезной информации, которая чуть ли не зеркально отражала то, с чем Сталин сталкивался в своей собственной государственной деятельности. Особенно сильно вождя интересовали времена правления трех русских царей: Ивана III (правил в 1462—1505 гг.), Василия III (1505—1533 гг.) и Ивана IV Грозного (1533—1584 гг.), когда Великая Русь превратилась в главного стратегического врага католического Запада.

Отметим, что реформы Ивана Грозного напрямую перекликались с тем, что осуществлял в своей деятельности на посту главы СССР Сталин.

За почти 30 лет существования советского кинематографа он ни разу не обращался к личности Ивана Грозного. Были обращения к его эпохе (как в фильме «Крылья холопа» Юрия Тарича 1926 года выпуска), но там речь шла не о великих преобразованиях Ивана IV, а о событиях куда более мелких (у Тарича, например, сюжет вращался вокруг жизни талантливого самородка из народа). Поэтому понятно было желание Сталина, чтобы советская кинематография наконец обратила свой взор на политические преобразования Ивана Грозного, тем более что они напрямую перекликались с тем, что осуществляла в Советском Союзе сам вожь народов. Такой фильм мог бы захватить воображение миллионов людей не только в СССР, но и во всем мире. И лучшей кандидатуры на место постановщика, чем гениальный Эйзенштейн, который имел большой вес на Западе, трудно было себе представить. Самое интересное, но и сам режиссер практически с ходу согласился участвовать в подобном проекте.

Первая серия «Ивана Грозного» появилась в 1945 году и была целиком одобрена Сталиным, свидетельством чему — Сталинская премия фильму (1946). В ней русский царь изображался как прогрессивный государственный деятель, который твердой рукой боролся с внутренней оппозицией и стремился значительно расширить пределы Русского государства (при нем были покорены Казанское и Астраханское ханства, присоединена Сибирь). Однако со второй серией фильма вышла, мягко говоря, неувязка.

В ней от положительных оценок Эйзенштейна по адресу Грозного фактически не осталось и следа: царь там представлялся жестоким тираном, да еще и трагически одиноким. Даже невооруженным глазом было видно, кого имеет в виду режиссер — Сталина. Кроме этого, фильм нес в себе и откровенные антиславянские выпады. Об этом, кстати, говорили и многие участники обсуждения фильма, которое проходило в Кинокомитете 7 февраля 1946 года. Приведу лишь несколько из этих откликов.

Борис Чирков (актер): «На меня эта картина произвела гнетущее впечатление... Страшно за людей. Какие страшные люди не только жили, но продолжают жить! Страшно за человечество. Не относится к определенному времени это впечатление. Меня это очень подавило...».



Сергей Герасимов (режиссер): «Возникает вопрос: кто же Иван? Клинический самодур, больной человек, жаждущий крови, или государственный деятель, стремящийся к освобождению России от боярской ереси и чепухи и поднятию ее на высокогогосударственные позиции?.. Вышло так, что о чем, собственно, картина, еще не ясно. Ощущение остается такое — не про то рассказано...».

Иван Пырьев (режиссер): «Мне непонятно из этой картины, почему бояр обвиняют в том, что они — за иноземцев, что они родину готовы продать иноземцам и так далее. Этого не видно из картины. Наоборот, судя по тому, как они одеты, какие они делают поступки, какой у них грим, какое у них поведение, в какой обстановке они живут, я скорее это обвинение могу предъявить Грозному и его опричнине, что они продались иноземцам, потому что они ведут себя не как русские люди, а как иезуиты какие-то... и Грозный является тем великим инквизитором, который возглавляет эту опричнину... Во всех этих людях, которые следуют за Грозным во главе с Малютой Скуратовым, ничего доброго, хорошего (в каком бы веке это ни было, но идущего от русских людей) нет.

Царь Грозный — умнейший, прогрессивный царь, большая умница, человек, который вел интереснейшую и очень сложную переписку с Курбским, который издал много для того времени законов, который понимал, как лучше нужно действовать, чтобы объединить Россию, чтобы вывести ее на широкую дорогу, — этот царь выглядит здесь не прогрессивным царем, а лишь великим инквизитором, собравшим вокруг себя этих страшных молодых людей, которые похожи в своем поведении на фашистов в XVI веке.

Вот почему, признавая фильм, признавая все его прекрасные, умелые творческие находки и достижения, я не могу его принять, я не знаю, вот как-то не могу точно объяснить, но мне как русскому человеку тяжело смотреть такую картину. Я не могу ее принять, потому что мне становится стыдно за свое прошлое, за прошлое нашей России, стыдно за этого великого государя — Грозного, который был объединителем и первым прогрессивным царем нашей России».

Алексей Дикий (актер): «Эйзенштейн как бы вступил в единоборство с Иваном Грозным и побеждает его. Я вижу Эйзенштейна, но я не вижу Грозного... Все это, как правиль-

но здесь говорили, какое-то не русское. Это какая-то переряженная Испания, перенесенная на Потылиху (там находится «Мосфильм». — Ф. Р.)...»

Леонид Соболев (писатель): «Здесь говорили, что это русская картина. Мое мнение как раз, что это — не русская картина. Она и в первой серии была такой. Ничего в ней нет русского...»

В. Захаров (композитор): «Здесь правильно говорили, что картина не русская... Грозный здесь, конечно, не Грозный. Бояре здесь не бояре. Здесь все интересно, красочно, ярко. Но получается, что Грозный неприятен, бояр жалко и жалко Владимира, он погибает, то есть все получается шиворот-навыворот...»

Михаил Галактионов (генерал-майор): «Когда эта картина показывает язвы, то это не то, что есть в нашем народе, а это какие-то свехотрицательные вещи, которые являлись не существом нашей страны, а язвами инородными. Здесь Грозный показывается, бесспорно, как раз в том плане, как показывался бесконечное число раз... Это неисторично, и прежде всего потому, что взято все отрицательное и не показано то положительное, которое было...»

Я полностью согласен с тем, что здесь не отражена Россия и что здесь нет той позиции нашей, советской, которая рассматривает историю с той высоты, на которую наш народ сейчас взошел. Здесь эта Россия не фигурирует, и я целиком присоединяюсь к тем товарищам, которые говорят, что здесь нет показа России, — глубокого, настоящего показа ее...»

9 августа 1946 года о второй серии «Ивана Грозного» публично высказался сам Сталин. Выступая в Кремле перед кинематографистами, он сказал следующее: «Возьмем другой тип постановщика — Эйзенштейна. Отвлечся от истории, вложил что-то «свое». Изобразил не прогрессивную причину, а нечто другое — дегенератов. Не понял... не понял и репрессий Грозного. Россия была разграблена, хотела объединиться... Она вправе была карать врагов... Иван Грозный, как мы знаем, был человек с волей и характером... А дано не то... Гамлет или иное... Изучите факты. Изучение требует терпения. А его не хватает. Надо научить наших людей добросовестному отношению к своим обязанностям...»

Судя по всему, не терпения не хватило великому Эйзенштейну, когда он создавал свой фильм, а объективности. При чем эта необъективность, судя по всему, проистекала из его интеллигентских воззрений, что политика должна делаться исключительно чистыми руками. В своем фильме он показывал трагедию власти, напрасность жестокости, не задаваясь элементарным вопросом: а можно ли было быть не жестоким в жестокий век, да еще когда твою страну атакуют со всех сторон как извне, так и изнутри? Отметим, что русский царь Иван Грозный по меркам XVI века был далеко не самым кровожадным. На его совести, как установили историки, было несколько тысяч человеческих жизней (из которых большая часть принадлежала подлинным врагам государства), в то время как, к примеру, английский король Генрих VIII, по причине собственного коварства и жестокости, отправил на тот свет более... 70 тысяч своих соотечественников, повинных лишь в том, что они лишились своих земель и имущества в результате несправедливых королевских законов.

Поскольку на том августовском выступлении Сталина режиссера не было (он лечился в санатории в Барвихе), свои мысли вождь донес напрямую Эйзенштейну спустя полгода — в феврале 1947 года, когда они встретились в Кремле. Вот как это выглядело по воспоминаниям писателя Б. Агапова:

«— Вы историю изучали? — спросил Сталин.

— Более или менее, — ответил Эйзенштейн.

— Более или менее? Я тоже немножко знаком с историей. У вас неправильно показана опричнина. Она у вас как кулукс-клан, а царь получился нерешительный, как Гамлет. Мудрость Грозного состояла в том, что он стоял на национальной точке зрения и иностранцев в свою страну не пускал, что он первый ввел государственную монополию на внешнюю торговлю. Он — первый, Ленин — второй...

Иван Грозный был очень жестоким. Показывать, что он был жестоким, можно, но нужно показать, почему необходимо быть жестоким. Одна из ошибок Ивана Грозного состояла в том, что он недорезал пять крупных феодальных семейств. Если бы он эти пять боярских семей уничтожил, то вообще не было бы Смутного времени. А Иван Грозный кого-нибудь казнил и потом долго каялся и молился. Бог ему в этом мешал. Нужно было быть еще решительнее...».

В этом споре о русской истории Сталин был гораздо умнее своего визави, поскольку сам непосредственно творил историю. Говорить о том, что Сталин оправдывал репрессии Грозного потому, что сам утопил свои руки по локоть в крови, неправомерно. Сталинская опричнина была таким же вынужденным деянием, как и опричнина Ивана Грозного.

В либеральной среде принято считать, что именно эта история погубила Эйзенштейна: дескать, его сердце в итоге не выдержало перенесенных волнений. Однако стоит отметить, что между скандалом с «Иваном Грозным» и смертью режиссера пролегло достаточно времени — почти полтора года. Эйзенштейн в это время ничего не снимал, однако активно работал: преподавал во ВГИКе, писал книгу об истории советского кино. И подавленным отнюдь не выглядел. Доконал же его... неправильный образ жизни: режиссер много работал и мало спал, да еще ежедневно налегал на жирную пищу, которую ему в избытке готовила его домработница Паша (Эйзенштейн в конце жизни жил один). А сердце у режиссера было больным с детства: оно у него имело незарощенное отверстие между левой и правой стороной (детей с таким сердцем называют «синюшными»). Эйзенштейн прожил с таким сердцем пятьдесят лет, что само по себе является чудом. В наши дни подобный порок лечится достаточно легко, но в конце 40-х годов медицина еще не была столь совершенна.

У Эйзенштейна в 40-е годы было несколько инфарктов. Предпоследний случился отнюдь не в Кремле после встречи со Сталиным, а на дружеской вечеринке, когда режиссер лихо отплясывал буги-вуги с актрисой Верой Марецкой. Оправившись после него, режиссер вынужден был принять определенные меры, чтобы подстраховаться на случай его повторения. Эйзенштейн обзавелся... гаечным ключом, которым он или его домработница могли постучать по батарее отопления и дать сигнал «SOS» соседям с нижнего этажа. Те должны были немедленно вызвать «Скорую».

В тот роковой день 10 февраля 1948 года Эйзенштейн весь вечер работал над очередной рукописью. Внезапно ему стало плохо. Кое-как доковыляв до батареи, режиссер схватился за ключ и ударил им несколько раз по металлу. Соседи услышали шум и бросились наверх. Но когда они вошли в квартиру, режиссер был уже мертв.

Говорят, когда хоронили великого режиссера, почти никто из его именитых коллег на похороны не пришел: то ли испугались чего-то, то ли припомнили покойному какие-то личные обиды (известно, что Эйзенштейн вел уединенный образ жизни и практически ни с кем по-настоящему не дружил). Одним из немногих, кто не испугался и пришел, был актер Николай Черкасов, который играл роль Ивана Грозного в фильме Эйзенштейна. Черкасов повел себя неожиданно: встал перед гробом на колени, что повергло в шок всех присутствующих. Министр кинематографии Иван Большаков даже пытался поднять актера с колен, но тот только отмахнулся и так и не встал с колен. Отметим, что после этого случая никаких репрессий к Черкасову никто не применял.

## ЭТО ВСЕ ПРИДУМАЛ ЧЕРЧИЛЛЬ...

Еще не успело смолкнуть эхо сражений Второй мировой, как против СССР была объявлена новая война — «холодная». Инициатором ее выступили западные страны, которые совсем недавно плечом к плечу с Советским Союзом сражались против фашизма, а теперь повернули свое оружие уже против него.

Отсчет этой войны принято брать с марта 1946 года, когда английский премьер-министр Уинстон Черчилль произнес воинственную речь в Фултоне, где обвинил Советский Союз в агрессивных намерениях, направленных против капиталистических стран. На эту речь Сталин ответил резкой отповедью в газете «Правда», где заявил следующее: «Гитлер начал дело развязывания войны с того, что только люди, говорящие на немецком языке, представляют полноценную нацию. Г-н Черчилль начинает дело развязывания войны тоже с расовой теории, утверждая, что только нации, говорящие на английском языке, являются полноценными нациями, призванными вершить судьбы всего мира... По сути дела, г-н Черчилль и его друзья в Англии и США предъявляют нациям, не говорящим на английском языке, нечто вроде ультиматума: признайте наше господство добровольно, и тогда все будет в порядке, — в противном случае неизбежна война... Несомненно, что установка г-на Черчилля есть установка на войну, призыв к войне с СССР».

Таким образом, Сталин ясно дал понять всему миру, от кого именно исходит агрессия: от ведущих капиталистических стран — США и Англии. И так думал не только он. Чтобы не быть голословным, приведу слова выдающегося ученого Альберта Эйнштейна, которого вряд ли можно было заподозрить в симпатиях к СССР. В своем дневнике за февраль 1947 года он написал следующие строки: «Известно, что политика США после окончания войны породила страх и недо-

верие во всем мире. Разрушение крупных японских городов без предупреждения, наращивание производства атомных бомб, эксперименты на Бикини, ассигнование многих миллиардов долларов на военные расходы при отсутствии внешней угрозы, попытка милитаризировать науку — все это лишило возможности возникновения взаимного доверия между нациями...»

Спустя четыре года, в январе 1951 года, в дневнике ученого появилась следующая запись: «По моему мнению, нынешняя политика Соединенных Штатов создает гораздо более серьезные препятствия для всеобщего мира, чем политика России. Сегодня идет война в Корее, а не на Аляске. Россия подвержена гораздо большей опасности, чем Соединенные Штаты, и все это знают. Мне трудно понять, как еще имеются люди, которые верят в басню, будто нам угрожает опасность. Я это могу объяснить лишь отсутствием политического опыта. Вся политика правительства направлена на превентивную войну, и в то же время стараются представить Советский Союз как агрессивную державу».

Причины «холодной войны», начатой Западом против своего недавнего союзника по антигитлеровской коалиции, лежали на поверхности. В свое время Запад позволил подняться Гитлеру и натравил его на Советский Союз, надеясь, что тот его уничтожит. Не получилось — победил Сталин. Когда это стало понятно окончательно, Запад активно включился в войну, опасаясь, что все лавры и трофеи достанутся СССР. А едва мировая бойня закончилась, недавние союзники тут же объявили крестовый поход против Советской России, поскольку рост симпатий к ней во всем мире был огромным и «призрак коммунизма» в скором будущем грозил уже не только Европе, но и всему остальному миру.

Несмотря на то, что фашистскую Германию фактически разбил Советский Союз, однако больше всего этой победой воспользовался все-таки не он, а США. Да, СССР сумел сохранить свою независимость и даже поделил Европу, однако именно Америка сумела таким образом насытить свою экономику баснословными барышами, да так, что их с лихвой хватило спустя пять десятилетий эту независимость и эту поделенную Европу у страны — победителя фашизма — отнять. Короче, после войны США выиграли больше всех.

Открытое противостояние США и СССР началось в июле 1947 года, когда Москва отказалась участвовать в так называемом «плане Маршалла». Этот план был задумкой американцев (одним из его разработчиков был видный русофоб Дж. Кеннан), которые с его помощью хотели создать единую Европу, открытую для движения не только товаров и финансов, но и информации и людей. Однако, несмотря на свою красивую обертку, план этот на самом деле ставил целью укрепление гегемонии США в Западной Европе и был нацелен на то, чтобы изолировать СССР от Европы и закабалить европейцев не только экономически (Европа брала у Америки кредиты и таким образом превращалась в должника), но и политически. Например, важнейшим политическим условием получения американской помощи для европейских стран-репатриантов было требование США удаления коммунистов из своих правительств. В итоге уже во второй половине того же 1947 года во всех западноевропейских странах, согласившихся на включение в «план Маршалла», коммунисты были выведены из состава правительств. А в самой Америке началась настоящая охота за «красными», то есть за коммунистами.

Приказ президента США Г. Трумэна «О проверке лояльности государственных служащих» повлек за собой увольнение из правительственных учреждений сотен людей, кто симпатизировал коммунистам. Реакционный антирабочий закон Тафта — Хартли ударил по профсоюзам, лишив их почти всех прав. Закон Маккарэна — Вуда запретил американским гражданам объединяться в прогрессивные организации. Досталось в этой кампании и Голливуду, который за последние несколько лет неоднократно выражал симпатии СССР, создав ряд фильмов, где Советская Россия представляла в положительном ключе (речь идет о фильмах «Песнь о России» (1943), «Северная звезда» (1943), «Русская история» (1944), «Дни славы» (1945) и др.).

Так называемая Комиссия по расследованию антиамериканской деятельности в октябре 1947 года устроила судилище над группой работников Голливуда, уличенных в симпатиях к «красным». Всего обвиняемых было 19 человек: 12 сценаристов, 5 режиссеров, 1 продюсер и 1 актер. Как писала киновед Е. Карцева: «В течение десяти дней шли допросы. От «недружественных свидетелей» требовали признания в принадлеж-



ности к компартии и в том, что в своих фильмах они пытались пропагандировать коммунистические идеи. Всем «недружественным свидетелям» задавали один и тот же вопрос: согласны ли они с мнением Комиссии, что Голливуд должен делать больше антикоммунистических картин?

Тем временем за стенами Капитолия бушевало море протеста. В газетах появилось обращение, подписанное крупнейшими американскими актерами: Генри Фондой, Кетрин Хепберн, Мирной Лой, Грегори Пеком, Хамфри Богартом и другими, протестовавшими против действий Комиссии. Тридцать кинозвезд и четыре сенатора выступили по радио с требованием прекратить это позорное судилище. В палату представителей была послана специальная петиция. Председатель Американской киноассоциации Эрик Джонстон во всеуслышание заявил, что нельзя делать хорошие фильмы в атмосфере страха.

Под напором общественности Комиссия была вынуждена прекратить заседания, ограничившись привлечением к ответственности десяти «недружественных свидетелей» за «неуважение к Конгрессу». Но начатое ею черное дело продолжала уже сама Американская киноассоциация. 24 ноября 1947 года пятьдесят ее членов собрались в Нью-Йорке в гостинице «Уолдорф-Астория». Результатом этого совещания была так называемая Уолдорфская декларация, узаконившая введение «черных списков» в американской кинопромышленности. Голливуд капитулировал перед реакцией...».

18 августа 1948 года свет увидела секретная директива Совета национальной безопасности США, где были сформулированы цели и задачи антирусской политики американцев. Чтобы читателю стало понятно, о чем именно шла речь в этом документе, приведу из него лишь небольшой отрывок: «Наши усилия, чтобы Москва приняла наши концепции, равносильны заявлению: наша цель — свержение советской власти. Отправляясь от этой точки зрения, можно сказать, что эти цели недостижимы без войны и, следовательно, мы тем самым признаем: наша конечная цель в отношении Советского Союза — война и свержение силой советской власти...».

Мы должны прежде всего исходить из того, что для нас не будет выгодным или практически осуществимым полностью оккупировать всю территорию Советского Союза, установив на ней нашу военную администрацию. Это невозможно

как ввиду обширности территории, так и численности населения... Иными словами, не следует надеяться достичь полного осуществления нашей воли на русской территории, как мы пытались сделать это в Германии и Японии. Мы должны понять, что конечное урегулирование должно быть политическим...

Все условия должны быть жесткими и явно унижительными для этого коммунистического режима. Они могут напоминать Брест-Литовский мир 1918 года, который заслуживает самого внимательного изучения в этой связи...»

Итак, «холодная война» была хитроумной задумкой американцев, которые с ее помощью рассчитывали рано или поздно поставить на колени СССР. Сталин это прекрасно понимал, однако предотвратить эту баталию или оттянуть ее не мог — это было не в его силах. Единственное, что он мог, — это бросать значительные материальные ресурсы в «топку» «холодной войны»: деньги необходимы были на подпитку контрпропагандистских акций, но главное — на создание собственной атомной бомбы, дабы защитить себя от возможной атаки или угрозы шантажа со стороны противника. Ведь это именно США в августе 1945 года первыми (и пока единственными) в истории человечества применили атомную бомбу против мирных граждан: стерли с лица земли японские города Хиросиму и Нагасаки, уничтожив более 200 тысяч человек. На разработку атомного оружия («Манхэттенский проект») США потратили астрономическую сумму — 2 миллиарда долларов. У разоренного войной СССР таких денег не было, однако Сталин изыскал пусть меньшие, но все-таки значительные средства на собственный атомный проект, дав задание физикам-ядерщикам в кратчайшие сроки создать и испытать собственную атомную бомбу. В итоге к лету 1948 года ситуация сложилась таким образом, что денег стало не хватать даже на зарплату рабочим.

Чтобы хоть как-то «залатать» эту дыру, властям пришлось изыскивать любые возможности для пополнения государственной казны. В былые времена (например, в 30-е годы) в этом деле сильно бы выручил родной кинематограф, который считался вторым по прибыльности после водочного производства. Но во второй половине 40-х годов советская киноотрасль переживала далеко не лучшее время, только-только возрождаясь после военного лихолетья. Поэтому власти приняли решение заработать деньги не на собственном кинема-

тографе, а на... зарубежном. В результате на советские экраны хлынули так называемые трофейные ленты.

История этих фильмов началась сразу после войны — 11 мая 1945 года, когда министр кинематографии Иван Большаков отрядил в Берлин представительную делегацию во главе с работником Комитета Иосифом Маневичем. Тот должен был отобрать в архиве крупнейшей кинокомпании Европы «УФА», расположенной в Бабельсберге (под Потсдамом), несколько сот фильмов, предназначенных для просмотра в СССР. Однако на тамошнем складе фильмов не оказалось (их гитлеровцы успели вывезти незадолго до штурма города советскими войсками). Тогда путь Маневича пролегал в Рейхсфильмархив. Вот где фильмов было в избытке, причем не только немецких, но и американских, французских, английских и даже советских, созданных преимущественно во второй половине 30-х годов. Чуть ли не со всей Германии туда приезжали гонцы из войск, которые, набрав не по одному десятку бобин с картинками, развозили их по расположениям частей.

Но в мае 45-го года эта лавочка была прикрыта грозным распоряжением коменданта Берлина генерала Берзарина, отдавшего архив в ведение Уполномоченного комитета по делам кинематографии при СНК СССР, а коменданта Потсдама он обязал охранять кинохранилище и без промедления стрелять в тех, кто будет пытаться прорваться в него силой. Так что когда туда приехал Маневич, там удалось навести относительный порядок и начался немедленный отбор фильмов. Этот процесс длился до 4 июля. В итоге из 17 352 фильмов, собранных в архиве (6400 — полнометражные, 3500 — короткометражные, 4800 — рекламные ролики, 2600 — хроникально-документальные), для отправки в СССР было отобрано: 3700 полнометражных лент, преимущественно американских, и 2500 короткометражных.

В течение трех лет эти фильмы лежали на полках Госфильмофонда, пока в августе 1948 года сталинское руководство не решилось по частям выпускать их в прокат. Причем если мексиканские, итальянские, австрийские и немецкие фильмы разрешили к широкому прокату, то американские распорядились показывать только в небольших кинотеатрах и клубах, дабы не злить «дядю Сэма» (фильмы ведь прокатывались без лицензии).

Трофейное кино вызвало небывалый прилив зрителей в кинотеатры. Картины сопровождались вступительной надписью: «Этот фильм взят в качестве трофея после разгрома немецко-фашистских захватчиков в 1945 году», а вместо привычного теперь дубляжа на экране появлялись субтитры. В первой партии фильмов, выпущенных в прокат в 1948—1949 годах, было 50 наименований. Назову их все:

для широкого экрана: «Ом Крюгер», «Каучук», «Сердце королевы», «Песня для тебя», «Бессмертный вальс», «Песнь одной ночи», «Фанни Эльслер», «Рембрандт», «Маленькая ночная музыка», «Индийская гробница» (1—2-я серии), «Грезы», «Мадам Бовари», «Нора», «Три Кодонас», «Мария Илона», «Нищий студент», «Звери Южной Америки», «Король Калифорнии», «Всегда, когда я счастлива», «Кого боги любят», «Джузеппе Верди», «Мадалена», «Премьера Мадам Батерфляй», «Порт-Артур»;

для малого экрана: «Собор Парижской Богоматери», «Отверженные», «Еврей Зюсс», «Принц и нищий», «Гроздь гнева», «Эмиль Золя», «Граф Монте-Кристо», «Капитан Ярость», «Президент Хуарец», «Приключения Марко Поло», «Суэц», «Лондонская Тауэр», «Под рев толпы», «Тарантелла», «Я слишком мечтаю», «Молодой месяц», «Первая любовь», «Почтовый дилижанс», «О мышах и людях», «Ромео и Джульетта», «Без ума от музыки», «Давид Копперфильд», «Тупик», «Али-Баба и сорок разбойников», «Да здравствует Вилла!».

Естественно, параллельно с этими картинами на экранах советских кинотеатров шли и родные отечественные ленты, правда, в основном старые, а новинок было немного, поскольку Сталин, из-за той же нехватки средств, решил временно сократить выпуск советских фильмов, после чего наступило так называемое «время малокартинья». Кроме этого, были значительно сокращены штаты практически всех советских киностудий.

В сегодняшней либеральной историографии эти события рисуются исключительно с отрицательной стороны: дескать, по прихоти Сталина кинопроизводство в стране практически встало. Однако это была не прихоть вождя, а скорее веление времени. Лишних денег у государства на поддержку кинематографа тогда не было, поэтому и решено было сэкономить на выпуске картин. Людей, которых десятками увольняли с

киностудий, отправляли на различные стройки и в производство, поскольку рабочих рук катастрофически не хватало, а экономику надо было восстанавливать, причем опять в кратчайшие сроки, так как на пороге замаячила уже новая война — атомная.

Между тем определенное количество фильмов в стране все-таки снималось, правда, с каждым годом число их снижалось: так, если в 1946 году на экраны страны вышло 23 новых советских фильма, то два года спустя эта цифра снизилась до 15 картин. Самыми кассовыми из новинок второй половины 40-х годов были следующие ленты (отметим, что половина из них была посвящена событиям минувшей войны):

1945 год — «Без вины виноватые» Владимира Петрова (28 миллионов 910 тысяч); «Близнецы» Константина Юдина (19 миллионов 910 тысяч); «Поединок» Владимира Легошина (18 миллионов 640 тысяч); «Человек №217» Михаила Ромма (17 миллионов 240 тысяч); «Аршин Мал-Алан» Рза Тахмасиба и Николая Лещенко (16 миллионов 270 тысяч);

1946 год — «Каменный цветок» Александра Птушко (23 миллиона 170 тысяч зрителей); «Небесный тихоход» Семена Тимошенко (21 миллион 370 тысяч); «Клятва» Михаила Чиаурели (20 миллионов 760 тысяч); «Сыновья» Александра Иванова (18 миллионов 580 тысяч); «Зигмунд Колосовский» Сигизмунда Навроцкого и Бориса Дмоховского (18 миллионов 210 тысяч); «Сын полка» Василия Пронина (17 миллионов 880 тысяч); «Беспокойное хозяйство» Михаила Жарова (17 миллионов 790 тысяч); «Пятнадцатилетний капитан» Василия Журавлева (17 миллионов 550 тысяч); «Слон и веревочка» Гавриила Егиазарова (13 миллионов);

1947 год — «Подвиг разведчика» Бориса Барнета (22 миллиона 730 тысяч); «Первая перчатка» Андрея Фролова (18 миллионов 570 тысяч); «Золушка» Надежды Кошеверовой и Михаила Шапиро (18 миллионов 270 тысяч); «Сельская учительница» Марка Донского (18 миллионов 110 тысяч); «Весна» Григория Александрова (16 миллионов 200 тысяч);

1948 год — «Молодая гвардия» Сергея Герасимова (42 миллиона 400 тысяч — рекорд для тогдашнего советского кинематографа); «Повесть о настоящем человеке» Александра Столпера (34 миллиона 400 тысяч); «Сказание о земле Сибирской» Ивана Пырьева (33 миллиона 800 тысяч), «Третий удар»

Игоря Савченко (22 миллиона), «За тех, кто в море» Александра Файнциммера (16 миллионов 100 тысяч); «Поезд идет на Восток» Юлия Райзмана (16 миллионов 100 тысяч); «Первоклассница» Ильи Фрэза (11 миллионов 100 тысяч).

В представленном списке чуть ли не добрую половину составляют представители молодой поросли советской кинорежиссуры, причем славянского происхождения. Это Владимир Легошин, Николай Лещенко, Семен Тимошенко, Александр Иванов, Василий Пронин, Михаил Жаров, Андрей Фролов, Алексей Дикий. Некоторые из них пришли в режиссуру еще в предвоенные годы (Легошин, Иванов, Тимошенко, Пронин), другие выдвинулись в годы войны (Жаров, Фролов, Дикий), но все они должны были влиться в несостоявшуюся киностудию «Русьфильм».

Приход «славянской волны» наблюдался тогда во многих отраслях хозяйства, что вполне естественно, учитывая, что именно славяне понесли самые существенные потери в войне и власти теперь пытались компенсировать этот урон путем привлечения представителей именно этой нации к руководящей работе. Точно так же в 20-е годы они поступали и по отношению к евреям, которые пользовались существенными привилегиями как ранее пострадавшая (угнетенная) нация.

Все эти процессы, а также начало «холодной войны» заметно усилили позиции русской группировки в кремлевских верхах. Однако в ней, как и прежде, не было единства. Как мы помним, в годы войны она разделилась на два крыла: московское (руководители Александр Щербаков и Георгий Маленков) и ленинградское (Андрей Жданов). Однако в мае 1945 года Щербаков внезапно скончался, и позиции Маленкова были существенно поколеблены. Пользуясь доверием Сталина и его личными симпатиями к себе, Жданов провел несколько успешных операций по захвату командных высот: в частности, поставил своего человека (Михаила Суслова) во главе Агитпропа (Отдел агитации и пропаганды).

Кроме этого, Жданов нанес несколько ударов по либеральной творческой интеллигенции, обвинив ее в безыдейности творчества, искажении советской действительности, заискивании перед Западом, отсутствии патриотизма (Постановления о журналах «Звезда» и «Ленинград», «О кинофильме «Большая жизнь», «Об опере «Великая дружба» и т. д.). Все эти факты ясно указывали на то, что Сталин принял вызов

противника, объявившего ему «холодную войну», и не собирается потворствовать тем «агентам влияния», кто после окончания войны рассчитывал на более тесное сближение с Западом.

Однако уже в 1948 году Сталин понес самое ошутимое поражение в этом противостоянии: ошибся, помогая появлению на свет независимого государства Израиль. Естественно, делал он это не бескорыстно, а мечтал, что это новое государство станет союзником СССР в «холодной войне», его форпостом на Ближнем Востоке. Отметим, что причины для таких надежд у вождя были. Во-первых, в Советском Союзе проживало порядка трех миллионов евреев, которых власть старалась ни в чем не ущемлять, во-вторых — именно победоносная Советская армия внесла существенный вклад в разгром фашизма и тем самым спасла миллионы европейских евреев от уничтожения.

Двух этих причин вполне хватало для того, чтобы Сталин посчитал евреев своими надежными союзниками и помог им обрести собственное государство. Практически весь 1947 год Сталин через постоянного представителя СССР в ООН Андрея Громыко не только активно поддерживал создание Израиля, но и помогал евреям оружием в их борьбе с арабами. Наконец, в мае 1948 года СССР в течение двух суток признал де-юре объявленную Израилем независимость. Так у евреев появилась своя родина. Но чем они в итоге отплатили лично Сталину и СССР? Тем, что очень скоро взяли курс на сближение с главным стратегическим врагом СССР — США. Для Сталина это стало сильнейшим ударом, фактическим признанием того, что он потерпел сокрушительное поражение на внешнеполитическом фронте. То есть он не только не приобрел на Ближнем Востоке надежного союзника, но еще добавил заимел там врагов в лице арабов плюс невольно помог усилиться США. Было отчего прийти в отчаяние. Как отмечал В. Кожин: «Для Сталина это был страшный проигрыш. Причем я бы сказал, что прежние его надежды на Израиль — это я уже говорю как историк — были в общем-то неразумны. Я даже не берусь разбираться в идеологических настроениях тогдашних руководителей Израиля, да и вообще самого народа Израиля, но дело в том, что СССР находился после войны в ужасном положении.

Это была разоренная страна, которая должна была по кусочкам склеивать разбитую жизнь. И помочь всерьез Израилю она не могла. Америка, которая только обогатилась за годы войны, обладала гигантским богатством. Поэтому безотносительно к идеологическим и политическим симпатиям руководителей Израиля понятно: заново создающейся стране, в которую они хотели собрать со всего мира миллионы людей, можно ли было опираться на пережившую тяжелейшую войну Россию, СССР?

А опасность еврейского национализма у нас в этот период стала особенно сильной. Кстати, Константин Симонов, которого никто не подозревает в каком-то антисемитизме, в своих воспоминаниях прямо пишет, что опасность низкопоклонства была и опасность еврейского национализма — тоже...»

Большинство советских евреев без особого сожаления восприняли предательство Израиля, а многие его даже и одобрили. В итоге тысячи евреев стали просить советские власти отпустить их жить в Израиль. И это в тот момент, когда жизнь в СССР, вроде бы, налаживалась: в 47-м году были отменены карточки (СССР это сделал первым из всех недавно воюющих стран), началось снижение розничных цен на товары массового потребления, были восстановлены очередные и дополнительные отпуска рабочим и служащим, установлен 8-часовой рабочий день, прекращены трудовые мобилизации граждан. Наконец, промышленное производство в 1948 году превысило довоенный уровень (и это через три года после окончания войны!). И в этот самый момент, когда многомиллионный советский народ почувствовал веру в собственные силы и готов был с удвоенной энергией восстанавливать разрушенное войной хозяйство, тысячи евреев вдруг надумали покидать СССР, демонстрируя всему миру, что им эти заботы «до лампочки». Естественно, на этой почве стал снова расти бытовой антисемитизм (причем он автоматически распространялся на миллионы евреев, которые даже не думали покидать страну), а власть начала закручивать гайки в отношении вельможных евреев. Как говорится, посеешь ветер — пожнешь бурю.

Критики Сталина обычно не учитывают (или откровенно замалчивают) все эти факты, поскольку так легче уличать вождя чуть ли не во врожденном антисемитизме. Не стану ут-



верждать, что Сталин испытывал особую любовь к евреям, однако на протяжении последних 24 лет своего правления (1924—1948) он многое делал для того, чтобы евреи не чувствовали себя изгоями в братской семье советских народов. Он даже дочери своей Светлане не запретил выйти замуж за еврея, хотя наверняка имел возможности этому помешать (отметим также, что в 1949 году 9 членов Политбюро из 11 имели родственные связи с евреями). Да и в годы войны Сталин многое сделал для того, чтобы миллионы евреев смогли перебраться из Европы в СССР и здесь нашли надежное укрытие от фашизма. Апогеем же отношения Сталина к евреям была его помощь в создании Израиля. Выбери тот союз с СССР, и никакой «борьбы с космополитами», «дела врачей» и других кампаний, в которых пострадали многие евреи, в СССР бы не было. Но израильское руководство пошло по иному пути, по сути, подставив своих советских соплеменников под сталинскую секиру возмездия.

Те люди, кто валит с больной головы на здоровую (то есть уличает в антисемитизме Сталина), забывают, что после войны советские евреи продолжали играть существенную роль в государственном и культурном управлении страной. Вот данные, которые приводит на этот счет историк А. Вдовин: «После войны евреи составляли 1,3 процента населения страны. В то же время, по данным на начало 1947 года, среди заведующих отделами, лабораториями и секторами Академии наук СССР по отделению экономики и права евреев насчитывалось 58,4 процента, по отделению химических наук — 33 процента, физико-математических наук — 27,5 процента, технических наук — 25 процентов. В начале 1949 года 26,3 процента всех преподавателей философии, марксизма-ленинизма и политэкономии в вузах страны были евреями. В академическом Институте истории сотрудники-евреи составляли в начале 1948 года 36 процентов всех сотрудников, в конце 1949 года — 21 процент.

При создании Союза советских писателей в 1934 году в московскую организацию был принят 351 человек, из них писателей еврейской национальности — 124 (35,3%), в 1935—1940 годах среди вновь принятых писателей писатели еврейской национальности насчитывали 34,8 процента, в 1941—1946 годах — 28,4 процента, в 1947—1952 годах — 20,3

процента. В 1953 году из 1102 членов московской организации Союза писателей русских было 662 (60%), евреев — 329 (29,8%), украинцев — 23 (2,1%), армян — 21 (1,9%), других национальностей — 67 человек (6,1%)...»

Это далеко не все цифры еврейского присутствия в советских верхах. Теперь представьте себе такую картину: еврейское государство Израиль благоволит главному стратегическому противнику СССР Америке, а советское руководство безучастно взирает на то, что огромный процент евреев играет ключевую роль в его руководящих сферах. То есть руководители СССР добровольно соглашаются сидеть на пороховой бочке, поскольку симпатии большинства советских евреев к Израилю грозят серьезными проблемами для государственных основ СССР. Поэтому те чистки в среде советско-еврейской элиты, которые начались вскоре после создания Израиля, были вполне объяснимы.

Между тем эти чистки коснулись далеко не всех. Например, в киношной элите пострадали немногие. Из самых известных: Сергей Юткевич (его уволили из ВГИКа), Марк Донской, Илья Фрэнз (обоих отправили в «ссылку» в Киев). Учитывая тот большой процент евреев, который присутствовал в советском кинематографе, эти «чистки» можно назвать минимальными (согласно «Еврейской энциклопедии», в советском кино работало более 5 тысяч режиссеров и актеров, а с операторами, сценаристами, художниками, директорами производства и т. д. эта цифра многократно возрастает). То есть киношная еврейская элита практически безболезненно пережила репрессии конца 30-х годов и почти не пострадала десятилетие спустя.

Лишь несколько сократился прием евреев в советские вузы, хотя их доля среди студентов все равно оставалась довольно высокой: если в 1936 году доля студентов-евреев в 7,5 раза превышала общую долю евреев в населении страны, то к началу 50-х годов она сократилась всего до 5,5 раза. И в том же ВГИКе, к примеру, киношное образование получали десятки молодых евреев наравне с людьми других национальностей. Так, в период 1947—1953 годов из стен ВГИКа выйдет в большой кинематограф несколько десятков студентов-евреев. Назову только некоторых, самых известных: Эльдар Рязанов, Станислав Ростоцкий, Вилен Азаров, Борис Левин, Гри-

горий Чухрай, Софья Милькина, Юрий Шилер, Борис Гольденбланк, Александр Алов, Владимир Наумов, Генрих Габай, Феликс Миронер, Григорий Аронов, Теодор Вульфович, Яков Сегель, Николай Фигуровский.

Будет несправедливым не упомянуть и остальных выпускников ВГИКа тех лет, впоследствии также внесших существенный вклад в развитие советской кинематографии. Среди них были: Владимир Басов, Мстислав Корчагин (у этого человека окажется самая короткая кинобиография: в 53-м году он вместе с Басовым снимет фильм «Школа мужества» и в том же году уйдет из жизни в возрасте 31 года), Юрий Озеров, Марлен Хуциев, Илья Гуринов, Резо Чхеидзе, Тенгиз Абуладзе, Виталий Мельников, Екатерина Вермишева, Галина Ухина, Юрий Головин, Тофик Таги-Заде, Григорий Мелик-Авакян, Дамир Вяич-Бережных, Юрий Вышинский, Лев Иванов, Сергей Параджанов, Латиф Файзиев, Всеволод Воронин, Алексей Коренев, Юрий Закревский и др.

Практически все годы существования советского кинематографа государство не жалело ни материальных, ни поощрительных средств (разных наград и званий) для кинематографистов. Благодаря стараниям властей (и лично Сталина) киношная элита жила на привилегированном положении, имея практически все: комфортное жилье, большую зарплату, возможность периодически выезжать за границу. Самых одаренных представителей кино вождь всех народов регулярно награждал высокими правительственными наградами (Сталинской премией и орденами), производил в депутаты Верховного Совета СССР. Самыми обласканными по части Сталинских премий среди режиссеров были: Иван Пырьев — 6 премий, Юлий Райзман и Михаил Ромм — 4, Сергей Герасимов, Марк Донской, Всеволод Пудовкин — 3, Абрам Роом — 2.

Как видим, русских в этом списке только двое, остальные — евреи. Причем награды эти сыпались на евреев даже в годы борьбы с космополитизмом. Так, в 1949 году из числа режиссеров-евреев Сталинскими премиями были награждены: Михаил Ромм (за д/ф «Владимир Ильич Ленин»), Сергей Герасимов (за «Молодую гвардию»), Александр Столпер (за «Повесть о настоящем человеке»), Абрам Роом (за «Суд чести»); из числа операторов — Александр Левицкий (за д/ф «Владимир Ильич Ленин»), Владимир Рапопорт (за «Мо-

лодую гвардию»), Марк Магидсон (за «Повесть о настоящем человеке»), Александр Гальперин (за «Суд чести»); из числа актеров — Леонид Любашевский (за роль Свердлова в одноименном фильме).

В 1950 году были отмечены следующие евреи: из режиссеров — Владимир Корш-Саблин и Александр Файнциммер (за «Константина Заслонова»), Юлий Райзман (за «Райниса»), Борис Долин (за «Историю одного кольца»); из операторов — Моисей Магид (за «Академика Ивана Павлова»); из актеров — Владимир Кенингсон (за «Падение Берлина»).

В 1951 году список награжденных «сталинками» евреев оказался самым обширным. В него вошли: режиссеры — Михаил Ромм (за «Секретную миссию»), Герберт Раппапорт и Виктор Эйсымонт (за «Александра Попова»), Фридрих Эрмлер (за «Великую силу»), Александр Столпер (за «Далеко от Москвы»), Юлий Райзман (за «Кавалера Золотой Звезды»), Сергей Герасимов (за «Освобожденный Китай»), Александр Файнциммер (за «У них есть Родина»);

операторы — Борис Волчек (за «Секретную миссию»), Игорь Гелейн (за «Смелых людей»), Евгений Шапиро (за «Александра Попова»), Марк Магидсон (за «Заговор обреченных»), Моисей Магид (за «Мусоргского»), Михаил Гиндин и Владимир Раппорт (за «Освобожденный Китай»), Аркадий Кольцатый (за «Тараса Шевченко»);

сценаристы — Николай Эрдман и Михаил Вольпин (за «Смелых людей»), Михаил Маклярский (за «Секретную миссию»);

композитор — Исаак Дунаевский (за музыку к «Кубанским казакам»);

актеры — Марк Бернес и Лев Свердлин (за «Далеко от Москвы»), Максим Штраух (за «Заговор обреченных»), Марк Перцовский (за «Секретную миссию»), Фаина Раневская (за «У них есть Родина»).

Вообще с 1949-го по 1952 год примерно треть всех премий получали люди еврейского происхождения, при этом они составляли, как мы помним, 1,3% населения страны.

Среди актерской братии главные лавры в основном доставались славянам. Лидером была супруга Пырьева Марина Ладынина — 5 «сталинок». Следом шли: Николай Черкасов, Борис Чирков, Алексей Дикий — 4; по две «сталинки» имели: Любовь Орлова, Вера Марецкая, Борис Андреев, Инна Макарова, Павел Кадочников, Сергей Гурзо и др.

Конечно, не все «сталинки» были равноценны. Например, взять таких актеров, как Алексей Дикий и Михаил Геловани. Оба они часто играли Сталина в кино и поэтому не могли быть обойдены вниманием властей. Причем если Дикий получил всего две «сталинки» за эту роль («Третий удар», 1948; «Сталинградская битва», 1950), то Геловани — четыре («Великое зарево», 1941; «Человек с ружьем», «Выборгская сторона», «Ленин в 1918 году», «Валерий Чкалов», «Оборона Царицына», премия за все фильмы — в 1942; «Клятва», 1947, «Падение Берлина», 1950).

Из всех перечисленных фильмов самым сложным в постановочном плане оказался «Третий удар» Игоря Савченко. По сути это был некий прорыв в батальном кинематографе. Как пишет «Краткая энциклопедия советского кино»: «В нем с документальной точностью воспроизведена операция войск 4-го Украинского фронта совместно с Отдельной Приморской армией по уничтожению в апреле — мае 1944 года 17-й немецкой армии. Кульминационным пунктом в сюжете картины являются штурм и взятие нашими войсками Сапун-горы.

В годы войны, а иногда и после нее наши победы изображались в кинофильмах нередко как победы легкие, одержанные над неумным и слабым врагом. Создатели фильма «Третий удар» не преуменьшили трудности, которые пришлось преодолеть Советской Армии при овладении Крымом, они показали, с каким упорным сопротивлением гитлеровцев столкнулись здесь наши бойцы.

«Третий удар» наглядно свидетельствует, как далеко шагнула после войны постановочная техника советской кинематографии, насколько обогатились ее изобразительные средства. Создатели фильма проявили много творческой изобретательности и выдумки. Точные движения съемочного аппарата (оператор М. Кириллов), смелое применение ракурсов, комбинированные съемки и выразительный монтаж позволили зрителю увидеть картины боя с различных точек зрения и как бы самому принять в нем участие.

С точки зрения показа батальных эпизодов изобразительное решение фильма было новым словом в нашем кино...».

Напомню, что всю вторую половину 40-х годов в лидерах проката ходили фильмы именно о минувшей войне, что ясно указывало на то, что эта тема по-прежнему актуальна и вызы-

вает живой интерес у зрителей. Правда, в лидеры выбивались военные фильмы приключенческого жанра, а вот монументальное кино на эту же тему пользовалось меньшим успехом. Речь идет о том же «Третьем ударе» (1948) или «Сталинградской битве» (1949; этот фильм был приурочен к юбилею — 70-летию Сталина).

Несмотря на весь скептицизм, который позднее будет излит либеральными киноведами на советское монументальное киноискусство, оно сослужило обществу хорошую службу: посредством его в людях поддерживался державный дух, демонстрировалось единство верховной власти и народа в критических ситуациях. Не случайно поэтому фильмы эти пользовались немалым успехом у рядового зрителя. Например, «Падение Берлина» в прокате 1950 года войдет в тройку лидеров (3-е место, 38 миллионов 400 тысяч зрителей), а два других упомянутых выше фильма лишь немного не дотянут до 30 миллионов.

Что касается образа Сталина в этих картинах, то и это было велением времени — как ответ на развязанную Западом «холодную войну». Поскольку Сталин в годы Великой Отечественной войны был олицетворением не только советского, а именно русского патриотизма (на торжествах по случаю Победы вождь не случайно поднял тост именно за русский народ), в Советском Союзе поднялась очередная волна по его возвеличиванию, в том числе и средствами кинематографа.

## ПОСЛЕДНИЕ БЛОКБАСТЕРЫ СТАЛИНСКОЙ ЭПОХИ

В начале 1949 года Советский Союз успешно произвел испытание собственной атомной бомбы, тем самым сбив спесь с Запада, надеявшегося в скором времени развязать против СССР атомную войну. Теперь этот вопрос отпал сам собой, и единственным инструментом воздействия на первое в мире государство рабочих и крестьян у Запада осталась война иного рода — холодная. Хотя именно в тот период Советский Союз имел реальную возможность начать третью мировую войну и выйти из нее победителем. Как пишет историк О. Платонов: «Стремление России к миру ярко выразалось в таком факте, что, имея в начале 50-х годов огромное военное преимущество над США, Россия, несмотря на непрекращающуюся враждебность Запада, не пыталась наказать его, хотя и имела для этого все возможности. Как отмечал академик П. А. Капица, после успешного осуществления термоядерного взрыва в СССР каждая советская атомная бомба с помощью специальной технологии использования легкого изотопа лития превращалась в термоядерную. Взрывная сила запасов атомных бомб в СССР практически сразу увеличивалась в 1000 раз, в то время как в США она оставалась на том же уровне. «Если даже допустить, — писал П. А. Капица, — что американские запасы активного продукта для бомб в то время были в несколько раз больше, чем в СССР, то все же несомненно, что при помножении на 1 000 «атомная мощь» СССР в сотни раз превосходила «атомную мощь» США. Можно с уверенностью сказать, что такого решающего военного преимущества по своему масштабу одной стороны над другой не знала история (конечно, не считая колониальных войн). Это положение длилось 7 месяцев». И за все это время советское руководство ни разу не попыталось использовать свое преимущество...».

Как мы помним, в создании атомной бомбы активное участие принимал и кинематограф — те самые трофейные фильмы (в том числе и американские, что особенно радовало советские власти), которые начали демонстрироваться с осени 1948 года. Первый пакет состоял из 50 картин и принес фантастический доход казне: 750 миллионов рублей, часть из которых была направлена на «атомный проект». Почти столько же удалось заработать и второму пакету фильмов, выпущенному в прокат в 1949 году. Среди этих лент значились:

«Большой вальс» (1939) Жюльена Дювивье с Луизой Райнер, «Мост Ватерлоо» (1940) Ле Роя с Вивьен Ли и Робертом Тейлором, «Леди Гамильтон» (1941) Александра Корда с Вивьен Ли и Лоренсом Оливье, «Сестра его дворецкого» (1943) Френка Борзеджа с Диной Дурбин, «Судьба солдата в Америке» (настоящее название — «Бурные двадцатые годы», 1939) Рауля Уолша с Хамфри Богартом и Кэгни Кегни, «Петер» (1934, Австрия) Генри Костера, «Под кардинальской мантией» (настоящее название — «Под красной мантией») В. Шестрема с Конрадом Фейдтом, «Багдадский вор» (1940) и «Балерина» (с тем же Фейдтом; настоящее название — «Мужчины в ее жизни», 1941), а также: «Джунгли», «Королевские пираты», «Маленькая мама», «Железная маска», «Таинственный беглец», «Мятежный корабль», «Девушка моей мечты», «Тарзан» и др.

Таким образом, трофейные фильмы сильно помогли советской экономике, однако на некоторое время замедлили рост темпов советского кинопроизводства. В итоге в 1949 году свет увидело всего лишь 18 новых картин. Из них лидерами проката стали следующие ленты: «Встреча на Эльбе» Григория Александрова (24 миллиона 200 тысяч зрителей), «Константин Заслонов» Александра Файнциммера и Владимира Корш-Саблина (17 миллионов 900 тысяч) и «Суд чести» Абрама Роома (15 миллионов 200 тысяч).

Несмотря на то, что каждый из перечисленных фильмов был посвящен разным проблемам, однако все они были пропагандистскими. Так, фильм Александрова можно смело назвать вторым антиамериканским советским фильмом (первым был «Русский вопрос» Михаила Ромма, 1948): сначала речь в нем шла о встрече советских и американских войск на Эльбе в 1945 году, а затем о том, как недавние союзники, аме-



риканцы, превратились в наших врагов, объявив СССР «холодную войну».

Много позже советская либеральная кинокритика вдоволь «потопчется» на подобного рода фильмах. Особенно усердной в этом плане окажется кинокритик Майя Туровская — большой обличитель сталинского киношного «ампира». В журнале «Искусство кино» она опубликует статью «Фильмы «холодной войны», из которой я приведу лишь небольшой отрывок (но он наглядно продемонстрирует читателю основную суть умозаключений либеральной критикессы): «Я выбрала для анализа группу «антиамериканских» фильмов, относящихся к позднесталинскому — послевоенному, или «ждановскому» (славянина и последовательного государственника Андрея Жданова вся либерал-западная элита ненавидит пуще любого нациста. — Ф. Р.), — периоду нашей культуры (интересно, что подразумевается под словом «наша»?! — Ф. Р.), как раз потому, что это худшее — самое ложное, самое фальшивое, — что в ней было, когда художники едва ли могли отговариваться «непониманием» или апеллировать к своей «вере» (типичный пример выгораживания либералами своих: дескать, режиссеров — а большинство среди них составляли евреи — чуть ли не под дулом пистолета заставляли снимать «антиамериканские» фильмы. — Ф. Р.)...

Агитзадачей фильмов было представить вчерашнего союзника по антифашистской борьбе в качестве врага. Те или иные обстоятельства действительно имели место, но в фильмах происходило прямое приравнивание, даже «учеба» у нацизма. (Смелое заявление, учитывая, что «антиамериканские» фильмы снимали Михаил Ромм и Абрам Роом, которые вряд ли бы обрадовались заявлению критикессы, что они были учениками фюрера и его главного идеолога доктора Геббельса. — Ф. Р.)

Еще Гитлер — великий знаток пропаганды — говорил в «Mein Kampf», что народу надо показывать всех врагов на одной линии, дабы не испугать рядового человека и не вызвать у него чувство покинутости.

Именно на этой рядоположенности всей цепочки «врагов», приравнивании их друг к другу, а вместе к абсолюту зла строилась единообразная сюжетная структура этих лент. Превращение недавних союзников в «образ врага» осуществ-

влялось сюжетно через тайную связь американцев (естественно, классово чуждых: генералов, сенаторов, бизнесменов, дипломатов) с нацистами, будь то «секретная миссия» (так назывался фильм Михаила Ромма. — Ф. Р.) переговоров о сепаратном мире, похищении патентов или изготовление химического оружия... Отождествление американцев с нацистами — единственная «тайна» всего пакета фильмов «холодной войны»...».

Если бы эта статья появилась в каком-нибудь американском журнале, к ней не было бы никаких вопросов. Но она была опубликована в российском журнале, правда, в 1996 году, то есть в годы самого разнузданного пресмыкательства нашей либерал-интеллигенции перед США и их союзниками. В те годы наши киношные критики и критикессы буквально соревновались друг с другом, кто напишет о прошлой и нынешней истории своей страны самую гнусную и похабную «правду». Статья М. Туровской как раз из этого ряда.

Вот критикесса пишет: мол, сталинское кино отождествляло американцев с нацистами. А с кем их надо было отождествлять, если они с первых же дней «холодной войны» не гнушались помощью нацистов в своей борьбе с Советским Союзом? Это при их попустительстве в ту же западногерманскую разведку (БНД) были набраны бывшие фашистские разведчики, которые с еще большим рвением, чем при Гитлере, стали плести заговоры против СССР. Кстати, упоминаемая выше Комиссия по расследованию антиамериканской деятельности не случайно устроила настоящую охоту на американских коммунистов и их сторонников, но напрочь игнорировала тех американцев, кто состоял, к примеру, в профашистских и других реакционных организациях, достаточно вольготно чувствовавших себя на американской почве. Туровская этого не знает?

Идем дальше. В своей обширной статье ее автор ни словом не упоминает антисоветские фильмы, выходившие в те годы в США. Скажете, при чем тут они? Но ведь советские «антиамериканские» фильмы стали ответом на настоящую волну антисоветских фильмов, которые стали выходить в США с 1948 года. Туровская в своей статье перечисляет всего пять советских «антиамериканских» фильмов: «Русский вопрос», «Встреча на Эльбе», «Секретная миссия», «Заговор обреченных» и «Серебристая пыль». Почему так мало, спросит чита-

тель? Да потому что это был весь небогатый «пакет» подобных картин за пять последних сталинских лет (1949—1953). А знает ли читатель, сколько за эти годы вышло антисоветских фильмов в США: около сорока! Одни названия этих опусов чего стоят: «Красная угроза» (1949), «Красный Дунай» (1949), «Я вышла замуж за коммуниста» (1949), «Я был коммунистом по заданию ФБР» (1951), «Атомный город» (1952) и т. д.

Несмотря на то, что с 1948 года Голливуд вступил в полосу затяжного кризиса (число ежегодно выпускаемых там фильмов сократилось с 400 до 150), однако на выпуске антисоветских фильмов это нисколько не отразилось: их выходило порядка 7-8 штук в год (в СССР — лишь один). Все эти фильмы прокатывались не только в США, но и во всех странах Западной Европы, где американцы плотно оккупировали почти всю киносеть. Советские «антиамериканские» фильмы показывались в странах Восточной Европы, однако могли ли эти «одиночные залпы» (один фильм в год) противостоять мощной американской киноартиллерии? Конечно же, нет. В итоге уже к началу 50-х годов большая часть населения западноевропейских стран относилась к СССР как к своему главному вероятному противнику. И это при том, что каких-нибудь пять-шесть лет назад СССР воспринимался в мире как оплот мира и главная надежда мира на разгром фашизма. И вот такой поворот. И осуществлен он был во многом благодаря антисоветским фильмам с лейблом «Made in Hollywood». Достаточно сказать, что уже к концу 40-х годов каждый четвертый американец был уверен, что США принесли больше человеческих жертв на алтарь победы в войне, чем СССР!

О том, какова была степень агрессивного отношения американцев к СССР, рассказывает В. Рукавишников: «Говоря о нагнетании антисоветской и антикоммунистической истерии в конце 1940-х — начале 1950-х, стоит упомянуть о театрализованном «захвате власти», произошедшем в мае 1950 года в маленьком городке Моусинее, штат Висконсин. Он был осуществлен членами Американского легиона, переодетыми «комиссарами». Целью данной трагикомической акции было показать Америке, какой чудовищной будет жизнь при коммунистах. На протяжении 48 часов за событиями, происходившими в этом городке, следила вся национальная пресса. Активное участие в этом «любительском спектакле» прини-

мали видные экс-коммунисты Бен Гитлов, бывший генсек КП США, исключенный из партии в 1929 году, и Иозеф Зак Корнфельдер, бывший сотрудник Коминтерна, учившийся в Москве в конце 1920-х, вступивший в компартию в 1919-м и порвавший с ней в 1934 году...»

В результате подобных «спектаклей» антисоветская истерия в США достигла своего пика: в феврале 1951 года за атомную атаку на СССР высказалось 66% американцев. Отметим также, что только за четыре года (1946—1949) Пентагон разработал три плана нанесения атомного удара по СССР: «Пинчер», «Бройлер» и «Дропшот».

Туровская и этого не знает? Сомневаюсь! Просто ей выгодно представить дело таким образом, будто это ненавистный ей сталинский режим виновен в разжигании «холодной войны»: дескать, клеймит на чем свет стоит своих бывших союзников, даже с нацистами их сравнивает. А про то, что именно США и его союзники были истинными поджигателями «холодной войны», критик умалчивает: еще бы, кто бы тогда опубликовал ее статью в том бесновато-проамериканском 96-м?

И, наконец, последнее. Пять «антиамериканских» фильмов, созданных в СССР в конце 40-х — начале 50-х годов, даже, несмотря на весь свой сюжетный схематизм и примитивизм, выглядят шедеврами на фоне того, что тогда же было снято в США про Россию. С сюжетной тупостью «Красной угрозы» или «Я вышла замуж за коммуниста» мало что может сравниться в мировом кинематографе. Поэтому если американские антисоветские опусы намеренно оглуляли своего зрителя, подавая ему историю весьма схематично и примитивно, то советские антиамериканские картины, сделанные на высоком профессиональном уровне, не ставили целью «опустить» зрителя. Да, это было пропагандистское кино, но все-таки искусство, а не набор примитивных штампов (кстати, фильм «Серебристая пыль» именно за примитивизм советские власти сняли с проката через несколько месяцев). Не случайно поэтому все эти ленты пользовались в СССР повышенным спросом: например, «Встреча на Эльбе» заняла 1-е место в кинопрокате 1949 года (24 миллиона 200 тысяч зрителей), опередив по популярности многие трофейные ленты. Как вспоминает один из актеров, снимавшихся в этом фильме, — Владлен Давыдов: «Встреча на Эльбе» имела ошелом-

ляющий успех. Фильм шел сразу во всех кинотеатрах. Москва была увешана не только афишами, но и громадными нашими фотографиями. Мы ездили по большим кинотеатрам и выступали перед показом, а иногда и после, и видели, какой восторг вызывал фильм. Я не верил своим глазам и ушам: неужели это я, неужели это не сон?! Ничего подобного я не мог себе представить. Меня поздравляли, всюду приглашали, узнавали. Я получал на адрес МХАТа каждый день по 10—15 писем. Некоторые писали просто: «Москва, В. Давыдову — майору Кузьмину». И письма находили меня...

Эту победу создал, конечно, великий и мудрый талант — Г. В. Александров. Это была высшая точка в его судьбе: серьезный, политизированный и актуальный фильм, красиво и умно сделанный художественный плакат. Была ли в нем неправда? Думаю, что нет. Была конъюнктура. Ведь в фильме в некоторых сценах я говорил просто лозунгами, утверждал политические принципы тех лет — в самом начале «холодной войны». И то, что все это с экрана произносил не убежденный сединой солидный полковник, а молодой, интеллигентный, обаятельный и искренний советский офицер, воспринималось зрителями с большим интересом. Ему верили, он был идеальным героем, воином Советской армии-победительницы. Таким и хотели люди видеть героя после этой кошмарной войны. Говорят, маршал Жуков собрал всех советских комендантов в Германии и показал наш фильм как наглядный пример того, каким должен быть советский комендант...

Я счастлив, что мне довелось участвовать в таком фильме, и никогда не изменю своего мнения о нем, как бы ни иронизировал и ни осуждал меня за это мой бывший товарищ по партии, а теперь — господин А. М. Смелянский (театральный критик, еще один последователь М. Туровской. — *Ф. Р.*)...»

Однако вернемся к советским фильмам кинопроката 1949 года.

Лента Файнциммера и Корш-Саблина «Константин Заслонов» относилась к фильмам героико-патриотического жанра и была посвящена подвигам бывшего инженера, легендарного организатора и руководителя партизанского движения в Белоруссии.

Наконец, фильм Абрама Роома «Суд чести» был посвящен такой актуальной для тех лет проблеме, как борьба с кос-

мополитизмом. Эта кампания началась в 1948 году как ответ на рост определенных симпатий к США и Западу со стороны отдельных категорий советских граждан. Особенно много симпатизирующих было в среде городской интеллигенции и молодежи, которая даже выдвинула в авангард этого процесса своих главных полпредов — так называемых стилияг (молодых людей, одетых преимущественно во все западное и любящих все западное). В Москве у стилияг даже было свое особое место тусовки — правая сторона улицы Горького, именуемая на западный манер «Бродвеем». Параллельно со стилиягами существовала еще одна категория молодых людей — «штатники» (то есть апологеты всего американского, штатовского). О том, каким раем на фоне нищей и разгромленной после жесточайшей войны родины рисовалась стилиягам и «штатникам» Америка, рассказывает известный джазмен Алексей Козлов: «Я познакомился через своего сокурсника с Феликсом Соловьевым, жившим с ним в одном доме, в Девятинском переулке, рядом с американским посольством. Помню, как именно в его квартире я впервые увидел из окна территорию Соединенных Штатов Америки, двор посольства за высокой стеной, фирменные машины невиданной красоты, детей, играющих в непонятные игры и говорящих на своем языке. Зрелище это вызывало у меня чувство какой-то щемящей тоски о несбыточной мечте, о другой планете... Иногда мы подолгу смотрели туда, в тот заманчивый мир, испытывая пылающую любовь ко всему американскому...»

Подобного рода космополитизм был присущ большинству молодых людей во многих европейских странах. Ведь Европа после войны находилась фактически в руинах, а Америка представляла собой настоящий цветущий и блестящий неоновыми огнями оазис. Короче, Америка изначально оказалась в гораздо более выгодном положении, чем Европа, и пользовалась этим на все сто процентов. Западной Европе был навязан «план Маршалла», а отказавшийся от него СССР, по мысли американских стратегов «холодной войны», заранее был обречен на тяжелое осадное положение. Несмотря на то что пассионарная энергия еще сохранялась у большинства советских людей, однако одновременно росло и число тех, кто вообще не понимал, что это такое, и в выборе между советской уравниловкой и американским шиком выбирал последнее (на-

пример, как в случае с А. Козловым). Именно чтобы сдержать этот процесс, и была затеяна «борьба с космополитами». Кроме этого, это был своеобразный ответ американцам на их кампанию против «красных» и на милитаризацию Западной Европы (весной 1949 года был создан военный блок НАТО).

Кстати, с тем, как в тех же США «промывали мозги» населению, настраивая его против СССР, не мог сравниться ни один советский Агитпроп. Например, если советская пропаганда в основном обличала правящую верхушку США и никогда — американский народ, то тамошний пропагандистский аппарат лил грязь на всех скопом, начиная со Сталина и заканчивая «пьяным русским Иваном». Вот как об этом пишет философ В. Рукавишников (со ссылками на экономиста И. Неймана): «Для формирования негативного имиджа России проводились «параллели между способами действий Ивана Грозного и Сталина». И «если военная угроза, исходящая от Советского Союза, изображалась в качестве вполне реальной опасности, то представления о моральном облике советских солдат отражали приписываемый русским *Volksggeist*, примечательными чертами которого считались медлительность, пьянство и лень. Причем эти два представления вполне мирно уживались бок о бок, часто даже в контексте единой фразы». Иначе говоря, антикоммунизм в пропаганде опирался на русофобию...»

В советской либеральной печати принято называть «борьбу с космополитизмом» антисемитской кампанией. Но это явный перехлест, поскольку эта кампания не носила антиеврейский характер, так как под понятие «космополит» подпадал любой советский гражданин, кто превозносил западный образ жизни и ставил его культуру или науку выше советских достижений. Но поскольку во многих областях советского общества процент евреев оставался довольно высоким и многие из них не только превозносили Запад, но и весьма благосклонно были расположены к новому идеологическому противнику СССР Израилю, поэтому под каток этой кампании угодило много лиц еврейского происхождения.

Параллельно «борьбе с космополитизмом» Сталин затеял кампанию против «русского национализма». Дело в том, что после смерти в 1948 году лидера «ленинградской» группировки Андрея Жданова в верхах осталось много его ставлен-

ников, в том числе и влиятельных: например, член Политбюро Николай Вознесенский, секретарь ЦК Алексей Кузнецов и др. Одно время Сталин благоволил к этим людям, а Кузнецова даже прочил на место Генерального секретаря ЦК ВКП(б). Однако в 1949 году «старая гвардия» объединилась против «ждановцев» и сумела перетянуть Сталина на свою сторону. При этом камнем преткновения стало желание «ждановцев» создать компартию РСФСР и даже занять гимн России. Вождь заподозрил во всем этом проявления «русского национализма» и фактически отдал «ждановцев» на закание: все они были преданы суду и расстреляны. Повторюсь, что все это происходило в разгар «борьбы с космополитизмом».

Но вернемся к фильму «Суд чести».

В его основе лежало подлинное дело советских врачей Ключевой и Раскина (как видим, тандем был русско-еврейским), которые выдали (вольно или невольно) американцам тайну антиракового препарата, опубликовав результаты своего исследования в одном из тамошних научных журналов. Однако в фильме у его героев были иные имена, причем... славянские. И ни одного персонажа с еврейской фамилией или даже отдаленно похожего на представителя этой национальности в фильме не наблюдалось. Тем самым лента убеждала зрителей, что «борьба с космополитизмом» — не есть антиеврейская кампания. Отметим также, что этот «антикосмополитический» фильм было доверено снимать... евреям: сценаристом выступал Александр Штейн, режиссером — Абрам Роом, оператором — Александр Гальперин, композитором — Лев Шварц. За отменно проделанную работу (как мы помним, фильм стал одним из лидеров проката) съемочная группа была удостоена Сталинской премии (для Роома она стала второй).

В 1950 году в стране было выпущено еще меньше фильмов, чем в году предыдущем, — всего 13. Однако именно тогда советские блокбастеры вновь перешли 40-миллионную отметку, которую в последний раз дни пересекали в 1948 году — с фильмом «Молодая гвардия». В числе самых кассовых советских блокбастеров кинопроката-50 значились следующие ленты: «Смелые люди» Константина Юдина (41 миллион 200 тысяч), «Кубанские казаки» Ивана Пырьева (40 миллионов 600 тысяч), «Падение Берлина» Михаила Чиаурели (38 миллионов 400 тысяч), «Секретная миссия» Михаила Ромма (24 мил-



лиона 200 тысяч), «Заговор обреченных» Михаила Калатозова (19 миллионов 200 тысяч).

Два тогдашних «сорокамиллионника» станут классикой советского кинематографа. Хотя, к примеру, либеральная общественность до сих пор кривит рот при упоминании «Кубанских казаков»: дескать, розовые сопли, ландрин, показуха. Но эти проклятия в большинстве своем рождены одним чувством: завистью к таланту Ивана Пырьева, который был чуть ли не единственным из советских кинорежиссеров 30—40-х годов, кто мог снимать подлинно народное кино. В итоге только за последние 12 лет он снял сразу пять подобных лент: «Трактористы» (1939), «Свинарка и пастух» (1941), «В шесть часов вечера после войны» (1944), «Сказание о земле Сибирской» (1948) и, наконец, «Кубанские казаки» (1950).

Все эти ленты навсегда вошли не только в сокровищницу отечественного кинематографа, но, главное, навеки запечатлелись в народной памяти. Ни одному другому советскому кинорежиссеру, современнику Пырьева (вроде Михаила Ромма, Абрама Роома, Юлия Райзмана, Георгия Козинцева, Леонида Трауберга и т. д.), ничего подобного достичь не удалось. Они хоть и приложили руку к созданию множества прекрасных картин, однако *такого количества* блокбастеров, на многие годы запечатлевшихся именно в народном (а не в элитарном) сознании, ни у одного из них нет.

Что касается главного фаворита проката-50 — фильма «Смелые люди», то это был один из немногих тогдашних советских истернов, снятых в подражание американским вестернам. Этот жанр впервые зародился в нашей стране вскоре после революции (с «Красных дьяволят», 1923) и строился в основном на материале Гражданской войны. «Смелые люди» расширили рамки жанра и повествовали уже о другой войне — Великой Отечественной. Причем снял фильм... комедиограф: Константин Юдин до этого прославился своими замечательными комедиями «Девушка с характером» (1939), «Сердца четырех» (1941, выпуск — 1944) и «Близнецы» (1945).

Мало кто знает, но идея снять фильм подобного жанра принадлежит... Сталину. Тот хоть и был главным инициатором борьбы с космополитизмом, однако мыслил трезво: дескать, иной раз у Запада можно и поучиться. Поэтому, когда в самом конце 40-х годов он посмотрел трофейную ленту Джо-

на Форда «Путешествие будет опасным» (1939; в советском прокате «Дилижанс») с Джоном Уэйном в главной роли, он внезапно обратился к присутствующему в зале руководителю Кинокомитета Ивану Большакову: «Как лихо закручено. Неужели у нас некому снять такое кино?» Большаков тут же ответил: «Конечно, есть кому». И машина закрутилась.

Кандидатура Юдина возникла не случайно. Он хоть и был комедиографом, однако слыл крепким профессионалом, причем в области именно кассового кинематографа. Сценаристами были выбраны не менее крепкие профессионалы — Михаил Вольпин и Николай Эрдман.

Сюжет фильма был незамысловат: работники коневодческого завода, организовав в тылу врага партизанский отряд, совершают дерзкие налеты на коммуникации фашистских оккупантов. Местом съемок выбрали Терский завод под Кисловодском. Все трюковые съемки с лошадьми (а эти трюки стали уникальными в истории советского кинематографа) легли на плечи конной группы династии Кантемировых (отец и трое его сыновей). Разрешение на отбор лошадей для фильма давал сам Семен Буденный. Правда, затем он едва сам не сорвал съемки. Как-то заявился на Терский завод и заподозрил, что Кантемировы отобрали для съемок племенных скакунов. Маршал начал буянить. Однако ему показали документы, в которых черным по белому значилось, что кони не племенные. Буденный уехал, а съемки продолжились.

Отмечу, что Кантемировым было разрешено в процессе работы покалечить восемь лошадей. За каждое сохраненное животное им причиталась премия — 2 тысячи рублей. Удивительно, но за весь период съемок ни одна лошадь не пострадала (хотя многие трюки были по-настоящему головокружительными), а полностью обещанные деньги Кантемировы так и не получили.

Главную роль в «Смелых людях» исполнял тогдашний супермен советского кино Сергей Гурзо, звезда которого взошла на киношном небосклоне два года назад с роли Сергея Тюленина в другом блокбастере советского кинопроката — «Молодая гвардия». Отметим, что практически во всех эпизодах картины Гурзо снимался без дублера.

Когда картину закончили, ее первым делом показали Сталину. Он посмотрел ее с удовольствием и сказал: «Такой

фильм нашему народу понравится!» Чутье не обмануло вождя: фильм Юдина не только стал фаворитом тогдашнего проката (и был удостоен Сталинской премии), но пользуется зрительским успехом даже сегодня — спустя почти 60 лет после его создания (буквально на днях его в очередной раз крутили по российскому ТВ).

Пик «малокартинья» в СССР пришелся на 1951 год: в том году в стране было выпущено всего 9 полнометражных картин советского производства. Причем подавляющая часть этих фильмов была посвящена современности. Назову из этого списка шесть самых кассовых картин: «В мирные дни» Владимира Брауна (23 миллиона 500 тысяч зрителей), «Кавалер Золотой Звезды» Юлия Райзмана (21 миллион 500 тысяч), «Щедрое лето» Бориса Барнета (20 миллионов 900 тысяч), «Спортивная честь» Владимира Петрова (20 миллионов 300 тысяч), «Донецкие шахтеры» Леонида Лукова (18 миллионов 900 тысяч), «Тарас Шевченко» Игоря Савченко (на завершающем этапе съемок режиссер скончался, и фильм закончили молодые постановщики Александр Алов, Владимир Наумов и Леонид Файзиев) (18 миллионов 400 тысяч). Четыре из этих фильмов Сталин поощрил лично, присудив им премии своего имени («В мирные дни», «Кавалер Золотой Звезды», «Донецкие шахтеры» и «Тарас Шевченко»).

Исполнитель роли Тараса Шевченко 31-летний актер Сергей Бондарчук по личному распоряжению вождя был удостоен звания народного артиста СССР, минуя промежуточное звание заслуженного артиста. Случай единственный и беспрецедентный в истории советского кино — народный артист в 31 год! Судя по всему, произошло это не случайно: то ли Сталину просто понравилась прекрасная игра молодого актера, то ли он каким-то шестым чувством уловил в нем будущего великого пассионария — одного из немногих настоящих державников в советском искусстве, кто до конца своих дней не свернет с избранного им когда-то курса.

Высокая награда сразу сказалась на материальном положении лауреата: из тесного и мокрого подвала, в котором он жил с женой Инной Макаровой и маленькой дочерью Наташей, Бондарчук вскоре переехал в однокомнатную квартиру в доме на Новопесчаной улице (в свою последнюю квартиру, расположенную на престижной улице Горького, Бондарчук

вселится в начале 60-х, когда удостоится Ленинской премии за фильм «Судьба человека»).

Что касается остальной киношной элиты, то она обитала в нескольких домах на Большой Дорогомиловской улице и на Полянке. Вселилась она туда еще до войны, поэтому к моменту смерти Сталина только и думала, как бы улучшить свое положение и переехать в более комфортабельное место. Сами обитатели этих домов называли свое жилище (с легкой руки режиссера Бориса Барнета) «жилгигант — слеза социализма». Отметим, что подавляющая часть советских людей в те годы не имела и таких «слез», проживая в основном в подвалах и перенаселенных коммуналках.

О тогдашнем житье-бытье обитателей киношного жилгиганта вспоминает режиссер Владимир Наумов: «Приехав в Москву в середине 50-х, я поселился у родителей (отцом режиссера был известный оператор Наум Наумов-Страж. — Ф. Р.). Находился дом на Большой Дорогомиловской, и жили в нем знаменитые кинематографисты: Сергей Герасимов, Лео Арнштам, Борис Барнет, Марк Донской, Иван Пырьев, Михаил Калатозов, Борис Андреев, Марк Бернес и многие другие.

Во дворе было небольшое дощатое сооружение, типа деревенского туалета, выкрашенное в голубой цвет. В нем торговали водкой и принимали посуду. Называлось оно «Денисовка» и открывалось очень рано. Обычно, когда у Бориса Васильевича Барнета было тоскливо на душе, он, сдав авоську с бутылками и воспользовавшись услугами «Денисовки», мечтательно говорил, указывая на нашу «слезу социализма»:

— Хорошо бы взорвать этот игорный притон.

И тут же звал меня к себе сыграть в поддавки. Он любил эту игру и частенько сражался со мной в своей крохотной комнатенке, переделанной из кухни.

Вообще в этом доме было много азартных игроков. Играли в шашки, шахматы, уголки, поддавки, покер, преферанс, канасту, двадцать одно, кости, морской бой, крестики-нолики... Думаю, что в мире не было игры, в которую бы не играли в «слезе социализма». И самым азартным игроком был Иван Александрович Пырьев...»

Тем временем с 1952 года начинается постепенный количественный рост ежегодно выпускаемых советских фильмов. Инициатором этого процесса был Сталин, по предложению

которого на XIX съезде ВКП(б) (1952) было принято решение о расширении кинопроизводства. Правда, рост обеспечивается за счет съемок популярных спектаклей, что позволяет Кинокомитету убить сразу не двух, а трех зайцев: не мучаться в поисках «смотрибельных» сценариев, тратить минимальные деньги на производство таких картин и популяризировать театр, приобщая миллионы людей к его лучшим постановкам.

Отметим, что тогда же Сталин снимает запрет со съемок двухсерийных картин, которые раньше он выпускать запрещал (дешать, и денег «съедают» много, и смотреть их тяжело — слишком длинные). Первой ласточкой на этом поприще стал патриотический фильм «Адмирал Ушаков» (вторая серия называлась «Корабли штурмуют бастионы»), снимать который доверили не славянину, а еврею Михаилу Ромму. Правда, тот сначала всячески отказывался от этого проекта, но потом все-таки согласился. Но этот фильм выйдет на экраны страны только через год, а пока вернемся к кинопрокату 52-го года.

Лидером там *впервые* в советской истории стали сразу три (!) не просто заграничных, а американских фильма из серии «про Тарзана». Итак, фильм «Тарзан, человек-обезьяна» собрал 42 миллиона 900 тысяч зрителей, «Тарзан в западне» — 41 миллион 300 тысяч, «Приключения Тарзана в Нью-Йорке» — 39 миллионов 700 тысяч. Общий итог сборов составил астрономическую цифру — почти 124 миллиона зрителей.

Из советских картин в лидерах оказался историко-революционный фильм «Незабываемый 1919-й» Михаила Чиаурели (31 миллион 600 тысяч). Чуть меньше зрителей собрали фильм-спектакль по Лопе де Вега «Учитель танцев» Татьяны Лукашевич (27 миллионов 900 тысяч), фильм-спектакль по Л. Толстому «Живой труп» Владимира Венгерова (27 миллионов 500 тысяч), фильм-спектакль по Б. Лавреневу «Разлом» Павла Боголюбова и Юрия Музыканта (24 миллиона 400 тысяч) и др.

5 марта 1953 года скончался Сталин. В газетах сообщалось, что он умер в результате продолжительной болезни (после инсульта), хотя в народе уже тогда распространялись слухи, что умереть ему помогли. Сегодня на этот счет есть уже множество доказательств, правда косвенных. Например, известно, что, когда Сталина сразил инсульт, он поч-

ти сутки пролежал на своей даче без всякой врачебной помощи, доступ к которой был блокирован Берией. Эта версия выглядит вполне правдоподобной, если учитывать, что Берия и ряд других членов Политбюро были кровно заинтересованы в уходе Сталина, поскольку тот незадолго до смерти стал готовить почву для их отстранения от власти. Кроме этого, Сталин готовил очередные антиеврейские чистки на высших этажах государственной системы. Как писал А. Солженицын: «11 февраля 1953 года СССР разорвал дипломатические отношения с Израилем... Сталин сорвался, не впервые ли? Не понял, чем развитие сюжета может грозить ему и лично, на его недостижимом политическом Олимпе и в его надежных заговорах. Взрыв мирового гнева совпал с быстрым действием внутренних сил, которые, может быть, и покончили со Сталиным. Очень возможно, что через Берию...»

За год до смерти Сталина на свет появилось так называемое «дело врачей» (имеются в виду кремлевские эскулапы, которые якобы были повинны в смерти ряда высокопоставленных госдеятелей, включая лидеров русских группировок А. Щербакова и А. Жданова). Это дело почему-то принято называть «еврейским», хотя правильно было бы назвать его «русско-еврейским», поскольку половина арестованных врачей были русскими, половина — евреями. Более того, самым главным из них считался русский Виноградов, который в свое время лечил Жданова.

Были ли основания у людей, которые затеяли «дело врачей», подозревать эскулапов? Несомненно, учитывая то, как подозрительно быстро умирали те же Щербаков и Жданов. Например, у первого было больное сердце, но врачи легко отпустили его домой праздновать День Победы (дело было в мае 45-го), где Щербаков и умер от паралича сердца. Со Ждановым произошла похожая история: у него тоже было больное сердце, но врачи категорически не хотели замечать у него инфаркт, что в итоге и привело к смерти члена Политбюро. Заметим, оба умерших принадлежали к славянскому клану и причин для их устранения у представителей еврейского клана было более чем достаточно.

Кстати, подобное было уже не впервой. В 1924 году группа большевиков русского происхождения собиралась на XIII съезде партии вывести из Политбюро вождей-евреев и вве-

сти туда своих людей: Ногина, Трояновского и др. Однако буквально накануне съезда врачи уговорили Ногина лечь на обязательную операцию, во время которой тот... умер. И заговор сорвался. А через год этот же врач (!) оперировал наркома обороны М. Фрунзе (опять же противника вождей-евреев, и опять же операция была пустяковой) и тот тоже скончался под его скальпелем. Как говорится: одна случайность — это случайность, а две — уже закономерность.

Позднее смерть Фрунзе свалили на Сталина (кто именно свалил, легко догадаться) и в горбачевскую перестройку на эту тему даже сняли фильм. Впрочем, на вождя много чего свалили: например, смерть Соломона Михоэлса, который погиб в январе 48-го года в Минске под колесами грузовика. Причем люди, которые списывают на Сталина все эти смерти, категорически не хотят верить в виновность людей, арестованных по «делу врачей». То есть в причастность Сталина к смерти Фрунзе, Кирова, Михоэлса и т. д. эти люди верят безоговорочно, а вот в злые козни со стороны врачей-евреев верить отказываются. Хотя причин для таких козней, повторюсь, было более чем достаточно, учитывая как внутреннюю обстановку (растущее недовольство вельможных евреев по поводу сталинских чисток), так и международную (новый виток противостояния в «холодной войне»).

В год смерти вождя на экраны страны вышли последние фильмы, снятые при его жизни. На вершине кинопроката-53 оказались два фильма-спектакля: «Любовь Яровая» Яна Фрида по К. Треневу (46 миллионов 400 тысяч зрителей) и «Свадьба с приданым» Татьяны Лукашевич и Бориса Равенских по Н. Дьяконову (45 миллионов 400 тысяч). Далее шли: приключенческий фильм про пограничников «Застава в горах» Константина Юдина (44 миллиона 800 тысяч), фильм-спектакль по Л. Толстому «Анна Каренина» все той же Татьяны Лукашевич (34 миллиона 700 тысяч), военная драма 1949 года (положенная тогда на полку) «Звезда» Александра Иванова (28 миллионов 900 тысяч).

Отметим, что пятерка фаворитов собрала рекордную для советского кинопроката цифру: 190 миллионов 200 тысяч зрителей.

Среди других кассовых картин проката-53 значились следующие: фильм-сказка «Садко» Александра Птушко (27 мил-

лионов 300 тысяч), историко-биографические фильмы «Адмирал Ушаков» и «Корабли штурмуют бастионы» Михаила Ромма (по 26 миллионов), фильм-спектакль по А. Островскому «Горячее сердце» (кстати, один из любимых спектаклей Сталина) Геннадия Казанского (25 миллионов 400 тысяч), музыкальная комедия «Кето и Котэ» Вахтанга Таблиашвили и Шалвы Гедеванишвили (22 миллиона 700 тысяч), киноповесть о колхозной жизни «Возвращение Василия Бортникова» Всеволода Пудовкина (20 миллионов 900 тысяч). Последняя лента стала вообще последней в жизни выдающегося кинорежиссера, одного из классиков советского кинематографа: 30 июня Всеволод Пудовкин скончался на 61-м году жизни. Причем произошло это вдали от Москвы, на Рижском взморье, куда режиссер приехал отдохнуть. Причиной смерти выдающегося режиссера стал инфаркт.



## БЛОКБАСТЕР ПО-СОВЕТСКИ

(Фавориты советского кинопроката 1940—1954)

1940

1. «Истребители» (героическая киноповесть; Киевская киностудия; реж. Эдуард Пенцлин; в ролях: Марк Бернес, Владимир Дашенко, Евгения Голынчик, Владимир Уральский и др.) — 27 миллионов 100 тысяч зрителей;

2. «Аринка» (комедия; «Ленфильм»; реж. Юрий Музыкант и Надежда Кошеверова; в ролях: Лариса Емельянцева, Николай Коновалов, Павел Суханов, Мария Барабанова и др.) — 22 миллиона 900 тысяч;

3. «Василиса Прекрасная» (сказка; «Союздетфильм»; реж. Александр Роу; в ролях: Георгий Милляр, Сергей Столяров, Лев Потемкин, Никита Кондратьев, Лидия Сухаревская, Мария Барабанова и др.) — 19 миллионов 200 тысяч;

4. «Моя любовь» (мелодрама; «Советская Беларусь»; реж. Владимир Корш-Саблин; в ролях: Лидия Смирнова, Владимир Чобур, Иван Переверзев, Феликс Черноусько и др.) — 19 миллионов 200 тысяч;

5. «Большая жизнь». 1-я серия (киноповесть; Киевская киностудия; реж. Леонид Луков; в ролях: Борис Андреев, Петр Алейников, Марк Бернес, Лаврентий Масоха, Вера Шершнева, Иван Пельтцер и др.) — 18 миллионов 600 тысяч;

6. «Музыкальная история» (комедия; «Ленфильм»; реж. Александр Ивановский и Герберт Раппапорт; в ролях: Сергей Лемешев, Зоя Федорова, Николай Коновалов, Эраст Гарин и др.) — 17 миллионов 900 тысяч;

7. «Подкидыш» (комедия; «Мосфильм»; реж. Татьяна Лукашевич; в ролях: Вероника Лебедева, Дима Глухов, Фаина Раневская, Пётр Репнин, Рина Зеленая, Ростислав Плятт, Ольга Жизнева и др.) — 16 миллионов 900 тысяч;

8. «Моряки» (героическая киноповесть; Одесская киностудия; реж. Владимир Браун; в ролях: Владимир Освецимский, С. Тимохин, Антонина Максимова, Сергей Столяров и др.) — 14 миллионов 800 тысяч;

9. «Член правительства» (оптимистическая драма; «Ленфильм»; реж. Александр Зархи и Иосиф Хейфиц; в ролях: Вера Марецкая, Василий Ванин, Николай Крючков, Константин Сорокин, Валентина Телегина, Василий Меркурьев, Борис Блиннов, Алексей Консовский и др.) — 14 миллионов 400 тысяч;

10. «Светлый путь» (комедия; «Мосфильм»; реж. Григорий Александров; в ролях: Любовь Орлова, Евгений Самойлов, Елена Тяпкина, Владимир Володин, Осип Абдулов, Анастасия Зуева, Рина Зеленая и др.) — 13 миллионов.

На советском кинонебосклоне вовсю сияют такие звезды, как: Любовь Орлова и Евгений Самойлов («Светлый путь»), Вера Марецкая и Василий Ванин («Член правительства»), Марк Бернес («Истребители», «Большая жизнь»), Борис Андреев и Петр Алейников («Большая жизнь»), Сергей Столяров («Василиса Прекрасная», «Моряки»), Николай Крючков («Член правительства»), Лидия Смирнова и Иван Переверзев («Моя любовь»), Зоя Федорова («Музыкальная история»), Фаина Раневская и Ростислав Плятт («Подкидыш»), Рина Зеленая («Подкидыш», «Светлый путь»). А также: Борис Бабочкин, Борис Чирков, Марина Ладынина, Валентина Серова, Игорь Ильинский, Николай Черкасов, Михаил Жаров, Николай Симонов и др.

### 1944

1. «В шесть часов вечера после войны» (мелодрама; «Мосфильм»; реж. Иван Пырьев; в ролях: Марина Ладынина, Евгений Самойлов, Иван Любезнов и др.) — 26 миллионов 100 тысяч зрителей;

2. «Радуга» (народная драма; Киевская киностудия; реж. Марк Донской; в ролях: Наталия Ужвий, Нина Алисова, Елена Тяпкина и др.) — 23 миллиона 600 тысяч;

3. «Зоя» (военно-патриотическая драма; «Союздетфильм»; реж. Лео Арнштам; в ролях: Галина Водяницкая, Катя Скворцова, Николай Рыжов, Ростислав Плятт, Алексей Батов и др.) — 21 миллион 870 тысяч;

4. «Сердца четырех» (комедия; «Мосфильм»; реж. Константин Юдин; в ролях: Валентина Серова, Людмила Целиковская, Евгений Самойлов, Павел Шпрингфельд, Андрей Тутьшкин, Всеволод Санаев и др.) — 19 миллионов 440 тысяч;

5. «Кутузов» (историко-биографический фильм; «Мосфильм»; реж. Владимир Петров; в ролях: Алексей Дикий, Николай Охлопков, Серго Закариадзе, Борис Чирков, Сергей Блиников, Михаил Пуговкин и др.) — 17 миллионов 730 тысяч;

6. «Небо Москвы» (героико-приключенческий фильм; «Мосфильм»; реж. Юлий Райзман; в ролях: Петр Алейников, Нина Мазаева, Николай Боголюбов и др.) — 15 миллионов 570 тысяч.

### 1945

1. «Без вины виноватые» (драма; «Мосфильм»; реж. Владимир Петров; в ролях: Владимир Дружников, Алла Тарасова, Виктор Станицын, Борис Ливанов, Ольга Викландт, Алексей Грибов, Павел Массальский и др.) — 28 миллионов 910 тысяч зрителей;

2. «Близнецы» (комедия; «Мосфильм»; реж. Константин Юдин; в ролях: Михаил Жаров, Людмила Целиковская, Вера Орлова, Андрей Тутьшкин, Павел Шпрингфельд, Константин Сорокин и др.) — 19 миллионов 910 тысяч;

3. «Поединок» (приключенческий фильм; «Союздетфильм»; реж. Владимир Легошин; в ролях: Андрей Тутьшкин, Сергей Лукьянов, Надир Малишевский, Алексей Грибов, Владимир Белокуров и др.) — 18 миллионов 640 тысяч;

4. «Человек № 217» (героическая киноповесть; «Мосфильм»; реж. Михаил Ромм; в ролях: Елена Кузьмина, Анна Лилянская, Василий Зайчиков и др.) — 17 миллионов 240 тысяч;

5. «Аршин Мал-Алан» (комедия; Бакинская киностудия; реж. Рза Тахмасиб и Николай Лещенко; в ролях: Рашид Бейбутов, Лейла Джаванширова (Бадирбейли), Исмаил Эфендиев и др.) — 16 миллионов 270 тысяч.

### 1946

1. «Каменный цветок» (сказка; «Мосфильм»; реж. Александр Птушко; в ролях: Владимир Дружников, Тамара Макарова, Михаил Трояновский, Екатерина Деревщикова, Михаил Яншин и др.) — 23 миллиона 170 тысяч зрителей;

2. «Небесный тихоход» (героическая комедия; «Ленфильм»; реж. Семен Тимошенко; в ролях: Николай Крючков, Василий Меркурьев, Василий Нещипленко, Алла Парфаньяк, Людмила Глазова, Тамара Алешина, Фаина Раневская и др.) — 21 миллион 370 тысяч;

3. «Клятва» (историко-революционный фильм; Тбилисская киностудия; реж. Михаил Чиаурели; в ролях: Михаил Геловани, Софья Гиацинтова, Николай Боголюбов, Тамара Макарова, Максим Штраух, Сергей Блинников, Алексей Грибов, Вадим Захарченко и др.) — 20 миллионов 760 тысяч;

4. «Сыновья» (народная драма; «Ленфильм»; реж. Александр Иванов; в ролях: Олег Жаков, И. Савельев, Мария Домашева, Лидия Смирнова, Василий Ванин, Василий Меркурьев, Григорий Шпигель и др.) — 18 миллионов 580 тысяч;

5. «Зигмунд Колосовский» (героико-приключенческий фильм; Киевская киностудия; реж. Сигизмунд Навроцкий и Борис Дмоховский; в ролях: Борис Дмоховский, Владимир Освецкий, Дмитрий Голубинский и др.) — 18 миллионов 210 тысяч;

6. «Сын полка» (героическая киноповесть; «Союздетфильм»; реж. Василий Пронин; в ролях: Юра Янкин, А. Морозов, Николай Парфенов, Николай Волков-старший и др.) — 17 миллионов 880 тысяч;

7. «Беспокойное хозяйство» (комедия; «Мосфильм»; реж. Михаил Жаров; в ролях: Людмила Целиковская, Александр Граве, Михаил Жаров, Виталий Доронин, Юрий Любимов, Сергей Филиппов и др.) — 17 миллионов 790 тысяч;

8. «Пятнадцатилетний капитан» (приключенческий фильм; «Союздетфильм»; реж. Василий Журавлев; в ролях: Всеволод Ларионов, Александр Хвыля, Михаил Астангов, Елена Измайлова, Вейланд Родд, Павел Суханов, Осип Абдулов и др.) — 17 миллионов 550 тысяч.

1947

1. «Подвиг разведчика» (приключенческий фильм; Киевская киностудия; реж. Борис Барнет; в ролях: Павел Кадочников, Виктор Добровольский, Амвросий Бучма, Сергей Мартинсон, Борис Барнет и др.) — 22 миллиона 730 тысяч зрителей;

2. «Первая перчатка» (спортивная комедия; «Мосфильм»; реж. Андрей Фролов; в ролях: Иван Переверзев, Надежда Че-

редниченко, Владимир Володин, Анастасия Зуева, Сергей Блинные, Владимир Грибков, Эммануил Геллер и др.) — 18 миллионов 570 тысяч;

3. «Золушка» (сказка; «Ленфильм»; реж. Надежда Кошеверова и Михаил Шапиро; в ролях: Янина Жеймо, Эраст Гарин, Алексей Консовский, Фаина Раневская, Василий Меркурьев, Сергей Филиппов и др.) — 18 миллионов 270 тысяч;

4. «Сельская учительница» (оптимистическая драма; «Союздетфильм»; реж. Марк Донской; в ролях: Вера Марецкая, Даниил Сагал, Владимир Белокуров, Ростислав Плятт и др.) — 18 миллионов 110 тысяч;

5. «Весна» (комедия; «Мосфильм»; реж. Григорий Александров; в ролях: Любовь Орлова, Николай Черкасов, Фаина Раневская, Ростислав Плятт и др.) — 16 миллионов 200 тысяч.

### 1948

1. «Молодая гвардия» (героическая драма; Киностудия имени М. Горького; реж. Сергей Герасимов; в ролях: Тамара Макарова, Вячеслав Тихонов, Сергей Гурзо, Инна Макарова, Нонна Мордюкова, Владимир Иванов, Клара Лучко, Сергей Бондарчук, Евгений Моргунов, Людмила Шагалова, Георгий Юматов, Виктор Авдюшко, Тамара Носова, Муза Крепкогорская, Татьяна Лиознова и др.) — 42 миллиона 400 тысяч зрителей — рекорд по сборам для тогдашнего советского кинематографа;

2. «Повесть о настоящем человеке» (героическая киноповесть; «Мосфильм»; реж. Александр Столпер; в ролях: Павел Кадочников, Николай Охлопков, Людмила Целиковская, Тамара Макарова, Василий Меркурьев, Лев Свердлин, Михаил Глузский, Любовь Соколова и др.) — 34 миллиона 400 тысяч;

3. «Сказание о земле Сибирской» (музыкальная история; «Мосфильм»; реж. Иван Пырьев; в ролях: Марина Ладынина, Владимир Дружников, Борис Андреев, Вера Васильева, Владимир Зельдин, Григорий Шпигель и др.) — 33 миллиона 800 тысяч;

4. «Третий удар» (киноэпопея; Киевская киностудия; реж. Игорь Савченко; в ролях: Алексей Дикий, Николай Боголюбов, Юрий Шумский, Виктор Станицын, Владимир Головин, Иван Переверзев, Сергей Блинные, Владимир Наумов, Марк Бернес, Сергей Мартинсон, Михаил Астангов, Латиф Файзиев и др.) — 22 миллиона;

5. «За тех, кто в море» (героическая киноповесть; «Ленфильм»; реж. Александр Файнциммер; в ролях: Михаил Жаров, Александр Тишко, Дмитрий Павлов, Геннадий Карнович-Валуа, Нинель Мышкова, Даниил Сагал, Иван Любезнов и др.) — 16 миллионов 100 тысяч;

6. «Поезд идет на Восток» (мелодрама; «Мосфильм»; реж. Юлий Райзман; в ролях: Лидия Драновская, Леонид Галлис, Мария Яроцкая, Константин Сорокин, Владимир Дорофеев и др.) — 16 миллионов 100 тысяч.

### 1949

1. «Встреча на Эльбе» (политический памфлет; «Мосфильм»; реж. Григорий Александров; в ролях: Любовь Орлова, Владлен Давыдов, Константин Нассонов, Борис Андреев, Михаил Названов, Иван Любезнов и др.) — 24 миллиона 200 тысяч зрителей;

2. «Константин Заслонов» (героическая киноповесть; «Беларусьфильм»; реж. Александр Файнциммер и Владимир Корш-Саблин; в ролях: Владимир Дружников, Юрий Толубеев, Александр Хвыля, Владимир Дорофеев и др.) — 17 миллионов 900 тысяч;

3. «Суд чести» (киноповесть; «Мосфильм»; реж. Абрам Роом; в ролях: Борис Чирков, Антонина Максимова, Евгений Самойлов, Николай Анненков, Ольга Жизнева, Лидия Сухаревская, Иван Переверзев, Максим Штраух и др.) — 15 миллионов 200 тысяч.

В послевоенное пятилетие (1945—1949) на советском кинематографическом небосклоне продолжают сиять звезды, взошедшие в 30-е — первой половине 40-х: Любовь Орлова («Встреча на Эльбе»), Евгений Самойлов («В шесть часов вечера после войны», «Сердца четырех», «Суд чести»), Марина Ладынина («В шесть часов вечера после войны», «Сказание о земле Сибирской»), Николай Черкасов («Весна»), Николай Крючков («Небесный тихоход»), Петр Алейников («Небо Москвы»), Борис Андреев («Сказание о земле Сибирской», «Третий удар»), Борис Чирков («Кутузов», «Суд чести»), Михаил Жаров («Близнецы», «Беспокойное хозяйство», «За тех, кто в море»), Тамара Макарова («Каменный цветок», «Повесть о настоящем человеке», «Молодая гвардия», «Клятва»), Вера

Марецкая («Сельская учительница»), Елена Кузьмина («Человек № 217»), Лев Свердлин («Похождения Насреддина», «Повесть о настоящем человеке»), Алексей Грибов («Без вины виноватые», «Поединок», «Клятва»), Сергей Блинников («Кутузов», «Первая перчатка»), Константин Сорокин («Близнецы», «Поезд идет на Восток»), Фаина Раневская («Золушка», «Весна»), Василий Меркурьев («Сыновья», «Небесный тихоход», «Золушка»), Валентина Серова («Сердца четырех»), Сергей Филиппов («Беспокойное хозяйство», «Золушка»), Янина Жеймо («Золушка»), Ростислав Плятт («Зоя», «Весна», «Сельская учительница»), Андрей Тутышкин («Поединок», «Сердца четырех»).

Кроме этого, в то пятилетие в советском кинематографе ярко заявило о себе новое поколение талантливых исполнителей. Среди них были: Владимир Дружников («Без вины виноватые», «Константин Заслонов»), Павел Кадочников («Подвиг разведчика», «Повесть о настоящем человеке»), Людмила Целиковская («Сердца четырех», «Близнецы», «Беспокойное хозяйство», «Повесть о настоящем человеке»), Иван Перверзев («Иван Никулин, русский матрос», «Первая перчатка», «Третий удар», «Суд чести»), Владлен Давыдов («Встреча на Эльбе»), Вера Васильева («Сказание о земле Сибирской»), Олег Жаков («Сыновья»), Виталий Доронин («Беспокойное хозяйство»), Надежда Чередниченко («Первая перчатка»), Алла Парфаньяк («Небесный тихоход»).

Целая группа будущих «звезд» дебютирует в фильме «Молодая гвардия». Это были: Вячеслав Тихонов, Сергей Гурзо, Инна Макарова, Нонна Мордюкова, Владимир Иванов, Клара Лучко, Сергей Бондарчук, Евгений Моргунов, Людмила Шагалова, Георгий Юматов, Виктор Авдюшко, Тамара Носова, Муза Крепкогорская, Татьяна Лиознова (единственная из перечисленных, кто в последующем пойдет не по актерской стезе, а станет режиссером).

Из всех перечисленных исполнителей печальней всего сложится судьба у двух: у Сергея Гурзо и Владимира Иванова. Первый, став после «Молодой гвардии» одним из самых востребованных молодых актеров советского кинематографа, после смерти Сталина угодит в число неугодных. То ли по причине своей дружбы с «зеленым змием», то ли по причине элементарной зависти чиновников от кино, которые не смог-

ли простить Гурзо его яркий взлет и две Сталинские премии. Что касается Владимира Иванова, то его судьба еще более загадочна. Ярко сыграв роль Олега Кошевого, он, казалось, самой судьбой был определен для исполнения ролей положительных героев. Но этого не произошло ни в сталинские годы, ни в последующие, когда советский кинематограф вышел из периода малокартинья. В итоге Иванов так и остался в истории кино как актер одной роли.

Та же участь постигла и молодую актрису Лидию Драновскую, сыгравшую главную роль в фильме «Поезд идет на Восток». В прокате 1948 года лента собрала неплохую «кассу» (16 миллионов 100 тысяч зрителей; 7-е место), и этот успех обещал молодой актрисе хорошие перспективы. Однако случилось обратное: с тех пор Драновская ни одной главной роли больше не сыграла ни у того же Юлия Райзмана (автора «Поезда»), ни у кого-либо другого. Ее уделом отныне станут лишь эпизодические роли.

### 1950

1. «Смелые люди» (приключенческий фильм; «Мосфильм»; реж. Константин Юдин; в ролях: Сергей Гурзо, Алексей Грибов, Тамара Чернова, Николай Мордвинов, Ростислав Плятт, Леонид Кмит, Григорий Шпигель и др.) — 41 миллион 200 тысяч зрителей;

2. «Кубанские казаки» (мелодрама; «Мосфильм»; реж. Иван Пырьев; в ролях: Марина Ладынина, Сергей Лукьянов, Клара Лучко, Екатерина Савинова, Владимир Володин, Юрий Любимов, Сергей Блинников, Владлен Давыдов, Борис Андреев, Константин Сорокин и др.) — 40 миллионов 600 тысяч;

3. «Падение Берлина» (киноэпопея; «Мосфильм»; реж. Михаил Чиаурели; в ролях: Михаил Геловани, Максим Штраух, Алексей Грибов, Борис Андреев, Борис Тенин, Владимир Кенигсон и др.) — 38 миллионов 400 тысяч;

4. «Секретная миссия» (героико-приключенческий фильм; «Мосфильм»; реж. Михаил Ромм; в ролях: Елена Кузьмина, Николай Комиссаров, Сергей Вечеслов, Алексей Грибов, Владимир Савельев, Владимир Белокуров и др.) — 24 миллиона 200 тысяч;

5. «Заговор обреченных» (политический памфлет; «Мосфильм»; реж. Михаил Калатозов; в ролях: Людмила Скопина,



Павел Кадочников, Владимир Дружников, Ростислав Плятт, Иван Пельтцер, Максим Штраух, Софья Пилявская и др.) — 19 миллионов 200 тысяч.

1951

1. «В мирные дни» (приключенческий фильм; Киевская киностудия; реж. Владимир Браун; в ролях: Николай Тимофеев, Аркадий Толбузин, Сергей Гурзо, Вячеслав Тихонов, Георгий Юматов, Виктор Авдюшко, Леонид Кмит, Элина Быстрицкая, Вера Васильева и др.) — 23 миллиона 500 тысяч зрителей;

2. «Кавалер Золотой Звезды» (киноповесть; «Мосфильм»; реж. Юлий Райзман; в ролях: Сергей Бондарчук, Анатолий Чемодуров, Кира Канаева, Борис Чирков, Николай Комиссаров, Владимир Ратомский, Николай Гриценко, Иван Переверзев, Тамара Носова и др.) — 21 миллион 500 тысяч;

3. «Щедрое лето» (комедия; Киевская киностудия; реж. Борис Барнет; в ролях: Николай Крючков, Нина Архипова, Михаил Кузнецов, Константин Сорокин, Муза Крепкогорская, Вера Кузнецова, Алла Казанская и др.) — 20 миллионов 900 тысяч;

4. «Спортивная честь» (спортивная комедия; «Мосфильм»; реж. Владимир Петров; в ролях: Алексей Грибов, Георгий Сергеев, Маргарита Лифанова, Николай Крючков, Олег Стриженов, Евгений Леонов и др.) — 20 миллионов 300 тысяч;

5. «Донецкие шахтеры» (киноповесть; Киностудия имени Горького; реж. Леонид Луков; в ролях: Алексей Грибов, А. Мансветов, Виктор Хохряков, Михаил Геловани, Сергей Лукьянов, Василий Меркурьев, Виталий Доронин, Клара Лучко, Владимир Дружников, Лидия Смирнова, Олег Жаков, Петр Алейников, Олег Голубицкий и др.) — 18 миллионов 900 тысяч;

6. «Тарас Шевченко» (историко-биографический фильм; Киевская киностудия; реж. Игорь Савченко (на завершающем этапе съемок режиссер скончался, и фильм закончили молодые постановщики Александр Алов, Владимир Наумов и Леонид Файзиев); в ролях: Сергей Бондарчук, Владимир Честников, Николай Тимофеев, Алексей Консовский, Иван Переверзев, Наталия Ужвий, Евгений Самойлов, Михаил Кузнецов, Марк Бернес, Анатолий Чемодуров, Николай Гринько, Леонид Кмит и др.) — 18 миллионов 400 тысяч.

1952

1. «Незабываемый 1919-й» (историко-революционный фильм; «Мосфильм»; реж. Михаил Чиаурели; в ролях: Павел Молчанов, Михаил Геловани, Борис Андреев, Марина Ковалева, Николай Комиссаров, Евгений Самойлов, Сергей Лукьянов, Владимир Кенигсон, Ангелина Степанова, Михаил Яншин, Борис Бибииков, Сергей Мартинсон, Сергей Блинников, Василий Меркурьев и др.) — 31 миллион 600 тысяч зрителей;

2. «Учитель танцев» (фильм-спектакль; «Мосфильм»; реж. Татьяна Лукашевич; в ролях: Владимир Зельдин, Марк Перцовский, Георгий Сорокин, Любовь Добржанская и др.) — 27 миллионов 900 тысяч;

3. «Живой труп» (фильм-спектакль; «Ленфильм»; реж. Владимир Венгеров; в ролях: Николай Симонов, Галина Инютина, Елизавета Тиме, Бруно Фрейндлих и др.) — 27 миллионов 500 тысяч;

4. «Разлом» (историко-революционный фильм; «Ленфильм»; реж. Павел Боголюбов и Юрий Музыкант; в ролях: Виталий Полицеймако, Василий Софронов, Елена Грановская, Валентина Кибардина, Владислав Стржельчик, Ефим Копелян и др.) — 24 миллиона 400 тысяч.

1953

1. «Любовь Яровая» (фильм-спектакль; «Ленфильм»; реж. Ян Фрид; в ролях: Зоя Карпова, Александр Мазаев, Валентина Кибардина, Виталий Полицеймако, Игорь Горбачев, Елена Грановская, Ефим Копелян и др.) — 46 миллионов 400 тысяч зрителей;

2. «Свадьба с приданым» (фильм-спектакль; «Мосфильм»; реж. Татьяна Лукашевич и Борис Равенских; в ролях: Вера Васильева, Владимир Ушаков, Виталий Доронин, Владимир Дорофеев, Дмитрий Дубов, Татьяна Пельтцер, Борис Рунге и др.) — 45 миллионов 400 тысяч;

3. «Застава в горах» (приключенческий фильм; «Мосфильм»; реж. Константин Юдин; в ролях: Сергей Гурзо, Владлен Давыдов, Марина Кузнецова, Елена Шатрова, Станислав Чекан, Александр Суснин, Владимир Белокуров, Нина Агапова и др.) — 44 миллиона 800 тысяч;

4. «Анна Каренина» (фильм-спектакль; «Мосфильм»; реж. Татьяна Лукашевич; в ролях: Алла Тарасова, Николай Соснин, Павел Массальский, Виктор Станицын; Ангелина Степанова и др.) — 34 миллиона 700 тысяч;

5. «Звезда» (военная драма; «Ленфильм»; реж. Александр Иванов; в ролях: Анатолий Вербицкий, Алексей Покровский, Ирина Радченко, Лидия Сухаревская, Олег Жаков, Николай Крючков, Василий Меркурьев и др.) — 28 миллионов 900 тысяч;

6. «Садко» (фильм-сказка; «Мосфильм»; реж. Александр Птушко; в ролях: Сергей Столяров, Алла Ларионова, Михаил Трояновский, НаDIR Милашевский, Иван Переверзев, Николай Крючков, Нинель Мышкова, Михаил Астангов, Сергей Мартинсон и др.) — 27 миллионов 300 тысяч;

7—8. «Адмирал Ушаков» и «Корабли штурмуют бастионы» (историко-биографические фильмы; «Мосфильм»; реж. Михаил Ромм; в ролях: Иван Переверзев, Борис Ливанов, Николай Свободин, Владимир Дружников, Сергей Бондарчук, Михаил Пуговкин, Георгий Юматов, Ольга Жизнева, Владимир Этуш, Готлиб Ронинсон и др.) — по 26 миллионов на фильм;

9. «Горячее сердце» (фильм-спектакль; «Ленфильм»; реж. Геннадий Казанский; в ролях: Геннадий Мичурин, Анна Белоусова, Тамара Алешина, Александр Борисов и др.) — 25 миллионов 400 тысяч;

10. «Кето и Котэ» (комедия; Тбилисская киностудия; реж. Вахтанг Таблиашвили и Шалва Гедеванишвили; в ролях: Медея Джапаридзе, Бату Кравайшвили, Петр Амиранишвили, Отар Коберидзе, Верико Анджапаридзе и др.) — 22 миллиона 700 тысяч;

11. «Возвращение Василия Бортникова» (киноповесть; «Мосфильм»; реж. Всеволод Пудовкин; в ролях: Сергей Лукьянов, Наталья Медведева, Николай Тимофеев, Анатолий Чемодуров, Инна Макарова, Анатолий Игнатъев, Всеволод Санаев, Клара Лучко, Нонна Мордюкова и др.) — 20 миллионов 900 тысяч.

1954

1. «Судьба Марины» (мелодрама; Киевская киностудия; реж. Исаак Шмарук и Виктор Ивченко; в ролях: Екатерина Литвиненко, Николай Гриценко, Татьяна Конюхова, Леонид

Быков, Борис Андреев, Михаил Кузнецов, Роза Макагонова и др.) — 37 миллионов 900 тысяч зрителей;

2. «Испытание верности» (мелодрама; «Мосфильм»; реж. Иван Пырьев; в ролях: Марина Ладынина, Сергей Ромоданов, Леонид Галлис, Нина Гребешкова, Олег Голубицкий, Владимир Земляникин и др.) — 31 миллион 900 тысяч;

3. «Анна на шее» (драма; Киностудия имени М. Горького; реж. Исидор Анненский; в ролях: Алла Ларионова, Александр Сашин-Никольский, Петя Мальцев, Михаил Жаров, Александр Вертинский, Алексей Грибов, Никита Подгорный и др.) — 31 миллион 900 тысяч;

4. «Мы с вами где-то встречались» (комедия; «Мосфильм»; реж. Николай Досталь и Андрей Тутышкин; в ролях: Аркадий Райкин, Людмила Целиковская, Михаил Яншин, Василий Меркурьев, Александр Бениаминов, Мария Миронова, Владимир Лепко, Ольга Аросева, Владимир Гуляев, Михаил Пуговкин, Сергей Филиппов и др.) — 31 миллион 500 тысяч;

5. «Веселые звезды» (комедия; «Мосфильм»; реж. Вера Строева; в ролях: Юрий Тимошенко, Ефим Березин, Лев Миrows, Марк Новицкий, Николай Смирнов-Сокольский, Мария Миронова, Александр Менакер, Леонид Утесов, Вадим Людвиговский, Клавдия Шульженко, Рина Зеленая и др.) — 31 миллион 500 тысяч;

6. «Верные друзья» (комедия; «Мосфильм»; реж. Михаил Калатозов; в ролях: Борис Чирков, Василий Меркурьев, Александр Борисов, Алексей Грибов, Лилия Гриценко, Людмила Шагалова, Юрий Саранцев, Лев Дуров и др.) — 30 миллионов 900 тысяч;

7. «Командир корабля» (приключенческий фильм; Киевская киностудия; реж. Владимир Браун; в ролях: Михаил Кузнецов, Анатолий Вербицкий, Любовь Соколова, Нина Крачковская, Игорь Горбачев, Григорий Гай, Евгений Ташков, Евгений Моргунов и др.) — 28 миллионов 330 тысяч;

8. «Кортик» (приключенческий фильм; «Ленфильм»; реж. Владимир Венгеров и Михаил Швейцер; в ролях: Аркадий Толбузин, Бруно Фрейндлих, Володя Шахматьев, Боря Аракелов, Нина Крачковская, Сергей Филиппов и др.) — 27 миллионов 570 тысяч;

9. «Школа мужества» (героико-приключенческий фильм; «Мосфильм»; реж. Владимир Басов и Мстислав Корчагин; в

ролях: Леонид Харитонов, Марк Бернес, Владимир Емельянов, Петр Чернов, Роза Макагонова, Михаил Пуговкин, Николай Граббе, Эммануил Геллер, Юрий Катин-Ярцев, Алексей Миронов, Ролан Быков и др.) — 27 миллионов 200 тысяч;

10. «Стрекоза» (комедия; Тбилисская киностудия; реж. Семен Долидзе и Леван Хотивари; в ролях: Лейла Абашидзе, Цецилия Цуцунава, Тамара Абашидзе и др.) — 26 миллионов 920 тысяч.

В это пятилетие (1950—1954) постепенно уходят на второй план недавние кумиры, бывшие на первых ролях на протяжении последних полутора десятков лет. Свои последние главные роли в то пятилетие играют: Елена Кузьмина («Секретная миссия»), Борис Чирков («Верные друзья»). На роли второго плана переходят: Петр Алейников («Донецкие шахтеры»), Евгений Самойлов («Незабываемый 1919-й», «Тарас Шевченко»), Владимир Дружников («Заговор обреченных», «Донецкие шахтеры»).

Одна из «звезд» сталинского кино — Марина Ладынина, сыграв главные роли в фильмах «Кубанские казаки» и «Испытание верности», навсегда покидает кинематограф. Как гласит легенда, не по своей воле: запрет на профессию наложил ее бывший муж Иван Пырьев.

Из «старой гвардии» как в главных, так и во второстепенных ролях продолжают сниматься: Борис Андреев («Падение Берлина», «Кубанские казаки», «Незабываемый 1919-й», «Судьба Марины»), Николай Крючков («Щедрое лето», «Спортивная честь», «Звезда», «Садко»), Иван Переверзев («Адмирал Ушаков», «Корабли штурмуют бастионы», «Тарас Шевченко», «Садко»), Алексей Грибов («Смелые люди», «Донецкие шахтеры», «Падение Берлина», «Секретная миссия», «Спортивная честь»), Сергей Столяров («Садко»), Марк Бернес («Тарас Шевченко», «Школа мужества»), Михаил Жаров («Анна на шее»), Василий Меркурьев («Верные друзья», «Мы с вами где-то встречались»), Михаил Кузнецов («Щедрое лето», «Тарас Шевченко», «Командир корабля»), Аркадий Райкин («Мы с вами где-то встречались»).

В числе новых «звезд» следующие исполнители: Сергей Гурзо («Смелые люди», «Застава в горах», «В мирные дни»), Клара Лучко («Кубанские казаки», «Возвращение Василия

Бортникова»), Вера Васильева («В мирные дни», «Свадьба с приданым»), Сергей Лукьянов («Кубанские казаки», «Донецкие шахтеры», «Незабываемый 1919-й», «Возвращение Василия Бортникова»), Сергей Бондарчук («Кавалер Золотой Звезды», «Тарас Шевченко», «Адмирал Ушаков»), Алла Ларионова («Садко», «Анна на шее»), Лейла Абашидзе («Стрекоза»), Николай Гриценко («Судьба Марины»), Аркадий Толбузин («Кортик»), Михаил Пуговкин («Мы с вами где-то встречались», «Школа мужества»), Леонид Харитонов и Роза Маконова («Школа мужества»).

## КУМИРЫ СТАЛИНСКОГО КИНО

### *Вор Жиган и участковый Анискин*

(Михаил Жаров)

Слава этого актера была огромной: при одном упоминании его имени люди сметали все барьеры и ограды, лишь бы прикоснуться к нему или увидеть хотя бы издали. В сталинском кинематографе это был чуть ли не единственный актер, кому позволялось играть не только правильных героев, но и их антиподов — героев «с червоточинной». Однако даже отъявленных злодеев этот актер играл так обаятельно, что зритель продолжал боготворить его даже в таком обличье.

Михаил Жаров родился 27 октября 1899 года в Москве. Его отец работал печатником в типографии, а мать была домохозяйкой. Первое время Жаровы жили в Большом Спаском переулке, а когда Мише исполнилось пять лет, семья переехала на Самотеку. Там Жаров пошел в школу, встретил революцию и начало Гражданской войны.

Несмотря на то что в семье Жаровых никто из родителей не имел отношения к искусству, детей они старались воспитывать гармонично. По выходным вывозили отдыхать сына Мишу и дочь Лидию в Сокольники и на Воробьевы горы, посещали с ними цирковые представления и выставки. В театр не водили, поскольку это было дорого, а денег у Жаровых всегда было в обрез. Однако и этих походов вполне хватило, чтобы дети Жаровых выросли образованными людьми: Михаил станет актером, а Лидия — художником-костюмером на «Мосфильме».

Театром Жаров увлекся в детстве, когда по воскресеньям стал посещать благотворительные показы спектаклей в знаменитом Театре Корша. За короткое время он пересмотрел там многие постановки: «Недоросля», «Ревизора», «Две-

надцатую ночь», «Двух сироток» и другие спектакли. Однако об актерской профессии тогда еще не помышлял, поскольку надо было помогать отцу зарабатывать на пропитание. Поэтому, окончив высшее городское училище, Жаров устроился учеником наборщика в типолитографию Бахмана. Как было записано в его расчетной книжке: «Пятьдесят копеек в день на харчах отца».

Между тем, как ни трудна была жизнь, но все свободное время Жаров посвящал самообразованию. Ходил на лекции в епархиальный дом в Лиховом переулке, затем стал слушателем народного университета Шаняевского. Однако в 16 лет Жаров случайно попал в массовку спектакля «Капитанская дочка» в театре Зимина, что на Большой Дмитровке, и окончательно решил, что станет артистом. Он записался в театр бессловесным статистом, гонорар которого составлял всего лишь несколько копеек. И целых два года тянул эту унижительную лямку. Тогда же впервые снялся в кино: в фильме «Царь Иван Васильевич Грозный» сыграл крохотную роль молодого опричника (кстати, роль царя в нем сыграл Федор Шаляпин).

Осенью 1916 года Жаров решает идти учиться на актера. Он пробовал поступить сразу в несколько театральных училищ, в том числе при Малом театре и МХАТе, но ни в одно из них не попал. В итоге ему пришлось вернуться в Театр Зимина все в ту же бессловесную массовку.

В феврале 1917 года Жаров попадает в водоворот революционных событий и на время забывает о театре: записывается милиционером в народную дружину. Участвует в разрушении городских, охраняет Государственную Думу. Однако потом в дело вмешивается мама Жарова, которая запирает сына под «домашний арест». После чего Жаров уходит из милиционеров и возвращается в Театр Зимина, но не в качестве актера, а в роли режиссера-администратора. Именно там его и застали события октября 17-го.

В те дни в Москве было по-настоящему жарко — шли бои между большевиками и представителями законной власти. Жаров выбрал сторону первых и записался добровольцем в дружину, которая стояла заставой в Камергерском переулке. Но длилось это недолго: в первую же ночь застава вступила в бой с противником и Жаров оказался в самом пекле побои-



ща. Именно тогда он впервые в жизни увидел, как убивают людей. Это произвело на него такое сильное впечатление, что Жаров после этого слег и три дня провалялся в горячке. И в дружину больше не вернулся.

В 1918 году Жаров стал студентом Театра-студии художественно-просветительского союза рабочих организаций. Но через год руководитель студии Федор Комиссаржевский уехал в Англию, и его детище было закрыто. После этого Жаров записывается в Передвижной фронтовой театр, где едва не умирает. Но не от шальной пули какого-нибудь белогвардейца, а от тифа, который свирепствовал в те годы по всей России. В течение девяти дней Жаров валялся в беспомощности и был на волосок от смерти. Но судьба оказалась к нему благосклонна: он выздоровел.

Жаров вернулся в Москву и поступил в труппу Театра имени Сафонова. Играл почти каждый день: Тринкуло в «Буре» Шекспира, Лепорелло в «Каменном госте» Пушкина, в комедиях Мольера. Однако, несмотря на столь плотную занятость, жил Жаров в ту пору небогато: актерские ставки были небольшими. Поэтому, когда в стране наступил нэп, Жаров стал параллельно выступать по ночам в частном кабаре «Не рыдай!», которое помещалось в двухэтажном флигеле в Каретном Ряду, близ сада «Эрмитаж». Он пел там куплеты, читал скетчи-диалоги.

В начале 20-х Жаров поступил в Театр РСФСР-I под руководством Всеволода Мейерхольда, где сразу же стал получать главные роли. Однако спустя пять лет Жарову стало неуютно в этом театре и он уезжает в провинцию: три года играет в Баку, затем один сезон в Казани. На рубеже 30-х Жаров возвращается в Москву и поступает в Реалистический театр. А потом семь лет играет у Таирова в Камерном театре. Именно тогда к нему и приходит слава. Правда, не в театре (там она придет к нему чуть позже, когда он сыграет Алексея в «Оптимистической трагедии» в паре с гениальной Алисой Коонен), а благодаря «великому звуковому» — кинематографу.

Как мы помним, свою первую роль в кино Жаров сыграл еще подростком, в 1915 году. Потом, уже став профессиональным артистом, он снялся еще в нескольких немых фильмах, причем среди них были и принадлежащие маститым режиссерам: Якову Протазанову (у него Жаров снялся в пяти карти-

нах), Всеволоду Пудовкину, Борису Барнету, Льву Кулешову. Однако везде талантливому актеру перепали сплошь одни эпизоды, из-за чего его так и звали — «актер окружения». Так продолжалось до 1930 года, когда режиссер Николай Экк, который работал с Жаровым в Театре Мейерхольда, приступил к съемкам первого советского звукового фильма «Путевка в жизнь», рассказывающего о борьбе с беспризорностью. В нем Жарову была предложена первая главная роль в жизни, но роль необычная: он должен был играть главного злодея — бандитского главаря Фомку Жигана. Услышав это, Жаров удивился: «Убийц играть мне еще никто не предлагал». На что режиссер ответил: «Потому и беру тебя, что ты не похож на жулика и убийцу». Именно эти слова и решили исход дела: Жаров согласился. Хотя на тот момент должен был сниматься у Юлия Райзмана в фильме «Земля жаждет» в роли честного комсомольца. Узнав о том, что Жаров променял эту роль на роль убийцы, Райзман обиделся на Жарова и прекратил с ним всяческое общение. Так и сказал: «Я освобождаю тебя и от картины, и от нашей дружбы!»

Когда фильм «Путевка в жизнь» вышел на широкий экран, он произвел настоящий фурор: зритель, особенно молодой, шел на него, что называется, рядами и колоннами. По сути, это был не только первый советский звуковой фильм, но и второй советский блокбастер после «Красных дьяволят». Он шел во всех кинотеатрах страны при неизменных аншлагах и даже в Большом зале консерватории. И что самое удивительное: наиболее популярным персонажем у молодежи стал именно злодей Фомка Жиган в блистательном исполнении Михаила Жарова. Песня Жигана «Нас на свете два громилы» стала чуть ли не молодежным шлягером, исполняемым под гитару во всех советских дворах и подворотнях. Жаров надолго превратился в кумира подростков и даже преступников. Сам актер узнал об этом случайно. Зашел в магазин за продуктами, а там у него малолетний воришка выкрал из кармана всю наличность. Но едва Жаров вышел из магазина, как к нему подошел вихрастый юноша, который извинился за своего коллегу и, вернув актеру деньги, сказал: «Извините моего напарника: своих, гад, не узнает».

Небывалый ажиотаж вокруг фильма сослужил ему в итоге плохую службу: в середине 30-х картину упрятали в запасники, опасаясь, что она пагубно влияет на молодежь. И сни-

мать кино про уголовников в Советском Союзе с этого момента было запрещено.

Между тем роль Жигана надолго придала актерскому имиджу Жарова отрицательный оттенок. С этого момента его хоть и стали часто приглашать сниматься в кино, однако исключительно на роли злодеев или героев из разряда «с червоточиной». Таковых за последующие пять лет он переиграл достаточное количество: приказчик Кудряш в «Грозе», начальник строительства в «Трех товарищах», конторщик Дымба в «Возвращении Максима» и «Выборгской стороне» и т. д. Так могло продолжаться до бесконечности, если бы в 1936 году режиссер Иван Петров не пригласил Жарова в свою картину «Петр Первый» на роль Меншикова. За эту роль Жаров был удостоен своей первой Сталинской премии.

В первый раз Жаров женился рано — в 20 лет (в 1919 году). Он ездил на Деникинский фронт в составе агитпоезда и познакомился там с уроженкой Минска Диной, которая была на два года старше его. Он привез ее в Москву и привел к родителям. «Это — моя жена!» — заявил Жаров. Родители были в шоке, но перечить сыну не стали. В 1921 году у молодых родился сын Евгений. Однако их семейная жизнь продолжалась всего семь лет. В 1928 году Жаров влюбился в актрису Людмилу Полянскую и ушел из семьи. И опять жена оказалась старше Жарова — на этот раз почти на 20 лет.

Сначала Жаров и Полянская жили в коммуналке. Два раза у них рождались дети, но у обоих была трагическая судьба — они умерли младенцами из-за болезней. Однако и своего первенца Жаров тоже не забывал: Женя жил у его матери, и отец раз в неделю обязательно его навещал. Евгений потом станет артистом, а его дебют в кино состоится еще в подростковом возрасте: в фильме «Путевка в жизнь» он поет за кадром песню Жигана, которого играл Михаил Жаров.

Во время войны Жаров снимался не менее активно, чем в мирные годы, став самым снимаемым актером. Он тогда сыграл в восьми фильмах, причем это были совершенно разные по жанру картины. Среди них были три военные драмы («Оборона Царицына», «Секретарь райкома», «Во имя Родины»), три комедии («Воздушный извозчик», «Близнецы», «Беспокойное хозяйство»), одна историческая драма («Иван Грозный»), одна мелодрама («Актриса»).

За фильм «Оборона Царицына» Жаров удостоился своей второй Сталинской премии. А работа в картине «Воздушный извозчик» круто изменила личную жизнь актера — он влюбился в свою партнершу Людмилу Целиковскую, которая по праву считалась одной из самых красивых актрис советского кинематографа.

На тот момент Жаров был более полутора десятков лет женат на Полянской, однако, встретив Целиковскую, решил уйти из семьи. У них с Целиковской начался головокружительный роман, который продолжался в течение полутора лет. Жаров боялся потерять свою возлюбленную, которая была моложе его на 20 лет, и делал все возможное, чтобы они даже в кино снимались вместе. Так, когда в «Иване Грозном» не смогла сниматься Галина Уланова, именно Жаров уговорил Эйзенштейна взять на роль царицы Анастасии Целиковскую. Затем снял ее в главной роли в своем режиссерском дебюте — фильме «Беспокойное хозяйство».

Поскольку свою роскошную квартиру на Тверской Жаров оставил бывшей жене, они с Целиковской вынуждены были снимать номер в гостинице «Москва». Чуть позже переехали в небольшую квартиру, окна которой выходили на гостиницу «Астория». Однако именно там их идиллия и закончилась. Их соседом по дому оказался известный архитектор Каро Алабян, с которым у Целиковской довольно скоро случился роман. Жаров узнал об этом спустя некоторое время. И первым пошел на разрыв. Когда Целиковская вернулась из Ленинграда, куда ездила с Алабяном, Жаров поставил вопрос ребром. Целиковская во всем созналась, но попросила не выгонять ее из дому, поскольку на тот момент еще не могла воссоединиться с Алабяном. В итоге какое-то время Жаров и Целиковская жили вместе.

Произошедшее сказалось на здоровье Жарова. У него начались серьезные спазмы, он мучался бессонницей. Видя его состояние, руководство Малого театра, где он работал с 1938 года, отправило его летом 1949 года в санаторий на Истре. И именно там актеру суждено было встретить свою третью, и последнюю, супругу. Это была 18-летняя дочь знаменитого врача-кардиолога Майя Гельштейн, которая отдыхала в санатории вместе с родителями. Волею судьбы Жарова усадили в столовой за один стол с Гельштейнами, что и стало завязкой будущего романа.

Майя в то лето готовилась к экзаменам: она собиралась поступать в техникум учиться на художественного редактора. Девушка была настолько хороша собой, что на нее невозможно было не обратить внимания. Однако Жаров, видя ее юный возраст, никаких особых знаков внимания ей не оказывал. Когда спустя неделю Майе пришлось вернуться в Москву сдавать экзамены, она накупила в ближайшем киоске два десятка фотооткрыток Жарова и расставила их по всей квартире. В тот день она записала в своем дневнике: «Что мне делать? Я влюбилась в старого некрасивого артиста Жарова!..» Она была уверена, что знаменитый актер не обратил на нее никакого внимания. Несколько суток девушка прорыдала, а потом вернулась в санаторий, плюнув на свои переэкзаменовки. Катание на лодках и пикники возобновились. Во время одной из прогулок Жаров внезапно рухнул перед Майей на колени и заплакал: «Я знаю, что не должен вам это говорить, но я вас безумно люблю...» Следом заплакала и Майя. А через месяц Жаров сделал ей официальное предложение.

Когда Жаров пришел к родителям Майи просить руки их дочери, те, естественно, были в ужасе. Во-первых, из-за тридцатилетней разницы в возрасте, а во-вторых, как и подавляющее большинство зрителей, они считали Жарова человеком пьющим и ненадежным. Но актер умел убедить отца девушки в том, что он сумеет обеспечить достойную жизнь его дочери. Мужчины проговорили шесть(!) часов, после чего отец Майи сдался. И уже скоро убедился в правильности своего выбора. Когда в феврале 1953 года его арестовали по обвинению в космополитизме, Жаров бросился спасать своего тестя. И хотя это было делом опасным (каждый день ему звонили по телефону неизвестные и спрашивали: «Мойша, ты еще жив?», а в Малом театре его сняли с должности партийного секретаря), он не испугался. И даже взял к себе в дом родных Элиазара Марковича.

В последнем браке Жарова родились две дочери: Анна (1951) и Елизавета (1953).

В 1949 году Жарова удостоили звания народного артиста СССР. Однако четыре года спустя умер Сталин, и для Жарова наступили сложные годы: он угодил в немилость к новым правителям. По его же собственным словам: «В годы хрущевской оттепели нас окрестили как «любимцев сталинской эпо-

хи» и принялись изобличать: «ах вы, такие-сякие, жили — не тужили, с культом не боролись, хватали ордена, лицедействовали на сценах перед Сталиным!» Я отвечал: «Да, Сталин дважды аплодировал лично мне стоя. Только и после того я в любой момент мог закончить жизнь сидя».

Как писал кинокритик М. Кушнирович: «Жаров был актером, сумевшим силой своего таланта приподнять себя над нормативными догмами тоталитарного искусства! Да, он был звездой сталинского кинематографа. Как и многие другие — талантливые и популярные. Но вот ведь какая штука: самыми популярными были тогда не те, кто наиболее отвечал плакатному типу, но те, в ком ощущалось больше стихийности, бесшабашной лихости, чисто житейской хватки и юмора, — Крючков, Чирков, Алейников. И, конечно же, Жаров...»

В 50-е годы Жаров мало снимался (за все десятилетие он записал на свой счет только 6 фильмов), но зато плотно был занят на сцене Малого театра. Причем там он еще был и секретарем партийной организации, из-за чего нажил себе немало недоброжелателей. Одним из них был замечательный актер Борис Бабочкин, легендарный Чапаев. Вот что последний писал в своем дневнике в январе 1968 года:

«На собрании свирепствовал Жаров — вождь партийной организации, почти наш театральный Сталин... Его отношение ко мне колебалось много лет между хорошим и плохим. Неприязнь началась с «Браконьеров». Он очень слабо играл в этой пьесе, которая была для меня такой счастливой. Актеры «Современника» ходили меня смотреть в обязательном порядке. Мне потом рассказывали, что Ефремов ставил им мою игру в пример глубины и стиля и т. д.

Вот этого и не мог пережить Жаров, все делал, чтоб ввести на роль Адама Телегина, а так как я болел довольно много, то и сделали все, чтоб постепенно снять «Браконьеров» с репертуара. Кроме того, мне пришлось брать у Жарова рекомендации на поездки во Францию, Венгрию и Польшу, ездил я не как турист, и Жарова корёжило от всего этого. Он сделал ставку на Симонова, а сам мечтал стать директором. И он знал о моем скептическом отношении к его художественно-административной деятельности...»

Однако именно тогда, в конце 60-х, случился новый взлет славы Жарова. Он сыграл роль доброго и мудрого участкового милиционера Федора Ивановича Анискина в фильме «Де-

ревенский детектив» (1969). В этом непритязательном на первый взгляд фильме, где речь шла всего лишь о краже аккордеона у директора сельского клуба, Жаров сумел создать такой запоминающийся образ, что благодарный зритель тут же нарек его новым именем — Анискин. В итоге этого героя актер сыграет еще в двух фильмах: «Анискин и Фантомас» и «И снова Анискин». Сам актер по этому поводу шутил: мол, начав свою звездную карьеру в кино с роли бандита и убийцы Фомки Жигана, ему суждено было закончить ее ролью милиционера Анискина.

Со второй половины 70-х Жарова все чаще подводит здоровье. Сыграв в 1978 году в последний раз своего Анискина (в телефильме «И снова Анискин»), он практически исчезает из поля зрения широкой общественности. Болезни преследуют его одна за другой: бронхиты, гриппы, гастрит. Некогда плотный и упитанный, Жаров вдруг сильно похудел, теперь все пиджаки буквально висели на нем. Сам актер был убежден, что у него рак. В конце 1981 года Жарова в очередной раз положили в Кремлевскую больницу.

Буквально до последних дней Жаров продолжал веселить больных. Близкие говорили ему: «Михаил Иванович, ложитесь в нормальную больницу, здесь не вылечат». На что он реагировал очень бурно: «Не смей так говорить! Как вы можете не доверять врачам?!»

Но, несмотря на лечение, загадочные боли в боку усиливались. В итоге перитонит у Жарова обнаружили слишком поздно... 14 декабря 1981 года Жаров попросил свою жену: «Майечка, ты не приходи ко мне пока, все равно через пару дней домой...» Однако на следующее утро великого актера не стало.

По словам его дочери Анны: «Папа всегда страшно за нас боялся. Переживал, что оставит семью неустроенной, что мы без него пропадем. Соглашался на любые роли в кино, на все, что предлагали, концерты давал — словом, работал на износ. Он считал нас совершенно беспомощными, да это, честно говоря, так и было... Помню, я пошла в гастроном, где папа обычно брал заказы. Стоит за прилавком такая крепенькая продавщица и шушукается с подружкой. Подошла моя очередь, она мне очень спокойно говорит: «Жаров здесь заказы не берет, с тех пор как умер». Это было на девятый день после папиной смерти...».

## *Жизнь сталинского кино*

(Любовь Орлова)

Любовь Орлова родилась в подмосковном Звенигороде 11 февраля 1902 года в семье интеллигентов. Отец будущей советской кинозвезды — Петр Федорович Орлов — был потомком тверской ветви Рюриковичей. Он служил в военном ведомстве. Мать — Евгения Николаевна Сухотина — происходила из старинного дворянского рода. В родстве с Сухотинными был Лев Толстой, книга которого («Кавказский пленник») с дарственной надписью хранилась как реликвия в доме Орловых.

Родители хотели, чтобы дочь стала профессиональной пианисткой, и в семилетнем возрасте отдали ее в музыкальную школу. По одному из семейных преданий, однажды в их доме гостил Федор Иванович Шаляпин, которому показали оперетту «Грибной переполох», поставленную любительским детским театром. В этом спектакле маленькая Любочка Орлова исполняла роль Редьки. После окончания представления Шаляпин вдруг поднял Любу на руки и произнес пророческую фразу: «Эта девочка будет знаменитой актрисой!» Чтобы эти слова великого тенора сбылись, Орловой понадобилось ровно двадцать пять лет.

Перед самой революцией семья Орловых снялась с насиженного места и подалась в Воскресенск, где жила сестра Евгении Николаевны. В 17 лет Орлова поступила в Московскую консерваторию (класс рояля), где проучилась три года (1919—1922). Это было тяжелое время, кругом полыхала Гражданская война, и Люба Орлова хлебнула трудностей в избытке. Чтобы хоть чем-то помочь семье, она (вместе с внучатой племянницей Нонной) возила на продажу молоко в тяжелых бидонах, отчего руки её, некогда красивые и холеные, стали корявыми. В свободное от учебы время юная Орлова вынуждена была подрабатывать в кинотеатрах в качестве тапера (в 1923 году в кинотеатре «Унион», потом называвшемся «Кинотеатром повторного фильма») или танцевать на эстраде. Окончив консерваторию, Орлова следующие три года своей жизни посвятила балету и училась на хореографическом



отделении Московского театрального техникума. Окончила она его в свой «именной» год Тигра, после чего была принята хористкой в Музыкальную студию при МХАТе, носившую имя В. Немировича-Данченко.

В первый раз замуж Орлова вышла довольно рано — в том же «именном» 1926-м она связала свою судьбу с видным партийным чиновником Андреем Берзиным, который служил в Наркомземе и руководил отделом производственного кредитования. Этот брак Орловой можно смело назвать карьерным, вынудила 24-летнюю девушку на это беспросветная нужда. Да и по гороскопу, супруги друг другу не подходили: Тигр и Змея относятся к магнетическим знакам и часто пленяются друг другом. Но их союз настолько сложный, что долго друг с другом они обычно не живут. Как гласит гороскоп: «Тигр и Змея редко сходятся друг с другом, поскольку сильная интуиция заставляет их не делать этого. Но если такое случается, то Змее надо быть осторожной — Тигр не очаровывается ее красотой и не поддается ее гипнозу. Внутренний мир Змеи может быть разрушен энергетикой Тигра».

Их знакомство произошло банально: Берзин пришел в театр, и кто-то из друзей после спектакля привел его за кулисы и познакомил с молодой актрисой. Они начали встречаться, и вскоре Берзин был представлен родителям девушки (Орловы тогда только переехали из коммуналки в проезде Художественного театра в отдельную квартиру в Гагаринском переулке). Симпатичный и, главное, при солидной должности, Берзин понравился родителям Орловой, и они посоветовали дочери не тянуть со свадьбой. Вскоре молодые люди поженились, и Орлова переехала в квартиру мужа в Колпачном переулке.

Совместная жизнь супругов какое-то время развивалась достаточно ровно главным образом благодаря стараниям Орловой, которая стала хорошей хозяйкой (как и любая женщина-Тигр). Тогда ей, видимо, казалось, что впереди их ожидает долгая семейная жизнь (хотя гороскоп утверждает обратное). Однако сам Берзин в своем выборе между семьей и политикой выбрал последнее (для мужчины-Петуха карьера всегда стоит на первом месте, поскольку подразумевает блистание в обществе). Став в конце 20-х годов заместителем наркома земледелия, он вступил в ряды оппозиции и стал одним

из ярких ее представителей. В конце концов, это стоило ему свободы. 4 февраля 1930 года Берзин был арестован по «делу наркома земледелия Чайнова» и приговорен к длительному сроку тюремного заключения. Так что первый брак будущей звезды советского экрана оказался скоротечным и несчастливым. Сразу после ареста мужа Орлова вернулась к своим родителям в Гагаринский переулок.

Несчастливая семейная жизнь совсем не отразилась на творческой активности актрисы. Более того, может быть, именно это обстоятельство и способствовало тому, что Орлова попыталась утвердить себя на сцене. Будучи артисткой хора и кордебалета, Орлова была занята в основном в эпизодических ролях. Однако даже в этих ролях музыкальный и драматический талант ее многим бросался в глаза. С каждым годом Орлова все увереннее шла к тому, чтобы стать примой (до нее в этом звании долгое время были сначала актриса Ольга Бакланова, а затем Анна Кемарская). Отмечу, что первая ушла из театра (чем повергла в шок своего учителя и любовника В. Немировича-Данченко) и в середине 1926 года (Тигр) уехала в Голливуд. Внешне они с Орловой были очень похожи, и это сходство впоследствии некоторыми критиками ставилось звезде советского экрана в упрек. Говорили, что Орлова копирует облик и манеру игры знаменитой Ольги Баклановой. Но это произойдет в середине 30-х. А пока Орлова была только на пути к славе.

Педагогом Орловой в театре была К. Котлубай. Подготовленная с ней роль Периколы в одноименной оперетте Жака Оффенбаха вывела Орлову из состава хора и сделала солисткой. Это случилось в 1932 году. Успех актрисы был ошеломляющим. После этого ей предложили главные роли в «Корневильских колоколах» (Серполетта), в «Дочери мадам Анго» (Герсилья), в «Соломенной шляпке» (Жоржетта). По одной из версий, стремительному взлету Орловой к вершинам славы немало способствовал увлекшийся ею руководитель театра Михаил Немирович-Данченко (сын прославленного режиссера). Многим тогда казалось, что эта связь, в конце концов, придет к своему логическому концу — свадьбе. Однако этого так и не произошло.

Вскоре у Орловой появился новый возлюбленный. Им оказался некий австрийский бизнесмен, который воспыал

любовью к красивой и талантливой актрисе. Начался их короткий, но пылкий роман, о котором тогда многие судачили. Почти каждый вечер после спектакля австриец увозил Орлову на своем «Мерседесе» в ресторан, и только поздно ночью они возвращались к дому актрисы в Гагаринском переулке. Сегодня трудно понять, какие надежды возлагала Орлова на своего возлюбленного (может быть, мечтала уехать с ним за границу?), тем не менее, несмотря на упреки родителей, она в течение нескольких месяцев продолжала встречаться с австрийцем.

Что касается творческих устремлений Орловой в те годы, то, видимо, полного удовлетворения от работы она не испытывала. В стенах театра ей становилось тесно, и она искала иных выходов своей артистической натуры. Ей вдруг захотелось сняться в кино. Однако когда она попыталась это осуществить, ее ждало разочарование. Когда она предстала перед очами одного из режиссеров, тот нашел ее некиногеничной из-за маленькой родинки на лице. После этого Орлова дала себе клятву никогда больше в кино не пробоваться. Но слово свое нарушила.

В 1933 году режиссер Борис Юрцев пригласил ее на роль миссис Элен Гетвуд в немом фильме «Любовь Алены» (этот фильм до наших дней не сохранился). Затем последовала роль Грушеньки в звуковом фильме «Петербургская ночь». Оба фильма вышли на экраны страны в 1934 году, однако того успеха, который Орлова имела на театральных подмостках, они ей не принесли. И лишь в конце декабря 1934 года, когда на экраны вышел фильм «Веселые ребята», к Орловой пришла настоящая кинослава.

Отметим, что его создатель, режиссер Григорий Александров, к тому времени был уже достаточно известным человеком. Как он пришел к своей славе, стоит рассказать отдельно.

Его родиной был город Екатеринбург. В своей автобиографии он написал, что его отец, Василий Григорьевич Мормоненко, был горнорабочим, но это была неправда, написанная в угоду времени. На самом деле отец будущего знаменитого кинорежиссера был состоятельным человеком — хозяином большой гостиницы и ресторана «Сибирь», который находился в нескольких шагах от печально известного дома Ипатьева, где в 1918 году расстреляли царскую семью.

Свои творческие изыскания Александров начал в 12 лет, когда отец, видя склонность сына к искусству, определил его работать в музыкальный театр. Шустрый мальчик работал где придется: рассыльным, помощником бутафора и осветителя. Мечтать о большем не приходилось. Однако с победой Октябрьской революции в городе стали открываться всевозможные курсы по обучению молодежи, чем Александров немедленно воспользовался — поступил на курсы режиссеров рабоче-крестьянского театра при Екатеринбургском губпрофсовете. Именно тогда он познакомился со своим будущим коллегой, знаменитым кинорежиссером Иваном Пырьевым. Тот был на год старше Александрова, но уже успел повоевать на фронтах Первой мировой войны и с гордостью носил на груди Георгиевский крест. Он так же, как и Александров, был горячо влюблен в театр, и поэтому в июле 1919 года, как только город освободили от белогвардейцев, они вдвоем принялись налаживать художественную самодеятельность в клубе ЧК. Однако назвать их отношения дружбой было нельзя — слишком разными были их характеры.

Позднее, когда оба станут известными кинорежиссерами, между ними возникнет откровенная вражда и соперничество, которые будут продолжаться до смертного одра (до смерти Пырьева в 1968 году). Но вернемся в 20-е годы.

По окончании курсов Александрова послали руководить фронтовым театром. Так будущий режиссер попал в революционную III армию, которая вела тяжелые бои с Колчаком. В тамошнем театре Александрову довелось осуществить свои первые режиссерские работы. В те времена все было очень просто: ночью писали пьесу, днем ее ставили, вечером играли спектакль.

В декабре 1920 года в губнаробразе организовался театральный отдел, и Александрова взяли туда инструктором. Причем ему пришлось курировать тот самый городской театр, в котором некогда довелось работать рассыльным. Однако на этом посту Александров пробыл недолго. Летом 21-го в Екатеринбург на гастроли приехала студия Художественного театра, и у Александрова, под впечатлением их выступлений, возникает идея отправиться в Москву учиться искусству. Вместе с ним в столицу отправился и Иван Пырьев.

Поскольку ни у кого из путешественников родных и даже знакомых в Москве не было, шансы на то, что их поездка за-

вершится успехом, были мизерные. Единственная надежда была на рекомендательное письмо поэта Райского, которое тот адресовал Максиму Горькому. Именно это письмо и помогло юношам закрепиться в столице. Горький позвонил знакомому театралу, и тот приютил юношей. Так начались скитания Александрова и Пырьева по всевозможным студиям и театрам. В конце концов они оказались в Первом рабочем театре Пролеткульта. Именно там осенью 1921 года произошла первая встреча Александрова и Сергея Эйзенштейна, который работал в театре художником и заодно преподавал биомеханику, изобретенную Мейерхольдом для тренировки актеров.

В 1924 году Эйзенштейн принимает решение уйти из театра в кинематограф, и вместе с ним туда уходит и Александров. Их первый совместный фильм назывался «Стачка», в котором речь шла о политической стачке 1902 года в Ростове-на-Дону. Это был один из первых идеологических советских фильмов, где сюжет строился не на салонных интригах и любовном «треугольнике», а на классовом конфликте рабочих и капиталистов. Причем снят он был столь новаторски, что даже бывалые киношники были в шоке: вместо привычного хеппи-энда, счастливого конца, в «Стачке» фигурировал расстрел казаками забастовщиков. Чтобы придать этому эпизоду особый драматизм, Эйзенштейн вмонтировал в него кадры, отснятые на настоящей бойне, где убивают быков, отрубая головы баранам.

«Стачка» была тепло встречена зрителем, что убедило авторов фильма в правильности выбранного ими пути. И спустя год, в 1925 году, Эйзенштейн и Александров снимают фильм, которому суждено стать шедевром кинематографа, — «Броненосец «Потемкин». Когда тридцать лет спустя, в 1958 году, на Всемирной выставке в Брюсселе будет проводиться международный опрос кинокритиков, именно этот фильм возглавит список из 12 лучших картин всех времен и народов.

Со своей первой женой Александров познакомился в начале 20-х годов в театре. Это была молодая актриса Ольга Иванова. Их роман был скоротечным: они встречались всего лишь пару месяцев, после чего поженились и поселились в старинном двухэтажном особняке, когда-то принадлежавшем герою 1812 года генералу Апраксину. В нем молодеже-

ны занимали две комнаты в общей квартире на втором этаже. Именно там 19 мая 1925 года у них родился сын, которого назвали Дугласом. Выбор столь странного для России имени был не случаен. В те дни в Советском Союзе гостили знаменитые американские актеры Дуглас Фербэнкс и Мэри Пикфорд, творчество которых чрезвычайно нравилось и Александрову, и его жене. Как гласит легенда, Александров лично знал Фербэнкса и последний в тот свой приезд его спросил: «Если у тебя родится сын, ты его, наверное, назовешь Трактором?» (было тогда в молодой советской стране такое поветрие — давать детям «ультрамодные» имена в духе тогдашних преобразований). Режиссер обиделся: «Почему обязательно Трактором? Могу назвать в честь тебя». Так и вышло, причем супруги загадали: если родится сын, то они назовут его Дугласом, если дочь — Мэри. Родился мальчик.

До 1929 года Александров и Эйзенштейн сняли еще три фильма: «Октябрь» (1927), «Генеральная линия» (1928) и «Старое новое» (1929). После чего оба режиссера и оператор Эдуард Тиссэ отправились в Европу, чтобы набраться там недостающего кинематографического опыта в области звукового кино. С собой они прихватили «Броненосец «Потемкин», чтобы показать его на европейских экранах. В течение года друзья путешествовали, посетив несколько стран: Германию, Швейцарию, Францию. В Париже к ним внезапно приехал глава голливудской кинокомпании «Парамаунт» Джесси Ласки и предложил им посетить Голливуд. Отказаться от такого предложения было равносильно самоубийству (тем более, что эта идея давно витала в головах Александрова и Эйзенштейна), поэтому друзья тут же согласились. И в мае 1930 года они приехали в Америку.

Гостей из загадочного Советского Союза встретили радушно, поскольку всем было интересно познакомиться с самыми талантливыми представителями только что народившегося рабоче-крестьянского государства. Сам Чарли Чаплин пригласил гостей к себе на виллу и устроил там роскошный обед. Кроме этого, свое почтение вновь приехавшим выразили такие звезды мирового кинематографа, как Дуглас Фербэнкс, Марлен Дитрих, Грета Гарбо и др. Кстати, с Гарбо, как гласит легенда, у Александрова случился мимолетный роман. Когда влюбленные расставались, Грета подписала ему

свою фотографию, где губной помадой написала: «To my love Grigoriy. Hollywood. 1930».

В Америке троица пробыла почти два года. У руководства «Парамаунта» были большие виды на советских режиссеров, однако снять совместное кино им так и не удалось — они не сошлись во взглядах. Например, американцы хотели, чтобы троица сняла фильм по сценарию «Тайны Кремля» про интриги в советском руководстве, но получили категорический отказ — в таком случае дорога назад троице была бы заказана. После этого Эйзенштейн предложил американцам экранизировать «Американскую трагедию», но теперь уже отказались хозяева. Поскольку прекрасно понимали, что великий Эйзенштейн и его коллеги снимут талантливое кино, но это кино будет обличать капиталистическую Америку. Поэтому единственное, что успела сделать троица за эти годы, — снять сотни километров пленки о Мексике (позднее эти съемки войдут в фильм Александрова «Да здравствует Мексика!»).

Когда троица вернулась в Москву, их союз распался — каждый решил идти своей дорогой. Что касается Александрова, то он выпал и из брачного союза. Пока он отсутствовал, его жена, Ольга Иванова, увлеклась актером Борисом Тениным, и едва ее муж вернулся на родину, она сообщила ему об этом. Тогда многие в кинематографической среде сочувствовали Александрову, считая его неудачником: он съездил в Америку, где ничего не снял, да еще вдобавок его бросила молодая жена. Однако уже через год мнение об Александрове изменилось до наоборот: он не только вернулся в кинематограф, но и нашел себе новую жену, которая своей славой затмит прежнюю. И Ольга Иванова уже будет жалеть, что ушла от Александрова буквально накануне его триумфа.

Александров долго размышлял над тем, какое кино снимать в качестве своего самостоятельного дебюта, как вдруг ему на помощь пришел Сталин. Встретившись с Александровым на квартире Горького, вождь внезапно обронил фразу о том, что «советскому народу, как воздуха, не хватает кинокомедий». И Александрова осенило: он должен снять комедию, да еще музыкальную! Это будет первым советским мюзиклом, который переплюнет даже те, что он видел во время своей поездки по Европе. Так на свет родилась комедия «Веселые ребята», где главные роли сыграли Любовь Орлова и Леонид Утесов.

Орлова попала в картину не сразу. До этого Александрову пришлось посмотреть не один десяток молодых актрис, среди которых были даже непрофессиональные: например, девушка-трактористка, играющая в самодеятельности. И вот, когда ни одна из этих актрис Александрову не приглянулась, художник Петр Вильямс посоветовал Александрову сходить в Музыкальный театр при МХАТе, где в спектакле «Перикола» блистала 31-летняя Любовь Орлова. Режиссер последовал этому совету, пришел на спектакль и сразу же был пленен не только талантом актрисы, но и ее внешностью (а также, повторимся, немалую роль сыграла и зодиакальная совместимость двух этих людей — круглая гармония их знаков). Сомнений в том, кто будет играть роль Анюты в его новом фильме, у Александрова после этого не осталось. В тот же день они познакомились, а уже следующим вечером вместе отправились в Большой театр на торжества, посвященные юбилею Л. В. Собинова.

Существует еще одна версия того, каким образом Орлова познакомилась с Александровым. Согласно ей, инициатива знакомства с молодым талантливым режиссером принадлежала самой Орловой. Однажды она пришла на киностудию и смело предложила себя на роль Анюты. Тут же была сделана кинопроба, которая Александрову совершенно не понравилась — Орлова его не впечатлила.

Однако, потерпев неудачу, актриса не собиралась отступать. Имея богатый опыт в соблазнении мужчин с солидным положением (вспомним, что в числе ее возлюбленных успели побывать видный политик, бизнесмен-иностранец, театраль-ный режиссер), Орлова предприняла новую попытку обратить на себя внимание Александрова. Причем на этот раз она воспользовалась услугами своей близкой знакомой — режиссера студии документальных фильмов Лидии Степановой. Та хорошо знала Александрова и как-то раз пригласила его к себе на чашку чая. Естественно, в тот же вечер к ней зашла и Орлова. Дальнейшие события развивались по классической схеме. Степановой вдруг понадобилось срочно куда-то уйти, актриса и режиссер остались наедине. О том, что произошло тогда между ними, можно только догадываться, однако уже через несколько дней после этой встречи Орлова была утверждена на роль Анюты.



Натурные съемки «Веселых ребят» проходили летом 1934 года в Гаграх. Именно там роман Орловой и Александрова обрел свои окончательные очертания, и за его развитием, затаив дыхание, наблюдал весь съемочный коллектив.

Стоит отметить, что на съемках у Александрова появился соперник — оператор Владимир Нильсен, который тоже увлекся Орловой. Однако из этих ухаживаний оператора ничего не вышло — Орлова безоговорочно отдала предпочтение Александрову. Режиссер ответил актрисе той же симпатией. И делал все, чтобы Орлова чувствовала себя на площадке не дебютанткой, а полновластной хозяйкой. Что касается Утесова, то он был отодвинут на второй план. Например, первоначально эпизодов с участием Утесова в фильме было задумано больше, чем с Орловой, однако режиссер изменил сценарий в пользу своей новой привязанности. Утесову это, естественно, не нравилось. Впрочем, как и Нильсену. Чтобы понять степень неприязни Нильсена к Александрову и его фаворитке, приведу отрывок из письма Нильсена к актеру Максиму Штрауху, датированное осенью 1933 года (тем временем, когда в Гаграх шли съемки «Веселых ребят»: «Снимаем жуткую халтуру, тем более вредную, что все это, несомненно, будет иметь успех и станет стилем советского кино на неопределенное время. Трудно себе представить, до каких пределов может дойти дурной вкус и пошлятина в каждой мелочи, начиная с композиции кадров и кончая выбором костюмов и актерской работы. Гриша (Александров) на меня зол, так как я, очевидно, мешаю ему изгаляться перед легковверными слушателями. Но мне чертовски надоел весь этот салон с наигранным джентльменством. А хуже всего, когда на площадке появляется «хозяйка». Гриша совсем потерял голову и, видимо, собирается после окончания картины жениться...

В общем — все буза. Скорее бы кончить и в Москву. Хоть и воспитывался я на фронтах гражданской войны и на баррикадах мирного времени, но даже для меня долговременное пребывание в блестящем обществе «американского» режиссера становится не под силу».

Несмотря на всю свою нелюбовь к Александрову и Орловой, а также к фильму в целом, Нильсен заставил себя доснять картину до конца. С тех пор она числится одной из... лучших в его послужном списке. Короче, прав в этом споре оказался

Александров, поскольку его сердечный посыл, вложенный в картину, дошел до сердец многомиллионной аудитории и сделал эту картину одной из самых любимых для всех поколений людей, населявших (и населяющих до сих пор) нашу великую страну.

Отметим, что Нильсен будет репрессирован и назад из лагеря уже не вернется. Но возвратимся к «Веселым ребятам».

Итак, на съемках все шло к тому, чтобы в советском кинематографе состоялась новая семейная пара. Так в конце концов и произошло: сразу после того, как картина была снята, Орлова и Александров поженились.

Фильм «Веселые ребята» был окончательно завершен поздней осенью 1934 года. Тогда же его показали высокому начальству в лице наркома просвещения Андрея Бубнова и начальника Отдела пропаганды ЦК ВКП(б) Стецкого. После просмотра представительная комиссия назвала картину «контрреволюционной и хулиганской». Ее ждала печальная участь. Начальник Главного управления культуры Борис Шумяцкий еще 28 июля 1934 года написал письмо самому Сталину, чтобы тот лично разобрался с дальнейшей судьбой картины. Перед этим ее посмотрел Максим Горький, который пришел в восторг от картины. Но последнее слово было за Сталиным... И это слово оказалось настолько восторженным (вождь произнес: «Будто в отпуске побывал!»), что картину решено было показывать не только в СССР, но и послать на фестиваль в Венецию. На этом фестивале «Веселые ребята» произвели фурор, поскольку никто не ожидал от сталинского режима, который на Западе принято было считать мрачным, такой веселой, искрометной комедии (не случайно на Западе фильм носил название «Москва смеется»). В декабре того же года фильм вышел и на экраны страны (было сделано 5737 копий).

Народ горячо приветствовал эту искрометную комедию, в то время как армия высоколобых критиков наоборот — старалась найти в ней всяческие изъяны и просчеты. Например, известный поэт Александр Безымянский на страницах «Литературной газеты» разродился статьей под названием «Караул! Грабят!», где уличил авторов фильма в плагиате: дескать, Александров многие свои находки слямзил из других зарубежных картин, а Дунаевский списал музыку с фильма «Вива Вилла» (1934). Приведу отрывок из этой статьи:

«Забудем, что шествие пастуха Кости в “Веселых ребятах” более чем напоминает вступительную панораму из фильма “Конгресс танцует”, что в картине “Воинственные скворцы” тоже стреляют из лука чем-то похожим на кларнет, что очень многие буржуазные ревью в кино “похожи”.

Это все мелочи.

Музыку похитили. Протестуйте! Единственную ценность стянули. Боритесь!

Некоторые шутники утверждают, что это Вы сперли музыку из “Вива Вилла”. Говорят даже, будто т. Александров, побывав за границей, и в частности в Мексике (имея к тому же недурной музыкальный слух), напел кое-что т. Дунаевскому, в результате чего появилась музыка марша.

Я против “Веселых ребят”. Но что касается музыки в этом фильме — я заинтересован не менее, чем вы.

Я волнуюсь.

Я нервничаю.

А что, если шутники правы?»

И вновь повторимся: в отличие от критики простой зритель принял «Веселых ребят» на «ура». После этого триумфа Орлова кометой ворвалась в тогдашнюю советскую кинотусовку. К 15-летию советского кинематографа, которое отмечалось в январе 1935 года, ей было присвоено звание заслуженного деятеля искусств РСФСР. Это было тем более удивительно, что рядом с нею в списке награжденных стояли признанные мэтры кино: Яков Протазанов, Сергей Юткевич, Лев Кулешов. Однако Орлова чрезвычайно понравилась Сталину, и он лично распорядился наградить актрису-дебютантку столь высоким званием. После этого вождь пригласил Орлову на торжественный прием в Кремль.

Сталин изъявил желание побеседовать с актрисой. Ее подвели к нему, и он спросил, есть ли у нее какая-нибудь просьба к нему. Будучи в хорошем настроении, он пообещал: «Выполню любую». В такие моменты молодые звезды обычно просили у вождя квартиры, звания или еще что-то в этом роде. Орлова же произнесла неожиданное с точки зрения отношений актрисы и вождя: «Иосиф Виссарионович, шесть лет назад арестовали моего первого мужа — Андрея Берзина. Я ничего не знаю о его судьбе. Не могли бы вы помочь мне связаться с ним». Сталин удивился, но помочь обещал. Вскоре

Орлову вызвали на Лубянку, и один из чекистских начальников сообщил ей, что ее бывший муж жив и, если у нее есть такое желание, она хоть сегодня может с ним воссоединиться. То есть ей предлагали разделить с ним его судьбу. Она ничего не ответила, встала и молча покинула кабинет. Ей было довольно и того, что она узнала — ее бывший муж жив. (В конце 40-х годов его все-таки выпустят на свободу, но в Москву приехать не разрешат. Он уедет к матери в Литву, где вскоре умрет от рака.)

В год выхода «Веселых ребят» на экран Орлова и Александров поженились.

В конце 30-х годов Орлова вознеслась на вершину кинематографического Олимпа. Один за другим выходят фильмы Александрова с ее участием, и каждый из них становится шедевром. Причем актриса играет роли совершенно разные: в «Цирке» (1936) это обворожительная американская циркачка Марион Диксон, в «Волге-Волге» (1938) — веселая почтальонша Стрелка. Свои роли Орлова играет столь обаятельно и виртуозно, что публика не устает поражаться ее таланту перевоплощения. В числе горячих поклонников актрисы продолжает числиться и Сталин.

О том, что она по-прежнему не утратила расположения вождя, Орлова прекрасно знала. И иной раз этим пользовалась. Однажды, на одном из торжественных приемов в Кремле, она потеряла дорогую брошь, пропажи которой она хватилась только дома. И что делает актриса? Она звонит Сталину и делится с ним своим несчастьем. Генсек с пониманием отнесся к случившемуся и немедленно распорядился найти потерянную вещь. Его люди вернулись в Георгиевский зал Кремля, включили там свет и рыскали по залу в поисках драгоценности. В итоге брошь была найдена и возвращена хозяйке.

И все же расположение Сталина было не беспредельным. И это однажды аукнулось Орловой, когда ее поставили на место со страниц влиятельной газеты «Советское искусство». Скажем прямо, критика была по делу.

Случилось это в июне 1938 года. Тем летом «звездная» чета решила построить себе дачу во Внукове, а это строительство стоило больших денег. Надо было зарабатывать, причем как можно быстрее. И Орлова нашла выход. В те годы

она часто гастролировала по стране с творческими вечерами и решила именно за счет подобных выступлений пополнить свой кошелек. Вот как это выглядело в описании уже упоминавшейся газеты «Советское искусство» (номер от 10 июня 1938 года, статья без подписи под названием «Недостойное поведение»): «Л. П. Орлова пользуется широкой популярностью у аудитории, ценящей ее как отличную исполнительницу советских массовых песен. Казалось бы, и звание заслуженной артистки, и эта популярность обязывают Л. П. Орлову к особой щепетильности в денежных вопросах. Однако артистка, видимо, считает возможным по-иному использовать выгоды своего положения.

В мае сего года в Одессе должны были состояться концерты Л. П. Орловой. Трудящиеся Одессы с нетерпением ждали этих выступлений. Однако т. Орлова потребовала от Одесской филармонии оплаты в 3 тысячи рублей за каждый концерт, не считая проездных, суточных и т. д.

Дирекция Одесской филармонии, разумеется, не могла пойти на такие рваческие условия, тем более, что согласно приказу ВКИ № 640 максимальная оплата гастрольных концертов Л. П. Орловой была установлена в 750 рублей.

Л. П. Орлову не удовлетворила позиция, занятая Одесской филармонией, и, в обход нормального порядка, артистка вошла в соглашение с... месткомом филармонии об организации в Одессе 8 концертов по 3 тысячи рублей за каждый.

Не лишне заметить, что аппетиты Л. П. Орловой не всюду получают должный отпор. Так, например, совсем недавно в Киеве Л. П. Орлова ухитрилась сорвать с Украинского управления по делам искусств по 3300 рублей за каждое свое выступление.

«Своеобразную», мягко говоря, позицию занял в отношении Л. П. Орловой и начальник Одесского управления по делам искусств т. Фишман. Когда директор Одесской филармонии т. Подгорецкий обратился к Фишману за разрешением вопроса о гонораре Л. П. Орловой, т. Фишман не нашел ничего лучшего, как посоветовать Подгорецкому «оформить» концерты Л. П. Орловой совместно с каким-нибудь ансамблем, квартетом и т. п., словом, как-нибудь прикрыть явно беззаконные требования артистки.

К счастью, Подгорецкий нашел в себе мужество отказаться от подобных комбинаций, справедливо квалифицируемых им как жульничество.

Всесоюзный комитет по делам искусств должен заинтересоваться этим возмутительным делом, а Л. П. Орловой надлежит понять, что ее поведение недостойно звания советской артистки».

Этот скандал не имел серьезных последствий для Орловой, что закономерно — как уже говорилось, год-то для актрисы (как и для ее мужа) был «именной», тигриный. В итоге «звездная» чета благополучно достроила свою двухэтажную дачу. Стоит отметить, что строили ее по проекту шведского архитектора. Внизу был смотровой зал, где крутили кино, стоял прекрасный рояль, в углу комнаты был красивый камин. Второй этаж был разделен как бы на две половины — женскую и мужскую. Женская — комната-будуар с камином, ванной и туалетом. Мужская — с умывальником и камином. На втором этаже была предусмотрена танцевальная терраса, но она по назначению никогда не использовалась. Весь дом был спроектирован только для двух обитателей. Орлова не любила гостей, поэтому даже переночевать им было негде.

В 1939 году «звездная» чета приступила к съемкам очередного фильма — «Светлый путь». Он вышел на экраны страны год спустя, а еще через год Александров и Орлова были удостоены своей первой Сталинской премии (1941).

В отличие от других тогдашних звезд советского кино (Марины Ладыниной или Тамары Макаровой) Орлова даже в ролях простых советских тружениц несла в себе «голливудское» начало, была кукольно красива (ее рост был 1 м 58 см, талия — 43 см) и музыкальна. Несмотря на то что часть зрителей именно за эту чужеродность не любила Орлову, число горячих поклонников актрисы было значительно больше. Среди женского населения тогдашнего СССР даже появилась душевная болезнь, которую медики нарекли синдромом Орловой. Она выражалась в маниакальном желании во всем походить на знаменитую актрису (для этого фанатки специально высветляли себе волосы) и причислении себя к ее близким родственникам — сестрам, дочерям и т. д. Известны случаи, когда эти больные люди, узнав адрес актрисы, приезжали к ней в дом на Большой Бронной (там, где в горба-

чевскую перестройку будет открыт первый в СССР «Макдоналдс») или на дачу во Внуково. Среди них были две особо назойливые дамы, которые долго не давали Орловой спокойно жить. Одна из них постоянно звонила актрисе по телефону и, копируя ее голос, произносила целые монологи из ее ролей и даже пела.

Как уже говорилось, своей первой Сталинской премии Орлова и Александров удостоились накануне войны — в 1941 году (за фильмы «Цирк» и «Волга-Волга»). А вот фильм «Светлый путь» Сталину не слишком понравился и поэтому никакими наградами отмечен не был. Как и фильм «Весна», который звездный тандем Александров — Орлова сняли в 1946 году. И только четыре года спустя им была присуждена вторая «Сталинка» — за картину «Встреча на Эльбе», где Орлова вновь сыграла американку (как в «Цирке») — Джанет Шервуд.

Вплоть до начала 50-х творческий тандем Григорий Александров — Любовь Орлова являл зрителям фильма, каждый из которых становился сенсацией. Это было кино, одухотворенное талантом его создателей, которые пребывали в исключительном положении — они составляли гармоничную пару, практически «клонов» друг друга, и эта любовь-содружество благотворно влияли на их творчество. В похожей ситуации находилась еще одна знаменитая кинематографическая пара: Иван Пырьев — Марина Ладынина. Их семейный и творческий тандем сложился одновременно с тандемом Александров — Орлова и тоже выдавал «на-гора» один кинематографический шедевр за другим.

Оба режиссера весьма ревностно относились к успехам друг друга и делали все от них зависящее, чтобы перегнать друг друга в званиях, наградах и достатке. Поначалу в этом споре лидировал Александров, который еще в 1935 году удостоился от Сталина ордена Красной Звезды. Причем это был боевой орден, который творческим работникам, в общем-то, не полагался. Но Сталин вручил его Александрову не за его успехи в кино, а за смелость: в 1927 году Александров и Эйзенштейн не побоялись вырезать из своего фильма «Октябрь» эпизоды с участием Троцкого, что приравнялось к подвигу — Троцкий в те годы был еще в фаворе.

В 1938 году Александров сумел сразить Сталина еще раз: сняв фильм «Волга-Волга», который стал настольным филь-

мом вождя — тот смотрел его несколько десятков раз и знал все реплики персонажей наизусть. Однако с начала 40-х в негласном споре Александрова и Пырьева последний стал брать верх. Один за другим Пырьев снимает фильмы, каждый из которых удостоивается Сталинской премии. В итоге за десять лет Пырьев становится лауреатом Сталинской премии шесть раз, в то время как Александров всего лишь дважды. Зато звание народных артистов СССР Александров и Пырьев получают одновременно — в 1948 году. В те годы их слава была в самом зените: Пырьев только что снял фильм «Сказание о земле Сибирской», Александров — «Весну». Свои последние Сталинские премии оба режиссера получили почти одновременно: Александров в 1950 году (за фильм «Встреча на Эльбе»), Пырьев — в следующем году (за «Кубанских казаков»).

Кстати, во «Встрече на Эльбе» свою единственную роль в фильмах отца сыграл Дуглас Александров — он перевоплотился в американского офицера. Почему это была его единственная роль? Согласно легенде, против этого всегда выступала Орлова, которая недолюбливала Дугласа. Вполне правдоподобная версия. Как вспоминают родственники Дугласа: «Он Орлову терпеть не мог».

В конце 40-х Орлова явственно почувствовала, что ее кинематографический век близок к закату. Ей требовалось новое место для приложения своих творческих сил, и этим местом должен был стать театр. Конкретно — Театр имени Моссовета, которым руководил (с 1940 года) Юрий Завадский. Первой ролью Орловой на сцене этого театра стала опять же роль иностранки — Джесси Смит в спектакле «Русский вопрос» по пьесе К. Симонова. Но самой главной ее ролью в этом театре была, конечно же, миссис Сэвидж в спектакле «Странная миссис Сэвидж».

В театре, как и на съемочной площадке, Орлова ощущала себя фавориткой. Известно, что в театре Моссовета самой колкой из актрис была Фаина Раневская — все боялись ее обидных реплик и подначиваний. Однако над Орловой Раневская не ехидничала — боялась. Более того, на какое-то время они сблизились, и многие даже считали, что они дружат. Но это было не так. Как пишет биограф Орловой Д. Цеглов: «Удивление может смениться недоверием, если сказать, что



Орлова была едва ли не единственной... кто находил способы укрощать «Фуфу» (прозвище Фаины Раневской. — Ф. Р.)...».

А вот с другой известной актрисой — Верой Марецкой — отношения у Орловой долгое время были ровные, но впоследствии испортились. А поводом к этому стало то, что Марецкая согласилась заменить Орлову в роли миссис Сэвидж, и та ей этого не простила. По словам того же Д. Щеглова: «Орлова пришла на спектакль и увидела то, что рассчитывала увидеть.

«Не могу смотреть на эту домработницу», — сказала она после первого акта, но высидела до конца...

Марецкая легла в кунцевскую больницу. Если она и существовала для Любочки (Орловой), хотя бы как неизбежный и будоражащий раздражитель, то после этой истории кончилась навсегда. Не действовали и разговоры о болезни «Велле» (прозвище Марецкой. — Ф. Р.), о ее скорой смерти.

«Не надо мне это говорить, — молниеносно вспыхивала Орлова, — хамства я не прощаю никогда...»

Еще при жизни Орловой многие отмечали, что про нее никогда не ходило грязных сплетен. Ее союз с Александровым был настолько прочен и идеален, что ни одна худая молва к паре не приставала. В связи с этим можно отметить даже такой беспрецедентный нюанс в биографии актрисы: ни в одном фильме ее героини ни с кем не целуются!

Между тем уже тогда среди киношной братии ходили разговоры о том, что великая любовь Орловой и Александрова не что иное, как легенда, которую они сами усиленно пестуют. Во всяком случае, многие из тех, кто бывал в их доме, удивлялись тому, что супруги спят на разных кроватях в разных комнатах, обращаются друг к другу исключительно на «вы»...

Практически всю свою кинокарьеру Орлова боролась за то, чтобы выглядеть на экране красивой. С годами это превратилось чуть ли не в маниакальную болезнь. Александров, снимая ее, прибегал к различным ухищрениям: например, он с помощью специальной подставки поднимал стул, чтобы свет падал ей на лицо. Таким образом, свет разглаживал ее морщины, которых с возрастом становилось все больше. Когда и это перестало помогать, Орлова (наверное, одна из первых советских киноактрис) стала прибегать к пластическим операциям. Из своих поездок за границу она привозила не только редкие по тем временам туфли на прозрачных каблуках, но

и специальный крем для лица и рук (последние у нее испортились еще в юности). Именно из страха показаться некрасивой Орлова панически боялась фотографироваться, сниматься на видеокамеру, всегда скрывала и свой истинный возраст. Когда в феврале 1972 года ей исполнилось 70 лет, она лично попросила высоких начальников ни в коем случае не упоминать ее возраст.

Кроме этого, звезда советского экрана всю жизнь мучилась светобоязнью, отчего на окнах ее квартиры всегда были задернуты плотные портьеры. Судя по всему, эта боязнь появилась у нее в конце 20-х из-за стресса, пережитого после ареста первого мужа. Из тех же времен к ней пришла и бессонница, которой она мучилась всю жизнь.

В отличие от Пырьева, в котором всегда жила руководящая жилка, Александров чурался любой административной должности. Но он любил педагогику. Еще в конце 20-х он преподавал в Государственном кинотехникуме (будущий ВГИК), после чего ушел в режиссуру. Но в 1951 году он вновь вернулся к преподавательской деятельности во ВГИКе, уже в звании профессора. А год спустя над головой Александрова сгустились тучи. Его сын Дуглас, будучи студентом сценарного заочного факультета ВГИКа, работал переводчиком в «Интуристе» и был арестован МГБ по обвинению в низкопоклонстве перед Западом. В тюрьме у него стали выбивать показания, что его отец — американский шпион. Однако Дуглас родителя не оговорил, хотя имя свое поменял — стал Василием. В тюрьме у него случился первый инфаркт.

Отметим, что в дальнейшем это не помешает Дугласу устроиться работать в КГВ (по протекции отца). Правда, он стал не разведчиком, а кинооператором и снимал важные для этого ведомства операции. Например, обмен советского разведчика Конона Молодого. В те же годы он женился, и у него родился сын, которого он в честь отца назвал Григорием.

Видимо, чтобы избежать упреков в своей политической отстраненности, Александров в 1954 году вступил в КПСС. И его тут же сделали профессором кафедры литературы и искусства Академии общественных наук при ЦК КПСС. Вместе с женой Александров разъезжает по миру, всем своим видом демонстрируя торжество советской демократии. В личных друзьях кинозвезд числятся многие мировые знаменитости,

в частности Чарли Чаплин. Однако в самом СССР, в киношной тусовке, у этой «звездной» пары практически нет настоящих друзей. Может быть, поэтому все встречи Нового года они предпочитали проводить вдвоем. Проходили они одинаково: за десять минут до боя курантов супруги выходили из ворот своей дачи во Внукове на улице Лебедева-Кумача, 14, поздравляли друг друга, целовались и молча стояли, держась за руки. Затем гуляли по парку.

Между тем после смерти Сталина многие кинорежиссеры оказались в растерянности, не зная, как выразить себя в новом времени. Кино монументальное уходило в прошлое, уступая место новому кинематографу — более приземленному, чувственному. И Александров, сняв за год до ухода Сталина биографический фильм «Композитор Глинка», вынужден был взять паузу, чтобы понять, как и что творить в новых реалиях. Однако эти размышления ни к чему позитивному не привели. В 1958 году Александров вернулся в режиссуру, сняв экспериментальный фильм в жанре музыкального обозрения «Человек человеку», который в прокате провалился.

Два года спустя Александров снял художественный фильм «Русский сувенир», где главную роль вновь сыграла Орлова (роль Варвары Комаровой). Но эта лента была прохладно встречена простым зрителем, а еще сильнее возмутила либеральную критику (по ней прошелся даже сатирический журнал «Крокодил»). Либералов возмутил сюжет фильма: в нем речь шла о том, как иностранные туристы приезжают в Советский Союз и восторгаются его успехами. Критика обвинила Александрова в чрезмерном приукрашивании действительности, чуть ли не в возрождении сталинских традиций в кинематографе (дескать, такой же лакировщик, как и Пырьев в «Кубанских казаках»). Александров и в самом деле снимал рекламный ролик, однако делал он это искренне, поскольку считал, что зрителям (как советским, так и зарубежным) надо показывать в кино хорошее, а не плохое.

Между тем кампания против Александрова была столь масштабной, что в защиту режиссера вынуждены были выступить многие деятели науки и культуры, которые стояли на тех же позициях, что и он. В «Известиях» появилось письмо в поддержку Александрова за подписями Петра Капицы, Дмитрия Шостаковича, Сергея Образцова, Юрия Завадско-

го и Сергея Юткевича. Нападки на Александрова прекратились, однако снимать после этого он практически перестал, что стало поводом к тому, чтобы многие решили — Александров как режиссер кончился.

Однако без дела знаменитый режиссер не остался. В 1959 году вместе с одним из старейших деятелей «Мосфильма» Г. Харламовым Александров организовал на студии Первое объединение. И уже в начале существования этого объединения в его стенах родилось сразу несколько шедевров: «Судьба человека» (1960) Сергея Бондарчука, «Сережа» (1962) Георгия Данелии и Игоря Таланкина, «Иваново детство» (1962) Андрея Тарковского. Чуть позже это объединение было переименовано: оно стало называться «Время» (в 1972 году его возглавил Сергей Бондарчук).

Это объединение в киношных кругах считалось патриотическим, поскольку объединяло людей, которые с опаской относились к тем либеральным новациям, которые внедрялись в творческой среде в годы хрущевской «оттепели». Например, среди кинематографистов тогда особенно модным было переносить на советскую почву традиции западного кинематографа. По этому поводу Г. Александров писал: «Не может не огорчать то обстоятельство, что некоторые кинематографисты хотят быть новаторами, не изучив, не освоив опыта предшествующих поколений мастеров советского кино. А без знания прошедшего нельзя увидеть будущее. На пустом месте не возникает «большое кино». И вот, пропустив мимо глаз наследие, прогрессивные, революционные традиции отечественного киноискусства, берут в качестве учителей и наставников мастеров буржуазного кино, забывая, не сознавая, что сформировавшиеся традиции, эстетические принципы сохраняют значение по сей день. Не понимая пагубности, аморальности подобного пути, некоторые наши сценаристы и режиссеры в погоне за модной новизной, в подражаниях новациям западных художников готовы предать забвению принципы социалистического реализма. Они в контраст к революционному пафосу созидания и жизнеутверждения сосредотачивают внимание на прозе жизни, любовании обывательщиной в разных ее проявлениях. Нельзя забывать, что всякое подражание — это не сотворение нового, а повторение. Настоящий художник — это первооткрыватель...»

Подобная позиция Александра, которую он никогда не скрывал и отстаивал на всех съездах и пленумах, вызывала ярое неприятие у либералов-западников, коих в советском кинематографе в 50—60-е годы развелось несметное количество. Любого, кто пытался в открытую говорить о патриотизме, о любви к социалистической Родине, они за глаза называли ретроградом, а то и сталинистом (к последним был причислен и Александров за то, что его фильмы нравились вождю всех народов). На все эти нападки сам режиссер отвечал следующим образом: «Молодых часто ловят на дешевую приманку идеи «самовыражения». Дескать, советские кинематографисты — государственные служащие и им не дано выражать себя, их роль — выражать государственные директивы. Кого как, а меня не смущает эта провокация. Государство — это мы. Так по Ленину. Я — частица государства. Я всегда мог выразить себя и в работе над героико-революционными картинами, и в комедиях, потому что меня вдохновляют и увлекают идеалы коммунизма. Что же касается государственных директив, то они есть не что иное, как выражение потребности развития общественного организма, требований народа...»

После событий в Чехословакии в августе 1968 года, когда в среде советской творческой интеллигенции произошел раскол (одни осудили эту акцию, другие поддержали), Александров был среди последних. Что, естественно, только увеличило число его недоброжелателей. Особенно они активизировались в начале 70-х, когда Александров не только решил вернуться в режиссуру, но затеял снимать фильм под патронажем... КГБ. Это был фильм «Скворец и Лира», посвященный работе советских разведчиков в годы войны и в последующие десятилетия. Главную женскую роль в фильме вновь должна была исполнять супруга Александрова Любовь Орлова.

Съемки фильма проходили тяжело. Сценарий был запущен в производство еще до чехословацких событий (весной 68-го) и продвигался к своему экранному воплощению долго — почти два года. Тормозили его как сами кинематографисты (недоброжелатели Александрова), так и чекисты, которые тоже вели себя странно: то поддерживали проект, то начинали в нем сомневаться. Например, в начале 1970 года, когда сценарий наконец был принят и все было готово к съем-

кам, КГБ проект остановил, сославшись на трудности международного характера. Дело в том, что шеф КГБ Юрий Андропов установил тайный канал с руководством ФРГ, а фильм мог осложнить отношения с этой страной (советские разведчики в нем действовали на территории ФРГ). Дело дошло до того, что КГБ распустил прежнюю группу сценаристов и назначил нового режиссера — А. Лапшина, недавнего выпускника ВГИКа.

В мае 1971 года новый вариант сценария был готов и отправлен для ознакомления зампреду КГБ Семену Цвигуну, который, в отличие от либерала Андропова, придерживался державных позиций (именно в объединении «Время» будут экранизированы романы Цвигуна о партизанском движении). Но даже после этого съемки начались только спустя полтора года — в ноябре 1972 года. Они продолжались ровно год. Однако в итоге фильм на экраны так и не вышел. Почему?

На этот счет существуют разные версии. По одной из них, руководство Госкино сочло фильм настолько беспомощным в художественном плане, что предпочло спрятать его на «полку», чтобы не дискредитировать звездную чету Григорий Александров — Любовь Орлова. Согласно другой версии, фильм запретил Андропов все по той же причине — чтобы не портить отношения с ФРГ в момент «разрядки». Вторая версия выглядит более убедительно, учитывая ту ненависть, которую вызывал у либералов Александров.

Судя по всему, именно эта история стала одной из причин ухудшения здоровья у Орловой — в конце 1974 года она в очередной раз утонула в больнице. Врачи обнаружили у нее рак поджелудочной железы, но ей об этом не сказали. Они сообщили эту скорбную новость только Александрову, а тот сообщил жене, что у нее камни в почках. Но Орлова, судя по всему, догадывалась, что ее дни сочтены. Идя ей навстречу, врачи разрешили актрисе на пару дней вернуться домой, чтобы встретить Новый год вместе с мужем. В первых числах января Орлова снова вернулась в больницу. А спустя несколько дней ее состояние резко ухудшилось. Как утверждают очевидцы, Орлова уже догадывалась, что умирает, что жить ей осталось совсем немного. В эти дни она никого не допускала к себе в палату, кроме врачей и мужа. Последний приезжал к ней каждый день и находился в палате до позднего вечера, после чего уезжал ночевать в их квартиру на Бронной.

Орлова умерла 26 января 1975 года. В момент смерти жены Александров находился дома и узнал эту скорбную весть от врача, который позвонил ему по телефону. Похороны знаменитой актрисы состоялись 28 января (по роковому стечению обстоятельств в этот день покойной должно было исполниться 73 года). Все три дня, пока тело Орловой находилось в морге «кремлевки», над ним колдовали гримеры — по желанию близких, надо было сделать так, чтобы усопшая и в гробу выглядела как молодая. Было привезено большое количество париков, из которых предстояло выбрать один — самый достойный. Свой последний приют первая звезда советского звукового кино обрела на Новодевичьем кладбище.

Спустя три года Александров потерял и своего единственного сына: Дуглас Александров умер от инфаркта 1 сентября 1978 года на 54-м году жизни. Вскоре после этого Александров женился на вдове своего сына Галине Крыловой. Эта женитьба буквально всколыхнула киношную общественность — многие посчитали это кощунством. На самом деле все объяснялось достаточно прозаично: Александров не привык жить один и после смерти Орловой за ним ухаживала именно Крылова: готовила ему еду, стирала, печатала его дневники. И, делая ей предложение, Александров хотел отблагодарить женщину, сделав ее своей наследницей. Возможно, ему еще не давала покоя мысль, что в свое время он много не сделал для своего сына.

Союз Александрова и Крыловой просуществовал ровно пять лет и распался со смертью Александрова. Знаменитый режиссер ушел внезапно. В декабре 1983 года он лег на очередное обследование в Кремлевку, которое не сулило ничего плохого. Поэтому Крылова решила на несколько дней съездить в Ташкент по служебной необходимости. Однако у Александрова обнаружили инфекцию в почках, врачи попытались его спасти, но было уже слишком поздно. 16 декабря режиссер скончался. Похоронили Александрова на Новодевичьем кладбище рядом с могилой его жены Любви Орловой. И в те дни, когда Москва прощалась с выдающимся кинорежиссером, на экранах страны вот уже несколько месяцев шел последний фильм Григория Александрова — документальная лента «Любовь Орлова».

## *Красавица за решеткой*

(Татьяна Окуневская)

Она считалась одной из самых красивых актрис сталинского кинематографа. Однако сделать себе достойную карьеру в нем так и не сумела, поскольку именно красота чаще всего служила препятствием в ее карьере, чем подспорьем. В итоге эта же красота привела актрису и в тюрьму.

Татьяна Окуневская родилась 3 марта 1914 года в Москве. В 1921 году пошла учиться в 24-ю трудовую школу на Новослободской улице. В третьем классе ее отчислили из школы. Выяснилось, что ее отец в Гражданскую войну воевал на стороне белогвардейцев. После этого Таню отдали в школу напротив Театра имени К. Станиславского и В. Немировича-Данченко, директор которой согласился скрыть неприятный факт в биографии девочки.

По словам самой Окуневской, в школе она была отчаянной хулиганкой и постоянно дралась с мальчишками. Однажды те объединились и скинули ее со второго этажа. К счастью, приземлилась она удачно.

Окончив школу в 17 лет, Окуневская устроилась работать курьером в Народном комиссариате просвещения, а вечерами училась на ненавистных ей, но желанных для ее родителей чертежных курсах. Следом за своим двоюродным братом Львом поступила в архитектурный институт. Однажды на улице к ней подошли двое мужчин и пригласили сниматься в кино. Однако Татьяна наотрез отказалась, зная, какой гнев это может вызвать у ее отца. Правда, свои домашние координаты она киношникам оставила. На всякий случай. И этот случай вскоре произошел: Окуневской предложили небольшую роль в одном из фильмов. На этот раз она уже не была столь категорична в своем отказе. В то время семья Окуневских переживала не самые лучшие дни: отца в очередной раз арестовали как бывшего белогвардейца, жить было не на что. Поэтому, чтобы поддержать семью, Татьяна и решилась принять предложение кинематографистов. Так она впервые перешагнула порог киностудии. Роль, правда, тогда ей досталась крохотная, но для



живущей впроголодь семьи Окуневских и этих ее денег хватило на то, чтобы какое-то время жить безбедно.

Между тем благодаря кино Окуневская познакомилась и со своим будущим мужем: студентом киновуза Дмитрием Варламовым. Влюбилась она в него без памяти, и едва он сделал ей предложение руки и сердца, как она тут же согласилась. Ее отец был категорически против такого поступка дочери (ведь ей было всего 17 лет), но Татьяна отца не послушалась.

В своих мемуарах Т. Окуневская пишет: «Митя... Моя первая любовь... На свадьбе я сломала каблук, и кто-то сказал, что это плохая примета.

Первая брачная ночь. Митя и терпелив, и мягок, и нежен, когда мой страх прошел, это все случилось. Митя, вытащив из-под меня простыню, куда-то исчез. Ошеломленная, жду Митю. Может быть, так и надо сразу куда-нибудь исчезнуть. Уже прошло часа три, а Мити все нет, и спросить, что делать дальше, не у кого, у папы теперь об этом тоже не спросишь... Митя появился только к вечеру сильно выпивший и сказал, что они с братом «обмывали мою невинность».

Однако первый брак будущей звезды советского экрана оказался неудачным (видимо, сказала примета с каблуком). Муж вел вольный образ жизни, часто грубил молодой жене, иногда избивал ее. Даже рождение дочери не заставило его измениться в лучшую сторону. Вскоре родители Окуневской, видя, как она мучается, заставили ее уйти от мужа.

Между тем Окуневская бредит кинематографом и мечтает стать профессиональной киноактрисой. Удача улыбнулась ей в 1934 году, когда начинающий режиссер Михаил Ромм предложил ей роль молодой жены фабриканта Карре-Ламадона в фильме «Пышка».

Т. Окуневская вспоминает: «Почти год, каждую ночь (фильм снимается по ночам, потому что днем для студии не хватает электроэнергии), я среди первоклассных артистов... Я одна не артистка, ничего не умею, и я не смею этого показать...

Так как свет в студии давали только ночью, все артисты сидели в костюмах и клевали носом. Включали свет, режиссер давал команду: «Проснитесь!». Мы, позевывая, входили в кадр. Но самое большое испытание ждало нас в сцене, где мы ели в дилижансе «исходящий реквизит»: белый хлеб, ку-

рицу, яйца, вино. Ромм бегал и умолял нас: «Делайте только вид, что едите, а то курицу больше не достать». Где-то за безумные деньги удалось достать виноград «дамские пальчики». Мы не могли даже смотреть на это великолепие. После команды «Мотор!» все кидались на еду и моментально съедали. А у меня к тому же был кошмарный аппетит: молодая кормящая мать. Моя мама приносила дочку Ингу мне на «Мосфильм», чтобы я ее покормила грудью...»

Отмечу такой факт: несмотря на то что актерский ансамбль «Пышки» был неоднороден, в нем наряду с такими опытными актерами, как Раневская, Репнин, Мезинцева, снимались дебютанты: Сергеева, Мухин, та же Окуневская, однако фильм был признан одной из лучших экранизаций зарубежной литературы в немом кинематографе.

Окуневскую после «Пышки» заметили и уже через несколько месяцев после премьеры пригласили на главную роль в фильме «Горячие денечки» (1935). Этот фильм, собственно, и стал визитной карточкой актрисы Татьяны Окуневской. Именно увидев ее в этом фильме, прославленный режиссер Николай Охлопков пригласил юное дарование в свой Реалистический театр.

Ее первой ролью в театре была роль Наташи в пьесе М. Горького «Мать». Затем последовали роли в спектаклях «Кола Брюньон», «Трактирщица», «Железный поток» и другие. Казалось, что удача и успех навсегда поселились в доме Окуневских. Однако наступил 1937 год.

В августе опять арестовали отца. Из тюрьмы его уже не выпустят и довольно скоро расстреляют на Ваганьковском кладбище, у заранее вырытой могилы. Но родные узнают об этом только в середине 50-х. А пока Окуневскую, как дочь «врага народа», уволили из театра и сняли со съемок фильма, в котором она только что начала сниматься. Однако и это испытание не сломило молодую женщину. Позднее она вспоминала: «Когда арестовали отца и бабушку и нужно было думать, как прокормить маму и маленькую дочь, мне удалось избежать искушения выйти замуж по расчету. О, если бы вы знали, какие у меня были поклонники!.. Избежала жажды восхвалений, почестей, званий. Не то чтоб превозмогла это желание, а просто мне не очень-то всего этого и хотелось...»

Говоря о своих поклонниках, Окуневская не преувеличивает, в нее действительно были влюблены многие тогдашние знаменитости: режиссеры Николай Садкович, Леонид Луков, Николай Охлопков, писатель Михаил Светлов, музыкант Эмиль Гилельс. Она же в 1938 году выбрала себе в мужа пруспевающего писателя — 30-летнего Бориса Горбатова.

Т. Окуневская вспоминает: «Я с ним познакомилась в летнем кафе журналистов — там иногда появлялись большие вкусные раки, и все любители сбегались туда полакомиться. Меня в кафе привел мой симпатичный и добрый друг Илюша Вершинин. Он знал, что я — страстный ракоед. Бориса пожирала та же страсть. Илюша нас и познакомил.

Ухаживать Борис не умел, как, впрочем, все наши несчастные советские мужчины. Он предложил мне писать вместе сценарий. В Переделкине мы сочиняли сценарий, который до сих пор хранится где-то на «Мосфильме». Было очень весело. Мы были молоды, познакомились и подружились с Симоновым и Долматовским... Однако Бориса почему-то не любили писатели. К нам почти никто не ходил. Изредка заходил Твардовский, один раз Фадеев...»

В 1940 году Окуневская вновь попадает на съемочную площадку: она снимается в фильме режиссера Н. Садковича «Майская ночь». Через год вместе с легендарным Петром Алейниковым она играет одну из ролей в фильме «Александр Пархоменко». В 1943 году ее принимают в труппу Театра Ленинского комсомола.

К тому времени она снялась уже в пяти картинах, но удовлетворения от своей кинокарьеры не испытывала. Об этом можно судить по ее же словам: «Я не понимаю: почему меня полюбили зрители? В «Пышке» у меня небольшая роль, в «Горячих денечках» я никто — так вообще, в «Последней ночи» и в «Александре Пархоменко» я дрянь — меня бросили на отрицательные роли, потому что в советской положительной героине не должно быть секса, который «они» во мне нашли, и только в жалкой и плохой «Майской ночи» у меня Панночка, есть попадание в гоголевскую сказку, а фильм прошел по окраинам, в колхозах...»

Между тем экранная сексапильность Окуневской сыграла с ней злую шутку: на нее «положил глаз» сам Лаврентий Берия. В конце 1945 года, когда Горбатов уехал в качестве жур-

налиста на Нюрнбергский процесс, Берия обманом заманил красавицу актрису в свой особняк на улице Качалова. Сама она так описывает тот день: «Оказалось, мы сразу не едем в Кремль, а должны подождать в особняке, когда кончится заседание. Входим... Накрытый стол, на котором есть все, что только может прийти в голову. Я ждалась, я сказала, что перед концертом не ем, а тем более не пью, и он не стал настаивать, как все грузины, чуть не вливающие вино за пазуху. Он начал есть некрасиво, жадно, руками, пить, болтать, меня попросил только пригубить доставленное из Грузии «наилучшее из вин». Через некоторое время он встал и вышел в одну из дверей, не извиняясь, ничего не сказав... Явившись вновь, он объясняет, что заседание «у них» кончилось, но Иосиф так устал, что концерт отложил. Я встала, чтобы ехать домой. Он сказал, что теперь можно выпить и что, если я не выпью этот бокал, он меня никуда непустит. Я стоя выпила. Он обнял меня за талию и подталкивает к двери, но не к той, в которую он выходил, и не к той, в которую мы вошли, и, противно сопя в ухо, тихо говорит, что поздно, что надо немного отдохнуть, что потом он отвезет меня домой. И все, и провал. Очнулась: тишина, никого вокруг...

Изнасилована, случилось непоправимое, чувств нет, выхода нет, сутки веки не закрываются даже рукой...»

Между тем еще один человек добивался в те годы благосклонности знаменитой актрисы — маршал Югославии Иосип Броз Тито. Их знакомство произошло при следующих обстоятельствах.

В 1946 году Окуневской, как одной из красивейших актрис советского кино, предложили отправиться в заграничное турне. Она, естественно, согласилась. Турне проходило в пяти странах, в том числе и в Югославии. В то время там с большим успехом демонстрировался фильм с ее участием «Ночь над Белградом», поэтому актрису югославы встречали особенно тепло. Был организован прием в ее честь руководителем страны Иосипом Броз Тито. Во время этой встречи он предложил ей остаться навсегда в Хорватии, даже обещал построить для нее там киностудию. «Потом мы обязательно поженимся», — заявил он ей в конце встречи. Окуневская не решилась остаться в Югославии.

Их роман продолжался еще какое-то время и выглядел достаточно романтично. Например, каждый раз после спектак-

такля «Сирано де Бержерак» с ее участием из югославского посольства ей приносили целую корзину черных роз. В другой раз маршал Югославии специально пригласил к себе в Белград с гастролями Театр Ленком, надеясь на то, что вместе с театром придет и Окуневская. Однако компетентные органы прекрасно разгадали маневр Иосипа Броз Тито и со своей стороны предприняли соответствующие меры. В день вылета к актрисе подошел художественный руководитель театра Берсенев и заявил: «Татьяна Кирилловна, вы должны остаться в Москве. Иначе гастроли отменят». И она осталась.

Однако на этом «югославская» тема в судьбе Окуневской не исчерпалась. Если с Иосипом Броз Тито актрису связывали чисто платонические отношения, то вот с послом СФРЮ в СССР Владо Поповичем у нее случился самый настоящий роман (это именно он приносил ей цветы от Иосипа Броз Тито). Вспоминая те дни, актриса пишет: «Это было изумительно. Красив Попович был неимоверно. Я даже собиралась уйти от Горбатова. Когда Владо передавал мне что-то по поручению Тито, я всегда спрашивала: вы за себя это говорите или за маршала? А закончилось все довольно банально. Возвращался Горбатов из длительной командировки, Владо мне устроил истерику — чтобы я переехала жить к нему. А истерик я не переносу. В общем, мы поругались. Потом Попович из Союза бежал — когда Тито со Сталиным поругались. Больше я его никогда не видела...»

Знал ли Горбатов о том, что его молодая жена изменяет ему с другими мужчинами? Как это ни странно — знал. Однако ничего со своей стороны не предпринимал. По словам самой Окуневской: «Когда я увлекалась, Горбатов отлично это знал. Он был тактичен в такое время... А я его держала на расстоянии».

Не менее влиятельным ухажером актрисы был и тогдашний министр госбезопасности СССР Виктор Абакумов. Но ему не повезло: когда в гостинице «Москва», во время одного из приемов, он полез к ней целоваться, она вцепилась ему в щеку. Правда, тогда она не знала, кем в реальности был этот человек. Он же ей этого не простил. 13 ноября 1948 года Окуневскую арестовали по статье 58.10 — антисоветская агитация и пропаганда. Ей инкриминировали: во-первых, в доносе некоего Жоржа Рублева (это был псевдоним гэбэшного стука-

ча) говорилось, что Окуневская, встречая Новый год под Веной, в особняке маршала Конева, подняла тост за тех, кто погибает в сталинских лагерях, во-вторых, в Киеве на съемках картины «Сказка о царе Салтане» актриса в перерыве между съемками посетила кафе на Прорезной и там подняла тост со словами: «Все коммунисты лживые и нечестные люди».

Кроме этого, Окуневской припомнили и связь с врагом — югославским послом Поповичем. Во время ареста никакого ордера ей предъявлено не было, актрисе показали только короткую записку: «Вы подлежите аресту. Абакумов».

После 13 месяцев содержания в одиночной камере, где ее подвергали не только изнурительным допросам, но и избиениям, Окуневскую вновь привели в лубянский кабинет Абакумова. По ее словам, в тот день стол шефа госбезопасности ломился от различных яств, которые испускали такой аромат, что ей, похудевшей до 46 килограммов, стало плохо. Абакумов видел это и, наверное, считал, что сопротивление гордой женщины сломлено. Таким образом он одержал уже не одну победу. Когда он попытался обнять Окуневскую, та, как и во время их первой встречи, влепила ему пощечину. Этим она собственноручно подписала себе приговор. По приговору суда ее осудили на 10 лет и отправили в один из лагерей в Дзержкагане (таких лагерей она затем сменит еще четыре).

Лагерная «эпопея» Окуневской длилась более четырех лет. За эти годы актриса несколько раз была на грани голодной смерти, однажды чуть не умерла от гнойного плеврита. И каждый раз, когда над ней нависала опасность, какое-то чудо отводило беду в сторону. Но самое удивительное то, что только в лагере Окуневская внезапно встретила свою первую и единственную в жизни любовь.

Его звали Алексей. Они встретились в Каргопольлаге в агитбригаде, где он играл на аккордеоне. По словам Окуневской, она влюбилась в него с первого взгляда. Вскоре и он обратил на нее внимание. Однако ничего между ними не было и быть не могло. Если бы кто-то из спецчасти увидел их вместе, их бы тут же разлучили навсегда. Поэтому их уделом были лишь короткие встречи после репетиций в агитбригаде.

Между тем законный муж осужденной актрисы, Борис Горбатов, счел за благо вычеркнуть ее из своей жизни навсегда. За все время, пока она находилась на Лубянке, он не при-

нес ей ни одной передачи. А как только ее отправили в лагерь, он тут же выселил мать Окуневской из своей квартиры, а дочь от первого брака поспешно выдал замуж. А вскоре и сам женился на актрисе Театра сатиры Нине Архиповой. Правда, прожил он с новой женой недолго: в 1954 году, в возрасте 42 лет, он умер от инсульта. (Н. Архипова после этого вышла замуж за актера Г. Менглета и счастливо прожила с ним до его смерти).

В том же году из лагеря была выпущена на свободу и Окуневская. Алексей остался в лагере. Судьба его сложилась трагически: освободившись через какое-то время, он умер от туберкулеза в Тарту. Там его и похоронили.

Вернувшись в Москву, Окуневская поселилась на Арбате у своей, уже замужней, дочери. (Ее бывшую квартиру теперь занимали двое актеров Театра сатиры.) Она сама вспоминает о тех днях: «Я не узнала Москву: пьянство, разврат...» Речь, естественно, шла о жизни столичной богемы, а не простого народа.

Между тем первым, кого она встретила в Москве, был Петр Алейников, с которым она когда-то снималась в кино. Вот как она описывает ту встречу: «Бегу однажды домой, а навстречу — Петя Алейников. Он совершенно остоленел, и из чудных, необъяснимых его глаз — если бы такие глаза были на изображениях Христа, то верующих стало бы на много миллионов больше — полились слезы. Потом опомнился, потащил меня в соседнюю шашлычную. «Мне, — говорит, — сейчас пить нельзя, а ты пей и ешь. Что ты хочешь?» Зовет официанта и заказывает все меню. Вот таким был Петя».

После освобождения из лагеря Окуневская устроилась работать в Театр Ленинского комсомола. Однако там ей доставались второстепенные роли. «Травить меня стали еще сильнее, чем до ареста. Порой я думала, что лучше бы осталась в лагере, там было даже легче. Главному режиссеру запрещали давать мне главные роли в театре», — вспоминает Окуневская.

А в скором времени Окуневскую и вовсе уволили из театра. Как она сама призналась, в этом был замешан ее давний недруг и друг Горбатова Константин Симонов.

Т. Окуневская вспоминает: «Он вообще мне массу гадовстей сделал. Чего стоит одно его стихотворение про меня,

посвященное другу — Горбатову. Смысл там такой: с кем ты жил, она никогда не работала, только ела и пила...»

Чтобы не быть голословным, приведу мнение противоположной стороны — сына К. Симонова Алексея. Вот его слова: «В своих воспоминаниях Т. Окуневская употребила весь свой талант на создание о себе легенды. Для легенд нужны ангелы и монстры. В ангелы она, разумеется, выбрала себя, а роль монстров отвела своему предпосадочному мужу Борису Горбатову и Симонову: потасканные мерзавцы, трусы и злопамятные негодяи, а Горбатова она и в сутенеры записала бы, если б не тень, которую подобное заявление бросало на ее ангельский лик. Мне было тринадцать, когда умер Горбатов, но даже то, что я о нем помню, говорит, что это ложь. Дети, которых за год до его смерти родила ему другая женщина, их достоинство, доброта, душевная щедрость — свидетельство хорошей породы. Но я о Симонове. Из многих мерзостей самая скверная в «мемуарах» та, что якобы по навету Симонова Окуневская после возвращения из лагеря была выкинута из Театра Ленинского комсомола, что Симонов отрезал ей путь назад, в кино, в искусство. Свидетелей нет. Ее слова — против моих. Я еще добавлю ей аргумент. Отец редко кого ненавидел. Ее — ненавидел. И оставил о том недвусмысленное свидетельство. Оно напечатано в «Стихах 54-го года». Называется «Чужая душа».

Дурную женщину любил,  
А сам хорошим парнем был...  
Это об умершем друге, а потом:  
А эта, с кем он жил, она —  
Могу ручаться смело,  
Что значит слово-то «жена»,  
Понятья не имела.  
Свои лишь ручки, ноженьки  
Любила да жалела,  
А больше ничевошеньки  
На свете не умела:  
Ни сеять, ни пахать, ни жать,  
Ни думать, ни детей рожать,  
Ни просидеть сиделкою,  
Когда он болен, ночь,



Ни самую безделкою  
В беде ему помочь.  
Как вспомнишь — так в глазах темно, —  
За жизнь у ней лишь на одно  
Умения хватило —  
Свести его в могилу!

Так вот, свидетельствую, что это, по неоднократно признанию отца, — о ней, о Татьяне Окуневской. А в судьбе, коль скоро в Высший Суд я не верю, призываю многочисленных друзей отца, актеров и актрис, с которыми он работал, выпивал, и даже тех, с кем романы водил: нанес ли он хоть малый урон чьей-нибудь творческой судьбе (если только не вести речь о пробах на роль — тут всегда выбор жесток к тем, кого не выбирают)?..»

Однако вернемся в 50-е. Так же, как и в театре, у Окуневской не сложилась дальнейшая работа в кино. Через два года после возвращения из лагеря она снялась в фильме режиссера Владимира Сухобокова «Ночной патруль», причем роль ей досталась отрицательная. Игра в этом фильме не принесла ей славы, так же как и роль в другой картине — «Звезда багета» (1965).

Замуж после освобождения Окуневская так больше и не вышла. По ее словам: «Я решила, что лучше отрублю себе руку, чем вновь выйду замуж. Я так и сказала дочери: если заговорю о замужестве, сразу вызывай психиатрическую неотложку. А любовники изумительные были... Но это было все-таки не то...»

Отмечу, что сразу после возвращения Окуневской из лагеря сделал попытку вновь воссоединиться с ней ее первый муж — Дмитрий Варламов. Вот как вспоминает об этом сама актриса: «На пороге Митя!.. Да, Митя!! Разодетый! С цветами! Сели. Заикаясь, волнуясь, предлагает мне руку и сердце, говорит, что теперь он другой, изменился, образумился, смотрю на него, и мне за него неудобно, жалко его, он, конечно, не светоч мысли, но неужели он не понимает всю нелепость своего предложения, и все-таки его чувство трогает, и тут же всплывают его поступки, его поход в партком с раскаянием, что не разглядел врагов народа, кража Зайца (речь идет об их дочке. — Ф. Р.), его бесконечные сцены, как хорошо, что я

с ним разошлась, как хорошо, что у меня хватило сил разойтись, взять Зайца на руки и уйти в никуда. Не знаю, хватило ли бы, если бы не мой прекрасный Папа. Чтобы Митю не обидеть, я мягко сказала, что теперь уже поздно...»

В итоге до конца своих дней Окуневская больше замуж не вышла. Что касается творчества, то и здесь дела обстояли не самым лучшим образом: она если и снималась, то мало и в основном в эпизодах. Например, в 70-е мелькнула в коротенькой рольке в детективе «Меня это не касается» (1976). В следующем десятилетии актриса практически не снималась.

В 1994 году Т. Окуневская справила свое 80-летие и в качестве подарка получила приглашение вернуться в большой кинематограф. И она согласилась — сыграла в фильме «Принципиальный и жалостливый взгляд» небольшую роль. Затем она записала на свой счет еще несколько фильмов: «Граница. Таежный роман», «Дом для богатых» (оба — 2000), «Сезон охоты-2» (2001).

О том, каково было самочувствие актрисы в те годы, рассказывает дочь актрисы Инга Окуневская-Суходрев: «Мама усиленно скрывала от всех собственные недуги. Впервые тяжело заболела, когда ей уже исполнилось 85 лет. Перед этим решила сделать подтяжку, вторую, кстати, в своей жизни. «Если не пойду на это, на экране больше не появлюсь». Из-за старых сосудов у нее потом открылось кровотечение. Операцию повторили. По всей вероятности, в организм занесли вирус гепатита С. А может, она раньше его подхватила... Мы устраивали ее в престижные клиники. Ничего не помогало — гепатит перешел в цирроз печени. Начал развиваться рак костей. «Оставьте меня в покое, я пришла сюда умирать», — выдала она однажды, попав в очередной раз в элитное лечебное заведение. И не подпустила к себе врачей...»

Понимая, что уходит, Окуневская просила дочь, чтобы на ее похоронах было поменьше слов жалости. Единственное, о чем жалела актриса, — о недописанной книге. Умерла Т. Окуневская 15 мая 2002 года. Прощание с актрисой состоялось 20 мая в столичном Доме кино.

Рассказывает Д. Мельман: «У входа в Центральный Дом кинематографистов, укрывая огромные букеты от внезапно выпавшего снега, стирая скупые слезы с лиц, собралась целая толпа пожилых людей. Для них закончилась целая эпоха.

Первые полчаса прошли при полной тишине. Венки, букеты, цветы — места у гроба не осталось. Вся большая семья великой актрисы провожала ее в последний путь. Дочка Инга, внук Александр, двое правнуков. Первым к гробу подошел режиссер Игорь Масленников, первый секретарь СК РФ: «Татьяна Окуневская — звезда, прошедшая через муки этой жизни...»

Среди тех, кто пришел проститься с актрисой, были и Сергей Жигунов, Александр Митта, Валентина Титова, Алла Будницкая...

Все в один голос отмечали, что по характеру Татьяна Кирилловна была далеко не ангел. Но и ценили ее за то, что она всегда могла сказать прямо в лицо то, что думает о каждом. Близкие называли ее просто Татуля, даже те, кто на полвека моложе. Ее оптимизм, жизнерадостность и уверенность в себе заражали многих. Несмотря на все превратности судьбы, ее любимым выражением было: «Никогда не плачьте заранее. Не надо из меня делать что-то несчастное, я этого никогда не потерплю».

Татьяну Окуневскую в тот же день похоронили на Ваганьковском кладбище.

## *Легендарный Максим*

*(Борис Чирков)*

Этот актер долгие годы был своеобразной визитной карточкой советского кинематографа. Сыгранного им героя по имени Максим знали не только у нас в стране, но и во многих других странах, где этот фильм демонстрировался. И хотя за долгую карьеру в кинематографе актер сыграл еще несколько десятков ролей, именно Максим стал его вершиной в творчестве.

Борис Чирков родился 13 августа 1901 года в городке Нолинске Вятской губернии. «Городок наш был маленький, в стороне от железной дороги — глухой уголок. Теперь даже и представить себе трудно, каким захолустным мог быть центр уезда... Даже электричества мы у себя не видели. Только почтовая пара привозила письма и газеты два раза в неделю...» — вспоминал Б. Чирков.

В семилетнем возрасте Чирков пошел учиться в местную школу второй ступени. Когда он учился в старших классах, отец внезапно решил привлечь его к театральной самодеятельности. Сам он давно играл в театральных постановках местного Общества любителей драматического искусства, вот и решил приобщить к этому делу и сына. Поначалу юный Боря работал в будке суфлера, но затем ему стали доверять и небольшие эпизодические роли. Позднее Б. Чирков вспоминал: «Когда у себя дома, в Нолинске, я часто и с удовольствием играл в любительских спектаклях, то никогда и в мыслях у меня не было, что смогу стать настоящим, профессиональным актером. Для этого надо ведь иметь и подлинный талант, и выразительную внешность, и много еще всяческих свойств и достоинств, которым у меня и взяться-то было неоткуда...»

Весной 1919 года, окончив школу, Чирков стал ждать повестки в армию, однако судьба оказалась к нему более благосклонна. Вместе с двенадцатью другими выпускниками школы он был отправлен на срочные педагогические курсы в родном Нолинске. К сентябрю учеба закончилась, и выпускники приступили к работе в школах.

Той же осенью Чирков и несколько его товарищей решили создать при Народном доме театральную студию. Первым спектаклем новорожденной студии, получившей затем название Нолинский культурно-просветительный отряд, стал «Недоросль» Фонвизина.

Осенью 1921 года Чирков с несколькими товарищами решает отправиться на учебу в Петроград. Шесть суток они ехали до «колыбели революции» и все вместе поступили в политехнический институт. Однако после нескольких месяцев обучения наш герой внезапно понял, что точные науки совершенно не его стезя. Надо было определяться с выбором другой профессии. Но какой? И тут на помощь к нему пришли его друзья. Сам он так вспоминал об этом: «Мою участь решили Сережка Кадесников и Алешка Зонов, сами, безо всякого моего участия. Через некоторое время они мне объявили, что мне предстоит экзамен в только что учрежденный Институт сценических искусств. Я опускаю период выяснения отношений между нами, слабую мою борьбу за собственную эмансипацию, за то, что я сам буду решать свою судьбу. Дело кончилось тем, что я принялся готовиться к испытанию моих театральных возможностей и способностей. Я старатель-

но повторял отрывок из «Мертвых душ», учил басни Крылова и с упоением декламировал зачитанное, истрепанное по концертам и любительским выступлениям весьма драматическое стихотворение Мережковского «Сакья Муни». Через несколько дней подготовка была закончена, но, когда Серега объявил, что завтра он будет сопровождать меня на экзамен, я понял, что ни внутренне, ни внешне не приспособлен к такому роду деятельности, к которому меня решили определить мои товарищи».

Несмотря на страх перед экзаменами, он все-таки сумел собраться и достойно выступить перед экзаменаторами. И его приняли, несмотря на то, что конкурс в это заведение был огромный. «Значит, что-то я все-таки умею», — радостно подумал про себя наш герой.

Стипендию Чирков начал получать только на третьем курсе и поэтому по ночам работал грузчиком в порту. Он был молод и полон сил и никогда не унывал.

В студенческих постановках Чирков чаще всего выступал в роли комического героя. Вместе с двумя своими сокурсниками — Черкасовым и Березиным — Чирков создал прекрасный комедийный номер под названием «Пат, Паташон и Чарли Чаплин». В роли Паташона выступил наш герой. В 1928 году этот номер полностью вошел в фильм «Мой сын».

В 1926 году учеба в ИСИ для Чиркова благополучно завершилась, и он был принят в Театр юного зрителя, которым руководил А. А. Брянцев. Этот театр в те годы был одним из самых популярных в городе. Актеры смело вовлекали в игру весь зрительный зал, и зрители (среди которых было много детей) были просто в восторге. На сцене ТЮЗа Чирков был одним из ведущих актеров и играл в спектаклях: «Дон Кихот» (Санчо Панса), «Тиль» (Тиль Уленшпигель), «Конек-Горбунок» (Иван-дурак) и др. Как он сам вспоминал позднее: «Я, например, иногда испытываю удовольствие, когда узнаю, что какие-то школьницы хотят получить мою фотографию».

Боюсь, что это может перейти в самодовольство, хотя для этого нет оснований, так как тут замешана прежде всего сама роль, которую мои зрители не отделяют от моего исполнения, а во-вторых, трико и испанские сапоги, в-третьих, то, что я неплохо прыгаю, дерусь на рапирах. По роли мне придется много драться, прыгать, лазить...»

Именно в театре Чирков встретил и свою первую любовь — актрису Елизавету Уварову. Они стали жить вместе в гражданском браке. Именно от этой женщины наш герой перенял безумную страсть к книгам. Вскоре все ленинградские букинисты знали Чиркова, который, не жалея денег, приобретал редкие книги.

В 1928 году в жизнь Чиркова впервые вошло кино. Режиссер Г. Кроль пригласил его на маленькую роль в своем фильме «Родной брат». Снимался наш герой с удовольствием, однако, когда впервые увидел себя на экране, чуть не умер со стыда. Таким невзрачным и неуклюжим он себе показался. Не досмотрев картину до конца, он пулей выскочил из кинозала, решив никогда больше в кино не сниматься.

Но в том же году он вновь вышел на съемочную площадку и сыграл небольшую роль в картине «Луна слева». Осенью 1930 года он снялся еще в одном фильме — «Одна» (режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг), правда, зрители актера почти не видели (он стоял в телефонной будке) и только слышали его голос. Однако встреча с этими режиссерами станет в судьбе Чиркова эпохальной.

В сентябре 1929 года ТЮЗ посетил Николай Бухарин. По этому поводу Чирков оставил в своем дневнике такую запись: «Вчера в ТЮЗе был Бухарин. В фойе сидел за столом. Помню только, что он был в кожаной куртке. Рыженький, как будто плохо побрит. Неприятный. Нервничал про себя. Видно было, что ему это общение с нами — ни к чему...»

В мае следующего года Чирков переходит на Фабрику эксцентрического актера (ФЭКС), возглавляемую Г. Козинцевым и Л. Траубергом. В июне 1931 года оба режиссера приглашают Чиркова на одну из центральных ролей в своем новом фильме «Путешествие в СССР» (главные роли в нем исполняли Эраст Гарин и Мария Бабанова). Съемки проходят в Мариуполе, однако картина на экраны так и не вышла. В планах у режиссеров постановка фильма «Юность большевика», в котором Чиркову уже гарантирована одна из главных ролей.

Однако, пока пишется сценарий, актер мается без работы. Порой он жалеет, что ушел из ТЮЗа. Но вот наконец начались репетиции «Большой жизни» по пьесе Арбузова, где Чиркову досталась роль Сергея Раздумова. Именно в этой роли в январе 1932 года нашего героя увидел В. Мейерхольд

и тут же предложил ему переехать в Москву и поступить в его театр (ГОСТИМ). Чирков согласился. В сентябре он уже получил удостоверение за номером 040 о том, что он актер ГОСТИМа. Однако удачным этот переезд назвать было нельзя. Вот что писал Б. Чирков об этом периоде: «Декабрь. Четыре месяца разговоров, интересных, иногда очень интересных, почти гениальных, но разговоров. С очень интересными людьми. Но разговоры, разговоры, а дела-то нет... Может быть, завтра, может, послезавтра...»

Тем временем в январе 1934 года на имя нашего героя из Ленинграда приходят сразу две телеграммы: от Козинцева и Трауберга о том, что он будет сниматься в их фильме «Юность большевика», от братьев Васильевых — что он утвержден на одну из ролей в фильме «Чапаев». Возвращение в Ленинград было счастливым.

Сначала Чирков отснялся в небольшом, но очень удачном эпизоде у братьев Васильевых. Он сыграл старика крестьянина, который жаловался Чапаеву: «Белые пришли — грабют, красные пришли — тоже грабют, куда бедному крестьянину податься?» После этого он пришел на съемочную площадку, где снимался фильм «Юность большевика» (в прокате картина будет носить название «Юность Максима»). Главную роль в фильме — эксцентричного и рассеянного молодого интеллигента — должен был исполнять Эраст Гарин. Чиркову досталась роль одного из его закадычных друзей — Демы. Однако по ходу съемок режиссеры внезапно решили отказаться от Гарина и доверили главную роль Чиркову.

Когда тот узнал об этом, сразу запротестовал: «Да какой из меня большевик, рабочий-вожак, оратор? С моим-то ростом, говором?» Однако режиссеры сумели настоять на своем и чуть ли не в приказном порядке заставили молодого актера играть главную роль. Поначалу он играл неохотно, вяло, но затем внезапно разошелся. Г. Козинцев позднее вспоминал: «Максим все наглед. Ему уже не было удержу... На каждой репетиции он не только забирал себе все лучшие реплики, но и теснил других героев: отходите-ка, братцы, назад, на второй план...»

Хотелось наградить Максима и пением Чиркова. Но песни, которые знал Борис Петрович, Максим петь не мог: он был питерский, пролетарий чистых кровей — ничего дере-

венского в нем не было. И печальная протяженность, стон крестьянской песни не могли слышаться в пригороде.

Ежедневно ассистенты приводили из пивных города гармонистов, разыскивали дряхлых эстрадников. Сколько таких певцов я тогда прослушал! Сегодня комик с распухшим от наклеек носом вспоминал куплеты, которые он не исполнял уже полвека, ревматическими ногами он выбивал на припев чечетку, щеголял древними фортелями. Завтра слепой старик раздувал мехи баяна, пел хриплым, пропитым голосом. На Литейном шла охота: букинисты разыскивали песенники, лубочные картинки с романсами...

Было прослушано немало занятного, в своем роде интересного, но того, что хотелось, не удалось еще услышать... И вот однажды, когда уже и вера в самую необходимость песни проходила, подвыпивший гармонист заиграл вальс, затянул сильным голосом: «Крутится, вертится шар голубой...» Ни секунды сомнения не было. Это была она, любовь мгновенная, с первого взгляда, вернее слуха...»

По другой версии, эту песню, ставшую затем знаменитой, случайно запел на съемках сам Чирков. Ее он слышал еще в детстве от своего отца. Режиссерам она так понравилась, что они сделали ее центральной в картине.

Осенью 1934 года работа над фильмом «Юность Максима» была завершена. Однако выпускать картину на экран высокие начальники не захотели. А. Трауберг вспоминал: «Помню первый просмотр «Юности» на «Ленфильме». На нем как-то не слишком приняли фильм. Даже огорчились неудаче (только один человек, скромный заведующий рекламой, разразился взволнованной речью, почти приравнивая фильм к «Чапаеву»). После вялого выступления кого-то из режиссеров мы с Козинцевым, усталые, во всем со всеми согласные, твердо решили про себя: «Никакого продолжения не будет. Хватит одной серии, прошла бы как-нибудь».

Во время приемки фильма в Госкино почти все руководители восстали против фильма: фальшь, балаган, герой — не большевик-рабочий, а некий люмпен-пролетариат.

Фильм просматривали через месяц после выхода «Чапаева». Нам непрерывно заявляли: «Чапаев» — это картина! А у вас что?» Казалось, фильму грозила судьба похуже, чем судьба «Нового Вавилона» (фильм тех же режиссеров 1929 года. —



Ф. Р.). И тут случилось нечто, в чем я до сих пор разобраться по-настоящему не могу...

Когда стало ясно, что фильм запретят, «Юность Максима» посмотрел Сталин. Много раз и у нас, и за рубежом меня просили рассказать о просмотре «Юности Максима» на квартире у Сталина в середине декабря 1934 года. Старался не делать этого, сейчас попробую коротко рассказать...

Этот понедельник был для Козинцева и для меня нелегким. В 12 часов дня фильм смотрела редакция «Правды». Почему-то понравилось (честное слово, не претендую на сарказм). В 15 часов пришли редакция «Комсомольской правды» и делегаты проходившего в те дни комсомольского съезда...

В шесть часов вечера нас повезли в Кремль. Оказалось, что мы чуть опоздали: сеанс уже начался. В большой комнате было темно. Кто был там, мы не видели. Только через некоторое время после начала фильма в темноте послышался чей-то недовольный голос: «Что это за завод? Я такого в Питере не помню». И немного погодя тот же голос (позже мы узнали Калинина): «Мы так перед мастерами не кланялись». И тут, также в темноте, раздался негромкий, с очень заметным акцентом голос: «В зале присутствуют режиссеры. Желающие могут после конца высказаться». Больше замечаний не было.

Фильм закончился, мы увидели лица, знакомые нам по портретам: Калинин, Ворошилов, Орджоникидзе, Андреев. Других мы не знали. Позже нам сообщили, что очень пожилой человек, стоявший у окна, друг и, кажется, учитель Сталина, позже расстрелянный Нестор Лакоба... Рядом с ним — человек в пенсне, секретарь ЦК Грузии Берия. Все с нами поздоровались и почти что с места в карьер начали делать замечания. Сталин сказал: «Вот у вас этот большевик в начале диктует листовку, такого тогда не было». «Секретарей не держали», — сказал Ворошилов, и все рассмеялись. Ворошилов добавил: «И очень он у вас старый. Тогда Владимиру Ильичу было только сорок, а мы все были помоложе». Сталин не очень гневно добавил: «И что это он в мягкой шляпе и в рабочем костюме влезает в толпу рабочих? Там же шпиков было полно, сразу же схватили бы».

Приходится мне заняться чем-то вроде похвальбы. Может быть, душа моя находилась в пятках, но я старался давать объяснения: «Диктует большевик потому, что нам очень

не хотелось применять титры, надписи. Взяли мы Тарханова на эту роль, немного наивно полагая, что должно быть сразу видно: старый большевик. Пробовали нацепить на него рабочую блузу и картуз, но это ему решительно не шло». Все засмеялись, но Сталин все-таки продолжал назидательно: «И что это он в конце фильма хочет текст листовки продиктовать? Подумаешь, дипломат какой!.. Будто, кроме него, не было в Питере кому листовку составить». Здесь Козинцев, человек куда более нервный, чем я, очевидно решив, что дело проиграно, слегка побледнел и опустил на стул.

Я пишу об этом потому, что, неизвестно кем пущенная, возникла позже легенда, будто Сталин топал ногами и кричал на нас, а Козинцев, так сказать, упал в обморок. Не было этого. И Сталин ногами не топал, и Козинцев в обморок не падал. Я нашел неуклюжее, неправдоподобное объяснение: «Извините нас, товарищи, но мы с самого утра уже несколько раз смотрели картину, не успели даже чаю выпить и, как сами понимаете, волнуемся». Тут все засуетились, и, словно в арабской сказке, на столике мгновенно возникло угощение: чай, бутерброды. Но свидание, по сути, было закончено, мы поклонились и пошли к выходу. Сталин, взяв в руки стакан чаю, крикнул нам вслед: «Максим хорош! Хорош Максим!» И это была все подытожившая рецензия...»

Фильм «Юность Максима», выйдя на экраны страны, имел грандиозный успех у зрителей. Борис Чирков после этого стал всесоюзно знаменит, и иначе как Максим его уже никто не называл. В январе 1935 года ему было присвоено звание заслуженного артиста РСФСР.

В августе того же года Чирков становится актером Нового ТЮЗа и тут же получает большую роль — профессора Вейделя в пьесе А. Бруштейн «Продолжение следует». В это же время режиссер Лео Арнштам приглашает его на одну из ролей в фильме «Подруги». Но Чирков с нетерпением ждет другого предложения — новую роль в продолжении фильма о Максиме. Летом 1936 года он такое предложение наконец получает. Съемки картины проходят в Одессе. В 1937 году фильм «Возвращение Максима» выходит на экраны и собирает на своих просмотрах небывалые аншлаги.

3 апреля 1938 года в «Ленинградской правде» публикуется Указ Президиума Верховного Совета СССР о награждении Б. Чиркова орденом Ленина. Буквально через несколько не-

дель после этого он навсегда покидает Ленинград и становится москвичом. Причем этому переезду сопутствовали события весьма драматические.

В том месяце наш герой должен был в числе других актеров театра и кино выступить в Большом театре на торжественном концерте, посвященном очередному съезду ЦК ВЛКСМ. Приехав в Москву за несколько дней до концерта, Б. Чирков поселился в гостинице «Москва». Вскоре начались репетиции. Во время одной из них к нашему герою подошла балерина из кордебалета и, прямо глядя ему в глаза, произнесла: «Значит, вот вы какой — Максим? Я давно мечтала с вами познакомиться». — «Так в чем же дело?» — не растерялся Чирков, пораженный красотой женщины.

Получив телефон новой знакомой, наш герой уже на следующий день позвонил ей домой и был приглашен на ужин. Ночевать он остался у нее.

Между тем торжественный концерт в честь юбилея комсомола состоялся в точно назначенное время. Выступление Чиркова на нем последовало сразу после выхода на сцену певца Ивана Козловского. Наш герой исполнил под гитару несколько песен, в том числе и песню Максима. Зал бурно аплодировал артисту.

Тем временем на улице Чиркова уже ждала машина, чтобы отвезти на Ленинградский вокзал. Его пребывание в столице заканчивалось. Однако уезжать в Ленинград Чиркову не хотелось. Те несколько ночей, что он провел со своей новой знакомой, перевернули всю его душу. Балерина уговаривала его остаться, но он не мог этого сделать, пока в Ленинграде его ждала другая женщина — Елизавета Уварова, с которой он прожил бок о бок более десяти лет. Прежде чем навсегда расстаться с ней, он должен был объясниться.

Приехав на вокзал, Чирков нашел свой вагон и уже хотел было войти в него, как внезапно заметил трех незнакомых мужчин. Они быстро приближались к нему, и лица их не предвещали артисту ничего хорошего. Он напрягся, ожидая самого худшего. «Вы — товарищ Чирков?» — спросил артиста один из подошедших. «Да, я», — ответил он. «Вам придется проехать с нами». — «Но у меня поезд уходит через несколько минут». — «Не беспокойтесь, это не последний поезд в вашей жизни». И Чирков обреченно шагнул вслед за мужчинами.

По дороге ему казалось, что они едут на Лубянку. Однако машина внезапно свернула к Кремлю и въехала в Спасские ворота. Затем вся процессия вошла в один из подъездов Дома правительства. Через несколько минут Чирков оказался в кабинете самого председателя Совета народных комиссаров СССР Вячеслава Молотова.

Хозяин кабинета был на месте, при виде гостя шагнул ему навстречу и произнес: «Нехорошо, Борис Петрович. Были в Москве и даже не попытались встретиться со своим родственником». Наш герой в первые мгновения даже не успел сообразить, что имеет в виду Молотов. Лишь потом вспомнил, что он приходится ему троюродным внучатым племянником (мать Чиркова была дочерью родного брата В. Молотова). Поэтому, поборов наконец естественное волнение, произнес: «Вячеслав Михайлович, вы же понимаете, как истолковали бы люди мое поведение, если бы я искал с вами встречи». — «Нашел-таки отговорку, — улыбнулся Молотов. — Только людей бояться нам негоже. Так что официально приглашаю вас провести эти несколько дней в Москве, в кругу моей семьи. Возражения есть?» Чирков в ответ лишь развел руками.

Лишь в начале следующего месяца актер наконец вернулся в Ленинград к давно ожидавшей его Елизавете Уваровой. Однако приехал он уже с твердым намерением навсегда покинуть город на Неве. Влиятельный родственник пообещал ему свое протеже, квартиру в столице, да и новая знакомая нашего героя — балерина — настойчиво звала к себе. Поэтому Чирков в Ленинграде практически не задержался. Он собрал вещи и на немой вопрос когда-то им любимой женщины сухо произнес: «Прости, Лиза, но я уезжаю. Навсегда». И закрыл за собой дверь.

Между тем летом 1938 года Г. Козинцев и Л. Трауберг приступили к работе над третьим фильмом о Максиме — «Выборгская сторона». Чиркова вновь вызывают в Ленинград. Вспоминает Л. Трауберг: «В начале съемок «Выборгской стороны» Чирков по семейным обстоятельствам зачастил в Москву. В результате на одну-две съемки явился не совсем в форме. Я вовсе не как ментор, а как крепко любящий товарищ вышел с ним в тогда еще существовавший садик «Ленфильма» и сбивчиво, волнуясь, стал говорить ему, что он губит картину, себя, нас. Другой на его месте прервал бы меня. Чирков молчал, слушал сосредоточенно. Когда я закончил, со-

мневаясь, убедил ли я его, он сказал: «Спасибо, Леня, больше у тебя и Григория Михайловича не будет ни малейшей причины во мне сомневаться». И не было. А ведь он уже сыграл в двух сериях, был любим народом, был не моложе меня».

В это же время Чирков одновременно со съемками в «Выборгской стороне» снимался еще в двух картинах: в фильме Михаила Доллера «Минин и Пожарский» и у Сергея Герасимова в фильме «Учитель». В 1941 году этот фильм будет удостоен Сталинской премии. С театром Б. Чирков в то время «завязал», хотя его настоятельно приглашали в труппу МХАТа.

29 ноября 1939 года Чирков (вместе с Михаилом Жаровым) совершает свою первую заграничную поездку — в Польшу. Причем едут они туда на автомобиле. Когда приехали, то очень удивились, что Максима знают и там. Им рассказывали, что на фильмы трилогии очередь становилась с 12 часов дня, хотя сеансы начинались вечером. При этом барышники активно скупали билеты и спекулировали ими возле кинотеатра.

За четыре месяца до начала войны Чиркову позвонил из Киева режиссер Леонид Луков и предложил сыграть в его новом фильме «Александр Пархоменко» роль... атамана Нестора Махно. Как писал затем сам актер: «Вот уж чего я не ждал, так не ждал. Вот оно, исполнение желаний! Я даже не стал спрашивать — как это могло ему прийти в голову. Я понял главное, что этот режиссер считает меня актером, что он готов вместе со мною провести опыт рискованный, но для меня увлекательный, а может, интересный и для зрителей...»

Мало кто верил, что я справлюсь с этой ролью. Многие считали, что я могу изображать только положительные стороны человеческой природы... Один мой приятель долго убеждал меня: «Когда ты сыграл Максима, зрители решили, что ты сам таков, тебе даже письма писали — Максиму Чиркову. А теперь что же? Если ты удачно представишь Махно, те же люди будут думать: есть, значит, у тебя что-то общее с этим бандитом!.. Тут ведь и на Максима пятно ляжет! Сообрази-ка... Стоит ли за эту роль браться?»

Но я принялся за работу. Стал читать книжки по истории Гражданской войны, мемуары участников сражения с махновцами. Читал рассказы Бабеля, стихи Багрицкого. Говорил с людьми, которые видели живого Махно. Внимательно разглядывал фотографии самого атамана и его банды...

Надел я махновский костюм, загримировался, подклеил нос, нацепил парик... Ничего не помогает — вижу: в зеркале сидит загримированный актер. Пришел помощник режиссера проводить меня на съемку. Я даже рассердился на него: «Сам знаю. Приду!» Вышел в коридор. Коридоры у нас в студии длинные, с крутыми лестницами, с головокружительными переходами. Съемка ночная, а в коридорах все лампы выключены. Темно. И вдруг я подумал: «А что, если бы сам Махно здесь с кем-нибудь столкнулся? Ведь он бы решил, что его убить хотят. Ох, и жутко бы ему стало!...»

Я даже голову в плечи втянул и вдруг ощутил страх, как ощутил бы его Махно.

Таким испуганным и озирающимся по сторонам я выскочил на освещенную площадку перед ателье. Там сидели режиссеры, осветители и актеры...»

Конечно, Чирков играл Махно в той интерпретации, которая существовала тогда в советской истории: то есть злодеем. Однако стоит признать, что палки в этом деле актер не перегибал, как это случится с другими актерами, игравшими потом эту роль. Например, в фильме Г. Рошаля «Восемнадцатый год» Махно будет изображен и вовсе паталогическим убийцей, с упоением расстреливающим беззащитных людей, катаясь на карусели.

Между тем судьба фильма «Александр Пархоменко» была нелегкая: когда сняли большую часть материала, началась Великая Отечественная война. Зимние съемки перенесли в Новосибирск, летние эпизоды снимали в Западной Украине. Чирков смог ненадолго вернуться в Москву. В октябре, когда фашисты подошли к столице, было принято решение эвакуировать в числе других организаций и «Мосфильм». Чирков хотел остаться в Москве, но ему это сделать не позволили. 16 октября наш герой покидает Москву. В своем дневнике он пишет: «Я за рулем своего «КИМа» отправляюсь в путь. Боязно ехать. Мотора не знаю. Машина перегружена. Еду по шоссе Энтузиастов. Люди идут на работу. Застава. Нас обгоняют «ЗИСы». Разбомбленный мост. Еле объехал».

Доехав до Горького, наш герой пересел в поезд и вскоре прибыл в Ташкент. Там он приступил к съемкам в картине Константина Юдина «Антоша Рыбкин», где исполнил главную роль — веселого и бесстрашного повара Рыбкина. Фильм

имел успех у массового зрителя, хотя многие его ругали. Например, А. Твардовский в своем письме Чиркову от 24 марта 1943 года писал: «Не могу только удержаться при этом и не попрекнуть Вас за то, что Вы со своим золотым талантом влипли в поганый фильм об Антоше Рыбкине. Я чуть не плакал, когда смотрел это произведение искусства. Не обижайтесь, пожалуйста, умолчать не мог».

Кроме этого фильма, Чирков снялся еще в нескольких картинах, которые стоит здесь назвать: «Фронт» (1943), «Кутузов» (1944), «Иван Никулин — русский матрос» (1945). Когда последний фильм вышел на экраны страны, Чирков вступил в ряды КПСС.

В 1946 году режиссер Лео Арнштам приступил к съемкам фильма «Глинка». Главную роль в нем он предложил сыграть Б. Чиркову. Позднее тот напишет в своем дневнике: «Картину показывали наверху. Какие-то непонятные претензии... Будут кромсать».

Посмотрели после переделки — как будто чужой фильм. Все расстроены, но все равно все будут помнить, что было раньше, а сам фильм, прежний, был чудо какой задушевный».

В сентябре того же года Чирков впервые в своей жизни попадает в Западную Европу — в составе делегации советских кинематографистов он едет на фестиваль в Канн. В дневнике актера читаем: «Вот я еду по Парижу!.. Как во сне. Как на съемке! Может быть, это новая роль, а кругом декорации?..»

В декабре 1948 года Чирков получает письмо от своего друга, известного сценариста Алексея Каплера, который в то время находился в лагере (во время войны он завел роман с дочкой Сталина Светланой, и его за это посадили). Прочитав это письмо, Чирков записал в своем дневнике: «Уже много дней хожу потрясенный письмом Люси Каплера...»

Потрясение мое от чистоты и мужества самого тона письма. Письма, написанного человеком, полным любви, самоотречения, веры и ласки к людям и написанного оттуда.

А я продолжаю ходить, сниматься, есть, репетировать — в общем, жить».

Эти слова были написаны нашим героем 5 января 1949 года. А на следующий день в его жизни произошло знаменательное событие — он встретил девушку, которая стала его первой и последней официальной женой. Звали де-

вушку Людмила Геника, она была дочкой проректора ВГИКа. А встретились они на дне рождения Николая Крючкова, с которым наш герой давно дружил. Но послушаем саму Л. Чиркову: «Гостей было много. Все были молоды. Четыре года, как кончилась война, и радость жизни, ощущение ее полноты будили веселье гостей. Застолье продолжалось уже несколько часов. Шум, гам, все разговаривали друг с другом.

Звонок возвестил о приходе нового гостя. Он вошел, но никто не обратил на него внимания. Хозяйка дома, моя подруга, усадила его за стол прямо против меня и умчалась по своим хозяйским делам (женой Н. Крючкова тогда была актриса Алла Парфаньяк. — Ф. Р.). Он наполнил бокал, приподнял его, вероятно, хотел сказать какие-то поздравительные слова, но все кругом шумело, веселилось. Он улыбнулся, осмотрелся по сторонам, наткнулся на мой заинтересованный взгляд и, лукаво улыбнувшись, сказал: «Ну, тогда ваше здоровье». Так мы познакомились.

И вот тогда я сразу поразила его глазам. Они были удивительные — огромные, внимательные, ласковые, умные... Внутри их загорались лукавые огоньки, и сразу же Борис Петрович становился похож на мальчишку, который собирается напроказить и удерживается из последних сил. Мы проговорили весь вечер. К концу вечера выяснилось, что мы живем неподалеку друг от друга, и поехали домой вместе. Это «малое землячество» как-то душевно сблизило нас.

Тринадцатого января — наша вторая встреча.

Борис Петрович пригласил мою подругу, ее мужа и меня вместе встретить Новый год. Накануне с большим успехом была принята картина, в которой он играл главную роль, и он хотел отметить эти два события.

Мне и хотелось пойти, и не хотелось. Я собиралась встречать Новый год в компании, где все давно были известны друг другу, можно было явиться в любом виде и проблема туалета для меня, молодой актрисы с окладом в 325 р., не возникала.

Тем не менее меня уговорили, правда, сделать это было не так уж трудно.

Но когда я вошла в зал «Гранд-отеля», все мои женские комплексы охватили меня с невероятной силой. Большой зал залит светом, почти вся артистическая Москва здесь, и такие нарядные, такие яркие туалеты. Я села за стол и решила — тан-



цевать не буду, а уж сидючи блесну «эрудицией» (все-таки профессорская дочка) и за непринужденной — «светской, интеллигентной» — беседой все, а главное, всех поставлю на место.

И опять глаза!

Посмотрели на меня с удивлением и с какой-то затаенной горечью и печалью. Потом они сощурились, блеснули огоньком, и на меня посыпалась груда цитат, сентенций, умозаключений — все это было преподнесено нарочито выпрепно, вроде бы с юмором, хотя сарказма было куда больше. Как же меня поставили на место! Как же было стыдно, но до чего же увлекательно слушать — ведь я добрую половину не знала.

Вероятно, на моей физиономии отразилась и эта заинтересованность и увлеченность, потому что глаза смягчились, потеплели и даже чем-то заинтересовались.

Комплексы кончились. Мы пошли танцевать. Удивительные глаза оказались совсем рядом, и как же легко и радостно было в них смотреть...

Семнадцатого января — наша третья встреча.

Каток «Динамо». Перерыв на обед. Каток пуст, на нем только три фигуры, из которых одна моя. Мои «соледники» старше меня. За мной молодость, ощущение, что я нравлюсь, уверенность, но и самоуверенность, конечно. Ну, сейчас я покажу — как надо кататься! Начинаю «бег», стараюсь изо всех сил и поэтому спотыкаюсь, сбиваюсь с ритма, наконец выравниваюсь и победоносно оглядываюсь.

Коля на «норвегах» в низкой посадке идет на блестящей скорости по большому кругу катка.

Борис Петрович посередине катка на фигурных коньках крутит пируэты, чертит вензеля и на меня — никакого внимания! Впрочем, нет. У фигуриста очень лукавый глаз, мимолетный, но такой острый, такой насмешливый, что я тут же грохаюсь на лед. Обидно до слез. Он тут же подлетает, поднимает меня, и глаза становятся участливыми — в них раскаяние за насмешливую улыбку...

После этого мы встречаемся еще один раз и больше никогда уже не расстаемся...»

9 ноября 1949 года у молодоженов появляется на свет дочка, которую в честь мамы назвали Людмилой. А буквально через несколько месяцев в их семье новый праздник: Б. Чиркову присваивают звание народного артиста СССР.

Стоит отметить, что за все 34 года совместной жизни Б. Чирков и Л. Геника поссорились всего один раз — летом 1949 года. Как это произошло, рассказывает сама жена нашего героя: «Стало известно, что у нас будет ребенок. До этого детей у Бориса Петровича не было, и это известие он воспринял с невероятным восторгом.

Я стала «табу»! Все для меня! В том числе чистый, свежий воздух. Была снята дача на лето. Борис Петрович снимался на «Мосфильме», но приезжал, как только мог. На даче со мной жили мать моей подруги вместе с внуком и ее приятельница — Лидия Ивановна...

И вот в этой атмосфере заботы и внимания как-то, когда все улеглось уже спать, зашел у нас с ним разговор о поэзии Марины Цветаевой, а также о поэзии Анны Ахматовой и других акмеистов.

Если для Бориса Петровича эти имена были откровением юности и он относился к ним как к чему-то для него безусловному, то для меня, чья юность проходила под знаком войны в Испании, полета Чкалова, папанинцев, все эти «дамские» стихи были так чужды, что разногласия наши не замедлили проявиться. И вот ночью разгорелся спор. Борис Петрович — человек необычайно азартный, я тоже спорщик не из последних. Мы подняли на ноги всю дачу. Мы ругались, глаза горели, мы так ожесточенно ненавидели убеждения друг друга, что сначала над нами смеялись, узнав о причине спора, затем пытались образумить, но потом уже начали волноваться. Наконец что-то шепнули Борису Петровичу, и он сразу замолчал, как споткнулся. Я продолжала бесноваться — другое слово подобрать трудно. Еле-еле меня остановили, и наконец все смолкло. Но три дня мы не разговаривали. Причина — поэзия Цветаевой. Больше мы никогда не спорили, ни разу не поссорились...»

В начале 50-х годов Чирков вел достаточно активную творческую и общественную жизнь. Во-первых, в апреле 1950 года он становится артистом только что созданного Театра имени А. С. Пушкина. (На его сцене он сыграет самые разные роли: Миколу в «Украденном счастье», Смирнова в «Тенях», Щепкина в «Гоголе» и др.) Во-вторых, он по нескольку раз в год в числе различных кинематографических делегаций выезжает за границу. В те годы, наверно, не было в СССР

артиста, кто чаще Чиркова ездил бы за рубеж. В 50-е годы он, например, побывал в Индии, Китае, Люксембурге, Италии, Франции, ФРГ, ГДР, Польше, ЧССР, Венгрии, Англии, Швеции, Финляндии, Испании и т. д. и т. д. И в-третьих, Чирков хоть изредка, но снимается в кино. В 1951 году на экраны страны выходит фильм «Донецкие шахтеры» (в 1952 году фильм получил Сталинскую премию), в 1954-м — «Верные друзья», который становится лидером проката и занимает 7-е место (его посмотрели 30,9 млн. зрителей).

Показательный случай произошел с Чирковым в ноябре 1951 года, когда он поездом возвращался из Польши в Москву. Чтобы хоть как-то избавиться себя от назойливых поклонников, наш герой решил как можно реже выходить из своего купе. Однако и эта мера не помогла. Однажды, когда он мирно спал на своей полке, его разбудили. Открыв глаза, актер увидел рядом с собой высокого мужчину в военной форме. В руках тот держал бутылку вина и бокал.

— Борис Петрович, — обратился к артисту военный, — вы уж простите, но я не мог не зайти. Давайте выпьем за наступающий праздник. Не обижайте военных!

И Чиркову пришлось выпить.

Однако едва военный покинул купе, как тут же его место занял другой человек — молодой парень с белокурым чубом. У него в руках была уже открытая бутылка шампанского. Видимо, почуяв неладное, наш герой высунул голову в коридор и обомлел: вдоль всего коридора к дверям его купе выстроилась огромная очередь людей с бутылками в руках. Казалось, что все пассажиры этого поезда мечтали выпить на брудершафт с самим Максимом! Такова была популярность этого персонажа и актера, сыгравшего его.

В 1952 году семья Чирковых переезжает с улицы Чкалова, дом 14/16, где они прожили три года, в высотный дом возле Красных Ворот. В отличие от прежней эта квартира намного больше и просторнее. Здесь есть где разместиться богатой библиотеке хозяина дома.

В конце 50-х годов Чирков снялся в нескольких фильмах, однако в основном это были посредственные картины. Как он сам писал в марте 1958 года: «Какое счастье работать в хорошей драматургии... Особенно это я чувствую теперь, после двухлетнего «творчества» на студии Довженко...»

В том же месяце Чирков слепнет на левый глаз. Оказывается, он уже несколько лет плохо видел этим глазом, но никто из родных об этом даже не догадывался. И только летом 1958 года правда внезапно обнаружилась. Вот что пишет по этому поводу жена артиста Л. Чиркова: «Мы отдыхали в Джубге. Днем, в жару, Борис Петрович не любил бывать на пляже, но к вечеру, когда зной спадал, он приходил на берег моря, и мы с ним сидели до темноты...

Я сидела справа от Бориса Петровича, слева от него стояла сумка, которая вдруг тихо упала набок. Я сказала: «Боренька, подними — намокнет». Он спросил: «Что?» — «Сумка, разве ты не видишь?» И вдруг, помолчав, он сказал: «А я этим глазом не вижу, — и потом, через паузу, добавил: — Давно».

Я как с ума сошла! Но все вокруг было так тихо, что я все слова, которые и найти-то не могла, всю боль, весь ужас — все это я шептала, быстро, бессвязно, но шептала. Борис Петрович положил мне руки на плечи и сказал: «Ну что ты, что ты? Успокойся. Ну разве тебе было бы легче, если бы я сказал раньше? Я должен был справиться сам и пережить тоже сам».

Отмечу, что в мае 1961 года Чиркову была проведена операция по удалению левого глаза.

Летом 1963 года руководство Театра имени А. С. Пушкина отправило на пенсию народного артиста СССР Николая Черкасова, с которым Б. Чирков начинал работать еще в питерском ТЮЗе. Как писал в своем дневнике наш герой: «Вчера был у меня Коля Черкасов. Ему подписали в театре пенсию!!! А попросту выставили. Смотреть на него и слушать невозможно».

А может, и мне уйти. Самому. Пока не выбросили. В общем-то, я этому театру не нужен».

И действительно, тем же летом Чирков из Театра имени А. С. Пушкина ушел. Три месяца пожил у себя на даче, затем поехал в Лондон в очередную командировку. Но без работы долго не просидел. Осенью 1964 года он был принят в труппу Театра имени Н. В. Гоголя, что на улице Казакова.

Не стояла на месте и кинематографическая карьера. В 60-е годы он продолжал активно сниматься. Вот некоторые из фильмов: «Порожний рейс», «Каин XVIII», «Грешный ангел» (все — 1963), «Живые и мертвые» (1964), «Чрезвычайное поручение» (1965), «Первый посетитель» (1966), «Мятежные заставы» (1967).

В конце 60-х у Чиркова случился второй инфаркт (первый был в 50-х) и он угодил в больницу. В эти дни он очень много читал. В июле 1975 года последовал третий инфаркт. Но и в этом случае все обошлось. Лежа в больнице, Чирков задумал писать книгу о своем творчестве под названием «Азорские острова» (к тому времени наш герой был уже автором нескольких книг, первая из которых вышла еще в 1950 году). Вскоре его литературное желание осуществилось — «Азорские острова» вышли отдельным изданием в 1979 году.

В 70-е годы кинобиография Чиркова пополнилась новыми картинками: «Ижорский батальон» (1972), «Горожане» (1976). В 1972 году вышел фильм, посвященный творчеству Б. Чиркова, под названием «Наш друг Максим», в 1975 году ему было присвоено звание Героя Социалистического Труда.

В Театре имени Н. В. Гоголя актер играл самые разные роли. Например, в спектакле «Заговор императрицы» по А. Толстому он был Григорием Распутиным, в «Птичках» по Ж. Ануйю — Шефом.

Творческая жизнь в эти годы почти ничем не отличалась от того времени, когда он был в зените славы. Было у него все: и радости, и разочарования. Вот что писал он в своем дневнике за 1978—1979 годы:

«Вчера звонил Саша Борисов — умер Вася.

Не стало на свете большого актера, большого художника Василия Васильевича Меркурьева. (Он умер 12 мая 1978 года. — Ф. Р.)

Нет. Я уже не могу позвонить по телефону и сказать: «Василий Васильевич, до отхода «Красной стрелы» еще есть время, заезжайте к нам!..»

Совсем другой поезд увез его, и не в Ленинград, а туда, откуда возврата нет. Это горько!..»

В мае 1979 года Чирков начал опять преподавать во ВГИКе (в конце 50-х он преподавал там недолгое время) и взял себе узбекскую студию. В декабре 1979 года он на два месяца попал в больницу — сердце — и написал книгу, на этот раз о песнях, которых он знал тысячи. Эта книга станет последней в жизни Б. Чиркова, десятой по счету.

Б. Чирков умер в мае 1982 года. О последнем дне его жизни рассказывает жена, Л. Чиркова: «В маленькой передней, прямо против входа, висит чеканка. На ней изображен рус-

ский воин, витязь. Внимательные глаза на красивом, обрамленном бородой лице смотрят прямо на вас, а в руках чаша, на которой написано: «Во славу русского искусства. Борису Чиркову» — и автограф автора. 27 мая 1982 года эту чеканку после спектакля «Птички», где Борис Петрович играл главную роль, ему вручил Юрий Петрович Машин, который был тогда директором завода «Хромотрон». Он рассказал, с какой любовью делал эту чеканку ее автор, неизлечимо больной рабочий завода, воспринимавший Бориса Петровича как витязя и богатыря искусства. Чирков был очень растроган подарком и на следующий день, утром, вооружившись инструментом, стал искать место, куда бы его повесить. И нашел. Светлый лик витязя должен был встречать входящих в дом. Повесив чеканку, он стал собираться в Кремль, где должно было состояться вручение Ленинских премий. Было это 28 мая в 14 часов 30 минут. Выходя из квартиры, Борис Петрович оглянулся на витязя и сказал: «Хорошо будет встречать!»

Но витязь его не встретил. Борис Петрович в дом больше не вернулся. Он умер в реанимационной машине, которая увезла его из Свердловского зала Кремля, где ему стало плохо...»

Похоронили Б. Чиркова на Новодевичьем кладбище.

## *Великая Тамара*

*(Тамара Макарова)*

В советском кинематографе было много звездных пар. Однако великих были единицы. Эта актриса была представительницей одной из них и пребывала в этом положении более полувека. Вместе с мужем они сняли более двух десятков фильмов, еще больше выпустили в свет учеников, большинство из которых составили цвет и гордость советского кинематографа. После смерти мужа эта актриса прожила еще 12 лет, но это были уже иные годы — безрадостные. Они были наполнены одиночеством, тоской и болезнями. Накануне своего 90-летия великая актриса скончалась.

Тамара Макарова родилась 13 августа 1907 года в Санкт-Петербурге в семье военного врача. Кроме нее, в семье было еще двое детей: младшие брат и сестра. Их детство было неразрывно связано со службой отца в гренадерском полку, в

атмосфере военных традиций и некоторого романтизма. Уже с детских лет наша героиня была жутко влюбчивой. Например, в пятилетнем возрасте она была влюблена в некоего поручика Данилевского и, когда в их доме устраивались вечеринки, цеплялась за него обеими руками и не давала ему ни с кем танцевать.

После переворота в октябре 1917 года Макаровы остались без главы семейства: он погиб. Кругом царили голод и разруха. Однако Тамара даже в такое время успевала учиться в школе и одновременно заниматься в балетной студии. Стоит отметить, что Макарова подавала большие надежды в балете и одно время собиралась поступать в балетную школу Мариинского театра. Однако отец запретил ей это делать. Иногда она в составе студийной бригады участвовала в различных концертах и спектаклях и получала за это продуктовый паек, помогая своей семье.

А в 1921 году Тамара решила создать собственный театр прямо во дворе своего дома. Собрав всю окрестную ребятню, она стала терпеливо обучать ее премудростям актерского ремесла. Вскоре дворовый театр порадовал окрестную детвору премьерой спектакля, на котором случайно оказалась молодая писательница Александра Бронштейн. Увиденное настолько поразило ее, что она добилась того, чтобы районный Отдел народного образования принял решение зарегистрировать детский дворовый театр как штатную единицу и разрешил ему ставить выездные спектакли. За свою работу юные актеры регулярно стали получать хлебный паек.

В 1924 году, после окончания трудовой школы второй ступени, Макарова подала документы в МАСТАФОР — актерскую мастерскую Фореггера, спектакли которого в ту пору ставили Сергей Эйзенштейн, Сергей Юткевич, Анатолий Кторов. Экзамены она сдала блестяще: опыт сценической деятельности у нее был к тому времени солидным. В спектаклях мастерской Макарова играла разные роли, но особенно ей удалась роль... трансмиссии. В эффектном сером трико Макарова виртуозно воспроизводила то, что требовал от нее режиссер, — гордость и презрение. За это ее коллеги дали ей прозвище «американка».

Именно там наша героиня впервые встретилась с 20-летним студийцем Сергеем Герасимовым. Произошло это после

того, как Макарова блестяще станцевала чарльстон в эстрадной миниатюре «Модистка и лифтер», — Герасимов подошел к ней, чтобы выразить свое восхищение. В то время он был уже достаточно знаменит благодаря ролям в немых фильмах Григория Козинцева и Леонида Трауберга — «Мишки против Юденича» (1925), «Чертовое колесо» и «Шинель» (оба — 1926). Поэтому его расположения добивались многие девушки. Однако в тот раз их отношения ни во что серьезное не вылились. Но вскоре состоялась их новая встреча.

Макарова жила рядом с «Ленфильмом» и часто проходила мимо его стен. И однажды, когда она в очередной раз шла домой привычным маршрутом, к ней внезапно подошла незнакомая женщина. Как оказалось, это была ассистентка Козинцева и Трауберга. Остановив Макарову, ассистентка внезапно спросила ее: «Девушка, хотите сниматься в кино?» Ответ Макаровой был короток: «Конечно, хочу». Так в 1926 году она попала на съемочную площадку фильма «Чужой пиджак». Ей досталась роль машинистки-вамп, сердцеедки, которая всех соблазняет. А в роли агента Скальковского был занят Сергей Герасимов. По словам самой Макаровой, «Герасимов был элегантным актером. Он был из дворян. Козинцев и Трауберг сделали его звездой экрана, respectableм плейбоем. Мы с ним тогда встречались главным образом в клубах, на танцах. Я танцевала отлично, и он любил танцевать. Тогда были модными чарльстоны. Они были настолько модными, что мы вместе с друзьями — Кузьминой, Костричкиной, Жеймо, Герасимовым — создали маленький ансамбль и даже выступали в филармонии».

Герасимов около года добивался руки и сердца Макаровой, но та все тянула, считая его слишком рафинированным молодым человеком. Ее отношение к нему изменил один случай. Как-то Макарова решила проверить своего кавалера, как тогда говорили, «на вшивость». Она решила пригласить его в один из ресторанов на Лиговке, который считался самым хулиганским районом Ленинграда. Но перед этим она договорилась с несколькими своими приятелями разыграть одну сценку. Приятели должны были изображать из себя хулиганов и подойти к ним в тот самый момент, когда они сядут за свой столик в ресторане. Приятели так и сделали. К чести Герасимова, он не испугался и даже хотел вступить с «хулиганями»



в драку, лишь бы не ударить лицом в грязь перед своей дамой. Этот случай окончательно развеял сомнения Макаровой, и спустя месяц она согласилась выйти замуж за Герасимова.

В первые годы молодожены жили очень скромно. У них была одна комнатка в два окна, на которых не было даже занавесок. По словам Макаровой, занавески в то время были пределом ее мечтаний.

В конце 20-х по совету своего мужа Макарова поступила учиться на киноотделение Ленинградского техникума сценических искусств, который вскоре был преобразован в институт. Герасимов в то же время решил перейти в режиссуру — Козинцев взял его к себе ассистентом. Однако в самом начале режиссерской карьеры Герасимова внезапно призвали в армию. Но ему повезло: вскоре врачи нашли у него какой-то изъян в здоровье и комиссовали. Домой Герасимов вернулся не с пустыми руками — он привез две циновки на окна, которые стали первым богатством их семейной жизни.

В начале своей совместной жизни Макарова и Герасимов шли в искусстве параллельными курсами, не соприкасаясь друг с другом. Макарова снялась сразу в нескольких фильмах, но это были не фильмы ее мужа: «Счастливый Кент» (1931), «Дезертир» и «Конвейер смерти» (оба — 1933). Герасимов в те же годы снял два фильма, но ни в одном не предложил своей жене сыграть хотя бы в эпизоде. Так продолжалось несколько лет. И только в 1933 году, когда Герасимов начал работу над фильмом «Люблю ли тебя?», он обратился к услугам Макаровой. И пригласил ее сразу на главную роль. Однако большого успеха эта картина у зрителей не имела.

Всесоюзная слава к Макаровой и Герасимову пришла в 1936 году, когда на экраны страны вышел фильм «Семеро смелых». Успеху фильма сопутствовало само время — дерзновенное, переломное. История о том, как шестеро советских юношей и одна девушка (именно ее и играла Макарова) уезжают в Заполярье и там, сталкиваясь с невероятными трудностями, с честью преодолевают их, пришлось по душе советскому зрителю. Как принято говорить в подобных случаях, на следующий день все актеры, снимавшиеся в этом фильме, проснулись знаменитыми. Однако, несмотря на шумный успех, картина удостоилась только одной награды, да и то не у себя на родине: приза на Парижской выставке в 1937 году. Та же ис-

тория случилась и со следующим фильмом звездной четы, который тоже прославлял комсомольский энтузиазм, — «Комсомольск». И только с третьей попытки Герасимов и Макарова сумели растопить сердца кремлевских небожителей: их фильм «Учитель», где речь шла о молодом учителе, приехавшем работать в родное село, был удостоен Сталинской премии за 1941 год.

Новость об этом застала супружескую чету за работой: они экранизировали лермонтовский «Маскарад», где Макарова впервые в своей творческой карьере играла трагическую роль — Нину. Работа над фильмом была завершена в ночь на 22 июня 1941 года, а утром супруги узнали, что началась война. И хотя теперь всем стало не до кино, однако фильм все-таки довели до премьеры. Но большого успеха он не имел: перипетии лермонтовской драмы не могли тронуть сердца миллионов людей, вставших, как один, на борьбу с фашизмом. Поэтому уже вскоре после начала войны Герасимов взялся снимать куда более актуальный фильм — документальную ленту «Непобедимые», где речь шла об обороне Ленинграда. Макарова в создании этого фильма не участвовала, но без дела тоже не сидела: она сначала работала инструктором в Политуправлении фронта, затем стала сандружинницей в одном из госпиталей и медсестрой. Работала она в сложном месте — в нейрохирургическом отделении, где лежали больные с пролапсом мозга.

В 1943 году Макарова и Герасимов все-таки покинули Ленинград и перебрались в Среднюю Азию, в Ташкент, где тогда находились в эвакуации все кинематографические кадры страны. Там они оба вступили в ряды КПСС, и там же в их семье произошло важное событие — в их семье появился еще один человек. Это был сын родной сестры Макаровой — Людмилы — по имени Артур. Он родился в 1931 году, а уже три года спустя в его семью пришло несчастье: его родителей арестовали как людей, причастных к убийству Кирова, и сослали в Сибирь. Макарова не могла остаться безучастной к судьбе своего племянника и забрала его себе. А в Ташкенте Макарова и Герасимов мальчика усыновили, дав ему новое отчество — Сергеевич.

В 1944 году Герасимов вернулся в художественный кинематограф и снял фильм «Большая земля», посвященный под-

вигу советских людей в глубоком тылу. Макарова сыграла в нем роль простой деревенской труженицы Анны Свиридовой, вставшей к станку на заводе вместо мужа-фронтовика. Однако после того фильма творческие пути супругов временно разошлись: Герасимов в 1944 году возглавил Центральную студию документальных фильмов, и Макарова вынуждена была сниматься у других режиссеров. В 1945 году она снялась в сказке Александра Птушко «Каменный цветок», который стал лидером проката. С этой картиной Макарова впервые выехала за границу — в Италию. Там ей внезапно было сделано заманчивое предложение от одного американского продюсера — сыграть главную роль в экранизации толстовской «Анны Карениной». Вернувшись домой, актриса рассказала об этом мужу и нескольким подругам. Вскоре слух об этом дошел до режиссера Михаила Калатозова, который в те годы был заместителем министра кинематографии. И он возмутился: «Как же вы, Тамара Федоровна, могли дать повод подумать, что вы поедете куда-то сниматься?» В итоге этому проекту не суждено было осуществиться. Хотя сама Макарова очень хотела сыграть эту роль, в душе она понимала, что эта героиня — женщина не ее идеалов. Как скажет сама актриса: «Не люблю таких порабощенных своей страстью женщин». Тут она была абсолютно права.

В кинематографической среде давно ни для кого не было секретом, что брак Герасимова и Макаровой со временем превратился в чисто формальный. Отличавшийся большой любовью, Герасимов иногда позволял себе увлечения на стороне, о чем его жена прекрасно была осведомлена. Но скандалов не устраивала и на развод не подавала, поскольку знала: нагулявшись, Герасимов все равно вернется к ней. Как скажет много позже актриса Анастасия Вертинская: «В браке Сергей Герасимов — Тамара Макарова было ясно, что Тамара Федоровна была всепрощающим женским началом. Одно дополняло другое — ему надо было ее опекать, защищать, он был человеком сильным. А она, наверное, просто не боролась с ним никогда — судя по ее потрясающим чертам лица, которые сохранились до глубокой старости. Там не было страшных носогубных складок, хищного выражения глаз, губ и отпечатка сожженных людей на лице. Потому что она не боролась за собственного мужа».

В том же 1946 году Макарова снялась в первом своем официальном фильме — «Клятва» Михаила Чиаурели. Картина рассказывала о клятве Сталина, данной им народу после смерти Ленина. Фильм имел большой успех у публики и занял в прокате 4-е место, собрав свыше 20 миллионов зрителей. Через год он был удостоен Сталинской премии — второй в жизни Макаровой.

В следующем году Макарова снялась сразу в нескольких разных по жанру картинах у разных режиссеров: в «Первокласснице» Ильи Фрэза, в «Повести о настоящем человеке» Александра Столпера, в «Трех встречах» Всеволода Пудовкина, Александра Птушко и Сергея Юткевича. Но самым значительным фильмом стала картина ее собственного мужа «Молодая гвардия», где Макаровой досталась роль Елены Николаевны Кошевой — матери Олега Кошевого, руководителя красnodонского подполья. Стоит отметить, что в этом фильме состоялся дебют одних из первых вгиковских учеников Герасимова и Макаровой, которых они набрали в 1944—1946 годах: Сергея Бондарчука, Людмилы Шагаловой, Нонны Мордюковой, Вячеслава Тихонова, Инны Макаровой и др. В 1949 году эта картина была удостоена Сталинской премии. А через год Макарова и Герасимов получили еще одну награду — звания народных артистов СССР.

Последним фильмом сталинской эпохи в послужном списке Макаровой стала картина ее мужа «Сельский врач», которая вышла в 1952 году. После этого в течение нескольких лет она снималась у других режиссеров: в «Дороге правды» (1956) Яна Фрида, «Памяти сердца» (1958) своей вгиковской ученицы Татьяны Лиозновой. Когда в 1956 — 1957 годах Герасимов снимал картину «Тихий Дон», роли, даже крохотной, для его жены в нем не нашлось. В этом не было ничего удивительного: в те годы Госкино издало распоряжение, где режиссерам запрещалось снимать своих жен в собственных картинах.

В последующие десятилетия Макарова активно преподавала во ВГИКе, в 1968 году стала профессором. Однако она находила время сниматься и в кино, в основном в картинах своего мужа. И хотя — по большей части — это были не главные роли, имя актрисы Тамары Макаровой продолжало оставаться на слуху. Среди самых заметных ее работ: «Люди и звери» (1962), «Журналист» (1967), «Любить человека» (1973), «Юность Петра», «В начале славных дел» (оба — 1980).

В 1982 году Макарова была удостоена звания Героя Социалистического Труда, что было редчайшим случаем для киноактрисы. Сам Герасимов был удостоен этого же звания в 1974 году.

80-е начались для звездной четы хорошо. В 1983 году они отметили славный юбилей — 55-летие супружеской жизни. Тогда же выпустили в свет свой очередной фильм — «Лев Толстой», где Герасимов сыграл великого писателя, а Макарова — его жену Софью Андреевну. Фильм вышел на экраны страны в 1984 году, после чего на Макарову посыпались одно несчастье за другим.

Сначала у них с Герасимовым сгорела часть дачи, где они любили коротать свое свободное время. Спустя год из жизни ушел Герасимов. А потом Макаровой пришлось уйти из ВГИКа. А все потому, что Макарова не могла содержать личного шофера на сравнительно небольшую пенсию, а ВГИК не нашел возможности дать его. С этого момента Макарова осталась практически одна. И хотя многие ее ученики периодически навещали ее, однако заменить ей мужа они, конечно, не могли. Был еще ее приемный сын Артур Макаров, который за эти годы вырос до известного сценариста (хит «Новые приключения неуловимых» снят по его сценарию), однако в начале 90-х у него началась новая жизнь — из сценариста он превратился в преуспевающего бизнесмена — поэтому навещать свою приемную мать он тоже часто не мог. А потом Макарова убили.

Это случилось 3 октября 1995 года в его собственной московской квартире: Макарова зарезали неизвестные его же собственным коллекционным кинжалом. Когда Макаровой сообщили об этом, она потеряла сознание. А потом в ее доме стали раздаваться жуткие телефонные звонки: звонили какие-то неизвестные и угрожали уже самой Макаровой смертью, если она не выплатит им долги ее приемного сына. Актриса написала заявление в милицию, однако там к этому отнеслись без особого внимания. Страну в те годы захлестнул дикий разгул преступности, и заниматься какими-то телефонными звонками стражи порядка не хотели. Тем более что заявительницей была одинокая пожилая женщина, да еще не сегодняшняя, а бывшая знаменитость.

Все эти беды и несчастья вконец подточили здоровье Макаровой. Все чаще ей становилось плохо, она подолгу не выходила из дома. Родственники нашли ей домработницу — тихую деревенскую женщину, которая согласилась не только убираться по дому, но и присматривать за любимой актрисой своей молодости за чисто символическую плату.

Незадолго до своей смерти Макарова выпустила в свет книгу воспоминаний «Послесловие». Завершила она ее «Неотправленным письмом», адресованным своему покойному мужу Сергею Герасимову. В нем автор писала: «Я благодарю тебя за все! И уверена, что мы непременно встретимся. Там».

Эта встреча не задержалась. Тамара Макарова скончалась 20 января 1997 года. В последние дни великая актриса уже никого не узнавала и не могла говорить.

### *Народный кушур*

*(Петр Алейников)*

В 30-е—40-е годы не было в советском кино популярнее актера, чем этот человек. Он играл исключительно положительных героев, причем настолько обаятельных и жизнерадостных, что люди с первых же мгновений его появления на экране проникались к нему искренней симпатией. И хотя звездная слава этого актера длилась недолго — всего чуть больше десяти лет, — однако этого времени вполне хватило, чтобы память о нем навсегда осталась на скрижалях советского кинематографа.

Петр Алейников родился 12 июля 1914 года в белорусском селе Кривель Могилевской области. Он был третьим, самым младшим ребенком (были еще сестра Катерина и брат Николай) в бедной крестьянской семье Алейниковых. В 1920 году, когда П. Алейникову было шесть лет, умер его отец: сплавливая лес по Днепру, он упал в холодную воду и сильно простудился, помощи ему оказать никто не сумел, и он скончался. Вслед за ним слегла и мать. Дом осиротел, и Петя Алейников пошел попрошайничать. А в 10 лет он и вовсе ушел из дому, влившись в огромную армию российских беспризорников: воровал, скитался, сбегал из-под ареста. В начале 20-х попал в Шкловскую школу-интернат. Там мальчишка впервые почувствовал чело-

веческое тепло, начал учиться. В свободное время местный киномеханик обучал его своему нехитрому ремеслу, и благодаря ему мальчик пристрастился к кино. Мечтал стать киноартистом. Именно поэтому он вскоре и сбежал из интерната, чтобы, подавшись в Москву, «стать артистом». Но на одной из железнодорожных станций мальчишку выловили и определили в Барсуковскую детскую трудовую колонию.

В колонии существовал собственный драмкружок, и Петр довольно скоро стал в нем самым активным участником. От природы наделенный прекрасным чувством юмора и обаянием, он стал главным исполнителем комедийных ролей. Однако в конце 20-х судьба вновь срывает Алейникова с насиженного места: он попадает в Могилев, а именно — во Всебелорусскую коммуну имени Десятилетия Октябрьской революции. Эта коммуна тогда только появилась на свет и собственного драмкружка еще не имела. Но Алейников не стал дожидаться чьего-то благословения и создал собственный драмкружок. Вскоре ребята поставили свой первый спектакль, посвященный революции. Алейников исполнял в нем одну из главных ролей. В числе приглашенных на это представление оказался и профессиональный театральный режиссер В. Кумельский. Подойдя после спектакля к Алейникову, он похвалил его и настоятельно посоветовал поступать в театральный институт. По другой версии, путевку в большую театральную жизнь выдал Алейникову сам Сергей Киров, который тоже присутствовал на том спектакле.

В 1930 году Алейников с рекомендательным письмом от руководства колонии отправляется в Ленинград и успешно сдает экзамены в Институт сценических искусств — он попадает на отделение кино, которое в том году возглавил недавний студент ФЭКСА (Фабрика эксцентричного актера) Сергей Герасимов.

В институте Алейников не блистал знаниями, но его природное обаяние невозможно было не заметить. Он был душой любой компании и практически никогда не унывал. Его кинодебют был эпизодическим, произошел он в 1932 году в фильме «Встречный». Однако радость от этого события была омрачена известием о гибели его брата и сестры.

Через год Алейников был приглашен Герасимовым на крохотную роль в свой немой фильм «Люблю ли тебя?». Од-

ной из партнерш Алейникова в картине оказалась его однокурсница — 17-летняя Тамара Макарова. Он влюбился в девушку, однако признаться ей в своем чувстве стеснялся. Когда много позже народная артистка СССР Т. Макарова узнала, что ее воздыхателем был Алейников, она очень удивилась — в те годы он ничем не обнаруживал своих чувств. В отличие от него Герасимов был куда настойчивее (к тому же старше и титулованнее) в проявлении своих чувств. Для Алейникова этот роман оказался сильным потрясением. На какое-то время он даже запил, а затем и вовсе покинул группу Герасимова. В 1934 году Алейников снялся в третьей своей картине — в фильме «Крестьяне» он сыграл роль Петьки. А в 1935 году благополучно окончил Институт сценических искусств.

В том же году Герасимов пригласил Алейникова на одну из главных ролей в своем фильме «Семеро смелых». К тому времени боль от потери любимой у Алейникова уже прошла. Он увлекся 18-летней монтажницей с «Ленфильма». На предложение Герасимова он откликнулся с удовольствием, его даже не смутило то, что одну из главных ролей в фильме будет исполнять та, которую он безответно любил, — Тамара Макарова.

Фильм «Семеро смелых» вышел на экраны страны в 1936 году и имел невероятный успех. Роль поваренка Молибоги в исполнении Алейникова стала для актера его звездным часом. Как говорят в таких случаях, «на следующий день после премьеры он проснулся знаменитым». Его стали приглашать в один фильм за другим: «За Советскую Родину» (1937), «Комсомольск» (1938), «Трактористы» (1939), «Шуми, городок», «Пятый океан» (все — 1940). Однако самым знаменитым фильмом в карьере Алейникова, без сомнения, стал «Большая жизнь» (1-я серия). В прокате 1940 года он занял 6-е место, собрав на своих просмотрах 18,6 млн. зрителей. После него Алейникова иначе как Ваня Курский никто уже не называл.

К началу 40-х годов Алейников был уже кумиром советских кинозрителей. Как написал позднее А. Бернштейн: «Алейников на экране сразу же завораживал публику, которая полюбила актера прежде всего за его природное, богом данное обаяние. Его поведение перед камерой, его игра во многом определялись не тонким расчетом, а большой художественной интуицией, жизненной энергией, юмором, иронией,



озорством. Он был в кино своеобразным вариантом Василия Теркина, добродушного, веселого, обаятельного героя «себе на уме», с хитроватой усмешкой, презрением к чиновникам, хапугам, трусам и с непредсказуемым движением чувств».

Уникальность Алейникова в том, что даже сейчас, в 90-е, его герои вызывают у зрителей огромную симпатию, то есть он стал кумиром вне времени, что не каждому артисту подвластно. Я помню, как и мы, мальчишки 70-х, копировали Петра Алейникова. «Здравствуй, милая моя, я тебя дождался...» — распевала вся страна.

Друзья артиста рассказывали, что Алейников и в жизни был таким же, как и на экране, — веселым, обаятельным. Он был душой любого общества, обожал розыгрыши, был прекрасным рассказчиком. В то же время он был совсем непрактичным, что называется, «непробивным» человеком. И хотя он был истинно народным артистом, никакими официальными званиями при жизни награжден так и не был.

Детство Алейникова было беспризорным. Он смолоду познал вкус «обратной стороны» жизни, рано начал выпивать. А тут всесоюзная слава, шумные застолья и банкеты. В 1938 году, когда он снимался в «Трактористах», режиссер фильма Иван Пырьев многократно грозился выгнать его со съемок, если тот не прекратит свои пьяные загулы. Когда же фильм вышел на экраны, критика стала дружно превозносить всех главных героев в исполнении Марины Ладыниной, Николая Крючкова, Бориса Андреева, однако похвалы Алейникову были куда скромнее. На официальные торжества в связи с выходом фильма его не приглашали, наград никаких не вручали. А ведь выкинь его Савку из фильма — и «Трактористы» сразу потускнеют.

В 1940 году Алейников впервые снялся в сказке — режиссер Александр Роу поставил фильм «Конек-Горбунок». Алейникову досталась в нем центральная роль — Иванушки. В этом же фильме с ним сыграли его жена Валентина и маленький сынишка Тарас.

В том же году Алейников снялся еще в одной картине — «Случай в вулкане», однако съемки в ней особой радости ему не доставили. Снимал фильм Евгений Шнейдер, который был слабым режиссером. Где-то к середине съемок всякое желание сниматься у Алейникова пропало, и он то и дело выра-

жал Шнейдеру свое недовольство. Причем самым неожиданным образом. Вспоминает участница тех же съемок актриса Лидия Смирнова: «Однажды Алейников позволил себе по отношению к режиссеру хулиганский поступок. Произошло это во время съемки одного из эпизодов в номере ялтинской гостиницы. Устав от замечаний режиссера, которого он не уважал, Алейников вдруг снял перед ним штаны и громко произнес: «Вот вы кто, а не режиссер!» Шнейдера это, естественно, возмутило, и он тут же телеграфировал в Москву о безобразном поступке актера. Вскоре оттуда прибыла грозная комиссия, которая потребовала, чтобы актер немедленно публично извинился перед режиссером. Алейников какое-то время упирался, однако в конце концов извинился. Картину удалось благополучно доснять, однако настоящим произведением искусства она так и не стала».

В годы Отечественной войны талант Алейникова засверкал с новой силой. Кому, как не ему, с его обаянием, добротой и юмором, предстояло вселять в бойцов веру в победу и оптимизм. Поэтому один за другим выходят на экран новые фильмы с его участием: «Александр Пархоменко» (1942), «Непобедимые», «Во имя Родины» (1943), «Большая земля», «Небо Москвы» (оба — 1944). В последнем фильме Алейников сыграл свою третью, к сожалению, последнюю, главную роль в своей недолгой киношной карьере.

Фильмов с участием Алейникова тогда могло быть и больше, если бы не его болезнь. Например, в 1945 году Михаил Жаров пригласил его в свою картину «Беспокойное хозяйство», однако из этой затеи ничего путного не вышло. Вот как об этом вспоминал сам М. Жаров: «На роль французского летчика я выбрал Юрия Любимова, а на роль русского — Петра Алейникова. Знал, что он пьет на самоуничтожение. Но надеялись: будем его закрывать — увозить — снимать — снова закрывать. Не укараулили. «Ушел» в окно по водосточной трубе, сорвался, сломал позвоночник. Пришлось заметить его Дорониным...»

Между тем другому режиссеру — Лео Арнштаму — повезло больше, чем Жарову. В 1946 году он пригласил Алейникова в свой фильм «Глинка», и актер ни разу его не подвел. Может быть, потому, что роль была необычная для актера — она резко меняла его прежний киношный типаж рубахи-пар-

ня. А сыграл он там не кого-нибудь, а самого... Александра Сергеевича Пушкина. Безусловно, это был смелый ход, как со стороны режиссера, так и со стороны актера, но зритель подобного поворота в судьбе любимого актера не принял. Алейников в роли поэта вызывал в зале дружный смех. Актер после этого даже попросил снять из титров фильма его фамилию, хотя считал эту роль одной из лучших в своем послужном списке. С этого момента наступил закат в кинокарьере Алейникова.

За четыре года он был приглашен сниматься только трижды, да и то в крохотные эпизоды. Во многом это объяснялось личной недисциплинированностью самого актера, который к тому времени почти спился. Поэтому, несмотря на то что Алейников был обожаем зрителями, многие режиссеры боялись связываться с ним, зная его скандальный характер. Например, в 1945 году на съемках фильма «Морской батальон» режиссер Александр Файнциммер вынужден был применить силу, чтобы привести Алейникова в нормальное состояние. Алейников тогда приехал на съемки в Ленинград со своей любовницей Лидией, вечерами в номере гостиницы напивался и бил ее смертным боем. Режиссеру приходилось вызывать моряков, чтобы те охраняли бедную женщину.

В конце концов, к началу 50-х годов Алейников оказался за бортом большого кинематографа. Несмотря на то что зритель с нетерпением ждал появления на экранах новых фильмов с его участием, его на съемки не приглашали. А если и приглашали, то быстро заменяли на другого актера. Из-за обильных возлияний он потерял роли в таких картинах, как: «Адмирал Нахимов» (1947), «В квадрате 45» (1954) и др. Иногда, чтобы хоть что-то заработать, Алейников соглашался выезжать с творческими бригадами актеров московских театров на периферию. Причем эти поездки обставлялись весьма оригинально. На афишах крупными буквами набиралось имя и фамилия — «Петр Алейников», а внизу мелкими буквами выписывались имена остальных актеров. И аншлаги были полные. Народ до сих пор помнил и любил своего кумира, последний успешный фильм которого был снят 10 лет назад. Артисты, участвовавшие в этих концертах, вспоминают, что работать перед выходом Алейникова было трудно. Зрители ждали только его и поэтому выступления других актеров

встречали сдержанно. И вот когда наконец появлялся француз и хорошо поставленным голосом, выдержав, как положено, паузу, объявлял: «Наконец перед вами выступит...» — зал, не давая ему договорить до конца, взрывался аплодисментами.

Выходил Алейников, и ему навстречу уже мчались многочисленные фанаты с подарками в руках: кто-то нес цветы, кто-то водку, кто-то коробку конфет и т. д. Кумира обнимали, целовали, качали на руках. Все это длилось довольно долго, иногда так, что на выступление у артиста уже времени просто не хватало. Если же все-таки он выступал, то это выступление было довольно скромным. Никаких веселых историй или тем паче анекдотов (на которые актер был большой мастер). Алейников всегда читал какой-нибудь рассказ советского писателя или чеховскую «Дорогую собаку». В 1954 году, во время концертных выступлений в Челябинске, Алейников читал стихи А. Пушкина. И, как говорят очевидцы, неоднократно крестился во время выступления. По тем временам такое публичное выражение своих религиозных чувств могло дорого стоить артисту. Но он, видимо, свое уже отбоялся.

В те годы многие, некогда набивавшиеся в друзья к Алейникову, отвернулись от него. Он был один, и часто местом его прогулок был Московский зоопарк. Особенно он любил бывать возле клетки с волком по имени Норик. Их дружба крепла с каждым днем, и однажды, когда Алейников кинул волку очередной кусок хлеба, волк внезапно подошел к самой решетке. Его взгляд был настолько выразителен, что Алейников, повинувшись какому-то внутреннему зову, подошел к решетке и наклонился к волку. И тот лизнул его лицо. На глазах артиста показались слезы, и он произнес: «Норик, ты самый лучший среди людей».

В 1955 году молодой режиссер Станислав Ростоцкий начал съемки своего первого фильма «Земля и люди». Кто-то предложил ему снять в одной из ролей Алейникова: мол, без работы тот совсем спивается. Ростоцкий встретился с актером, спросил у него, можно ли надеяться на то, что он не подведет. Алейников дал твердое слово не брать в рот ни капли. И свое слово сдержал. Это было первое появление актера на экране после пяти лет творческого простоя (в 1950 году он снялся в фильме «Донецкие шахтеры»). Однако изменить что-либо в лучшую сторону в судьбе Алейникова съемки в

этом фильме уже не могли — болезнь зашла слишком далеко. Он ушел из семьи, жил у каких-то чужих людей. Видевший его в те годы Павел Леонидов вспоминает слова П. Алейникова: «Мне не пить нельзя. Если, понимаешь, я вовремя не выпью — мне хана: задохнусь я, понимаешь. У меня, когда срок я пропущу, одышка жуткая, как у астматика, а выпью — и отойдет, отхлынет. У меня, понимаешь, в душе — гора, не передохнуть, не перешагнуть, не перемахнуть. Боря Андреев — вон какой здоровый, а с меня чего взять-то? Иной раз думаю: неужто один я такой непутевый да неумный, а погляжу на улицу или в зал — ведь всем дышать нечем, всем, но они, дураки, терпят, а я пью и не терплю. У меня бабушка казачка была, вот я и буду пить, а не терпеть».

На рубеже 50—60-х годов Алейников снялся в эпизодических ролях в трех фильмах: «Отчий дом» (1959), «Ванька» (1960), «Будни и праздники» (1962). В 1963 году его пригласили на роль почтальона в фильме Киностудии имени Довженко «Стежки-дорожки». Его партнером по фильму был актер Евгений Весник. Съемки проходили в селе Селище под Винницей, и Алейников первое время вел абсолютно трезвый образ жизни. Казалось, что ничто не выбьет его из колеи. Однако Весник, с которым они жили в одной хате, на четыре дня улетел в Москву, и к Алейникову тут же «приклеился» местный киномеханик. Начались ежедневные возлияния, которые едва не завершились трагедией: пьяный Алейников ушел в лес и там свалился в какой-то овраг. Его еле-еле отыскивали, кое-как выходили и отправили обратно в Москву. А все эпизоды с его участием пересняли с другим актером.

Между тем алкоголизм вызвал массу других болезней. Он перенес операцию на ноги, в начале 60-х из-за мокрого плеврита у него удалили одно легкое (операцию проводил знаменитый профессор Лосев). Жизненные силы постепенно покидали этого некогда крепкого и жизнерадостного человека. Однако за несколько месяцев до смерти судьба все-таки подарила Алейникову радость новой работы на съемочной площадке. Режиссер Булат Мансуров пригласил его в свой фильм «Утоление жажды» на роль заправщика Марютина. Радость Алейникова была еще сильнее оттого, что в этой же картине с ним должны были сниматься его дети: сын Тарас и дочка Арина. Съемки происходили в пустыне под Ашхабадом. Б. Мансу-

ров рассказывает: «В рабочем поселке, в комнате недостроенного дома, мы были вдвоем с П. Алейниковым. За фанерной перегородкой была гримерная, и оттуда доносился женский голос: «Я его не узнала. Помню, такой он был красивый, а теперь...» Петр Мартынович улыбнулся и заплакал...

По двенадцать и более часов в сутки работал Петр Мартынович, заражая своим трудолюбием всю съемочную группу. Все, что он успел сделать в фильме, было сделано за 15—16 дней. Однажды я спросил его:

— Не устали ли вы?

Он улыбнулся и неожиданно спросил, изменю ли я название фильма.

— Нет.

— Не надо, — проговорил он, — это моя долгая жажда работать, которую я давно не утолял...

И все же болезнь окончательно надломил его. Он улетел в Москву и назад не вернулся...»

Петр Алейников скончался 9 июня 1965 года в Москве, в «высотке» на площади Восстания, где жил все эти годы. До своего дня рождения (ему должен был исполниться 51 год) он не дожил 33 дня.

Когда на самом вершине решался вопрос о том, где похоронить популярного актера, было решено выделить ему скромный участок на Ваганьковском кладбище. Однако в дело внезапно вмешался лучший друг Алейникова актер Борис Андреев. Он пришел в один из высоких кабинетов и, ударив по столу кулаком, потребовал похоронить народного артиста Петра Алейникова на престижном Новодевичьем кладбище. «Так ведь не положено, — ответили ему начальники. — На Новодевичьем все места уже давно распределены». — «И мое место тоже там?» — спросил Андреев. «Конечно, Борис Федорович!» — «Тогда похороните на нем Петю Алейникова, а мне сойдет и место поскромнее», — заявил Андреев. Чиновники так и поступили: Алейников лег на Новодевичьем, а Андреев спустя 17 лет — на Ваганьковском кладбище.

Фильм «Утоление жажды» вышел на экраны страны в 1967 году. За роль старого рабочего Марютина Петр Алейников в 1968 году на кинофестивале в Ленинграде был награжден специальным призом (посмертно).

Дети П. Алейникова пошли по его стопам: сын Тарас стал кинооператором, а дочь Арина — актрисой.

## *Александр Невский сталинского кино*

*(Николай Черкасов)*

Этот актер долгие годы считался олицетворением сталинской эпохи, одним из ярких символов ее кинематографии. Образы, созданные им на экране, вошли в плоть и кровь советского народа, стали той цементирующей основой, которая крепила идеологический каркас державы.

Николай Черкасов родился 27 июля 1903 года в Петербурге, в семье железнодорожного служащего. По семейному преданию, рождался на свет будущий знаменитый актер неохотно. Поэтому его пришлось тащить наружу щипцами, отчего у него над висками на всю жизнь остались две небольшие вмятинки.

В детстве Черкасов о профессии актера не помышлял, а мечтал стать музыкантом. Интерес к музыке у него был настолько сильный, что он в одиночку посещал концерты графа Шереметева, ходил на утренники в филармонию и даже ездил в Павловск, где обычно выступали известные в то время музыканты. Его кумиром на многие годы стал Федор Иванович Шаляпин.

Однако в 1919 году, когда Черкасов окончил Петроградскую трудовую школу, ему пришлось последовать совету родителей и поступить в Военно-медицинскую академию. Но Черкасов уже тогда сомневался в своих способностях к медицине. Однажды он возвращался домой и по дороге стал свидетелем того, как трамвай на полном ходу переехал прохожего. Брызнувшая на тротуар кровь вызвала в юноше такой ужас, что он понял: ни о какой медицине и речи быть не может. И Черкасов поступает в студию мимистов, руководимую А. Кларком. Проучившись там всего лишь несколько недель, 16-летний Черкасов вскоре был зачислен мимистом 3-й степени в Петроградский академический театр оперы и балета. Так начались театральные университеты будущего знаменитого актера.

В 1925 году, случайно посмотрев в кинотеатре «Паризиана» фильм о приключениях комиков Пата и Паташона, Черкасов и его однокурсник по Институту экранного искусства Гуре-

вич решили воссоздать этот дуэт собственными силами (чуть позже Гуревича заменит студент Борис Чирков, тот самый, который позднее сыграет в кино Максима). Черкасову, естественно, досталась роль долговязого Пата. Когда летом следующего года студенческая бригада ИСИ гастролировала по Средней Азии, то самым удачным номером был именно этот — Пат и Паташон. Этот же номер вскоре способствовал зачислению Черкасова в Ленинградский театр юных зрителей.

В 1927 году Черкасов снялся в своем первом фильме. Это была немая картина «Поэт и царь», в которой молодой артист сыграл парикмахера Шарля. Как вспоминал позднее сам актер, впервые увидев себя на экране, он ужаснулся — своему росту и худобе. Тогда ему показалось, что кино для него навсегда закрылось. Но это оказалось не так. Вскоре он был приглашен на съемки еще двух картин: «Его превосходительство» и «Мой сын» (в последнем он играл все того же долговязого Пата).

Летом 1929 года он познакомился с юной актрисой Ниной Николаевной Вейтбрехт, которая вскоре стала его женой. В октябре 1930 года умер отец Черкасова. В те дни актер был в Москве (он уже работал в Московском мюзик-холле), но на похороны отца успел приехать. Мать с женой просили его не уезжать, но он был связан работой и бросать ее не собирался. Однако весной 1931 года у него родилась дочка, и это решило исход дела: Черкасов вернулся в Ленинград окончательно и устроился на работу в только что созданный театр «Комедия». Выбор в пользу именно этого коллектива объяснялся в первую очередь тем, что он нигде не гастролировал, и молодому отцу это было очень выгодно.

В 1934 году Черкасов поступает в труппу Ленинградского академического театра имени Пушкина. Однако первое время играет там небольшие роли и о славе не мечтает. Но та же равно его находит, правда, благодаря кино. Случилось это в 1936 году, когда на экраны страны вышел фильм Владимира Вайнштока «Дети капитана Гранта», где Черкасов сыграл уморительного профессора Паганеля. Успех фильма был настолько огромен, что после него Черкасову посыпались предложения от многих режиссеров. Причем роли ему предлагались непохожие одна на другую. Так, в 1936 году он начал одновременно сниматься в роли царевича Алексея в «Петре Первом» и профессора Полежаева в «Депутате Балтики».



Отмечу, что в оба фильма актер попал отнюдь не просто. В первом случае он сам явился к режиссеру «Петра Первого» Владимиру Петрову и заявил: «Роман Толстого знаю наизусть и готов сыграть в фильме роль самого Петра!» Дерзость актера понравилась режиссеру, и он попросил гримера загримировать его под царя. Однако Петр Первый из Черкасова явно не получался. Актер расстроился, и тогда режиссер внезапно предложил ему роль царевича Алексея. После недолгих колебаний Черкасов согласился.

С ролью во втором фильме тоже помогла случайность. Снимаясь в «Петре», Черкасов захаживал в павильон, где Александр Зархи работал над фильмом «Беспокойная старость» (первое название «Депутата Балтики»). Во время этих встреч ни одна из сторон не предлагала другой сотрудничество. Неожиданно режиссер предложил актеру почитать сценарий: «Может, подыщешь для себя какую-нибудь роль». Черкасов хотел было отказаться, он ведь был по горло загружен в «Петре», но затем согласился. И, прочитав сценарий, вдруг загорелся ролью профессора Полежаева. «Да какой из тебя старик?» — искренне удивился режиссер. Но Черкасов обладал удивительным свойством убеждать людей в своей правоте. И Зархи сломался.

Премьера «Депутата Балтики» состоялась 1 января 1937 года в Ленинградском Доме кино и вызвала бурю восторга. Заключительная речь профессора Полежаева буквально утонула в аплодисментах публики. Ни один советский фильм не удостоивался еще таких оваций. В том же году на Международной выставке в Париже фильм был удостоен высшей премии — Гран-при.

Спустя два года Черкасов сыграл еще одну звездную роль — Александра Невского в одноименном фильме Сергея Эйзенштейна. Причем предложение великого режиссера сыграть эту роль застало актера врасплох. Одной из причин было то, что Черкасов в душе боялся Эйзенштейна, наслышанный о том, что тот зачастую подавляет индивидуальность актера. После первой встречи с Эйзенштейном он понял, что им будет трудно работать вместе. Их взгляды на образ Александра Невского расходятся. Однако режиссер оказался настойчив в своем стремлении заполучить на главную роль именно Черкасова и уговорил актера работать вместе. В первых чис-

лах июня 1938 года съёмочная группа прибыла в окрестности Переславля-Залесского, а 5 июня начались съёмки.

Знаменитое Ледовое побоище снимали тем же летом, в тридцатиградусную жару. Возле «Мосфильма», на Потылихе, было заасфальтировано огромное поле, которое засыпали опилками, нафталином и солью, а затем залили жидким мелом и стеклом. Таким образом было создано скованное льдом Чудское озеро.

Не все знают, что в первоначальной версии фильма Александр Невский погибал, отравленный во дворе татаро-монгольского хана. Причем этот яд ему втерли свои же, русские. Однако после просмотра фильма с таким концом Сталин лично распорядился выкинуть этот эпизод, так как он разрушал тот идеологический посыл, который вкладывался в картину: великий патриот своей страны Александр Невский должен был победить врага и остаться живым, несмотря ни на какие козни недругов. Жизнь показала, что сталинская версия фильма оказалась весьма действенной: такого патриотизма, какой советские люди испытывали после просмотра «Александра Невского», в стране давно не было. Вот как об этом вспоминает историк В. Кожинов: «Только с середины 1930-х слово «отечество» начинает обретать в официальной идеологии свой истинный смысл. Вместе с тем широкое утверждение патриотического сознания свершилось тогда чрезвычайно, исключительно быстро, и это означало, что оно жило в душах миллионов людей и только не имело возможности открыто выразиться. Считаю уместным сказать, что я сам — хотя в то время по возрасту находился между детством и отрочеством — хорошо помню, как легко, прямо-таки мгновенно совершался переход к патриотическому русскому сознанию, — и вот уже в 1938 году завораживающе звучал над страной призыв из кинофильма «Александр Невский» с мелодией возвратившегося из эмиграции Сергея Прокофьева:

Вставайте, люди русские...»

Еще совсем недавно о благоверном князе Александре Невском или молчали, или изрекали нечто поносящее его. Сегодня можно услышать или прочесть, что русский патриотизм в те годы «насадил» Сталин. В действительности он только «санкционировал» то, что жило и нарастало в душах миллионов русских людей.

1 декабря 1938 года «Александр Невский» вышел на широкий экран, и слава Николая Черкасова достигла заоблачных вершин.

В 1939 году в семье Черкасовых произошла трагедия — едва появившись на свет, умерла их младшая дочь. В начале 1941 года супруги повторили попытку завести ребенка, и на этот раз их ждала удача — на свет появился мальчик, которого назвали Андреем. А затем началась война, которая отняла у них старшую дочь: в 1942 году она погибла в ленинградскую блокаду вместе с бабушкой — тестем Черкасова.

В первые месяцы войны Черкасов попал в числе других эвакуированных жителей Ленинграда в Новосибирск. Там он создал концертную бригаду из артистов Театра имени Пушкина и отправился с гастролями на корабли Балтийского флота. В апреле 1943 года актера вызвали в Алма-Ату для съемок в фильме «Иван Грозный» (режиссер С. Эйзенштейн). 28 октября 1944 года состоялся просмотр первой серии фильма на большом художественном совете. Картину посмотрел Сталин и остался доволен ее концепцией. Это было по-настоящему державное кино, где Иван Грозный предстал в образе мудрого царя, все помыслы и действия которого направлены на одно: на укрепление Государства Российского. Эти же помыслы владели тогда и Сталиным.

На волне этого успеха съемочный коллектив приступил к работе над второй серией картины. Однако судьба этой части фильма оказалась печальной. Еще в процессе работы над ней у Черкасова и Эйзенштейна появились существенные разногласия. По мнению актера, во второй части Иван Грозный начал превращаться в человека нерешительного, слабохарактерного, безвольного. Это был уже не тот царь-государственник, который присутствовал в первой серии, а какой-то неврастеник. Трансформацию царя режиссер никак не объяснял, хотя подспудно актер и мог догадываться о причинах, которые толкнули Эйзенштейна на подобную трактовку: злость на Сталина. Выиграв войну, тот взошел на новую ступень славы, чего ему никак не могли простить ни его недруги на Западе, ни завистники на родине. И посредством своего фильма Эйзенштейн, видимо, хотел опустить вождя на землю, показать ему, что его сходство с Грозным если и есть — то только в негативном.

Сталин намек понял. Хотя поначалу виду и не подал. И когда 25 февраля 1947 года он принял в Кремле Эйзенштейна и Черкасова, он всего лишь по-дружески пожурил режиссера за неправильную трактовку образа царя. На следующий день после этой беседы в Кремле Черкасову было присвоено звание народного артиста СССР, а саму вторую серию было приказано положить на полку (она увидит свет спустя 11 лет). Что касается Эйзенштейна, то он оказался не у дел и ровно через год скончался.

Весной 1946 года состоялась первая заграничная поездка Черкасова — в составе делегации деятелей советской кинематографии он вылетел в Чехословакию на фестиваль советских фильмов. Через несколько месяцев после этого судьба вновь забросила его в эту страну: режиссер Григорий Александров предложил актеру одну из главных ролей в своем новом фильме «Весна», съемки которого должны были проходить в Чехословакии. Во время этих съемок актер едва не погиб. В тот роковой день он сидел за рулем автомобиля, в котором, кроме него, находились еще двое: Любовь Орлова и Григорий Александров. На одном из поворотов машину занесло, и она врезалась в дерево. В результате Александров сломал ключицу, Черкасову выбило несколько зубов и сильно повредило лицо. И только сидевшая на заднем сиденье Орлова практически не пострадала. Из-за этой аварии Черкасову пришлось отказаться от главной роли доктора Петрова в фильме «Во имя жизни» и сняться в эпизоде — в роли старого сторожа Лукича.

На рубеже 40—50-х годов (когда на 16 советских киностудиях снималось порядка 10—15 картин в год) Черкасов без дела не сидел. Правда, и фильмы, в которых он тогда снимался, ничего выдающегося собой не представляли. Это в основном были историко-биографические картины: «Адмирал Нахимов», «Пирогов», «Академик Иван Павлов» и др. Единственное исключение — фильм «Счастливого плавания», повествующий о современности. В 1950 году за роль Левашова в этой картине Черкасову была присуждена пятая по счету (и последняя в его карьере) Сталинская премия.

Стоит отметить, что если загруженность Черкасова в кино в те годы была достаточно высокой, то в Театре имени Пушкина новых ролей у него практически не было. Он играл

только в четырех спектаклях: «Великий государь», «Жизнь в цвету», «Борис Годунов» и «Ревизор». На большее у него просто не хватало ни времени, ни сил. Ведь актер занимался еще и общественной деятельностью как член Советского комитета защиты мира. В этом качестве он тогда объездил чуть ли не полмира.

В 1952 году свет увидела книга Черкасова «Записки советского актера», которая имела большой успех у читателей. Получив гонорар, актер, наконец, сумел купить себе сборный щитовой дом и построился на Карельском перешейке в дачном поселке Комарово. От дома актера на Кронверкском проспекте туда можно было добраться на машине всего за полчаса. Соседями Черкасовых в дачном поселке была семья композитора Дмитрия Шостаковича.

В 1953 году произошел любопытный эпизод. Режиссер Михаил Калатозов задумал снимать комедию по сценарию Александра Галича «На плоту» (этот фильм затем получит название «Верные друзья»). На роль академика Нестратова собирались пригласить Черкасова, и, чтобы убедить его сниматься, в Ленинград отправились Калатозов и Галич. Роль была прекрасная, и казалось, что актер без всяких лишних раздумий согласится на нее. Однако... Черкасов вдруг стал ссылаться на то, что он занимает массу высоких постов, что он очень устает от общественной работы, и поэтому, если режиссер хочет видеть его в своей картине, он должен все это учитывать. Короче, стало ясно, что актер набивает себе цену. Гостям из Москвы все это очень не понравилось, и, вернувшись в столицу, они приняли решение Черкасова в свой проект не привлекать. И отдали эту роль другому замечательному актеру — Василию Меркурьеву. Кстати, ходили слухи о том, что некоторые черты характера его героя — Нестратова (в частности, высокомерие) актер позаимствовал именно у Черкасова.

В марте 1956 года Черкасов начал сниматься в очередной звездной роли — он играл Дон Кихота в одноименном фильме Григория Козинцева. Эта роль много значила для актера. Во-первых, он уже пять лет как нигде не снимался, во-вторых, еще в бытность свою актером ТЮЗа играл роль Дон Кихота.

В конце апреля съемки в Ленинграде были закончены, и съемочная группа отправилась на природу в Крым — в район Коктебеля. Там к тому времени уже была выстроена «Ламан-

ча». Отмечу, что дублером Черкасова в особо трудных съемках должен был быть каскадер Васильев. Однако, например, в эпизоде с мельницей актеру самому пришлось вертеться на крыле и висеть на 16-метровой высоте головой вниз. Черкасову тогда было уже 53 года.

Фильм «Дон Кихот» вышел на широкий экран весной 1957 года и имел громкий успех у зрителей. Причем не только в СССР, но и за рубежом. Через год после выхода фильма он был показан в рамках международного кинофестиваля в канадском городе Статфорде. За исполнение роли Дон Кихота Черкасову была присуждена премия «Лучшему актеру».

Не забывал Черкасов и про театр. В 1957 году он начал репетировать роль Хлудова в спектакле «Бег» по пьесе М. Булгакова. 27 июня 1958 года состоялась премьера этого спектакля. В ноябре следующего года актер сыграл уральского академика Федора Алексеевича Дронова в спектакле по пьесе С. Алешина «Все остается людям». В 1962 году кинорежиссер Георгий Натансон решил перенести эту пьесу на широкий экран. Главную роль, естественно, должен был сыграть Черкасов. Фильм вышел в 1963 году и был тепло принят зрителем.

После этого успеха многие режиссеры вновь вспомнили о Черкасове. Так, Григорий Козинцев именно его видел в роли короля Лира, а Александр Зархи хотел снимать в роли Каренина. Увы, но этим планам так и не суждено было осуществиться: Черкасов скончался незадолго до начала съемок этих картин.

Актер умер 14 сентября 1966 года. Умер он отнюдь не глубоким стариком — ему было 63 года. Однако годы, отданные искусству, несомненно, подточили его здоровье. Уже на пороге 60-летия Черкасов стал чувствовать себя значительно хуже. Особенно его беспокоила хроническая эмфизема легких, которая преследовала его с 1945 года. Кроме того, пошаливало сердце. Как итог: с 1964 года актер практически ежегодно вынужден был ложиться в больницу. А тут еще на его плечи свалились служебные напасти. В июне 64-го Черкасова внезапно уволили из Театра имени Пушкина. Для актера это увольнение стало сильным потрясением, поскольку именно в том году исполнялось ровно 30 лет, как он поступил на службу в этот театр. Поводом же к подобному повороту событий послужило якобы заявление самого артиста, когда в полемическом задоре на одном из собраний он заявил: «Чем

увольнять молодежь, лучше увольте меня!» Вот его и уволили. И Черкасов снова слег.

После увольнения Черкасов прожил еще два года. В августе 1966 года его вновь положили в больницу, из которой он уже не вышел. У него началась водянка, с которой сердце и легкие не справлялись. В последний путь выдающегося артиста провожали тысячи ленинградцев.

## *Богатырь сталинского кино*

*(Сергей Столяров)*

Долгие годы этот актер считался эталоном красоты в советском кинематографе. Высокий, широкоплечий красавец, он играл сплошь положительных героев: статных военных, сильных и благородных былинных героев, которые в одиночку противостояли полчищам врагов и неизменно их побеждали. Глядя на этого актера, миллионы людей считали, что и в обычной жизни он всегда привык побеждать. Но это было не так. На самом деле у этого актера оказалась сложная судьба. Долгое время его было запрещено снимать на главной студии страны «Мосфильме», а звания народного артиста СССР он так и не дождался: умер накануне выхода этого указа в свет.

Сергей Столяров родился 1 ноября 1911 года в деревне Беззубово Тульской губернии в семье лесника Дмитрия Столярова. У Сергея было еще три брата и сестренка. Жили они хоть и бедно, но дружно. Отца своего Сергей практически не помнил. В 1914 году началась Первая мировая война. Рекрутов набирали по жребию. Идти на фронт тогда выпало одному богатому крестьянину, но он обратился к своим землякам: мол, тот, кто пойдет на фронт вместо него, получит избу, лошадь и корову. Это было настоящее богатство, отказаться от которого было не всякому под силу. Вот отец Столярова и согласился на такую замену. Он ушел на фронт и был убит во время газовой атаки. Обещанное богатство его семья получила, однако радовалась ему недолго. Октябрьская революция все у них конфисковала. Семья Столяровых осталась без средств к существованию. В деревне начался голод, и, чтобы спасти своих детей, мать решила младших оставить у себя, а

троих старших сыновей отправить в Ташкент. В те годы этот город называли хлебным. Так начались скитания Сережи Столярова по объятай войной России. В Ташкент тогда он так и не попал — заболел брюшным тифом, и братья оставили его в больнице в Курске, а сами так и пропали в водовороте тех событий. Сергей вылезился и некоторое время оставался в больнице, до полного выздоровления, помогал санитарам. Затем его определили в курский детский дом. Именно там он впервые и узнал, что такое театр. Воспитатель организовал из детдомовских ребят драмкружок.

В конце 20-х годов Столяров окончил Первое профтехучилище в Москве и одно время работал паровозным машинистом на Киевской железной дороге. В свободное время он учился в театральной студии для рабочих при МХАТе, организованной актером Алексеем Диким. Актерские способности у Столярова, без сомнения, были, поэтому по окончании студии ему посоветовали поступать во МХАТ. В 1932 году на приемных экзаменах в знаменитом театре Столяров читал монолог Нила из пьесы М. Горького «На дне». Читал прекрасно, члены высокой комиссии, а это были Константин Станиславский, Владимир Немирович-Данченко, Всеволод Мейерхольд, — приняли решение из пятисот абитуриентов зачислить в театр только двоих. Одним из них был Сергей Столяров, другим — Михаил Названов.

В начале 30-х годов удачно складывалась не только творческая жизнь Столярова, но и личная. В 1930 году его призвали на военную службу, и он был распределен в Театр Советской Армии. Там он и познакомился с молодой актрисой Ольгой Константиновой, которая в ту пору заканчивала театральные курсы Юрия Завадского. Из-за своей вечной занятости на курсах она несколько раз отказывалась выходить замуж за Столярова, считая, что учеба — прежде всего. На этой почве они постоянно ссорились. И только через год, в 31-м, Ольга наконец согласилась выйти за Столярова. Однако свадьбы у них не было. Столяров погрузил на саночки все нехитрые пожитки своей жены, и они переехали в его комнату девяти метров, без печки, без особой мебели — были только столик, стулья и тахта.

Тем временем зачисленный в труппу МХАТа Сергей Столяров играл «на подхвате» — у него была маленькая роль в



спектакле «Воскресение» по Л. Толстому. Играл он конвойного, охранявшего Катю Маслову. Так продолжалось два года. В 1934 году молодого актера заметил режиссер Александр Довженко и пригласил на эпизодическую роль летчика в своем фильме «Аэроград». Дебют Столярова в кино состоялся, и дебют был удачным: статный красавец Столяров не мог не привлечь к себе внимания.

В 1936 году сам Григорий Александров без всяких проб пригласил актера на главную роль в своем новом фильме «Цирк». С этой картины и началась звездная слава киноактера Сергея Столярова. Его лицо улыбалось с огромных рекламных плакатов, мелькало в газетах и журналах (кстати, именно благодаря этому фильму Сергея после 18 лет разлуки нашли мать и брат Роман). Однако это было «парадное» лицо актера Столярова. То, что внутри этого 24-летнего красавца происходит драма, связанная с репрессиями 1937 года, знали немногие. А ведь тот год начинался для Столярова радостно. Сначала он стал отцом: 28 января у них с Ольгой родился сын, которого назвали Кириллом (в дальнейшем он пойдет по стопам отца и с 1956 года будет сниматься в кино). Затем должна была состояться торжественная премьера фильма «Цирк». Однако Столяров идти на нее отказался.

Незадолго до премьеры «Цирка» был арестован как «враг народа» и расстрелян оператор фильма Владимир Нильсен. По смехотворному поводу: Нильсен был женат на балерине, подданной Италии. Когда Столяров узнал об аресте, он был настолько потрясен, что отказался идти на премьеру фильма. Хотя прекрасно понимал, чем рискует, — его могли арестовать, как Нильсена. Но Столярова не тронули, поскольку по всем статьям он был благонадежным: из крестьян, детдомовец, бывший паровозный машинист. Единственное, что посмели сделать, — запретили сниматься на главной киностудии страны «Мосфильме», где в те годы делами управляли деятели из числа космополитов.

Кстати, в том же 37-м фильм «Цирк» был отправлен на Всемирную выставку в Париж, где имел большой успех. Но Столярова туда тоже не пустили. Зато туда отправили знаменитую скульптуру Веры Мухиной «Рабочий и колхозница», в создании которой Столяров принимал непосредственное участие: фигура Рабочего лепилась именно с него.

После «Цирка» Столяров разорвал всяческие отношения с Григорием Александровым. Они хоть и разговаривали при встречах, но Александров знал, что актер его не уважает. Столяров вообще был человеком вспыльчивым, мог сказать в глаза резкость любому начальству. Что он сказал после «Цирка» Александрову, он никогда не вспоминал даже в разговорах с близкими. Но сказано было что-то очень неприятное, что навсегда сделало невозможными дружеские отношения между ними.

Лишившись возможности сниматься на «Мосфильме», Столяров стал одним из самых востребованных артистов на «Союздетфильме». В те годы на волне патриотизма, которая стала нарастать в стране примерно с 1936 года, в советском кинематографе стали появляться фильмы, должны были этот патриотизм всячески пропагандировать. В итоге на свет стали появляться экранизации русских народных сказок, где былин-ные герои расправлялись с полчищами врагов и завоевывали сердца первых красавиц. И лучшего актера в советском кино, чем Сергей Столяров — статный красавиц с типичными чертами русского былинного богатыря, и невозможно было себе представить. И вот уже в конце 30-х на экраны страны один за другим выходят фильмы-сказки великого сказочника Александра Роу с участием Столярова: «Руслан и Людмила» (1939; роль Руслана) и «Василиса Прекрасная» (1940; роль Иванушки). А в 1944 году тот же Роу пригласил Столярова на роль Никиты Кожемяки в картине «Кашей Бессмертный». Однако в те же годы Столяров играл и роли своих современников — таких же смелых и бесстрашных русских людей, как и его сказочные герои, — в фильмах «Моряки» (1939) и «Гибель «Орла» (1940).

В то время популярность Столярова в народе была огромной. Пройти по улице даже несколько шагов спокойно он не мог — тут же его обступала толпа. Когда он спускался в метро, девушки-контролеры метрополитена делали вид, что рвут билет, протягиваемый Столяровым, а сами оставляли его на память как сувенир.

Когда началась война, Столяров не мог остаться в стороне и записался на фронт добровольцем. Однако, как и многих его коллег, Столярова вскоре отозвали, мотивируя это решение производственной необходимостью. Вместе с «Мосфиль-

мом» актер и его семья осенью 1941 года оказались в Алма-Ате. По дороге туда произошел печальный случай: у Столяровых украли продуктовые карточки. По тем временам это означало голодную смерть. И тогда Столяров вспомнил о своем хобби — охоте, взял на киностудии винтовку и ушел в горы. Его не было сутки, но, когда он вернулся, за его плечами болтался огромный горный козел. Его мяса Столяровым хватило надолго — часть его они съели, часть продали на рынке. Именно на это мясо Столяров выменял у Константина Симонина его новую пьесу «Русские люди», которую актер затем поставил на сцене местного театра. Все сборы от этого спектакля Столяров отправил в Фонд обороны Родины на танк, который так и называли — «Русские люди». В благодарность за этот поступок актера ему в Алма-Ату прислал телеграмму сам Сталин, который весьма ценил и уважал Столярова за его подвижническую деятельность в деле патриотического воспитания советских людей.

Тем временем, в 1944 году, жена Столярова отправилась в Белоруссию играть в Русском драматическом театре, а Столяров приступил к съемкам в фильме «Кашей Бессмертный». Во время натурных съемок этого фильма в Барнауле игравший Никиту Кожемяку Столяров едва по-настоящему не убил Кашею в исполнении Георгия Милляра. В сцене битвы Столяров так рубанул своего коллегу деревянным мечом по голове, что того увезли в больницу с сотрясением мозга. К счастью, все обошлось, и фильм досняли с теми же исполнителями.

В 1946 году Столяров попробовал свои силы в комедии, снявшись в роли денщика в фильме «Старинный водевиль», который снимался на студии «Баррандов» в Чехословакии. Высокое киноначальство понимало желание Столярова выйти из привычного образа «былинного героя» и сыграть что-то иное, однако одобрить его не могло. После войны тема патриотизма продолжала оставаться актуальной в обществе, поэтому Столярову не оставалось ничего иного, как вернуться к прежним своим героям — сильным и смелым людям, не боящимся в одиночку противостоять коварному врагу. Одним из таких фильмов стала картина «Далеко от Москвы» (1951) по одноименному роману В. Ажаева (кстати, очень популярному у читателей), рассказывающая о том, как в годы войны советские люди самоотверженно прокладывали нефтепровод око-

ло Красноярска. Столяров играл в фильме роль Рогова, за которую был удостоен (вместе с другими создателями фильма) Сталинской премии. Тогда же ему присвоили и звание заслуженного артиста РСФСР.

Несмотря на то, что Столяров в те годы считался звездой советского кино, его семья, в отличие от других знаменитых семей, жила довольно скромно. Они обитали в коммунальной квартире и не имели ни машины, ни дачи. Единственной частной собственностью Столярова было охотничье ружье. Поэтому иногда они всей семьей выезжали в какую-нибудь область: Новгородскую, Псковскую, Рязанскую — и жили в брошенных домах. Столяров с сыном с утра уходили на охоту и к вечеру неизменно приходили с добычей. Как вспоминает сын актера Кирилл Столяров: «Отец ходил босиком, в простой рубахе и штанах. Помню, как-то деревенские мальчишки, с которыми я играл, спросили меня, почему отец не одевается как артист. На мой вопрос он ответил, что мог бы с тросточкой и при бабочке ходить по деревне, но не любит эту показуху, потому что он такой же, как и другие люди...

Да и дружил отец в основном с людьми простыми, не из мира искусства. Из актеров у него был только один друг — Борис Бабочкин. Они вместе ездили на охоту. Их дружба продолжалась всю жизнь...»

В 1953 году, когда вышла очередная киносказка с участием Столярова — «Садко» Александра Птушко, к артисту пришла и международная известность. На кинофестивале в Венеции он получил первую премию. Однако самого актера на тот фестиваль не послали: недоброжелатели отыгрались на нем за то, что долгие годы он был в числе любимых актеров Сталина (вождя к тому времени уже не было в живых). Но спустя год французский журнал «Синема» включил Сергея Столярова в список выдающихся актеров мирового кино, причем от Советского Союза в этом списке он был один. Этот факт лишний раз доказывал то, что слава Столярова зиждилась отнюдь не на поддержке Сталина, как об этом твердили недоброжелатели актера, а на объективных показателях — и прежде всего народной любви.

После успеха «Садко» на международном фестивале в доме у Столяровых стали появляться зарубежные гости. Они были, конечно, в шоке: звезда советского кино живет в ком-

муналке. Но сам Столяров относился к этому спокойно. И когда жена в очередной раз стала уговаривать его пойти к начальству и попросить дать ему отдельную квартиру, сказал, как отрезал: «Я никуда не пойду. Люди, которые воевали, до сих пор живут в подвалах».

Сын Столярова Кирилл решил пойти по стопам отца и в 1954 году поступил во ВГИК. Родители в те дни были на гастролях в Днепропетровске, поэтому о решении сына ничего не знали. Когда вернулись в Москву и узнали, то промолчали. Отец лишь скупно заметил: «Ну-ну...» В 1955 году Кирилл снялся в первом своем фильме — «Сердце бьется вновь». Однако популярность пришла к нему только со второй картины — «Повесть о первой любви» (1957). В том же году Григорий Александров пригласил его в свою новую картину, которая вышла на экраны в 1958 году и носила название «Человек — человеку». После премьеры фильма были выпущены спичечные коробки с двумя профилями: исполнителей главных ролей в фильме — Кирилла Столярова и Светланы Немоляевой (это был ее дебют в кино). В дальнейшем отношения Александра и Кирилла хотя и продолжились, но были довольно прохладными. Со второго фильма — «Пилигримы» — Кирилл ушел в самом начале съемок, хлопнув дверью. А в конце 60-х, когда Александров попросил его переозвучить роль отца в фильме «Цирк», Кирилл согласился только из-за любви к родителю.

Женился Кирилл Столяров на своей однокурснице по ВГИКу Нине Головиной. Когда у них родился сын, то они его назвали в честь деда — Сергеем.

В 50-х годах Сергей Столяров снялся еще в двух известных фильмах: в 1956 году на экраны вышел первый советский широкоформатный фильм «Илья Муромец», в котором актер сыграл роль Алеши Поповича (этот фильм вошел в Книгу рекордов Гиннеса — в нем участвовало 106 тысяч солдат-статистов и 1100 лошадей), а в 1957 году — в детективе «Тайна двух океанов», где актер сыграл роль капитана советской подводной лодки. Таким образом галерея положительных образов была продолжена актером и в этих фильмах. По этому поводу К. Столяров размышляет: «Отрицательные роли отцу как-то не давались. Ему не за что было «зацепиться» внутри, чтобы быть убедительным в роли негодяя. Характерные роли

в театре были, а отрицательные — нет. Великим актером он себя никогда не считал... Однако при всей своей положительной внешности он никогда не играл ни начальников, ни секретарей обкомов. С ним трудно было фальшивить. Подкупить его орденом или благами нельзя — значит, Столяров неуправляемый, неизвестно, чего от него ожидать».

Здесь стоит внести некоторую ремарку. Роли начальников Сергей Столяров играл, однако это были начальники из разряда положительных — настоящие коммунисты из народа, которые работали на своих должностях не за страх (или привилегии), а за совесть. Именно герои Столярова служили миллионам советских людей примером бескорыстного служения своему Отечеству и долгу. Поэтому, когда в 1958 году сам Столяров вступил в ряды КПСС, в этом не было ничего удивительного. Ведь он мог сделать это и раньше, еще в пору зарождения своей славы или, например, в годы войны, но не сделал этого, чтобы его не могли упрекнуть в том, что он примазывается к партии на волне своего актерского успеха.

В 1960 году его семья наконец-то получила ордер на новую трехкомнатную квартиру. Столяров тогда играл в Театре киноактера, в кино почти не снимался. Вроде бы странно, но это только на первый взгляд. Дело в том, что в годы хрущевской «оттепели» в советском искусстве, в том числе и в кинематографе, подняли голову космополиты, которым такие святыне понятия, как Родина, патриотизм, были чужды. Поэтому в фильмах, которые они снимали, ролей для таких подлинно русских актеров, как Сергей Столяров (а также Борис Андреев, Николай Крючков, Иван Переверзев, Михаил Кузнецов и др.), не находилось. В итоге им приходилось перебиваться иным делом — например, играть в театре или выступать с концертами. Еще в 1958 году вместе с женой, сыном и его супругой Столяров создал творческую группу, которая гастролировала по стране. Они читали стихи, прозу, играли сценки из различных водевилей. Так они сами «загружали» себя работой.

Практически не снимался в кино Столяров и в 60-е годы. Эта невостребованность носила не только профессиональный характер, но и идеологический. В начале десятилетия в обществе обострилось противостояние между двумя группировками — либералами и державниками, и Столяров даже участвовал в этом конфликте. Например, он был против той

волны огульных антисталинских разоблачений, которая внедрялась в советское общество либералами после XXII съезда КПСС (октябрь 1961 г.).

Столяров продолжал играть на сцене Театра киноактера, но в кино занят почти не был, как и большинство актеров этого театра его возраста. Столяров неоднократно поднимал вопрос об этом на разного рода совещаниях, но успеха его выступления почти не имели. Так, в начале 60-х он схлестнулся на этой почве с режиссером Сергеем Колосовым. Тот взялся экранизировать «Укрощение строптивой» Шекспира силами актеров ЦАТСА, где шла его постановка шекспировской комедии и где играла его жена — Людмила Касаткина. Столяров же был уверен, что это можно было сделать силами их театра. Победа в споре осталась за режиссером, чего Столяров простить не мог.

В конце 1965 года на Первом учредительном съезде Союза кинематографистов СССР он вновь вспомнил о Колосове и раскритиковал его последний фильм — телеэпопею (первый многосерийный фильм на советском ТВ) «Вызываем огонь на себя». И вновь под огонь его критики попал не только режиссер, но и его супруга Касаткина, вновь сыгравшая главную роль. «Артистка Касаткина — прекрасная артистка, но в эту роль она внесла все свои штампы», — заявил Столяров.

Все эти пикировки актера не могли не сказаться на его карьере в кинематографе. В итоге в 60-е Столяров сыграл лишь в двух картинах, где у него были крупные роли: «Человек меняет кожу» (1965) и «Туманность Андромеды» (1967). Последний фильм даже получил специальный приз на фестивале в Триесте в 1968 году. Столяров в этом фильме сыграл свою последнюю роль в кино. Однако малая занятость в кинематографе позволила руководителям Театра киноактера, где Столяров работал, выдвинуть против него обвинение, что он не выполняет положенную норму. За это его и его жену уволили из театра. Этот скандал серьезно подорвал здоровье актера, вскоре он серьезно заболел.

В 1968 году у Столярова внезапно начала опухать нога, и поначалу он не придавал этому особого значения. Он никогда до этого не болел. Как раз тогда ему удалось наконец «пробить» разрешение на съемки собственного фильма «Когда расходится туман». Много нервов для этого пришлось потратить. Вме-

сте с сыном они поехали выбирать натуру, и тут болезнь спутала все планы Столярова. Врачи обнаружили у него рак. Как тогда сказали врачи, «болезнь от огорчения». Актера положили в Кремлевку, а его сыном овладела навязчивая идея: он обязательно должен отдать отцу долг! И он написал сценарий о Дмитрии Донском — великом князе Московском и Владимирском, возглавившем борьбу русского народа против монголо-татар. Столярову настолько понравился сценарий, что он загорелся экранизировать его и сыграть в нем главную роль. Эти заботы продлили ему жизнь на целый год. Но не более...

Осенью 1969 года состояние Столярова резко ухудшилось. Его вновь положили в Кремлевку, хотя и сам актер, и его близкие понимали — все кончено. Видимо, поняли это и наверху: когда сын актера поднял вопрос о присвоении Столярову звания народного артиста СССР, никто из начальства не возражал (до этого недоброжелатели актера из либерального лагеря делали все от них зависящее, чтобы подлинно русский актер не стал народным актером официально). Увы, но заставить этот указ Столяров уже не успел: 9 декабря 1969 года он умер, а звание народного ему присвоили спустя несколько дней.

Вспоминает Кирилл Столяров: «Отец умер у меня на руках. Я обычно ходил в больницу часам к одиннадцати-двенадцати. В тот день была скверная погода: снег, холод. Может, потому и примчался раньше. За некоторое время до моего прихода отец брился и поранил губу. А организм уже не сопротивлялся. Пришла медсестра, дежурно спросила: «Ну как себя чувствуем?» Увидела кровь, решила прижечь ранку и что-то замешкалась. Отец говорит: «Видишь, человеку тяжело, возьми лампу и посвети». Когда я поднес лампу, то увидел, что медсестра плачет. И тут отец произнес: «Ну что ты не можешь помочь человеку, видишь, ей трудно!» Ей трудно... Через несколько минут он умер.

Потом я попросил скульптора Славу Клыкова сделать отцу памятник. Славе нужен был двухметровый белый камень: он считал, что отец был русским, светлым человеком, поэтому ничего лучше мячковского камня не придумать. Я перевернул всю Москву — не нашел. И тут мне сказали, что в одном переулке ломают часовенку. Схватил такси и, не поверите, приехал... к себе домой, туда, где всю жизнь жила наша семья, к Покровскому собору.



Вот от той разобранной часоуенки и стоиТ на могиле отца камень...»

Сергей Столяров похоронен на Ваганьковском кладбище, справа от входа. Рядом с ним на этом участке нашли свой последний приют артист Владимир Высоцкий, тележурналист Владислав Листьев, спортсменка Инга Артамонова... Всех их, таких разных, объединила земля Ваганьковского кладбища.

## *Главный еврей сталинского кино*

*(Марк Бернес)*

В августе 1969 года в привилегированной больнице в Кунцево умирал человек, чье имя знала вся страна. В последние часы своей жизни он уже почти не двигался, хотя сохранял ясность ума. Врачи, собравшиеся вокруг его постели, понимали — начинается агония. Жена артиста стояла в торце кровати, держась за ее спинку, и не могла себе позволить плакать — надо было глядеть мужу в глаза. Но он все-таки заметил, что жена, все эти дни неотступно находившаяся возле него, еле держится на ногах, и сказал: «Уйди, тебе же тяжело». Но едва она отошла, чтобы скрыться в уголке, он тут же позвал ее: «Куда ты?» Это были его самые последние слова — через несколько часов он скончался. Его смерть стала классическим примером того, когда человек чуть ли не маниакально следит за своим здоровьем и в итоге... умирает, даже не дожив до шестидесяти.

Говорят, рак — болезнь переживаний. А их на долю Марка Бернеса выпало предостаточно. До 17 лет Бернес жил с родителями в Харькове и учился в торгово-промышленном училище. Однако учился без души, поскольку с недавних пор его страстью стал театр. Но его родители и слышать ничего не хотели об актерской профессии и твердо заявили сыну: пока мы живы — актером тебе не быть! И тогда Бернес... сбежал от родителей. На свои скудные копейки он купил билет на поезд и отправился в Москву. В столице он несколько дней прожил на Курском вокзале, а днем обивал пороги столичных театров, соглашаясь на любую работу. И наконец судьба улыбается настырному юноше: его берут в массовку Малого театра.

Одновременно он успевает записаться и в массовку Большого театра, благо оба этих заведения находятся рядом друг с другом. А спустя несколько месяцев Бернеса берут во вспомогательный состав Московского драматического театра (бывший театр Корша). Там он проработал два года и в 1933 году перешел в труппу Театра Революции. Однако всесоюзная слава пришла к Бернесу совсем с другой стороны — кинематографической.

В кино Бернес начал сниматься с середины 30-х, но играл исключительно эпизоды. Поэтому, когда в 1937 году режиссер Сергей Юткевич вновь пригласил его на эпизодическую роль в картину «Человек с ружьем», Бернес воспринял это приглашение без большого энтузиазма. Роль молодого красноармейца Кости Жигулина умещалась всего в страничку текста и выглядела проходной. Однако Бернес решил подойти к ее исполнению творчески. В течение нескольких дней перед началом съемок он буквально не вылезал из Музея революции, пытаясь найти среди фотоэкспонатов музея образ нужного ему молодого красноармейца. И в конце концов нашел — молодого вихрастого паренька, перепоясанного крест-накрест пулеметными лентами. Однако, по мнению самого артиста, чего-то его экранному герою все-таки не хватало. Но чего? Бернес этого и сам пока толком не знал. Но стал копаться в актерском реквизите и внезапно наткнулся на старенькую гармонь. Так была найдена еще одна важная деталь к образу героя. А затем на свет родилась и песня: второй режиссер фильма Павел Арманд сочинил нехитрую песенку «Тучи над городом встали», которую герой Бернеса и запел с экрана. Когда фильм снимался, никто из участников съемок и предположить не мог, что эта песня в исполнении Бернеса вскоре станет народным шлягером. Так, благодаря песне, имя Марка Бернеса мгновенно стало известно всей стране. На дворе стоял 1938 год. Однако на вершину кинематографического Олимпа актера вознесли другие песни: «В далекий край товарищ улетает» из фильма «Истребители» и два хита из картины «Два бойца» (1942): «Темная ночь» и «Шаланды».

Мало кто знает, но поначалу роль одессита Аркадия Дзюбина Бернесу не давалась. Быстро овладев одесским говором (научился от одного балаклавца, который лежал в ташкентском госпитале), он никак не мог войти в образ настоящего

одессита. Прошло уже полтора месяца со дня начала съемок, а дело так и не двигалось с мертвой точки. Режиссеру Леониду Лукову настоятельно советовали заменить Бернеса на другого актера, но он медлил. И, как оказалось, был прав: вскоре Бернес сумел-таки войти в образ своего героя, нашел точные, вдохновенные краски. Во многом ему помог случай. Например, внешность своему герою он нашел в обычной парикмахерской. В тот день молодая и неопытная ученица обкорнала его почти «под ноль», но увидевший его Луков внезапно воскликнул: «Это как раз то, что надо!»

Так же случайно появилась в фильме и песня «Темная ночь». Поначалу никаких песен в картине не планировалось, должна была звучать только оркестровая музыка. Но как-то поздно вечером к композитору Никите Богословскому пришел Луков и сказал: «Понимаешь, никак у меня не получается сцена в землянке без песни». После чего так поразительно точно, по-актерски, изобразил эту не существующую еще песню, что произошло чудо. Композитор сел к роялю и сыграл без единой остановки всю мелодию будущего хита. Как признается потом сам Богословский, с ним это было первый и последний раз в жизни. Потом они пригласили поэта Агатова, который с такой же быстротой написал стихи на уже готовую музыку.

Дальнейшее происходило как во сне. Разбудили Бернеса, отсыпавшегося после бесчисленных съемочных смен, уже глубокой ночью (!) раздобыли гитариста, поехали на студию и, в нарушение правил, взломав замок в звуковом павильоне, записали песню. И Бернес, обычно долго и мучительно «впевавшийся», спел ее так, как будто знал много лет. А наутро уже снимался в эпизоде «Землянка» под эту фонограмму.

К слову, и песню «Шаланды» тоже придумал Луков. Богословский долго доказывал ему, что не стоит использовать в фильме чисто одесский колорит, поскольку это могло плохо кончиться — власти тогда объявили настоящую войну «блатным» песенкам (даже Леонид Утесов из-за этого пострадал). Но Луков был неумолим и требовал именно такой песни. И композитор сдался. В помощь ему студия дала объявление: «Граждан, знающих одесские песни, просьба явиться на студию в такой-то день к такому-то часу». После чего началось светопреставление! Толпой повалили одесситы, патрио-

ты своего города, от седовласых профессоров до людей, вызывающих удивление — почему они до сих пор на свободе? И все наперебой, взахлеб напевали всевозможные одесские мотивы. Именно после встреч с этими людьми Богословский и родил свои «Шаланды».

Фильм «Два бойца» стал вершиной популярности Марка Бернеса. За исполнение главных ролей в этой картине его и Б. Андреева правительство наградило орденами Красной Звезды. А жители Одессы присвоили М. Бернесу звание «Почетный житель города».

Страх перед смертью поселился у Бернеса в зрелые годы, когда у него один за другим в сравнительно раннем возрасте умерли несколько родственников: сначала отец, потом и сестра. Причем диагноз у обоих был одинаковый — рак. После этих смертей Бернес стал тщательно следить за своим здоровьем, регулярно проверялся у врачей. В итоге на какое-то время его мысли оказались заняты другим: творчеством, переменами в семейной жизни. Дело в том, что Бернес женился еще в конце 30-х, однако долгое время у них с женой Паолой не было детей. Как вдруг, спустя почти двадцать лет после свадьбы, Паола забеременела и в 1954 году родила прелестную девочку Наташу. Учитывая, что это был поздний ребенок, счастьем родителей не было предела. Однако радость супругов длилась недолго — меньше двух лет. Наташа была еще маленькой и только училась говорить, когда Паола внезапно заболела. Ее положили в больницу, где врачи поставили страшный диагноз — рак. С этого момента страх смерти вновь пришел к Бернесу. Он был настолько сильным, что актер даже отказался навещать жену в больнице, опасаясь, что та его заразит. В те годы рак был еще малоизученной болезнью и многие люди считали, что он заразен.

Однако в тот раз Бернесу удалось обмануть Костлявую. Хотя именно тогда с ним случилась целая серия сильных потрясений, которые чуть позже, видимо, и спровоцировали неизлечимую болезнь.

Первое из этих потрясений произошло в середине 57-го, когда Бернеса едва не убили... уголовники. Причем виновато во всем случившемся было кино. В 1957 году на экраны страны вышел детектив «Ночной патруль», в котором Бернес сыграл вора в законе по прозвищу Огонек, который по сюжету «завязывает» со своим преступным прошлым и стано-

вится на путь исправления. Этот фильм можно было смело назвать агитационным — с помощью такого рода пропагандистских акций тогдашние власти стремились наставить профессиональных преступников на путь истинный. Стоит сказать, что кто-то на самом деле исправлялся. Но большинство уголовников, конечно же, встречали такого рода кинематографическую продукцию в штывы. Именно кто-то из этого большинства и осерчал на Бернеса. Жизнь актера поставили на кон в карточной игре и проиграли. Совершить убийство должен был уголовник, специально отправившийся из Котласа в Москву. Однако в уголовной среде нашелся поклонник актерского таланта Марка Бернеса, который прибыл в Москву чуть раньше и предупредил уголовный розыск о готовящемся покушении. Начальник МУРа Парфентьев, который был лично знаком с Бернесом, распорядился выделить актеру охрану из нескольких оперативников, которые жили вместе с Бернесом на протяжении нескольких дней. Но киллер так и не объявился. По одной из версий, до столицы он не доехал, погибнув в одной из уголовных разборок.

Год спустя с Бернесом случилась новая беда — на него осерчал сам Никита Сергеевич Хрущев. Произошло это во время торжественного концерта в Лужниках, посвященного 40-летию ВЛКСМ, где Бернес должен был исполнить две песни. Эти концерты всегда были строго хронометрированы, артисты обязаны были точно придерживаться регламента и бисирования не допускать. Однако у Бернеса это не получилось. Едва он спел две свои песни, зал стал дружно аплодировать, требуя новых песен. Пауза затягивалась, и Бернес, чтобы разрядить обстановку, обратился к режиссеру: «Давайте я спою еще один куплет и сниму напряжение». Но режиссер категорически замахап руками — не положено. Между тем сидевший в правительственной ложе Хрущев расценил поступок певца по-своему: мол, зазнался Бернес, молодежь его просит, а он ломается.

После этого в двух влиятельных газетах — «Правде» и «Комсомольской правде» — одна за другой появились критические статьи в адрес Бернеса. В первой из них, которая называлась «Искоренять пошлость в музыке», композитор Георгий Свиридов обвинил певца в подыгрывании дурным музыкальным вкусам, в пропаганде пошлого ресторанного пения.

Вторая статья практически не касалась творчества певца, а была посвящена его моральному облику. Она так и называлась — «Звезда на «Волге», и в истории ее появления на свет имелись личные мотивы. Дело в том, что инициатором публикации был зять Хрущева, главный редактор «Комсомолки» Алексей Аджубей. Так получилось, что и ему, и Бернесу одновременно понравилась восходящая звезда советского кино Изольда Извицкая. Оба стали за ней ухаживать, однако повезло в этом деле не молодому Аджубею, а Бернесу. И зять Хрущева затаил обиду, надеясь при случае расквитаться. И такой случай вскоре представился.

Аджубею рассказали историю, которая совсем недавно произошла с Бернесом в Москве: когда артист нарушил правила уличного движения и не остановился на свисток орудовца, предпочтя сбежать с места происшествия на «Волге». Но был в итоге пойман и оштрафован. Поступок некрасивый, что говорить, но о нем мало бы кто узнал, не вынеси его на всеобщее обозрение популярная молодежная газета. В итоге сразу после публикации на певца было заведено уголовное дело. Бернес мгновенно попал в опалу: его перестали снимать в кино, сорвались многие запланированные концерты. Каких моральных и физических сил стоило Бернесу выдержать весь этот скандал, можно только догадываться.

В артистической среде за Бернесом закрепилась слава пижона. Он всегда стильно одевался, покупал дорогую технику, ездил на престижной «Волге». Дважды в год он выезжал в Югославию как турист и привозил на родину горы модной одежды и аппаратуры. Часть этих вещей он потом продавал. Любому другому советскому человеку такого рода деятельность могла стоить свободы, но только не Бернесу — во властных структурах у него были свои покровители.

В начале 60-х годов Бернесу вновь улыбнулось счастье в личной жизни — он женился на бывшей супруге французского журналиста Лилии Бодровой. Наладилась и творческая жизнь: он много гастролировал, записывал пластинки и периодически снимался в кино. Правда, после случая с Огоньком уголовников больше не играл. И продолжал тщательно следить за своим здоровьем. Настолько тщательно, что иным очевидцам казалось, что у актера развилась настоящая фобия. Например, перед каждым концертом Бернес обязательно за-

мерял свой пульс и, если обнаруживал, что он бьется учащенно, немедленно отменял выступление. На этой почве у него не раз случались конфликты. Так было, например, в Электростали, когда за несколько минут до выхода на сцену Бернес, сосчитав у себя пульс, заявил, что выступать не будет. А зритель пришел только на него — остальные участники концерта были всего лишь приложением, не больше. Но Бернесу было все равно, что подумает зритель, когда речь касалась его личного здоровья. Поэтому он надел пальто и направился напрямик к выходу. Остановить его сумел только устроитель концерта Павел Леонидов, который решительно встал перед дверью и заявил, что закатит грандиозный скандал, если Бернес не передумает. Это заявление отрезвило певца, и он остался. Но с Леонидовым отношения порвал.

И все же, как Бернес ни старался, но обмануть судьбу ему не удалось. В конце 60-х ему исполнилось всего 55 лет, когда его здоровье начало резко ухудшаться. Особенно много хлопот стало доставлять артисту сердце. Весной 1969 года Бернес даже лег в клинику, чтобы подлечиться. Именно в те дни Бернес и записал на пластинку свою самую знаменитую песню — «Журавли», которая, как показали дальнейшие события, стала его реквиемом. Запись проходила в июне 1969 года, и Бернес приезжал на студию из больницы уже тяжелобольным человеком — исхудавшим, бледным. Как вспоминает поэт Константин Ваншенкин:

«Когда я последний раз навестил Марка дома, он лежал на диване, а прислоненная к стене, стояла на серванте незнакомая мне его фотография. Оказалось, что приезжали снять его для «Кругозора», и он поднялся и надел пиджак.

Он смотрел со снимка живыми, пожалуй, даже веселыми глазами.

— Удачный снимок, — сказал я.

— Это последний, — ответил он спокойно и еще пояснил: — Больше не будет.

— Да брось ты глупости! — возмутился я и произнес еще какие-то слова.

Он промолчал: он знал лучше».

О тогдашнем состоянии Бернеса можно судить и по такому случаю. Незадолго до смерти он попал в аварию — его «Волга» столкнулась с «Фольксвагеном». Машина певца была

повреждена, однако Бернес, всю жизнь с особенной любовью относившийся к автомобилям, даже не подумал заниматься ее ремонтом. Видимо, чувствовал, что она ему скоро не понадобится. И предчувствия его не обманули.

В конце июня Бернесу стало совсем плохо. Врачи, обследовавшие его, предположили, что у него инфекционный радикулит. Артиста положили в институт на Хорошевском шоссе. Однако там при более тщательном обследовании был поставлен тот самый страшный диагноз, от которого Бернес убегал всю свою жизнь, — неоперабельный рак корня легких. Бернеса срочно перевели на Пироговку к Перельману, однако о диагнозе говорить не стали. Поэтому какое-то время он еще надеялся на спасение. И жена старалась всячески поддерживать его в этой мысли. Она навещала его в больнице практически ежедневно (а он пролежал там 51 день) и за это время сама похудела на 18 килограммов. У нее открылось язвенное кровотечение, она не ела, почти не пила — ей было некогда. Утром бежала в больницу и сидела там весь день. Когда Бернес наконец засыпал, она вечером мчалась к шоссе, чтобы поймать машину и доехать к детям.

Марк Бернес скончался в субботу 17 августа 1969 года. А в понедельник готовился к выходу Указ о присвоении ему звания народного артиста СССР. И так как посмертно этого звания в СССР не давали, то указ, естественно, отменили.

Незадолго до смерти Бернес сказал своему приемному сыну Жану: «Запиши на кассету несколько моих песен — «Три года ты мне снилась», «Романс Рощина» и «Журавли», и на моей панихиде включите только их. Никакой траурной музыки». Но сказал это Бернес как бы в шутку. Однако родственники это его последнее желание исполнили.

А потом начались мытарства: где похоронить Бернеса? Еще в клинике на Пироговке он опять же шутя сказал: «Было бы хорошо, если бы меня похоронили на Новодевичьем». И жена сделала все возможное, чтобы это желание было исполнено. Похороны были многолюдными. Вокруг Дома кино творилось нечто невообразимое, да и на кладбище тоже не обошлось без эксцессов — некоторые буквально бежали по могилам, чтобы попрощаться со своим кумиром. Но от правительства никто не пришел, что вполне объяснимо: к тому времени Марк Бернес уже давно перестал входить в когорту придворных артистов.



С момента ухода из жизни Марка Бернеса минуло почти сорок лет. Давно забылись скандалы вокруг его имени, слухи о его тяжелом характере. Зато остались роли в кино, сыгранные им, песни в его исполнении. Те же «Шаланды», «Темная ночь», «Журавли». А на доме по Малой Сухаревской улице, где он жил в последние годы, красуется мемориальная доска. И пока память об актере будоражит наше сознание — значит он живет.

### *От человека с ружьем к Швейку*

(Борис Тенин)

Слава этого актера длилась не одно десятилетие. Причем для разных поколений советских людей он ассоциировался с разными персонажами. Так, для людей 30-х годов он был солдатом Иваном Шадриным из фильма «Человек с ружьем», спустя десятилетие — Швейком, а для людей, живших в 60-е, он уже ассоциировался с пронзительным сыщиком Мегрэ.

Борис Тенин родился 5 марта 1905 года в городе Кузнецке Пензенской области. Его родители никакого отношения к искусству не имели: отец работал телеграфистом на железной дороге, мать — акушеркой в городской больнице. Но интерес к искусству у Тенина проснулся еще в раннем детстве благодаря цирку, который был очень популярен в России в начале века. Семья Тениных тогда уже жила в Туле, где очень часто устраивались ярмарочные балаганы и представления цирка шапито. И юный Борис Тенин с удовольствием ходил на эти представления, иной раз даже пропуская занятия в школе. Причем уже тогда Тенин наблюдал за работой артистов не как праздный зритель: он располагался поближе к манежу и запоминал все нюансы игры каждого из артистов. А потом легко копировал все это на школьных праздниках новогодней елки, приводя в восторг своей игрой не только своих сверстников, но и учителей. И если бы в те годы кто-нибудь спросил у Тенина, кем он станет в скором будущем, он бы, не задумываясь, ответил — артистом цирка. Но вышло иначе.

В 1919 году семья Тениных переехала в Москву, где Тенин-старший получил высокую должность — стал начальни-

ком отдела культуры Бутырского Совдепа. Волею судьбы их соседом по квартире стал известный актер театра и кино Евгений Петров-Краевский, исполнивший в 1908 году роль Стеньки Разина в первом русском художественном фильме «Понизовая вольница». Именно он первым и заметил актерские способности 14-летнего Тенина, когда тот приходил к актеру в гости. А поскольку Петров-Краевский в те годы работал главным режиссером в театре при Дворце культуры Бутырского Совдепа, он предложил Тенину записаться к нему в ученики. Борис согласился. И с этого момента стал совмещать сразу два занятия: днем он работал художником-плакатистом, а вечером спешил во Дворец культуры в театральную студию.

Минул год, и летом 1920 года 15-летний Борис Тенин поступил в Государственный институт музыки и драмы. Еще через год он стал профессиональным артистом: его, второкурсника, взяли во вспомогательный состав Театра РСФСР, где главным режиссером был Всеволод Мейерхольд. Первая серьезная роль случилась у юного артиста в 17 лет, когда в спектакле «Мистерия-буфф» он сыграл... самого Льва Толстого.

Видимо, Театр Мейерхольда не во всем удовлетворял честолюбивые помыслы Тенина, поэтому сразу после окончания института он покидает этот театр и следующие несколько лет проводит в активных поисках подходящей труппы, благо в те годы их развелось в стране предостаточно. За это время Тенин где только не играл: в молодежном ансамбле «Комедианты», в «Красной гармошке», Театре современной буффонады, Театре сатиры, Театре эстрадных обзрений, вновь в Театре Мейерхольда.

Между тем, меняя театры, Тенин меняет и жен. В «Красной гармошке» он знакомится с «синеблузницей» Клавдией Кореновой и вскоре делает ей предложение руки и сердца. Однако этот служебный брак длится недолго. Проходит чуть больше года, и Тенин женится вторично, и опять на коллеге по работе — артистке мюзик-холла Ольге Александровой. Увы, но и эта попытка обрести счастье заканчивается провалом, и семья распадается, едва возникнув. Все это ясно указывало на то, что к концу 20-х Тенин находился в активном поиске не только своего творческого «я», но и личного.

В кино Тенин начал сниматься с 1927 года. Его «крестным отцом» на этом поприще можно смело назвать «синеблуз-

ника» Сергея Юткевича, который снял Тенина в одиннадцати своих фильмах (всего в послужном списке актера значится 25 фильмов). Их первой совместной работой стала лента «Кружева», где Тенин сыграл роль начальника клуба, пьяницы и разгильдяя, развалившего культурную работу в своем учреждении. Работа яркая, но не принесшая актеру шумного успеха у публики ввиду своей второплановости. Потом таких ролей у Тенина будет еще несколько. И только спустя пять лет после своего прихода в кинематограф Тенин сыграет главную роль — матроса Фреда в картине «Изящная жизнь».

Стоит отметить, что за десять лет своей работы в театре и кино Тенин переиграл множество самых разных персонажей. Он играл пьяниц, прощельг, наивных юношей, неудачников и разгильдяев, но ни разу не сыграл какого-нибудь крупного начальника или ответственного партработника. Спрос на такие роли в те годы был большой, и многие актеры буквально выстраивались в очередь, чтобы их сыграть, поскольку роли такого плана помогали потом в актерской карьере: после них давали звания, квартиры, повышали оклады. Однако Тенин долгое время избегал подобных ролей, всерьез полагая, что это не его ампула: он считал себя актером по большей части комедийным. Да и в обычной жизни Тенин всегда чурался пафоса и вел себя менее чем серьезно — любил шумные компании, женщин, хорошую выпивку. Оттого и надобности в ролях пафосных героев никогда не испытывал. Но избежать этой участи Тенину все-таки не удалось.

«Совратил» актера его же «крестный отец» Юткевич, который в 1931 году начал работу над первым советским звуковым фильмом «Встречный» и предложил Тенину роль секретаря парткома крупнейшего машиностроительного завода. И хотя поначалу Тенин воспринял это предложение как шутку, потом понял, что дело более чем серьезно. А поскольку Юткевича он уважал, духу отказать от его предложения у него не хватило. Впоследствии он об этом даже пожалел. Когда «Встречный» вышел на широкий экран, на Тенина со всех сторон посыпались предложения от многих киностудий играть роли секретарей ячеек, парткомов, райкомов и горкомов. Он даже испугался за свою дальнейшую актерскую карьеру, посчитав, что отныне комедийные роли ему предлагать не будут. К счастью, он ошибся. За последующие несколько

лет Тенин с лихвой компенсировал свою «измену» и сумел вернуться в комедийный жанр. Он сыграл базарного жулика в «Песне о счастье», веселого золотоискателя Сашу Мраморова в «Тайге золотой». А в знаменитой экранизации «Бесприданницы» Якова Протазанова Тенин сыграл циничного купчика Вожеватова. Но самой звездной ролью Тенина, которая принесла ему всесоюзную славу, стала роль мудрого и лукавого солдата-окопника Ивана Шадрина в фильме все того же Сергея Юткевича «Человек с ружьем».

Мало кто знает, но поначалу Юткевич, который лучше, чем кто-либо другой из режиссеров, знал актерские возможности Тенина, не разглядел в нем актера, способного сыграть роль Ивана Шадрина. И предложил ему совсем другую роль — рабочего Чибисова. А Шадрин должен был сыграть актер Лукин, которого уже утвердила студия. И вот тут случилось неожиданное: Тенин так загорелся этой ролью, что стал буквально преследовать Юткевича, чего ранее с ним практически никогда не случалось. «Это роль моя, и только моя!» — упрямо твердил актер, чем вводил в сильное смущение своего «крестного отца» в кинематографе, который в это утверждение почему-то не верил. Но Тенин был очень настойчив. В этой роли он ясно уловил близкие своему актерскому ампула элементы: в трагическом можно было найти смешное, а в смешном — глубины трагедии. Шадрин в исполнении Тенина получился настолько интересным и обаятельным персонажем, что это мгновенно поставило его на одну ступень вместе с другими легендарными экранными героями того времени: Чапаевым, Максимом, Щорсом.

Говорят, фильм «Человек с ружьем» очень понравился Сталину. Однако поскольку Борис Тенин не входил в число любимых актеров вождя, никакими высокими званиями он поэтому отмечен не был. И хотя первая Сталинская премия досталась Тенину именно за «Человека с ружьем» (в 1941 году), получил он ее больше за компанию, чем индивидуально. Вот почему звание народного артиста СССР ему дали не в России, а в Таджикистане в 1944 году. Впрочем, во всем этом Тенин был виноват сам: если бы после «Встречного» он «оседал» роли пафосных героев и не сворачивал с этого пути, наверняка бы и звание получил раньше других, и в лауреатах побывал бы неоднократно. Но тогда это был бы уже не тот Борис Тенин, которого знали и любили многие.

Между тем личная жизнь Тенина проходила не менее бурно, чем его творческая карьера. В начале 30-х он женился в третий раз — на актрисе Детского театра Галине Степановой (широкому зрителю она известна разве что по роли в фильме Эльдара Рязанова «Человек ниоткуда»). В этом браке у Тенина родился сын Миша. Поскольку до этого ни в одном из браков у Тенина детей не было, многим тогда показалось, что на этот раз его холостяцкая лодка нашла наконец свою тихую гавань. Но прошло всего лишь несколько лет, и Тенин опять пустился в свободное плавание, уйдя из семьи. Многие тогда посчитали, что он неисправим — ветреный мужчина, который вряд ли когда-нибудь найдет свое семейное счастье. Но Тенин и здесь разочаровал многочисленных скептиков.

В 1937 году Тенин поступил в труппу Ленинградского театра комедии. Там же работала 28-летняя актриса Лидия Сухаревская, прославившаяся ролью Бетти в «Опасном повороте» Пристли. Тенину понадобилось всего лишь несколько недель, чтобы очаровать свою партнершу. А год спустя они скрепили свои отношения официально. Для Тенина это был уже четвертый брак. «И не последний», — как предрекали коллеги по театру. А что получилось? Тенин и Сухаревская счастливо прожили вместе больше пятидесяти лет. Вот вам и «ветреный» Тенин!

Как отмечает театровед Борис Поюровский: «Многие отмечали внешнее сходство Сухаревской с третьей женой Тенина Галиной Степановой. У них были похожие черты лица, фигуры. Обе были великолепными актрисами, даже в их игре на сцене имелось что-то общее. Но только с Сухаревской Тенин узнал настоящее семейное счастье. Для меня лично они были живым примером счастливого брака. С самого знакомства они все делали синхронно, понимали друг друга с полуслова...»

Несмотря на новый брак, у Тенина сохранились прекрасные отношения с его прежней женой Галиной Степановой. Во многом это объяснялось тем, что рос его единственный ребенок — сын Миша. Последний вспоминает: «Воспитывала меня мама. Но я не могу пожаловаться на недостаток отцовского внимания. Он проводил со мной много времени. Я видел — у отца с матерью хорошие, ненапряженные отношения, и был благодарен им за это. С Лидией Петровной мы тоже нередко общались, я не испытывал к ней неприязни или ревности. А как

иначе — я же видел, что они с Лиличкой (так отец называл Сухаревскую) не могли друг без друга. Я не припомню ни одной их крупной ссоры. А незначительные конфликты тут же превращались в шутку. Отец вообще в принципе был неконфликтным человеком. Умение вовремя вставить остроумную шутку, сгладить острые углы было одним из его главных достоинств. Но жить с ним было непросто. С его фанатичной приверженностью театру мог смириться только человек с такой же «зависимостью». Думаю, сцена и семья в его доме сливались в одно целое, он не отдыхал от работы, он ею жил.

Во время войны Тенин и Сухаревская были включены в состав труппы Оборонного театра миниатюр. Стоит отметить, что шефскую работу в частях действующей армии во фронтовых условиях Тенин проводил еще с зимы 1939 года во время советско-финской войны. И вот теперь этот опыт ему снова пригодился: вместе с театром Тенин выступал в госпиталях, на передовой. Жили супруги по-прежнему в Ленинграде, хотя кольцо блокады неминуемо сжималось вокруг города. Но даже в тех тяжелых условиях Тенин и Сухаревская продолжали оставаться людьми мужественными и глубоко порядочными. В этом плане их характеризует хотя бы такой случай. Когда один из актеров их театра потерял свои хлебные карточки (а в тех условиях это означало неминуемую голодную смерть), именно Тенин и Сухаревская отдали ему половину своих карточек и тем самым спасли от гибели.

В 1942 году Театр комедии был эвакуирован в Таджикистан, в город Сталинабад. Там Тенин сыграл свою вторую звездную роль в кино — бравого солдата Швейка в фильме все того же Сергея Юткевича «Новые похождения Швейка». Фильм настолько полюбился зрителям, что многие ходили на него по нескольку раз подряд, а хохот в зрительном зале не умолкал на протяжении всего сеанса (о том, как это происходило, видно хотя бы из фильма Станислава Говорухина «Место встречи изменить нельзя»).

Сразу после войны Тенин и Сухаревская покидают Ленинград и переезжают в Москву. И хотя далось им это с большим трудом, иного выхода у них не было — они никогда не терпели над собой никакого диктата. И даже когда их вызвали в Министерство культуры и стали страшать всяческими карами, если они не передумают и не вернуться в Театр комедии (в те годы подобные переходы были большой редкостью),

они были непреклонны. Более того, Тенин во время разговора вспыхнул и заявил высокому чиновнику прямо в глаза: «Мы не быдло, мы — актеры. Не вам выбирать главных режиссеров». Чиновники актеру этих слов не простили: немедленно отдали распоряжение, чтобы Тенина и Сухаревскую не принимали в свои труппы крупные столичные театры. Но супруги нашли выход — устроились в Театр-студию киноактера, пребывание в котором давало им возможность регулярно сниматься в кино. И хотя предложений было не так уж и много (это было время так называемого «малюкартинья», когда в Советском Союзе в год выходило порядка 8—9 фильмов), супруги не расстраивались — им было не привыкать довольствоваться малым. Если роль по каким-то критериям их не устраивала, они не боялись от нее отказаться. Например, когда Михаил Ромм предложил Тенину сыграть адмирала Ушакова в одноименном фильме, актер вежливо отказался. Зато другое предложение этого же режиссера принял — сыграл американца Боба Мерфи в «Русском вопросе». За что в 1948 году вторично стал лауреатом Сталинской премии.

В 50—60-е годы Тенин снимается крайне мало и большую часть времени посвящает театру. Хотя и там было все непросто. Поработав какое-то время в Театре-студии киноактера, он затем уходит в Театр сатиры. Но и там его пребывание оказалось недолгим, и в 1962 году он вместе с Сухаревской переходит в Театр на Малой Бронной. Там они пробыли 12 лет. Наконец, в 1974 году, после стольких лет творческих поисков, они находят то, что так долго искали. Их новым прибежищем стал Театр имени Маяковского, в котором они проработают остаток своей жизни. Поэтому не случайно, что именно там они сыграли свой самый лучший совместный спектакль — «Старомодная комедия», который был признан каноническим именно по причине их участия в нем. Тенин и Сухаревская играли пожилых людей, влюбленных в друг друга. Впрочем, термин «играли» неверный — они жили на сцене, поскольку в обычной жизни относились друг к другу с тем же трепетом, как и герои спектакля.

Третьей звездной ролью Бориса Тенина стал комиссар полиции Мегрэ из произведений знаменитого французского детективщика Жоржа Сименона. Эта роль пришла к Тенину в самом конце 60-х благодаря телевидению, где решили поста-

вить целый цикл телеспектаклей о Мегрэ. Тенин сыграл своего героя так мастерски, что даже покори́л самого Сименона. Он посмотрел этот цикл сразу после того, как французы закупили его у нас и прокрутили на своих голубых экранах. Сименон тогда сказал: «Мне очень понравился ваш актер Борис Тенин, который создал весьма точный психологический образ Мегрэ». В результате во Франции Борис Тенин был признан лучшим нефранцузским Мегрэ.

Борис Тенин скончался 9 сентября 1990 года. Если исходить из старинной приметы, гласящей, что как человек ушел из жизни — легко или мучаясь — значит так он ее и прожил, то Тенин жил легко. Но не в том смысле, что это была жизнь человека легкомысленного и избалованного жизнью — в биографии Тенина было много крутых поворотов. А в смысле легкости мировосприятия и доброго отношения к людям. Поэтому и смерть Тенина была легкой — он скончался в одну секунду от остановки сердца.

Борис Тенин прожил непростую, но очень интересную и, главное, честную жизнь. Он был очень уважаем в актерском мире за качества, которые всегда ценились в людях в любые времена: принципиальность и справедливость. Однако несмотря на то, что многое в окружающей действительности его не удовлетворяло, он никогда не опускался до банального критиканства. И в диссидентах никогда не ходил. Когда в стране началась перестройка, Тенин воспринял ее положительно. Но довольно скоро разочаровался в ней, разглядев предпосылки будущего развала страны. И глубоко символично, что Тенин не дожил до этого страшного итога: он умер за год до развала Советского Союза. А спустя ровно год из жизни ушла и его вторая половина — Лидия Сухаревская.

### *Парень из нашего города*

(Николай Крючков)

Н. Крючков родился в Москве 6 января 1911 года. Местом его рождения стали так называемые Покровские казармы, что на Красной Пресне. Как он сам позднее вспоминал: «Я почему такой живучий? Наверное, потому, что мамаша



моя пошла в погреб за квашеной капустой и там меня семи-месячного родила, а потом выходила, вырастила...» Справедливость этих слов можно проверить на таком факте: помимо Николая, в семье Крючковых было еще семеро детей, однако шестеро из них впоследствии скончались.

Отец нашего героя — Афанасий Крючков — работал грузчиком на Трехгорной мануфактуре, ежедневно таскал на себе огромные тюки. Тяжелая работа подорвала его здоровье, и он рано умер. После этого его коллеги по работе взяли шефство над его многодетной семьей и чем могли помогали вдове — Олимпиаде Федоровне (она работала ткачихой на той же Трехгорке). Чтобы поддержать семью, вынужден был пойти работать на Трехгорку и 9-летний Коля Крючков (он накладывал специальные рисунки на ткани).

В стране тогда бушевала гражданская война, царили голод и разруха. По воспоминаниям самого Крюčkова, в детстве он был отчаянным мальчишкой, дворовым хулиганом и вполне мог «загреметь» в беспризорники. Однако судьба оказалась к нему благосклонна. В 14-летнем возрасте Крючков поступил на учебу в ФЗУ на Трехгорке и обучался там по профессии гравера-накатчика. Училище он окончил успешно и получил девятую высшую категорию рабочей сетки. Как написано в его «коде имени»: «Учится Николай отлично. Он начитан, быстро соображает, умеет выкрутиться из неприятной ситуации. Николай крайне любознателен, легко запоминает материал. Он любит быть на виду, талантлив, с радостью участвует в конкурсах, школьных спектаклях и кружках. Как правило, учителя им очень довольны».

Именно это желание быть на виду и толкнуло Крюčkова на участие в художественной самодеятельности, где его актерские таланты сразу обратили на себя внимание. Чего он только не умел: и играть на гармонии, и петь, и плясать (особенно лихо бил чечетку). Его театральный дебют состоялся в 1927 году в пьесе-монтаже «1905 год», где Крючков сыграл сразу три роли: рабочего-революционера, пристава и торговца-лоточника. По словам очевидцев, роль пристава в исполнении 16-летнего Крюčkова была особенно колоритна и смешна.

В 1928 году Крючков поступил в студию при Театре рабочей молодежи (ТРАМ), где учился актерскому мастерству

у Н. П. Хмелева, И. Я. Судакова и И. А. Савченко. Мать была недовольна выбором сына, так как всегда мечтала видеть его при солидной должности, а не в роли комедианта. Однако Крючков, играя на сцене студии, продолжал работать и на Трехгорке и практически содержал семью. Более того, Крючков и сам попытался тогда создать свою собственную «ячейку общества», но из этой затеи ничего хорошего не вышло — молодые прожили друг с другом чуть больше года и расстались. В этом браке на свет родился мальчик — сын Борис, который остался жить с матерью.

В 1930 году, закончив учебу в студии, Крючков был принят в труппу ТРАМа (он находился в том здании на Сретенке, где позднее открылся кинотеатр «Уран»). Надо отметить, что это были годы наивысшего взлета этого театра, во главе которого стоял приехавший из Ленинграда режиссер Ф. Ф. Кнорре (в прошлом — артист Московского цирка, акробат). Именно при нем ТРАМ стал одним из самых популярных в Москве, превратившись в молодежно-публицистический. Наибольшей популярностью у зрителей пользовались тогда спектакли: «Выстрел», «Жена товарища», «Целина».

19-летний Крючков в ТРАМе был занят лишь в эпизодических ролях. Самыми заметными работами молодого актера были в тот период роли в двух спектаклях: «Московский 10. 10», где он играл Сашку-сезонника, и «Зови, фабком!». Именно в последнем спектакле его и заметил осенью 1931 года кинорежиссер Борис Барнет. Именно Барнет стал «крестным отцом» Крючкова в кинематографе, предложив ему сыграть небольшую роль Сеньки-сапожника в фильме «Окраина». Как вспоминал позднее сам Крючков: «Когда я начал пробоваться на эту роль, то показалось мне самому, что всю жизнь только ремеслом сапожника и занимался. Только молоток у меня был в левой руке — левша я... Я считаю, что мне повезло, ведь моим первым кинорежиссером был этот талантливейший человек — Борис Барнет».

Фильм «Окраина» вышел на экраны в 1933 году и имел большой успех у зрителей. Год спустя его отправили на кинофестиваль в Венецию, где он был отмечен почетным призом. Таким образом, дебют Крючкова в кино оказался на редкость удачным. Поэтому их содружество с Барнетом продолжилось и дальше. В 1934 году Крючков вновь снялся у Барнета — в

фильме «У самого синего моря». На этот раз это была комедия, и нашему герою в нем досталась одна из центральных ролей — Алексея.

Именно после этой картины Крючкова заметили. Предложения сниматься посыпались на него со всех сторон. И он никому не отказывал, не гнушаясь играть даже отрицательных героев. За последующие четыре года он снялся в фильмах: «Частный случай» (1934), «Возвращение Максима» (1937), «Человек с ружьем», «Комсомольск», «На границе» (все — 1938). Во время съемок одного из фильмов с Крючковым произошла неприятная история.

В 1936 году режиссер Михаил Ромм приступил к съемкам фильма «Тринадцать». Картина была о советских пограничниках, которые вступили в неравный бой с бандой басмачей в пустыне Каракумы. Роль командира отряда пограничников досталась в этом фильме нашему герою, с которым Ромм познакомился через свою будущую жену — актрису Елену Кузьмину, которая была партнером Крючкова в двух фильмах Б. Барнета.

Что касается взаимоотношений Крючкова с Роммом, то у Крючкова был еще один изъян, который не мог понравиться режиссеру, — актер к тому времени уже сильно пристрастился к алкоголю. И Ромм, будучи сам непьющим человеком, к таким людям всегда относился с предубеждением. В итоге случился серьезный конфликт, который стоил Крючкову роли.

Рассказывает оператор Эра Савельева: «Страшнее желудочной инфекции на съемках «Тринадцати» оказалась опасность «зеленого змия». Объявили первый съемочный день (13 апреля 1936 года). Для всей группы этот день был праздником. Люди вышли с утра в торжественном настроении. А актера, игравшего роль командира отряда, — нет. Кинулись искать. Выяснилось, что он «не в форме». Играть не может. И так несколько раз. И дело было не только в нем. Актер этот уже был видной и влиятельной фигурой в кинематографическом мире. Молодежь начала ему подражать. Появилась угроза, что коллектив может распасться.

И вот тут Ромм проявил удивительную волю и энергию организатора. Он выстроил всю группу в ряд. Сам встал перед нами, какой-то особенно подтянутый, строгий, собранный. Несвойственным ему обычно тоном он «отдал приказ» об откомандировании бойца такого-то в Москву за нарушение

ние воинской дисциплины. Ромм занял правильную позицию и вовремя принял единственно верное решение, от которого зависела судьба всей нашей работы. После этого установился порядок: актеры всегда выходили на съемку в форме и вовремя. Каждый думал: раз уж с «этим» он так поступил и не боялся, то что же будет с нами, еще не такими известными.

Так и получилось, что в фильме бойцов в отряде осталось двенадцать. Но это незаметно. Ведь никто же не будет считать до тринадцати на экране, даже когда отряд выстраивается в цепочку».

Возвращаясь к взаимоотношениям Крючкова с алкоголем, отметим, что эта страсть проснулась в нем довольно рано — еще подростком на Трехгорке он приучился пить наравне со взрослыми. Поначалу он просто подражал старшим товарищам, бравировал своим умением выпить много и не опьянеть. Затем баловство переросло в привычку. И покончить с ней раз и навсегда Крючкову уже не удавалось. В дальнейшем эта пагубная страсть еще не раз поставит артиста в трудное положение на съемочной площадке, хотя ему многое будут прощать из-за огромной популярности в народе.

Как ни странно, но конфликт на съемках «Тринадцати» почти не сказался на творческой занятости Крючкова. Его продолжали активно снимать другие режиссеры. От роли к роли актер накапливал необходимый опыт, рос в своем мастерстве и терпеливо ждал своего «звездного часа». И он наступил в середине 1938 года, когда на творческом пути Крючкова возник Иван Пырьев со своим фильмом «Трактористы», где Крючкову была предложена главная мужская роль — бывший танкист, а ныне тракторист Клим Ярко.

Очевидцы рассказывают, что в перерыве между съемками картины (натуру снимали летом 1938 года в степи на берегу Южного Буга в деревне Гурьевка) произошел такой эпизод. Крючков, Алейников и Андреев внезапно заспорили, кто из них больше выпьет водки. Крючков заявил, что ему ничего не стоит опорожнить разом десять (!) стопарей и не опьянеть. В ответ коллеги подняли его на смех, назвав трепачом. И тогда Крючков, на глазах у ошеломленных товарищей, одну за другой опрокинул в себя заявленные десять стопок, сказал: «Ну как?» — и тут же ушел спать. Больше с ним на этот счет никто не спорил.

Когда фильм «Трактористы» в 1939 году вышел на экраны страны, его ждал небывалый зрительский успех. Песни «Три танкиста», «Здравствуй, милая моя» и «Броня крепка и танки наши быстры...» запела вся страна. Актеры, исполнявшие главные роли в картине (М. Ладынина, Н. Крючков, П. Алейников, Б. Андреев), мгновенно стали всесоюзными знаменитостями, и в 1941 году все четверо станут лауреатами Сталинской премии. Наибольшая популярность и любовь зрителей достались Николаю Крючкову — его Клим Ярко стал одним из самых популярных персонажей в советском довоенном кино. С него буквально брали пример в повседневной жизни миллионы молодых людей.

Между тем съемки в «Трактористах» изменили личную жизнь Крюčkова — на них он познакомился со своей второй женой, 20-летней студенткой ГИТИСа Марией Пастуховой, которая пробовалась на роль молоденькой девчонки Франи, но в итоге так ее и не сыграла (Пырьев нашел другую актрису).

Отметим, что до этого у Крюčkова было множество романов, однако подолгу ни с одной из своих поклонниц актер не «романил». А уж если кто-нибудь из девушек заводил разговор о женитьбе, то отношения с ней заканчивались еще быстрее. Но с Пастуховой все вышло иначе — ей удалось по-настоящему растопить сердце Крюčkова. Тот был женихом завидным: играл главную роль плюс разъезжал повсюду на собственном мотоцикле. Причем Марию сначала заметил он, но их первая встреча, увы, закончилась казусом.

Как-то вечером Крючков проезжал мимо избы, где в компании подруг коротаала время Мария, и решил поразить воображение девушки своим виртуозным вождением мотоцикла. Он стал лихо раскатывать на нем туда-обратно, но в разгар езды, видимо, чересчур увлекся, на какую-то долю секунды утратил контроль над своим «железным конем» и... упал носом в песок. Девушки так и прыснули от смеха. Но Крючков не обиделся и в тот же вечер назначил Марии свидание. Так начался их роман, который продолжался от силы пару недель. Потом Мария вернулась в Москву (вместо нее приехала другая актриса), а Крючков остался сниматься в «Трактористах». Перед отъездом он взял у девушки телефон и, едва вернулся в столицу, немедленно с ней связался (Мария тогда жила в студенческом общежитии).

Спустя какое-то время Крючкову предстояло ехать в Киев на досъемки «Трактористов», и он предложил Марии составить ему компанию: мол, я тебе и город покажу, и с нужными людьми познакомлю.

Именно в Киеве Николай и сделал Марии предложение руки и сердца. Назад они вернулись уже в статусе мужа и жены.

Свадьбу сыграли в коммуналке Крюčkова на Трехгорке. В числе приглашенных был весь курс невесты — 25 человек. Крючков уже тогда хорошо зарабатывал, поэтому свадебный стол буквально ломился от всевозможных яств.

Между тем разногласия между молодыми начались практически с первых же недель жизни под одной крышей. И опять одним из камней преткновения стало пристрастие Крюčkова к спиртному. Мария увлечения мужа спиртным активно не принимала, но они жили вместе с матерью актера, а та как раз оказалась... на стороне сына. Перед обедом она всегда ставила на стол «чекушечку», а на недовольные возгласы невестки отвечала: «Коля хочет пить, и пусть пьет, все русские люди пьют. Ничего страшного в этом нет».

О том, каким Крючков был в быту, рассказывает Мария Пастухова: «Что касается быта, то в этом смысле он был просто золотой человек. Мог съесть целую сковородку котлет. Обычно еще с порога говорил: «Мать, жрать!» Съедал все, что дашь, и всегда был благодарен. Мог, конечно, и гвоздь забить, но об этом ему обязательно нужно было напомнить. Мог и в магазин сходить...

После съемок муж приносил большую сумму денег и просто говорил: «Мать, смотри, я кладу их сюда, в шкаф». Он никогда не требовал отчета, на что и сколько денег я потратила... И подарки дарил постоянно. Николай подарил мне мою самую первую шубу. Из белки. Она была серо-голубая и удивительно красивая. Мы вместе с ним ездили ее заказывать...

А вот в любви Коля мне не признавался. Мог прийти с букетом роскошных цветов, мог бросить под ноги коробку шоколадных конфет, поцеловать, но слов «Я тебя люблю» не говорил...

Он меня, по-моему, не ревновал, а вот я это делала часто. У него же было море поклонниц! Иногда они звонили по телефону и говорили мне разные гадости. Я бросала трубку и плакала...»

После шумного успеха «Трактористов» приглашения сниматься посыпались на Крючкова как из рога изобилия. Один за другим выходят фильмы с его участием: «Выборгская сторона», «Ночь в сентябре» (оба — 1939-й), «Яков Свердлов», «Член правительства» (оба — 1940-й), «В тылу врага», «Свинарка и пастух» (оба — 1941-й).

В последнем фильме Крючкову досталась роль, тогда мало присущая его актерскому имиджу, — шалопая Кузьмы. Отметим, что он является женихом свинарки Глаши, роль которой исполняла все та же Марина Ладынина (как мы помним, в «Трактористах» она тоже была киношной невестой Крючкова). Однако если в предыдущей картине герои Крючкова и Ладыниной играли сильную любовь друг к другу, то в «Свинарке» все было наоборот — героиня Ладыниной предпочла Кузьме жгучего джигита Мусаиба, роль которого исполнял Владимир Зельдин.

О съемках в «Свинарке и пастухе» Крючков вспоминал следующее: «Когда я начал сниматься в этой картине, ко мне заявился «под градусом» мой друг Василий Сталин и начал орать, чтобы я не смел играть эту роль, не похабил мои прежние образы, любимые народом. Грозился даже «сослать в Сибирь». А я ему в ответ пропел: «А я Сибири, Сибири не боюсь, Сибирь ведь тоже русская земля». Утром он звонил, извинялся...»

Крючков подружился с сыном вождя в конце 30-х на почве совместных застолий. Однако это было единственное, что их объединяло.

Между тем ранним летом 1941 года Мария Пастухова окончила театральный институт и вместе со всем своим курсом была направлена в Брестский областной театр. Крючков же остался в Москве, чтобы продолжать съемки в «Свинарке». Однако 22 июня началась война. Целый месяц Мария с однокурсниками добиралась из Бреста обратно в Москву, к мужу.

С началом войны Пырьев собирался приостановить работу над картиной. Но руководство запретило ему это делать, мотивируя тем, что именно комедия необходима сейчас советскому народу. Все лето и начало осени картина снималась под разрывы вражеской канонады. Наконец 12 октября фильм был сдан руководству кинокомитета, а уже 14-го «Мосфильм» срочно был эвакуирован в Казахстан. Туда же уехали и Крючков с Пастуховой.

Отметим, что с первых же дней войны Крючков стал проситься на фронт, однако военком уговорил его остаться. «Снимаясь в кино, вы принесете Родине не меньше пользы, чем на фронте», — сказал он актеру. И Крючков с головой ушел в работу. В 1942 году он снимался одновременно в пяти (!) картинах: «Котовский», «Фронт», «Антоша Рыбкин», «Во имя Родины» и «Парень из нашего города». Поскольку последний фильм стал одним из самых популярных в годы Великой Отечественной войны (классикой советского кинематографа), о нем стоит рассказать отдельно. Режиссером фильма был Александр Столпер.

Партнерша Крюčkова по фильму, игравшая возлюбленную Луконина Варю, — Лидия Смирнова позднее вспоминала о съемках фильма: «Мы с Крючковым снимались ночью, у нас изо рта шел пар. И мы мечтали о стакане горячего чая, даже не чая, а просто кипятка. Коля Крючков утром, после съемок, выпивал стакан спирта, немножко играл на гармошке, за что его нещадно ругала Мария Пастухова, тогдашняя его жена, — она не любила его гармошку, — ложился спать, просыпался, выпивал стакан воды и делался пьяным. Опять они ссорились, потом в ночь мы снова шли на смену, и была съемка. (Во время работы над фильмом Крючков свалился от истощения и попал в госпиталь. Но долго лежать там не позволяли обстоятельства, и, едва поправившись, актер вновь вернулся на съемочную площадку. — Ф. Р.).

А знаменитую сцену в саду, где Крючков прыгает сверху из окна, снимали во дворе студии уже весной, когда цвели сады. Картину закончили в 1942 году. Принимал ее Большаков, министр, он специально приехал в Алма-Ату. Большакову картина очень понравилась, он ее принял официально...»

В том же 1942 году Крючков должен был вместе со своими давними партнерами по фильму «Трактористы» — Борисом Андреевым и Петром Алейниковым — сняться в эпизоде «Три танкиста», вошедшем затем в «Боевой киноальбом № 8». Однако приехать на съемку Крючков не сумел, и его роль сыграл Марк Бернес... чем вызвал немало пересудов среди зрителей — ходили слухи, что Крюčkова опять подвела любовь к «зеленому змию».

Отметим, что Мария Пастухова тоже не сидела сложа руки и снималась в кино, причем вместе с мужем. Так, первой



такой работой стала для них лента «Во имя Родины» («Русские люди»; 1943), где у обоих были главные роли: Крючков играл капитана Ивана Сафонова, а Пастухова — разведчицу Валечку Анощенко. Отметим, что главная женская роль первоначально предназначалась актрисе Валентине Серовой, но потом режиссер Всеволод Пудовкин предпочел взять в картину жену Крюčkова. Когда же к нему прибежал возмущенный муж Серовой Константин Симонов, Пудовкин отшил его одной фразой: «Не хочу ваших стертых пятаков, мне нужно свежее лицо».

Были еще два фильма с участием Крюčkова и Пастуховой: «Фронт» (1943; Крючков в роли Сергея Горлова, Пастухова — в роли санитарки Петуховой) и «Малахов курган» (1944; у обоих главные роли: у Крюčkова — капитан 3-го ранга Борис Лихачев, у Пастуховой — Мария Первенцова). Последний фильм стал последней совместной работой Крюčkова и Пастуховой в статусе мужа и жены — вскоре они развелись.

К концу войны отношения Крюčkова и Пастуховой носили чисто формальный характер. Пастухова долго мирилась с недостатками своего знаменитого мужа, но однажды твердо сказала: «Баста!». Вот как она сама вспоминает об этом: «Коля мог по три дня не приходиться домой. И где его искать, было неизвестно. Мы с его матерью обзванивали все морги, все больницы... А потом выяснялось, что он был в какой-то части то ли у летчиков, то ли у танкистов...»

Мария Пастухова ушла от Крюčkова в 1945 году. Он за это сильно на нее обиделся и потом при встречах, если и здоровался, то крайне сухо.

Что касается его личной жизни, то холостековал он недолго: вскоре в жизнь Крюčkова вошла новая женщина. Ею была молодая актриса Алла Парфаньяк (она была студенткой Щукинского училища), с которой Крючков встретился летом 1945 года на съемках фильма «Небесный тихоход», где оба играли главные роли: он — летчика Булочкина, она — молодую журналистку Валу Петрову. После выхода фильма на экран его сильно ругала критика (мол, нельзя так легкомысленно показывать войну) и... восторженно приняла публика. В прокате 1946 года картина заняла 2-е место, собрав на своих просмотрах 21,37 млн. зрителей.

На момент выхода фильма Крючков и Парфаньяк были уже мужем и женой, у них родился ребенок, и назвали его, как отца, — Николаем.

В 1946 году Крючков мог бы сняться еще в одном бестселлере — фильме «Подвиг разведчика». Режиссер картины Борис Барнет, который, как помнит читатель, открыл Крюčkова для советского кинематографа, решил именно ему доверить роль советского разведчика майора Федотова. Однако что-то не сложилось: вместо Крюčkова был приглашен другой актер — Павел Кадочников.

В послевоенные годы советский кинематограф переживал нелегкие времена (что закономерно, учитывая последствия страшной войны), и фильмов тогда снималось крайне мало. Однако, даже несмотря на это, Крючкову удавалось не просиживать дома без работы. В те годы на экраны вышли следующие фильмы с его участием: «Машина 22-12» (1947), «Щедрое лето» (1951), «Максимка» (1953). Однако только роли в двух фильмах приносят актеру творческое удовлетворение: в «Максимке» и в картине «Звезда». Этот фильм был снят еще в 1948 году, однако на экраны страны вышел только в 1953-м. Почему? У Крюčkова на этот счет была своя точка зрения:

«В этом фильме Сталину не понравилось, что мой герой — сержант Мамочкин — перед тем, как взорвать себя, говорит «Вот так вот», а не «За Сталина». И картину запретили...».

Скажем прямо, спорное мнение, однако оставим его как есть.

В 1953 году, вскоре после смерти Сталина, Крючков вступает в ряды КПСС.

С середины 50-х творческая активность Крюčkова продолжает поражать зрителей. Например, в 1954 году он снимается сразу в четырех фильмах, в 1956-м — в пяти. Правда, большинство из этих ролей не принесли актеру нового успеха, но они не позволили зрителю забыть о нем (как это произошло, например, с Петром Алейниковым, Мариной Ладыниной, Верой Марецкой и др.).

В конце 50-х лишь три фильма, в которых снялся Крючков, вновь пробудили к нему интерес критиков и зрителей. Это: «Дело Румянцева» (1956; режиссер И. Хейфиц, 6-е место в прокате — 31,76 млн. зрителей), «Над Тиссой» (1958; режиссер Дмитрий Васильев, 1-е место — 45, 74 млн.) и «Жес-

токость» (1959; режиссер В. Скуйбин, 12-е место — 29 млн.). Причем во всех Крючков сыграл отрицательные роли, что было для него несвойственно — до этого он исполнял роли исключительно положительных персонажей. Однако, как уже говорилось, это была новая «двенадцатилетка» в жизни Крюčkова, которая сулила ему массу неожиданных поворотов, в том числе и в творчестве.

Перемены коснулись и личной жизни актера. В 1957 году распался его второй брак — с Аллой Парфаньяк. Инициатива развода исходила от Парфаньяк, которая потребовала, чтобы Крючков оставил их с сыном (что он и сделал, оставив им двухкомнатную квартиру на Кутузовском проспекте, а сам ушел жить в общежитие).

Оставшись один, Крючков поселился в однокомнатной квартирке (11 метров) на первом этаже в центре Москвы. Однако одиноким себя не чувствовал, поскольку периодически заводил мимолетные романы, которые ни к чему не обязывали. Причем пассии у него были во многих городах Союза.

Вспоминает актер В. Сошальский: «В 1957 году в Ялте снимали фильм «Матрос с «Кометы». Я жил в доме отдыха ВТО, а Крючков — народный артист Союза, лауреат всех мыслимых премий — в самой дорогой гостинице на набережной. Вдруг однажды звонит мне: «Мальчик, черно...ые приехали, интуристы! И Крюčkова выселяют из номера на два дня. Меня выставляют! Но я — пожилой человек! Ты сможешь мне вынести чемодан?» — «Куда?» — «Вниз, в кочегарку, — отвечает Крючков. — Там у меня знакомая...» — «Так, может, ко мне, в мой номер?» — «Нет, с ней мне будет уютнее...»

Пришел я, взял его чемодан, отнес вниз... «Спасибо, мальчик, ты мне больше не нужен, — поблагодарил дядя Коля. — Придешь, когда эти уедут».

Николай Афанасьевич был одним из любимейших в стране киноактеров, однако студия платила за него рублями, а эти «черно...ые», как он их назвал, платили долларами.

Спустя два года после этого Крючков встретил женщину, которая стала его четвертой официальной женой. Новой возлюбленной актера была заслуженный мастер спорта по лыжам Зоя Кочановская. С нею Крючков познакомился в 59-м, когда снимался в фильме «Домой». После свадьбы им обещали дать новую квартиру, однако въехать в нее молодоженам

было не суждено. Спустя три месяца после похода в загс произошла трагедия. Рассказывает свидетель событий — А. Аршанский: «Мы возвращались из экспедиции в Ленинград, ехали втроем в «газике». В центре города Зоя попросила ее подождать, она хотела купить помаду. Мы остановились, она перешла улицу, купила губную помаду, и, когда возвращалась обратно, на наших глазах, в трех метрах от нас, ее сбил военный «Студебеккер». Умерла она у нас с Крючковым на руках. А спустя два дня мы летели вдвоем в грузовом самолете, только мы и гроб, который болтался по самолету».

Крючков после этой трагедии с трудом приходил в себя. Его друзья, боясь за него, неотступно были с ним рядом. Постепенно боль утихла, а через два года после этого актер встретил свою последнюю любовь — на съемках фильма «Капроновые сети» в 1962 году он познакомился с 32-летней ассистенткой режиссера Лидией Николаевной. Вот что она вспоминает об этом: «Однажды во время обеда он пригласил меня сесть к нему за столик. Я ответила, что мне некогда, потому что много работы. Оказывается, нашлись доброжелатели, которые сказали Николаю Афанасьевичу, что я «занята», и даже назвали фамилию мужчины из съемочной группы. А Крючков сам был человеком прямым, откровенным и потому всем верил. Когда я об этом узнала, то объяснила, что его ввели в заблуждение.

Вскоре Николай уезжал на съемки в Сочи и перед этим сказал, что я ему нравлюсь и он обязательно ко мне вернется. Накануне своего отъезда он решил устроить застолье. Я считала, что это только повредит его здоровью. Но Николай настоял на своем, и я в знак протеста на застолье не пришла. Тогда Крючков разыскал меня и сказал: «Этот вопрос мыотрегулируем, дело в другом. Сделай так, чтобы, когда я вернуся, не было разговоров, ранящих мне душу». Я ответила, что если он будет все время со мной, то так и будет...

Он приехал, как обещал, устроил мне день рождения, сделал предложение и уехал обратно на съемки. Перед ноябрьскими праздниками 62-го он возвращался в Москву из Сочи, а я — из Канева. Наши поезда расходились по расписанию на два часа. Он оказался дома раньше. Когда я приехала, Николай сразу позвонил и сказал: «Мы с тобой встречаемся завтра и больше никогда не расстаемся». Он предупредил, что,\*если

я его обману, это будет его самым большим огорчением. По его словам, во мне он нашел то, что искал...

Когда мы решили пожениться, только моей сестре не понравилось, что он старше меня на девятнадцать лет. А мама мне доверяла, считала меня достаточно серьезным человеком. Брат просто любил Крючкова как актера. При первой же встрече все они были им очарованы. Он излучал столько обаяния, что разница в возрасте абсолютно не чувствовалась...

Когда мы поженились, у него была однокомнатная квартира на первом этаже, у меня комната. Мы съехались...»

С Лидией Николаевной Крючков проживет до конца своей жизни.

Отметим, что встреча с последней женой благотворно сказалась на здоровье Крючкова. У него была страшная язва двенадцатиперстной кишки, которая вызывала такие сильные боли, что у актера из глаз лились слезы. Ему казалось, что дни его на этом свете уже сочтены, поскольку на врачей надежды было мало (они с его болезнью не справлялись). Но, женившись в очередной раз, Крючков буквально ожил — боли хоть и не прекратились, но уже не были столь сильными.

Спустя несколько лет после того, как Крючков женился, он вновь стал отцом — на свет родилась девочка, которую называли Эльвирой.

В 60 — 70-е годы Крючков продолжал сниматься в кино, был занят в нескольких спектаклях Театра-студии киноактера. В 1965 году ему наконец было присвоено звание народного артиста СССР. Он был, что называется, «живой легендой» советского кино, и любой режиссер почитал за честь для себя пригласить его хоть на маленькую, но роль в своей очередной картине. На многочисленных всесоюзных кинофестивалях Крючков был почетным членом жюри, часто представлял советское кино за рубежом.

С конца 60-х Крючков вернул себе утраченные было позиции в кинематографе, вновь стал сниматься в главных ролях. Только за четыре года (1969—1972) он снялся в четырех таких фильмах (то есть по фильму в год). Среди них: «Далеко на Западе» (1969; полковник Иван Захаров), «Морской характер» (1970; Помпей Ефимович), «Большие перегоны» (1971; Касьян Кузьмич), «Адрес вашего дома» (1972; почетный шахтер Панас Байда).

С середины 70-х Крючков, после небольшого перерыва, вновь вернулся к исполнению главных ролей. В те годы он записал на свой счет следующие фильмы: «Горожане» (1976; таксист-ветеран Батя; после этого фильма Крючкова избрали почетным московским таксистом), «Когда наступает сентябрь» (1976; подполковник, бывший фронтовик), «72 градуса ниже нуля» (1977; Николай Гаврилович), «Ты иногда вспоминай» (1978; военный хирург Герасим Васильевич).

В 1980 году Н. Крючкову было присвоено звание Героя Социалистического Труда.

В том же году на экраны страны вышел фильм, в котором Крючков хоть и не сыграл главную роль, а всего лишь эпизодическую, однако и ее смело можно было записать в «золотой» актив актера. Речь идет о комедии «Осенний марафон» Георгия Данелия. В нем Крючков сыграл своего тезку — Николая, который обитает в коммунальной квартире с молодой машинисткой Аллой, являющейся любовницей главного героя фильма Бузыкина.

По сюжету, дядя Коля (Крючков) относится к Алле как к дочери и поначалу радуется их взаимоотношениям с Бузыкиным. Но когда узнает, что тот обманывает девушку (является женатым человеком), жестко гонит его прочь.

В первой половине 80-х Крючков сыграл свои последние главные роли в кинематографе. На его счету в период с 1981 по 1986 год были следующие фильмы: «Особо важное задание» (1981; Федор Семенович Панченко), «Без году неделя» (1982; Василий Артемьевич Яруга), «Человек на полустанке» (1983; путевой обходчик Прохор Тимофеевич Афанасьев).

Последнюю в жизни главную роль Крючков сыграл в 1985 году в фильме режиссера с «Мосфильма» Елены Михайловой. Именно она задумала снять продолжение фильма «Парень из нашего города» и рассказать о том, кем стали главные герои картины 40 лет спустя. Естественно, на центральные роли были приглашены все те же Николай Крючков (Сергей Луконин) и Лидия Смирнова (Варя), только постаревшие на сорок лет. И хотя картина не повторила успеха предыдущего фильма, однако зрители встретили ее тепло. Фильм назывался «Верую в любовь» и, по сути, был последним «вдохом» подлинного советского кинематографа перед своей кончиной.

О том, каким Крючков был в повседневной жизни, рассказывает его жена Л. Н. Крючкова: «Он всегда считал, что на рынок и обратно я должна ездить только на машине, а не на троллейбусе. Я могла пригласить кого-то помочь убраться в квартире, постирать белье. Он всегда говорил, что если мне тяжело, то надо нанять кого-то. Всегда спрашивал, в чем я нуждаюсь. Однажды случился смешной эпизод. На вопрос Николая Афанасьевича, что мне требуется, я ответила, мол, об этом я его не попрошу. Он: «Почему?» — «Да хлеб мне нужен». Он: «Принесу». Я удивилась: «Что ж, ты в булочную пойдешь?» Муж: «Почему? Я сейчас приду в театр, любого молодого актера попрошу, и он мне хоть десять батонов принесет».

По магазинам он не ходил. Когда заказы бывали, всегда приносил. Холодильник он не открыл ни разу, чайник ни разу не поставил. Но зато и не предъявлял никаких претензий. Если меня нет, то он подождет, и на все один ответ: «Не имеет значения». Нет обеда — будет спокойно смотреть телевизор или читать газету — ждать меня...

Любимым хобби для него было дарить мне часы. Я обеспечила его часами всех своих родственников и друзей. Свои тоже менял без конца. Стоило кому-то сказать: «Какие у вас хорошие часы!» — как он тут же снимал их с руки и протягивал собеседнику. Однажды подарил даже золотые часы с браслетом. Самые ценные подарки он всегда делал просто так, без всякого повода...

До меня личная жизнь у Николая Афанасьевича не складывалась. Трижды был женат и каждый раз — неудачно. А ведь ему немного было надо! Он просто хотел каждый раз возвращаться туда, откуда ушел. Знать, что его ждут, что ничего не изменилось... Например, на банкетах он ничего не ел. Посидит немного, чаю попьет — и быстрее домой. А дома сразу садился за стол и говорил: «Ну, мать, а теперь покушаем!» Очень домашнюю пищу любил...

Из всех детей Крючкова больше всего забот доставлял ему сын от брака с Аллой Парфаньяк — Николай (еще у него был старший сын Борис от первой жены, с которой он расстался в самом начале 30-х). Николай стал в середине 60-х политическим диссидентом и, поссорившись на этой почве с матерью, жил отдельно (в 1962 году родители купили ему кооперативную квартиру). В феврале 1974 года, когда из страны выслали

Солженицына, Николай написал гневное письмо Брежневу, после чего его упрятали в психушку. Правда, примерно через месяц отпустили, рассчитывая, что он возьмется за ум. Но... Николай продолжал в том же духе. Летом 1974 года, перед самым приездом в Москву президента США Ричарда Никсона, Крючкова-младшего снова уpekли в психушку, опасаясь, что он может учудить что-нибудь экстраординарное. В последующие годы сын Крючкова имел еще несколько конфликтов с властями, и каждый раз эти инциденты стоили его родителям новых седых волос. Так, в 1989 году он в очередной раз отказался от гражданства СССР, за что его снова поставили на психиатрический учет. Но три года спустя он все же уехал в Германию.

Алла Парфаньяк рассказывала: «Сын Николай — моя беда и боль. Я не знаю, что с ним делать. Не хочется говорить, что с ним не все в порядке, но он... очень странный. Я не раз говорила ему: «Коля, я дам тебе столько денег, сколько нужно. Несмотря на наши грошовые зарплаты, я выкручусь и помогу тебе». Но он всегда говорит, что ему ничего не надо. Слава богу, я нашла пути, чтобы помогать его 22-летнему сыну (моему внуку Игорю), который остался в Германии. Подбрасываю время от времени денег. Но разве в этом дело? Не приведи Господь Бог кому-нибудь таких детей...»

Свою последнюю роль в кино (109-ю) Крючков сыграл в фильме Юрия Озерова «Сталинград» (1990). И это было глубоко символично: ведь актер и режиссер стояли на одной идейной платформе — они были советскими патриотами. Оба были русскими до мозга костей и никогда не боялись говорить о своем патриотизме и любви к советской власти, которая и сделала их теми, кем они были — властителями дум миллионов людей. Прочитую слова Крючкова из его интервью журналу «Советский экран» (№ 5, 1985): «Любая картина должна учить юного человека — с младых лет — патриотизму, гражданственности... Патриотизм — основа личности. Много лет назад и навсегда я сформулировал главную творческую задачу: всеми силами воспитывать у моих современников это качество. Лучше всего это делать через военную тему. Лично для меня эта тема бессмертная...»

В контексте этих слов неслучайным выглядит то, что последняя роль выдающегося русского актера выпала именно на военную картину — «Сталинград». В ней Николай Афанасьев



вич сыграл пожилого моряка, погибающего в одном из боев той грандиозной битвы. Больше в кино актер не снимался, поскольку ролей, достойных его таланта, ему уже не предлагали. Да и не могли предложить в той ситуации, что складывалась тогда в советском искусстве, буквально дышащем на ладан. Отметим, что большинство советских актеров, познавших славу до горбачевской «катастрофы», оставались теперь не у дел, поскольку в кинематографе, который тогда существовал, им делать было уже нечего.

После реформы 1992 года пенсия народного артиста СССР исчислялась всего 75 тысячами рублей. Часть этих денег актер отдавал своей дочери Эльвире и внучке Кате. Тогда же друзья Крючкова написали письмо министру социального обеспечения с просьбой увеличить народному артисту пенсию. На письмо ответили положительно. А в 1993 году последовал Указ Б. Ельцина, по которому Крючков в числе семи других выдающихся деятелей российского искусства стал получать так называемую «президентскую пенсию».

Всю свою жизнь Крючков был заядлым рыболовом (впервые взял в руки удочку в 6 лет), однако в последние месяцы перед смертью он почти не вставал с постели в дачном поселке Икша. Поэтому рыбачила за него его жена, Лидия Николаевна, а он, когда мог, сидел рядом на скамейке и переживал за ее успехи. Много говорить он уже не мог, от постоянного курения у него развилась опухоль в горле (просвет в дыхательном проходе сузился у него до одного миллиметра). Пить он бросил еще в 1970 году, раз и навсегда.

О последних днях своего мужа вспоминает Л.Н. Крючкова: «Месяц он провел в больнице: у него поднялась температура и никак не падала. Я приходила к нему каждый день: мы вместе пели, шутили... В последнюю неделю он начал засыпать на полчаса днем. Я его будила, а он говорил: «Ты мне не мешай. Я ухожу в другую жизнь». Когда он просыпался, я его спрашивала, мол, как там, в другой жизни? Он отвечал: «Не приняли. Сказали — рано». В последний день он был веселый. Когда я уходила, он сказал: «Мать, я люблю тебя». Это были его последние слова...

На следующий день он проснулся, встал с кровати и тут же упал замертво. Видимо, слизь попала в дыхательный проход и он закрылся...»

Эта трagedия случилась 13 апреля 1994 года. За месяц до того момента, когда внучка Крючкова Катя должна была сдавать экзамены в Театральное училище имени Щукина. Но случившееся горе настолько подкосило девушку, что она не смогла прийти на экзамены и в вуз не поступила. Чуть позже она стала студенткой МГИМО.

### *Девушка без характера*

*(Валентина Серова)*

Эта актриса снялась всего в одиннадцати фильмах, из которых только в трех у нее были главные роли. Но благодаря этим фильмам ее имя знала вся страна. Плакаты с ее изображением висели на центральных улицах большинства советских городов, а ее фотокарточки продавались во всех киосках «Союзпечати». Ее опекал сам Сталин, поскольку видел в ней не только талантливую актрису, но и вдову одного из лучших летчиков страны, погибшего молодым во время испытательного полета. Но даже это всеобщее почитание и опека вождя не смогли уберечь знаменитую актрису от страшного конца. Она умерла в своей малогабаритной квартирке в центре Москвы в абсолютной нищете и забвении. Звали эту актрису Валентина Серова.

По официальным данным, Валентина Серова родилась 23 декабря 1917 года под Харьковом. Однако ее дочь Мария Симонова утверждает, что Серова нарочно прибавила себе два года, чтобы быть допущенной к экзаменам в Театральное училище при Театре рабочей молодежи (ТРАМ). Любовь к театру Серовой передалась от ее матери — актрисы Клавдии Половиковой. В шесть лет маленькая Валя переехала в Москву, а уже через два года вместе с матерью впервые вышла на сцену студии Малого театра на Сретенке в спектакле «Настанет время» по драме Романа Роллана. Девочке досталась необычная роль: она играла мальчика — сына главной героини спектакля по имени Давид. Так состоялся театральный дебют Серовой. И с этого момента девочка буквально заболела театром. Из-за него она даже бросила школу и в 14 лет поступила в Центральный техникум театрального искусства. Прбучи-

лась там всего лишь год, и ее тут же пригласили в Театр рабочей молодежи (теперь — Ленком). В нем она проработала без малого 17 лет.

Первым мужем Серовой стал ее коллега по Театру рабочей молодежи молодой актер Валентин Поляков. Однако их совместная жизнь продлилась недолго и почти не оставила у Серовой никаких воспоминаний. Зато следующая любовь стала по-настоящему яркой и впечатляющей. Нового избранника Серовой знала вся страна: это был «сталинский сокол», Герой Советского Союза 28-летний летчик Анатолий Серов.

Их знакомство произошло 3 мая 1938 года на вечеринке, которую проводил у себя дома летчик, Герой Советского Союза Ляпидевский. Серов малость припозднился, а когда вошел в комнату, к нему бросились с приветствиями все присутствующие. Повод был: месяц назад Серову в Кремле вручили орден Ленина и золотую звезду Героя Советского Союза. Некоторых из гостей Серов хорошо знал, но большинство присутствующих были ему незнакомы. В это число входила и Валентина Половикова, про которую Серов даже не слышал. Но спустя час, познакомившись с ней, летчик уже все про нее знал. Весь вечер они буквально не отходили друг от друга, танцуя один танец за другим. А когда пришла пора прощаться, Валентина пригласила Серова и Ляпидевского прийти завтра на ее спектакль — «Бедность не порок». Так Серов впервые увидел Валентину на театральной сцене. После спектакля Серов повез Валентину кататься по ночной Москве на своем роскошном «Крайслере-эмпераале», который в Москве был всего у нескольких человек. А уже спустя пару дней Серов сделал Валентине предложение руки и сердца. 11 мая молодые расписались. Жить они стали в гостинице «Москва», где у Серова был постоянный номер. Чуть позже они переедут в отдельную квартиру в Лубянском проезде. Там в конце того же года Серова забеременела. Однако ребенка своего Анатолий так и не увидит.

11 мая 1939 года, в годовщину их свадьбы, при совершении испытательных полетов на самолете «УЧИ-4», Серов разбился. А спустя ровно четыре месяца — 11 сентября — Серова родила мальчика, которого в честь отца называли Анатолием. Однако встать вровень со своим легендарным родителем ему будет не суждено.

Как это ни парадоксально, но именно в том печальном 1939 году Серова стала знаменитой. На экраны страны вышел художественный фильм «Девушка с характером», где она сыграла центральную роль. Этот фильм принес ей всесоюзную славу. Кинотеатры, где демонстрировался фильм, брались штурмом, в театры на ее спектакли невозможно было достать билеты. Во многом этот ажиотаж был связан и с той трагедией, которую пережила Серова: всем хотелось воочию посмотреть на вдову легендарного Героя Советского Союза Анатолия Серова.

В декабре того же года Серова была приглашена в Кремль, где торжественно отмечалось 60-летие со дня рождения Сталина. Для 22-летней актрисы это было знаменательное событие. Она стремительно ворвалась в тогдашнюю кинематографическую жизнь, и нельзя было сказать, что чувствовала она себя там неуверенно. Однако когда два года спустя Серова закончила сниматься в своем втором фильме, ее ждало серьезное разочарование. Фильм «Сердца четырех» не понравился Сталину, и его положили на «полку». Он увидел свет только в конце войны — в январе 1945 года.

После Серова мужем популярной актрисы стал еще один известный человек. На этот раз это был молодой писатель Константин Симонов. Как и в случае с первым мужем, Серова познакомилась с ним в театре. В один из дней 1940 года Симонов пришел на спектакль ТРАМа «Зыковы» по пьесе М. Горького, в котором Серова играла роль Павлы. Молодая актриса произвела на него такое впечатление, что в течение нескольких недель он приходил на каждый ее спектакль и неизменно садился в первый ряд с букетом цветов. После спектакля цветы обычно вручались ей. Так произошло их знакомство. Видимо, потому, что для обоих это был уже не первый брак, они не торопились оформить свои отношения официально и несколько лет жили в гражданском браке. Однако на искренности их отношений это абсолютно не сказалось.

На долгие годы Серова стала Музой для молодого поэта и прозаика. Самым известным стихотворным посвящением Симонова своей жене стало «Жди меня», которое появилось в печати зимой 1941 года. В 1943 году на экраны страны вышел фильм с тем же названием, сценарий которого написал Симонов. В главной роли (жены летчика Лизы Ермоловой), естест-

венно, снялась Серова. Фильм рассказывал о верности в любви и дружбе, пронесенной сквозь суровые испытания войны.

В январе 1945 года на экраны страны вышел фильм «Сердца четырех», который в свое время был положен на «полку». Однако четырехлетнее пребывание на «полке» не повредило фильму, а даже наоборот — сослужило добрую службу. Послевоенный зритель с удовольствием принял добрую и неприятельную комедию о влюбленных, обеспечив ей кассовый успех. О Валентине Серовой вновь заговорили, ее звезда вновь засияла на небосводе советского кинематографа.

После войны на фильмы о современности было наложено высочайшее табу, и кинематографисты взялись за постановку исторических картин, в основном биографических фильмов о жизни выдающихся деятелей. В одном из них — «Композиторе Глинке» — в 1946 году снялась и Серова. Роль у нее была небольшая, однако награда получилась весомая: фильм был удостоен Сталинской премии, а Серова получила звание заслуженной артистки РСФСР. Как вспоминает актриса Инна Макарова: «1946 год еще больше упрочил славу Серовой и положение среди первых советских звезд... Летом она побывала с Симоновым в Париже. У нее есть дом в Переделкине и роскошная квартира на улице Горького, где жизнь поставлена на широкую ногу — две домработницы, серебристый трофейный «Виллис» с открытым верхом, который она водит сама, шумные застолья, которые собирают «всю Москву»...»

К сожалению, длилась эта красивая и счастливая жизнь недолго. Однако виновата в этом была исключительно сама Серова.

Летом 1949 года Серова и Симонов сменили место жительства: они сдали свою квартиру в доме на Ленинградском проспекте и переехали в центр, в дом №19 на улице Горького (где был магазин «Наташа»). Там у них случилось прибавление семейства: родилась девочка, которую назвали Машей. По злой иронии судьбы, девочка родилась в 11-ю годовщину со дня гибели второго мужа актрисы Анатолия Серова — 11 мая 1950 года.

В июне того же года Серова ушла из Ленкома и перешла в Малый театр. Поступить так ей посоветовал Симонов, который собирался отдать в Малый свою новую пьесу, где его жена должна была играть главную роль. Но пьесу в театре не при-

няли, и Серовой пришлось довольствоваться более скромной ролью в другом спектакле. В итоге в этом театре она долго не задержалась и в январе 52-го ушла со скандалом.

После этого случая Серова запила. Симонов как мог пытался спасти жену, но у него это плохо получалось. Болезнь пустила слишком глубокие корни. К выпивке она пристрастилась еще во время войны, но если тогда она пила, чтобы снять стресс, напряжение, то теперь это происходило от тоски и уныния. Как напишет в одном из своих писем Симонов: «У тебя, я знаю, есть чудовищная русская привычка пить именно с горя, с тоски, с хандры, с разлуки...»

Не спас Серову даже перевод в другой театр — имени Моссовета и постановка специально под нее пьесы «История одной любви», которую она впервые играла в Ленкоме 16 лет назад. Но нынешняя Серова была не чета той, ранней: та была молодая и обаятельная, эта — бледная, с отеками лицом. Окончательно добила актрису история с ее сыном Анатолием: тот в 16 лет угодил в колонию. В итоге настоящей «девушки с характером» из Серовой не получилось. Как писал ей в одном из своих писем Симонов: «...Мы жили часто трудно, но приемлемо для человеческой жизни. Потом ты стала пить... Я постарел за эти годы на много лет и устал, кажется, на всю жизнь вперед...»

Практически карьера Серовой как актрисы театра и кино завершилась в 50-е годы. Например, с 1950-го по 1973 год она снялась лишь в 5 фильмах, причем все роли были эпизодическими. Это скорее были «подачки» со стороны режиссеров вконец опустившейся, без гроша в кармане актрисе. Поэтому киносписок Серовой выглядит коротким: 11 фильмов, из которых только в трех ей доставались главные роли.

В 1957 году Серова и Симонов развелись. После этого жизнь бывшей звезды стремительно пошла под откос. В последние несколько лет своей жизни Серова влачила поистине жалкое существование. Так как денег на выпивку у нее постоянно не хватало, она распродала свои личные вещи, на что раньше у нее не поднималась рука. Например, она по дешевке продала одной актрисе из Театра-студии киноактера дорогое кольцо, затем — брошь, которую ей когда-то подарил Симонов.

Нельзя сказать, что коллеги напрочь забыли Серову. В Театре киноактера ей платили зарплату, а некоторые режиссеры

иногда приглашали сниматься. Правда, случилось это только после того, как об актрисе вспомнил журнал «Советский экран». Весной 1969 года там (№18) было опубликовано письмо некоего Т. Семенова из Орджоникидзе, в котором тот спрашивал, куда подевалась любимая актриса всей его семьи Валентина Серова. Редакция журнала поместила на своих страницах короткий ответ актрисы: «Сейчас я работаю в Театре киноактера. Жду хорошей роли в кино, но, к сожалению, их мало для моего возраста, ведь мне уже давно не 26, как было Лизе из «Жди меня». Желаю счастья Вам и Вашим жене и сыну».

После этой публикации режиссер «Мосфильма» Виктор Георгиев пригласил Серову на небольшую роль в картину «Кремлевские куранты» (1970). Увы, но другие режиссеры руку помощи актрисе не протянули. В итоге после этого она снялась только в одном фильме — у Евгения Ташкова в «Детях Ванюшина» (1974) на том же «Мосфильме».

Роковым для Серовой стал 1975 год. Сначала летом того года в возрасте 36 лет от чрезмерного пристрастия к алкоголю скончался сын актрисы Анатолий. А затем настал черед и самой Валентины.

Утром 10 декабря 1975 года Серова встала пораньше и, натянув на ноги старые сапоги, отправилась в Театр киноактера за зарплатой. Получив свои кровные сто с небольшим рублей, она на радостях зашла в магазин, где купила бутылку водки и нехитрую закуску. Домой вернулась к полудню. Прошла на кухню, где открыла бутылку и за каких-нибудь полчаса выпила ее одна практически всю. Затем встала и, шатаясь, направилась в комнату. Но, сделав всего лишь несколько шагов, упала замертво. Как установят позже эксперты, смерть актрисы наступила от сердечной недостаточности, усугубленной ударом затылком об пол. До своего 58-го дня рождения бывшая звезда не дожила 13 дней.

В те дни бывший муж Серовой Константин Симонов, отпраздновавший в конце ноября свое 60-летие, отдыхал в Кисловодске. Печальную весть ему сообщила по телефону коллеги Серовой по Театру киноактера Лидия Смирнова. По ее словам: «Когда я сказала ему, что Вали нет, он закричал. Я поняла, как ему было тяжело — такая любовь не проходит. Он попросил, чтобы купили побольше цветов и чтобы на похоронах играла музыка, чтобы она пела свои песни...».

## *Шля Мурамец сталинского кино*

(Борис Андреев)

Этот актер долгие годы олицетворял на экране сильных и мужественных русских мужиков, которым не страшны никакие напасти и преграды. Один мощный голос этого актера заставлял дрожать его оппонентов, а женщин приводил чуть ли не в полуобморочное состояние. Более полувека он царствовал на экране, а когда ушел, все поняли: такого громоподобного богатыря отечественное кино долго не получит.

Борис Андреев родился 9 февраля 1915 года в Саратове, в рабочей семье. Когда мальчику было пять лет, семья переехала в небольшой приволжский городок Аткарск, где и прошли детские и юношеские годы нашего героя. Здесь он закончил семь классов средней школы и отправился в Саратов с твердым желанием поступить в сельскохозяйственный техникум. Саратов поразил его грандиозной стройкой Волжского комбайнового завода и встречей с его молодыми строителями. Они-то и посоветовали пареньку поступать к ним на завод. Так Андреев и сделал.

Он окончил краткосрочные курсы и получил специальность слесаря-электромонтера. В свободное от работы время молодые рабочие с удовольствием играли в заводском драмкружке, которым руководил режиссер Саратовского драматического театра Иван Артемьевич Слонов. В один из дней 1931 года на репетицию заводского драмкружка пришел и Б. Андреев. Ему так понравилась репетиция, что он стал приходить туда снова и снова. После нескольких посещений юного Андреева заметил сам И. Слонов и предложил ему участвовать в репетициях. Отказа не последовало. Так Б. Андреев стал участником заводского драмкружка.

Видимо, успехи нашего героя в драмкружке были настолько серьезны, что в 1933 году И. Слонов предложил Андрееву поступать в Саратовский театральный техникум. «А как же завод? — удивился Андреев. — Мне не хочется его бросать». — «А ты попробуй учиться без отрыва от производства», — посоветовал ему тогда режиссер. И Андреев последовал этому совету.



Однако работа на заводе и одновременно учеба в техникуме отнимали у Андреева массу времени и, главное, физических сил. Порой ему казалось, что он бросит учебу, — так тяжело ему было. Видя это, руководство завода пошло ему навстречу: Андреева перестали использовать на ночных работах, несколько снизили объем дневных работ. А на четвертом году обучения Андреева и вовсе освободили от работы и стали выплачивать стипендию из фондов предприятия. Все это позволило ему с честью пройти весь курс обучения и в 1937 году окончить техникум. Как вспоминал впоследствии сам актер, «на всю жизнь останется в моей памяти день, когда я пришел после защиты диплома в родной цех завода. Вместо обычной замасленной спецовки я явился в белой накрахмаленной рубашке, впервые надел галстук. Торчащие вихры были старательно приглажены... Кругом веселые, радостные лица, все поздравляли меня с окончанием. Общее настроение выразил старый слесарь Королев, который заявил, что завод наряду с 1738 комбайнами выпустил в этом году и одного актера. «Желаем тебе успеха в твоей новой работе, — обратился он ко мне. — Иди, выступай, покажи, на что способен рабочий при советской власти».

В том же году Андреев поступил в Саратовский драматический театр имени К. Маркса. Однако сыграть в нем что-нибудь значительное молодому актеру было не суждено — вскоре его увлекло кино. Первое знакомство с кино не принесло Андрееву большого удовлетворения. Позднее он так вспоминал об этом: «Первая моя попытка сняться в кино окончилась позорным провалом. В конце 30-х годов меня, молодого артиста Саратовского театра, пригласил сниматься Александр Петрович Довженко. Второй режиссер фильма «Щорс», Лазарь Бодик, увидев меня на сцене, сказал, что мой типаж подходит на роль Петра Чижа, молодого красноармейца, того самого, который уводит со свадьбы чужую невесту... Что же, если типаж подходит, буду сниматься, решил я. У нас на Волге тоже жили украинцы, и мне казалось, что создать характер украинского хлопца не так уж сложно.

Мне предстояло выучить за ночь длинный монолог, а утром прочитать его на съемочной площадке. Учил я монолог не очень старательно. Не знаю, как Довженко дослушал меня до конца. Он сидел на стуле ссутулившись, опустив руки, и

даже не взглянул на меня. По-моему, «снимали» меня без пленки. Кое-как дочитал я до конца и скрылся поскорее с глаз долой, растворился среди декораций, но выйти из павильона не смог — заблудился. Александр Петрович решил, что я ушел, и сказал сердито: «Бодик, кого вы поставили перед мои очи!» И я понял, что этой роли мне не видать.

И все-таки я сыграл в фильме «Щорс» крохотный эпизод, который не значится ни в одном справочнике. Молодой красноармеец говорил: «Прощайте, тату», — и уходил из дома на борьбу с врагом. Этим красноармейцем был я...»

Между тем после столь бесславного общения с кинематографом Андреев вернулся в Саратов, твердо уверенный в том, что путь в кино для него отныне закрыт навсегда. Но дальнейшие события показали, что он ошибался. В самом начале 1938 года, во время гастролей Саратовского театра в Москве, Андреев вновь попал в поле зрения кинематографистов.

В один из гастрольных дней Андреев оказался на студии «Мосфильм». В то время там запускался с новым фильмом «Трактористы» режиссер Иван Пырьев, который активно искал исполнителей главных ролей. Именно на эти пробы и попал Андреев. Вот его собственный рассказ:

«Первая встреча с известным кинорежиссером разочаровала. Мои представления о внешнем облике людей этой профессии складывались по киножурналам 25-го года, которые я как-то купил на саратовском базаре. Вместо ожидаемой импозантной фигуры в гольфах, крагах, клетчатом пиджаке и невероятных размеров кепи я увидел мужика выше среднего роста, подчеркнута небрежного в одежде. Сейчас я понимаю, что тут была скорее своеобразная бравада, рассчитанная на определенный эффект, но в молодости все принималось за чистую монету.

...Итак, я в первый раз увидел Ивана Пырьева. Кепка с выпирающего затылка была сдвинута на серые глаза, которые беспокойно, внимательно и недоверчиво ощупывали меня изпод козырька...

— Ну-ка, повернись, — сказал он голосом, не предвещавшим ничего хорошего.

Я повернулся.

— Пройдись!..

Я лениво зашагал по кругу.

— А ну, бегом!.. — сказал он очень сурово, и в голосе зазвучала сталь закрученной пружины.

Я посмотрел на своего мучителя глазами затравленного волка.

— Подходяще, — сказал Пырьев. — Не протестую, будем пробовать на Назара Думу.

— А ведь я приглашал его на Клима Яркого, — прозвучала запоздавшая реплика ассистента режиссера.

Слегка побледнев и набрав полную грудь воздуха, Пырьев произнес монолог, исполненный трагического пафоса. Я не помню дословно всего сказанного тогда Иваном Александровичем, но сказал он примерно следующее:

— Это какому же кретину могло прийти в голову пригласить такую шалопутную человеческую особь на роль Клима Яркого, на роль героя-любownika?!

И он злобно впился в меня глазами, отчего мне стало совсем неловко.

— Клима Яркого — урожденный Крючков с Красной Пресни! А вот Назар Дума теперь будет Андреев с Волги!.. Он же рожден для того, чтобы прийти в искусство и уйти из него Назаром Думою!..»

В августе 1939 года фильм «Трактористы» вышел на экраны страны и имел грандиозный успех у зрителей. Он стал безусловным фаворитом тогдашнего проката. Все актеры, занятые в главных ролях (Марина Ладынина, Николай Крючков, Петр Алейников и Борис Андреев), мгновенно стали популярными людьми на всю огромную страну.

Во время съемок «Трактористов» Андреев встретился и на всю жизнь подружился со своим ровесником Петром Алейниковым (тот был всего на полгода старше его). Б. Андреев скажет позднее: «С ним я чувствовал себя вдвое сильнее, я у него силы черпал». Многие знавшие их так и говорили: «Это друзья — не разлей вода». Даже свою будущую жену — Галину Васильевну — Андреев нашел не без помощи Алейникова. Последний так описывает этот случай:

«Ехали мы как-то, тогда молодые, в Киеве в троллейбусе. Заговорили о женитьбе. Я ему говорю, какая дура за тебя пойдет, за такую глыбу, за лаптя деревенского? Посмотри на себя в зеркало! А он мне: «А вот женюсь назло тебе на первой же девушке, которая войдет в троллейбус». И вдруг на останов-

ке вваливается молодежь, и среди этой толпы — симпатичная такая девушка. Андреев познакомился с ней, напросился прожить. И вот уже столько лет живут душа в душу».

Отмечу, что женитьба далась Андрееву не так легко, как может показаться. Дело в том, что отцом девушки оказался комиссар милиции, который уже был наслышан о некоторых пьяных выходках молодого артиста. Поэтому, когда он узнал о том, кто ходит в женихах его дочери, ответ его был резким: «За этого пропойцу замуж не пойдешь!» И все же впоследствии Андрееву удалось уломать родителей невесты, и свадьба состоялась.

О неразлучной паре Андреев — Алейников в те годы ходила масса всевозможных историй, многие из которых, даже несмотря на свою неправдоподобность, были правдой. Вот, например, одна из них, которая относится к маю 1939 года, когда друзья снимались в фильме режиссера Эдуарда Пенцина «Истребители». У обоих там были маленькие эпизодические роли, почти бессловесные (в 1940 году, когда фильм вышел на экраны, он занял в прокате 1-е место, собрав 27,1 млн. зрителей). Однако, когда артисты приехали в Киев, в гостинице им почему-то не нашлось места. С горя друзья отправились в ресторан. Далее рассказывает О. Хомяков:

«Поужинали в ресторане, идут вечером по Крещатику. До гостиницы еще топтать и топтать, а горилка сделала свое дело: сморила. Вдруг Андреев видит — стоит кровать. Заправлена. На подушках украинская вышивка, на стуле рядом — рушник, тоже расшитый. Пригляделся. Около кровати — диван. А погода теплая, майская. Ну на черта им гостиница, если все это не мираж, не пьяная фантазия? «Петя, была команда: отбой!» И — к кровати. Кто-то (а может, показалось?) треснул его по лбу, что-то зазвенело... Короче, то был не мираж, а витрина мебельного магазина. Откуда их вскорости извлекли, едва растолкав, милиционеры... Доспали оба в отделении, в КПЗ. Утром молоденький лейтенант садится за протокол. «Вынужден, — извиняется перед Андреевым, — составить». Тот ему: «Не составишь». Лейтенант: «Вынужден, товарищ Андреев. Я вас лично очень уважаю, но...» — «А я говорю: не составишь». С этими словами Андреев (зная, что они на спирту) выпивает из пузырька чернила! Во-первых, опохмелился. Во-вторых, как следовало ожидать, второго пузырька не имеется. Протокол писать нечем. Немая сцена... Тут раздается треск

мотоцикла: прибыл начальник отделения со своей семьей — в люльке, на сиденье. Он в Савку из «Трактористов» влюблен без памяти. Начались знакомства, объятия, фото на память: с семьей, с сослуживцами... О мебельном магазине было забыто. Ну разбили витрину, ну вздремнули на кровати, на диване... С кем не бывает?..»

Следующим фильмом, закрепившим успех Андреева и Алейникова у зрителей, стала картина Леонида Лукова «Большая жизнь» (1-я серия). Андреев сыграл в нем роль стахановца Балуна, а Алейников роль его друга Вани Курского. В 1940 году этот фильм занял 6-е место в прокате, собрав в кинотеатрах 18,6 млн. зрителей.

Начало Великой Отечественной войны Андреев встретил в Москве. Причем окончания ее он мог и не дожидаться из-за истории, которая приключилась с ним в июле 41-го. Однажды он зашел в ресторан гостиницы «Москва» и оказался за одним столиком с двумя мужчинами. Один из них, судя по всему, был какой-то начальник, другой — его подчиненный. Однако артист не знал, какое ведомство они представляют. К концу вечера, когда было выпито уже изрядное количество спиртного, между Андреевым и начальником разгорелся какой-то спор. Сначала он шел на повышенных тонах, но затем актер не сдержался, вскочил на ноги и со всей силы врезал своему оппоненту кулаком в лицо. А кулак у Андреева был размером чуть меньше арбуза. Начальник так и рухнул на пол. Следом за ним свалился и его подчиненный, попытавшийся было осадить артиста.

Как оказалось, пострадавшие были работниками НКВД, а именно: один был генералом, а другой — его адъютантом. Поэтому 26 июля 1941 года Андреева арестовали. Ему вменили в вину «контрреволюционную агитацию и высказывание террористических намерений» и приговорили... к расстрелу. Однако в дело вмешался случай. Один из выносивших приговор прекрасно знал о том, что Андреев является любимым артистом самого Сталина. Вот он и решил подстраховаться: доложил вождю о том, какая история произошла с Андреевым. Думал, видно, пусть Сталин решит, как быть в такой ситуации. И Сталин разрешил ситуацию как нельзя более справедливо.

— Пускай этот актер еще погуляет, — сказал «вождь всех времен и народов».

Осенью того же года «Мосфильм» эвакуировали в Среднюю Азию. А через несколько месяцев на Ташкентской киностудии режиссер Леонид Луков приступил к съемкам фильма «Два бойца» по повести Л. Славина «Мои земляки». Одновременно с этим Андреев снимался еще в двух фильмах: в комедии «Годы молодые» и драме «Сын Таджикистана». Однако прогремят именно «Два бойца», которые выйдут на экран в 1943 году. Андреев сыграл в нем обаятельного увальня Сашу с Уралмаша, а его друга-одессита Аркадия Дзюбина — Марк Бернес.

Успех этой картины в народе был огромным. Позднее критик Т. Иванова писала: «В этом фильме Б. Андреев доказал, что способен играть по самому большому счету. Не только умножать варианты своих упрямых парней, но и превращать их в выразителей самого народного характера, народной души, всколыхнутой войной, потрясенной, но непоколебимой. На смену жанру приходила эпичность...»

Однако следует отметить, что съемки этого фильма проходили отнюдь не гладко. Вот что рассказывает известный кинорежиссер Леонид Марягин:

«Михаил Ромм мне как-то рассказывал:

— Я в войну был худруком Ташкентской студии. И по должности старался ко всем, вне зависимости от ранга и популярности, относиться одинаково. На студии снимались «Два бойца». Борис Андреев тогда крепко пил. Срывал съемки. Когда он приходил в себя, я делал ему серьезные внушения. Он каялся и клялся, что больше в рот ни грамма не возьмет. Но... набирался снова и вот тут пытался свести со мной счеты. Однажды в понятном состоянии, молодой, огромный, бычьей силы, он явился к директору студии — старому эвакуированному одесскому еврею — и потребовал сказать, где Ромм. Директор направил его на худсовет, хотя знал, что я в павильоне. Андреев ввалился на худсовет, подошел к ближайшему члену худсовета, приподнял его над полом и спросил:

— Ты Ромм?

— Нет, — в испуге ответил тот.

Андреев посадил его на место и взялся за следующего... Худсовет состоял человек из двадцати. И каждого Борис поднимал в воздух и спрашивал:

— Ты Ромм?

Перебрал всех присутствующих, сел на пол и заплакал:

— Обманули, сволочи. Мне Ромм нужен! Я должен его убить!..»

После выхода на экраны «Двух бойцов» Андреева стали наперебой приглашать на военные роли. Вот картины, в которых он тогда снимался: «Малахов курган», «Я — черноморец» (оба — 1944), «Однажды ночью» (1945), «Юные партизаны» (1946), «Белая тьма» (1948), «Встреча на Эльбе» (1949). Однако все эти фильмы можно смело назвать «проходными» в кинобиографии Андреева. Единственным исключением из этого ряда можно было бы считать фильм «Большая жизнь» (2-я серия), который был снят в 1945 году, однако к зрителям он в то время так и не попал. Высокие начальники назвали его «малохудожественным и вредным» и положили на полку. Его премьеры состоялась только в 1958 году. Правда, на карьере Андреева этот эпизод никак не сказался: в 1948 году он был принят в ряды КПСС.

Между тем в конце 40-х актеру удалось сняться только в двух фильмах, принесших ему очередной успех у зрителей. Это были картины: «Сказание о земле сибирской» (1948, в прокате — 3-е место, собрал 33,8 млн. зрителей) и «Кубанские казаки» (1950, 2-е место в прокате — 40,6 млн. зрителей). Оба фильма снял Иван Пырьев.

Два последних фильма очень нравились и Сталину, который еще с «Трактористов» был неравнодушен к актеру Андрееву. В 1950 году на экраны страны вышел фильм «Падение Берлина», где герой Андреева — солдат Алексей Иванов — встречался со Сталиным. (Кстати, за эту роль актер получил 150 тысяч рублей, что по тем временам было солидной суммой.) И надо было так распорядиться судьбе, что в том же году Андреев встретился с живым Сталиным.

Это произошло в феврале в Кремле, где советский руководитель устроил прием в честь приезда в Москву китайского лидера Мао Цзэдуна. Андреев был приглашен на этот прием и сидел за одним из столиков со своими коллегами — кинематографистами. В это время руководители двух держав обходили гостей, и секретарь Сталина представлял каждого из них Мао Цзэдуну. Когда очередь дошла до Андреева, Сталин внезапно сам представил гостю актера:

— Это наш известный артист Андреев. Меня он должен всегда помнить по одной истории.

И Сталин загадочно улыбнулся опешившему актеру. Судя по всему, история, которую упомянул Сталин, относилась к июлю 1941 года, когда над Андреевым реально нависла угроза тюрьмы.

Отмечу, что фильм Михаила Чиаурели «Падение Берлина» в прокате 1950 года занял 3-е место, собрав на своих просмотрах 38,4 млн. зрителей.

Однако в отличие от простого зрителя некоторые из критиков приняли эту картину более прохладно. Правда, выяснилось это уже после смерти Сталина — при нем все они фильм взахлеб хвалили. А когда вождя не стало, то тут и обнаружилось... Например, известный кинокритик Ростислав Юренев позднее так описывал свое впечатление от игры Андреева в этом фильме:

«Официальный успех в «Падении Берлина» меня от Андреева оттолкнул, и надолго.

Понимал и понимаю, что актер не во всем виноват. Но в помпезном фильме М. Э. Чиаурели Андрееву довелось олицетворять русский народ. Имя он получил распространеннейшее — Иванов. К немцу обращался от лица всего народа, по Зееловским высотам шел — как вся наша непобедимая армия. А вот на приеме у И. В. Сталина робел, мычал, залезал сапогами в клумбу... негоже так было вести себя олицетворению русского народа. Неужели нельзя было поспорить, отказаться?

Нет, конечно, было нельзя...»

В 50-е годы Андреев снимался хоть и не так активно, как десятилетие назад, однако все равно без работы не простаивал. На его счету были фильмы: «Максимка» (1953, в прокате 5-е место — 32,9 млн. зрителей), «Большая семья» (1954), «Мексиканец» (1955), «Илья Муромец» (1956).

Во время съемок последнего фильма (он снимался в Ялте) с Андреевым произошла очередная скандальная история. На съемочной площадке к нему внезапно подошел милиционер и заявил: «Вот ты такой здоровый, Муромца играешь, а на самом деле, наверняка слабак. Например, меня побороть не сможешь». И так он это сказал, что в актере внезапно вскипела кровь, и он принял этот вызов. Тут же, на берегу моря, они схватились в честном поединке и стали тянуть друг друга к воде. Так длилось несколько минут, пока Андреев не изловчился, перехватил хвастливого стража порядка за талию и, оторвав его от земли, бросил в море.



К сожалению, у этого поединка нашлось немало свидетелей, среди которых оказались и люди, начисто лишенные чувства юмора. Благодаря их стараниям уже на следующий день после этого случая в местной газете появился фельетон, в котором в буквальном смысле говорилось о том, что известный артист настолько распоясался, что кидает милиционеров в море. Андреев очень обиделся на эту статью. И с тех пор дал себе слово никогда больше в Ялту не приезжать. И он это свое слово сдержал. Однажды в 70-е годы, когда вместе со своими коллегами-артистами он приехал на теплоходе в Ялту, то на берег так и не сошел, предпочтя наблюдать за городом с борта теплохода.

В середине 50-х годов с актером произошел еще один неожиданный казус. Он выступал в одном из городов, и, когда вышел на сцену, оказалось, что зал практически пуст. В креслах сидело от силы три десятка людей. Ошеломленный Андреев убежал за кулисы и наотрез отказался выходить на сцену. Он буквально сокрушался: «Я никому уже не нужен! Никому!» Но это было не так. Дело в том, что организаторы концерта накануне дали всего лишь одно объявление в газете, рассчитывая на то, что поклонники артиста и без того узнают о его приезде в город. Говорят, что Андреев долго потом переживал по этому поводу.

Другой случай произошел с артистом через несколько лет в Свердловске. О нем поведал Е. Весник, который дружил с Андреевым и тоже находился тогда в этом городе. В один из вечеров Андреев позвонил ему из гостиницы и сообщил, что его обокрали. «Украли все деньги, которые у меня были!» Весник тут же примчался к другу и застал его сидящим и плачущим на ковре. Наверно, это было сильное зрелище! Андреев в своих подозрениях грешил на горничную, однако Весник попросил его не торопиться со своими выводами. «Надо еще раз все обыскать», — заявил он. «Да я уже везде искал!» — ответил ему Андреев. Но Весник все равно стал оглядывать номер и внезапно заметил, что дальний угол ковра как-то странно оттопырен. Он заглянул туда... и обнаружил злополучную пачку денег. Оказалось, что Андреев накануне спрятал деньги под ковер, опасаясь той же горничной, и забыл.

Между тем на рубеже 50—60-х годов Андреев сыграл сразу несколько прекрасных ролей в фильмах разного жан-

ра. Я имею в виду фильмы: «Поэма о море» (1958, режиссер А. Довженко, роль Саввы Зарудного), «Жестокость» (1959, режиссер В. Скуйбин, роль Лазаря Баулина; 12-е место в прокате — 29 млн. зрителей), «Путь к причалу», (1962, роль боцмана Росомахи) и «Оптимистическая трагедия» (1963, режиссер С. Самсонов, роль Вожака; 1-е место в прокате — 46 млн. зрителей).

В 1962 году Б. Андрееву было присвоено звание народного артиста СССР. Это была справедливая награда, поскольку более народного артиста, чем Борис Андреев, в те годы было трудно себе представить. Этот артист был плотью от плоти простого народа, его подлинным олицетворением в кинематографическом мире. В годы хрущевской «оттепели», когда в киношной среде началась открытая полемика между державниками и либералами, Андреев, как истинно русский патриот, встал на сторону первых, последовав примеру других своих коллег: Николая Крючкова, Сергея Столярова и др. За что либералы называли их «сталинистами». Андрееву же подобное сравнение было лестно, поскольку он никогда не считал Сталина исчадием ада, видя в его поступках не только отрицательное, но и положительное. Он ценил в нем прежде всего сильного государственника, считая, что новый руководитель страны, Н. Хрущев, ему и в подметки не годится.

О том, какой позиции придерживался в те годы Борис Андреев, можно судить по его речи на I Учредительном съезде Союза работников кинематографии, который проходил 23—26 ноября 1965 года. Приведу из нее небольшой отрывок:

«Чаще мы занимаемся самокопанием, так не свойственным великому советскому кинематографу. Говоря, что затрагиваем темы жизни, мы на деле во многом отучились горячо воспринимать переживания своего народа. Мы часто теряем ощущение размеров действительности, пытаемся измерить ее эталоном своей собственной индивидуальной сущности. И довольно редко, судя по количеству серых картин, нам удастся распахивать широкие ворота в жизнь; чаще со своими картинами мы остаемся за воротами жизни, уходя в узкий, как правило, не очень глубокий мир субъективистского жизневосприятия. Произведения киноискусства в массе своей начинают терять ощущение народной подлинности, самобытность и яркую неповторимость характеристики образов; бес-

конечное богатство индивидуально-языковой характеристики и великое чувство народного юмора. Кинокартины теряют в связи с этим способность рождать заряд бодрости и человеческого здоровья.

Уже надоело и бесконечное жевание, и беззубое возбуждение унылой безысходности, поднятой вокруг культа личности.

А победители в Великой Отечественной войне вдруг стали впадать в сентиментальное хныканье. Кинокартины военной темы вдруг заняли позицию тетки-приживалки, которая ежедневно, без конца поднимает и будирует в семье дух скорби и уныния по человеку всеми горячо любимому и дорогому. Вместо мужественных, достойных подражания и мужского уважения солдат мы начинаем назойливо показывать берестьяные лозинки, уставших, надломленных юношей, так и не успевших написать о себе лирического киносценария. Мы теряем тон достойного, благородного мужества. Кинокартины как бы взвинчивают нас на каждодневное элегическое страдание, измельчая наше большое чувство скорби...

Мы искренне надеемся, что творческий Союз под руководством ЦК нашей партии поможет навести порядок в программировании кинокартин на генеральные темы, позаботится об их мажорном тоне и элементах воздействия на зрителя, будет способствовать развитию здорового, жизнерадостного искусства, наведет порядок в деле создания хороших киносценариев, закроет наконец щели для проникновения сценарной литературщины...»

За свою позицию Андреев поплатился ролями: многие режиссеры-либералы отказывались приглашать его в свои картины. Достаточно сказать, что во второй половине 60-х за актером числилось всего... две роли: Литвинов в фильме «На диком берегу» (1966) и купец Грызлов в «Дне ангела» (1968). В 1970 году актер снялся на ТВ — в телефильме «Ночной звонок».

В том же году Андреев сыграл единственную в своей актерской карьере роль иностранца. Речь идет о фильме Евгения Фридмана «Остров сокровищ» по Р. Стивенсону, где Андреев предстал в образе одноногого предводителя пиратов Джона Сильвера. Фильм с прекрасной музыкой Алексея Рыбникова вышел на широкий экран в 1971 году.

Об одном интересном эпизоде, относящемся к началу 70-х годов и связанном с Андреевым, рассказывает кинорежиссер С. Говорухин (он снимал актера в фильме «День ангела»):

«Однажды в Москве звоню Андрееву. Он говорит: «Приезжай, я тебе хочу почитать кое-что». Я уж собрался было ехать и тут вспомнил о том, что много рассказывал про Андреева Володе Высоцкому. Андреев Володе очень нравился. Спрашиваю Володю: «Я еду к Андрееву, хочешь, вместе поедем?» — «Да, с удовольствием». Думаю, дай перезвоню Андрееву, говорю: «Борис Федорович, ничего, если мы с Высоцким приедем?» Он отвечает: «Да ну его! Он, наверное, пьет». — «Здравствуйте! Сами-то давно ли завязали?» Короче, я понял, что он хотел открыть мне сокровенное и стеснялся постороннего человека, тем более — замечательного поэта. Ну, Володе, когда он хотел кому-то понравиться, много времени не надо было. Через 10 минут после того, как мы вошли в квартиру Андреева, создалось впечатление, что они знакомы много лет, а я как бы третий лишний. Андреев отвел нас на кухню, вскипятил чай в большой эмалированной кружке, потом взял кожаную тетрадь и стал из нее читать афоризмы. Вот некоторые из них:

«Разливая пол-литра на троих, дядя Вася вынужден был изучить дробь.

Подлец с программным управлением.

Укушенный зубом мудрости...»

Еще одну историю про Андреева, относящуюся уже к 1979 году, рассказал автору этих строк сценарист и актер Валерий Приемыхов. Когда они с Динарой Асановой задумали снимать фильм «Никудышная», на одну из главных ролей должен был пробоваться Андреев. По сценарию его герой умирает. Актер категорически не согласился умирать на экране (видимо, был мнителен по этой части) и потребовал изменить финал. Но авторы фильма с этим не согласились, и Андреев в картину не попал. К тому времени на счету актера было уже 50 фильмов.

Свою последнюю — 51-ю — роль Андреев сыграл в 1981 году в фильме Г. Данелии «Слезы капали». Причем произошло это совершенно неожиданно для актера. Дело в том, что тридцать лет назад, во время съемок фильма «Путь к при-

чалу», Андреев сильно повздорил с Данелией. Ссора была настолько серьезной, что с тех пор они практически друг с другом не общались. И вдруг в начале 1981 года Данелия позвонил Андрееву домой и попросил его сняться в своей новой картине. Никакой обиды на режиссера Андреев к тому времени уже не таил, поэтому с удовольствием согласился на его предложение.

В начале 80-х серьезно заболела жена Андреева Галина Васильевна, и актер большую часть времени проводил с ней. Он и сам тогда чувствовал себя не очень хорошо. Здоровье стало подводить Андреева: на съемках фильма «Жестокость» в марте 1958 года его свалил тяжелейший инфаркт. Съемки тогда заканчивались (оставалось три съемочных дня), и Андреев, с трудом доиграв оставшиеся сцены, слег в больницу. К счастью, тогда все обошлось.

В 1975 году, во время съемок фильма «Мое дело», старые болячки вновь дали о себе знать — у Андреева часто шла носом кровь, съемку отменяли. Во время таких перерывов Андреев обычно отлеживался на специально принесенной для него раскладушке.

В середине апреля 1982 года Андреев съездил с Театром-студией киноактера на гастроли в Куйбышев, вернулся в Москву и тут же занемог. О том, как это произошло, рассказывает сын актера Борис Андреев:

«Утром, сразу же после его возвращения с гастролей, мы с отцом сидели на кухне, гоняли кофе и болтали о какой-то чепухе. (Уже почти два года у нас с ним был молчаливый договор — не заводить речь о самом волновавшем нас тогда — о болезни матери.) Вдруг отец приумолк и сказал совершенно неуместную, как мне показалось, фразу:

— Ты знаешь, что-то я устал очень. Наверное, это конец.

Даже сами эти слова казались нелепыми. Мысль о роковой, последней усталости, носящей какое-то сакральное содержание, никак не вязалась с этой могучей плеядой людей, к которой принадлежал и отец... Да, это преходящее, суетное — минутное расслабление. А отлежится, отоспится, как всегда, — и снова в бой... Но едва ли не утром следующего дня мать срочно вызвала меня с работы:

— Немедленно приезжай. Папу забирают в больницу...

У подъезда уже стояла пара медицинских спецмашин, а по квартире, уставленной кардиографами и какими-то хитры-

ми приборами, расхаживал в белых халатах целый консилиум врачей, укрепленный медсестрами и санитарями: тогдашнее руководство Союза кинематографистов помогло организовать «саму кремлевку» — рядовому народному артисту просто так всех этих спецпривилегий не полагалось.

— Он все время спит, а просыпается ненадолго — начинает заговариваться, — растерянно бормотала мама.

Б. Ф. сидел на кровати уже одетый, сонно щурясь, ждал отправки.

— Ну вот, пошли синяки и шишки. Пирог и пышки кончились.

— Видишь, — воскликнула мама, — опять какую-то ерунду про пироги говорит!

Увы, это была совсем не ерунда. Чувство скептического юмора и в эти совсем не веселые минуты проявилось: Борис Федорович очень уместно цитировал героя из давно любимого романа Джозефа Хеллерта. Кто знал, что все пироги и пышки и в самом деле кончились, ведь медики определили, по существу, простое переутомление, от которого быстро избавит высококвалифицированный и роскошный уход наподобие санаторного. О чем еще можно было мечтать в кунцевских куцах...

С собою отец взял рабочую тетрадь для записи афоризмов (он их называл — «охренизмы». — Ф.Р.), очки и ручку...

Итак, было 24 апреля 1982 года, чудесная погода, славное настроение. Дело, кажется, шло на поправку: накануне нам позвонили из больницы и сообщили, что состояние Бориса Федоровича улучшилось и его даже перевели из отделения интенсивной терапии в обычное.

Мы сидели в палате и болтали о всякой всячине, предвкушая скорую встречу по-домашнему. Когда собирались уже уходить, отец вдруг спросил:

— Как вы думаете, почему это я лежал на площади у врат храма, а вокруг было много-много народа?

— ?..

— Ай, — он по-особенному, как только ему присуще было, досадливо отмахнулся рукой, — должно быть, приснилось. Ерунда какая-то.

Сколько ни упрасивали, он настойчиво вызвался нас проводить — хотя бы до коридора. Огромный и добрый, сто-

ял, заслонив дверной проем, и глядел, как мы уходили. Нет, не мы. Тогда от нас уходил он.

Вечером, в половине одиннадцатого, позвонила лечащий врач... В это не хотелось, нельзя было поверить.

...На исходе Пасхальной недели отца хоронили. Шли последние минуты прощания. Гроб с телом русского артиста установили перед входом в церковь Большого Вознесения, что на Ваганькове. Отчаянно светило солнце. Вокруг собрался народ. Многие плакали...»

Буквально через несколько месяцев после смерти мужа из жизни ушла и Галина Васильевна.

Р. С. Незадолго до смерти у Б. Андреева родился внук, которого в честь деда назвали Борисом.

## *Она защищала Родину*

*(Вера Марецкая)*

Эта великая актриса умерла поздним летом 1978 года в Кунцевской больнице в страшных мучениях. Говорят, по тому, как человек уходит из жизни, можно определить, как к нему относится Всевышний. Марецкая умирала тяжело, но почему произошло именно так, объяснить трудно — ведь она была человеком с юмором и Бога старалась не гневить. Может быть, это была расплата за ее профессию — актерство исстари считается бесовским занятием.

Вера Марецкая родилась 31 июля 1906 года в семье циркового буфетчика, который был одержим идеей вывести своих детей — а их у него было четверо — «в люди». И ему это удалось. Оба сына поступили в Московскую практическую академию, а обе дочери — в Московский университет. Однако из всех четверых именно Вере суждено было оказаться тем самым «уродом», о которых обычно говорят, что они есть в каждой семье: через год учебы она бросила университет и отправилась испытывать счастье сразу в три театральных вуза. Удача улыбнулась ей в двух: Шаляпинской студии и Третьей студии МХАТ. После некоторых раздумий, какое из этих заведений выбрать, Марецкая остановилась на Третьей студии: все-таки там преподавал сам Евгений Вахтангов!

Первым серьезным испытанием для юной Марецкой стало участие в легендарном спектакле «Принцесса Турандот», который был поставлен в 1922 году. Несмотря на веселую атмосферу, во время работы над спектаклем Вахтангов уже был смертельно болен. Марецкая играла в нем эпизодическую роль (ее героиня переставляла на сцене игрушечные аксессуары оформления), а в главных ролях были заняты актеры, которые вскоре составят цвет и гордость Театра имени Вахтангова: Борис Щукин, Рубен Симонов, Цецилия Мансурова, Анна Орочко. После смерти Вахтангова его студию возглавил Юрий Завадский. Однако, несмотря на то, что новый руководитель относился к молодой актрисе с большой симпатией и даже в итоге стал ее первым мужем, роли она в основном играла небольшие. Но театральная публика ее знала и с удовольствием шла на спектакли с участием Марецкой. Пресса отзывалась о ее ролях благожелательно, хотя злые языки после каждой подобной статьи злорадовались: мол, все эти похвалы — результат того, что у Веры оба родных брата работают в центральных газетах. Однако эти разговоры стихли, когда в начале 30-х одного из ее братьев — Дмитрия — арестовали по знаменитому «делу Рютина» и сослали в Краснококшайск, а восторженные статьи про театральные работы Марецкой прекратились. Стало окончательно ясно, что и тогда и сейчас восторги по поводу Марецкой не «заказные».

Всесоюзная слава пришла к Вере Марецкой благодаря кинематографу. В отличие от театра там ее сразу оценили и доверили главную роль: сам Яков Протазанов пригласил ее сыграть возлюбленную главного героя Катю в комедии «Закройщик из Торжка». Правда, самой Марецкой ее экранное изображение не понравилось — она посчитала себя уродливой. Да и сам Протазанов шутки ради называл ее после первой роли «лапшой маринованной». Однако это не помешало ему спустя несколько лет пригласить Марецкую в свою следующую картину — «Сорок первый». И снова Марецкой была доверена главная роль — Марютки. Но актриса внезапно отказалась. Удивленный Протазанов вызвал Марецкую к себе и спросил: в чем дело? По его мнению, отказываться от такой прекрасной роли было верхом безрассудства. Так же, впрочем, считала и сама Марецкая. Но у нее была уважительная причина — в тот момент она ждала ребенка. Отцом будуще-



го мальчика, которого назовут в честь Вахтангова Евгением, был ее учитель по студии Юрия Завадский. Однако рождение сына не уберезет молодую семью от скорого развода: спустя несколько лет супруги разведутся. Правда, без всякого скандала, как вполне интеллигентные люди. Более того, Марецкая останется работать у Завадского и проработает с ним вплоть до его смерти в конце 70-х.

Фильмы 20-х годов, в которых снималась Марецкая, принесли ей известность у зрителей, но до настоящей славы было еще далеко — почти десятилетие. И массовый зритель узнал Марецкую в середине 30-х, когда она сыграла роли активных и деловых женщин: шахтерку Веру в «Любви и ненависти» и революционерку Варю Постникову в «Поколении победителей». Самое интересное, что в обычной жизни Марецкая была человеком аполитичным и даже не состояла ни в одной из тогдашних политических организаций: ни в комсомоле, ни в партии. Именно поэтому в театре ей доверяли исключительно комедийные роли и ни разу — роли активисток. Кино сломало эту ситуацию. В итоге после двух упомянутых киноролей Марецкую утвердили в театре на роль Любви Яровой в одноименном спектакле по пьесе Константина Тренева. Сразу после этого актрису удостоили звания заслуженной артистки республики. И это при том, что все ее ближайшие родственники считались неблагонадежными: один брат, Дмитрий, отбывал срок в тюрьме, другой, Григорий, был изгнан со всех работ, а сестра Татьяна исключена из партии.

После получения звания заслуженной артистки Марецкая считала, что впереди ее ждет благополучное будущее. Увы, она ошиблась. В 1936 году студия Юрия Завадского попала в опалу и была вынуждена покинуть Москву — ее отправили в Ростов-на-Дону. Марецкая имела полное право остаться в Москве, но предавать друзей она не умела. Поэтому поступила согласно голосу совести — отправилась вместе со студией. И не пожалела. Работы там оказалось непочатый край, да и зритель был не менее доброжелательный, чем в Москве. А по некоторым качествам даже лучше — неизбалованный. Кроме этого, удачно складывалась и личная жизнь Марецкой: именно в Ростове она вышла замуж во второй раз. Ее избранником стал актер ее же театра Юрий Троицкий. Спустя год у них родилась дочь Маша. Когда девочке исполнилось два года, ее

родители вернулись в Москву. Марецкая поступила в Театр имени Моссовета и возобновила работу в кино.

Именно начало 40-х окончательно утвердило Марецкую как актрису героических ролей в советском кинематографе. Она сыграла тогда одну из своих самых звездных ролей подобного плана: в фильме «Член правительства» (1940). Блистательно сыгранная роль простой русской женщины Александры Соколовой, которая прошла путь от неграмотной деревенской бабы до члена Верховного Совета СССР, мгновенно ввела Марецкую в число избранных актрис советского кинематографа. И это при том, что теперь уже оба ее брата были объявлены «врагами народа» и сидели в тюрьмах. Но по тем временам аналогичные ситуации не считались чем-то необычным. Так, у Любови Орловой сидел в тюрьме бывший муж, у Зои Федоровой — отец, у Тамары Макаровой — родная сестра и ее муж и т. д.

Осенью 41-го, когда гитлеровские войска подошли к Москве, многие учреждения были эвакуированы из столицы на юг страны. Марецкая с семьей оказалась в Алма-Ате. Там она снялась в очередном звездном фильме — «Она защищает Родину». Фильм принес ей вторую Сталинскую премию (первой она удостоилась за год до этого, в 1942 году, за театральные работы).

Но не стоит думать, что это признание как-то изменило характер Марецкой. Для большинства своих коллег и друзей она по-прежнему оставалась той же веселой и жизнерадостной женщиной, какой они ее знали все эти годы. Например, Марецкая обожала слушать неприличные анекдоты, а иной раз и сама с большой охотой их рассказывала. Не чуралась она и амурных приключений, хотя и была официально замужем за Юрием Троицким. Но к тому времени их отношения перешли в разряд формальных. Во всяком случае, для Марецкой, которая хоть и хорошо относилась к мужу, но считала его рохлей. Поэтому в Алма-Ате она взялась соблазнять... главу тамошнего правительства — самого председателя Совнаркома Казахстана. Но, несмотря на всю ее звездность, тот оказался крепким орешком — долго не падал под чарами актрисы. Но в итоге ее старания увенчались успехом. Об этом случае много позже весьма красноречиво поведаст широкой публике актриса Лидия Смирнова, которая была с Марец-

кой в эвакуации. По ее словам: «Мы с подругами каждый раз спрашивали Веру: «Ну как, он отдался тебе или нет?» Наконец Вера приходит и говорит: «Он мой». И рассказывает подробно, как это случилось».

В отличие от многих своих коллег, которые вознеслись на гребень успеха в сталинские годы, но потерялись в последующие десятилетия, Марецкая сумела удачно «выстрелить» и при новом режиме. Если, к примеру, Любовь Орлова, Марина Ладынина, Валентина Серова в 50-е годы ушли кто в тень, а кто и вовсе в забвение, то Марецкая сыграла в кино еще одну звездную роль — Нилонну в экранизации горьковской «Матери».

Неплохо обстояли ее дела и в театре. Придя в труппу Театра имени Моссовета в 1940 году, Марецкая ни разу ему не изменила, переиграв на его сцене несколько десятков ролей в таких спектаклях, как «Компас», «Море», «Школа неплательщиков», «Госпожа министерша», «Бунт женщин» и др. Марецкая была очень жадна до работы и, собственно, только ею и жила, отодвинув на второй план даже личную жизнь. Такой интенсивный ритм жизни не мог не сказаться на здоровье актрисы.

Первый серьезный «звонок» для Марецкой прозвучал в середине 60-х, незадолго до ее 60-летия. В те дни Театр Моссовета гастролировал в Париже, и Марецкая приехала туда со спектаклем «Дядюшкин сон». Самое интересное, что ввели ее на роль Москалевой буквально накануне поездки, после того как по настоянию врачей в Париж отказалась ехать Фаина Раневская. В итоге поехала Марецкая, но для нее эта поездка едва не стала последней в жизни. В разгар спектакля, когда шел к концу первый акт, зрители вдруг заметили, что Марецкая теряет голос. Кое-как она дотянула до антракта, после чего ушла за кулисы и свалилась без чувств на кушетку, на которой некогда восседала сама Сара Бернар. К ней немедленно вызвали врача, который сумел-таки привести ее в чувство. И здесь случилось неожиданное. Первое, что сказала Марецкая, открыв глаза: «А все-таки неплохо умереть на кушетке Сары Бернар!» После чего встала и довела спектакль до конца. В этом была вся Марецкая. Она даже к смерти относилась с юмором.

Чуть позже произошел еще один похожий случай. В Театре Моссовета хоронили одного из актеров, и Марецкая, стоя

в почетном карауле и устав от напыщенных речей, шепотом обратилась к своему многолетнему партнеру по сцене Ростиславу Плятту: «Надеюсь, Слава, на моих похоронах ты не будешь нести точно такую же ахинею».

Актеры в массе своей народ суеверный, и большинство из них не любят играть смерть на сцене. Марецкая тоже не любила, и в ее огромном репертуаре были всего две подобные роли: в спектаклях «Мое» и «Аплодисменты». Говорят, каждый раз, когда Марецкая умирала на сцене в образе героини Натальи Сергеевны, ее обязательно потом мучила бессонница. Что она думала в такие ночи, одному Богу известно.

Между тем минуло несколько лет после случая в Париже, когда в 1971 году врачи обнаружили у Марецкой злокачественную опухоль. Однако операция, которая длилась пять часов, прошла успешно. Правда, врачи настоятельно рекомендовали актрисе забыть о профессии и уходить на покой. Тщетно. Без театра Марецкая не мыслила своей жизни и наверняка, уйдя на пенсию, умерла бы еще раньше.

Первое появление Марецкой после операции — в роли Матрены Тимофеевны в спектакле «Кому на Руси жить хорошо», поставленном ее сыном Евгением Завадским. Когда в самом начале прожектор выхватил лицо актрисы, в зале ахнули: таким изможденным и страдальческим оно было. Этого, собственно, требовала роль, но в ту минуту зрители не видели в ней некрасовскую героиню — все видели Марецкую, только что перенесшую сложную операцию.

В течение последующих двух лет Марецкая чувствовала себя более-менее нормально и на здоровье особенно не жаловалась. Однако в 1973 году случилась новая беда. Актриса садилась в машину и сильно ударилась головой. Появилась шишка, которая стала расти. И сильно болела! Марецкая терпела, надеясь, что боль пройдет сама собой. В театре об этом долго не подозревали, поскольку Марецкая старалась не обременять коллег своими болячками. Может быть, стеснялась, а может, просто боялась, что ее отправят на пенсию. А это для нее было равносильно смерти.

И все же долго скрывать болезнь не удалось. Во время одной из репетиций Марецкой стало совсем плохо и она потеряла сознание. Ее снова положили в больницу. Врачи никак не могли определить природу болезни актрисы и уверяли ее, что ничего страшного не происходит. Ей сделали еще бдну

сложную операцию — трепанацию черепа. По Москве тогда пошли слухи, что дело плохо, что Марецкая вряд ли выживет. А она не только выжила, но и вернулась на сцену. Причем обставила свой приход с присущим ей юмором. Ее пригласили участвовать в творческом вечере, на который она пришла в парике, скрывавшем наголо обритую голову. И Марецкая, выходя на сцену, шуточно содрала с головы парик и приветственно помахала им зрителям. Согласитесь, мало кто из актрис, обычно всегда дрожащих над своим, как теперь говорят, имиджем, может совершить нечто подобное. А вот Марецкая не побоялась.

В июле 1976 года Марецкая отмечала свое 70-летие. По ее планам, торжество должно было пройти в узком семейном кругу без привлечения к нему общественного внимания. Актриса даже специально взяла путевку на июль не в любимый дом отдыха в Рузе, а в санаторий имени Герцена. Однако власти не дали актрисе скрыться. Юбилей отмечали с большой помпой и даже присвоили Марецкой звание Героя Социалистического Труда. Получать высокую награду актриса должна была в Кремле, а ей внезапно стало хуже. Вновь встал вопрос о госпитализации. Но Марецкая заявила, что в Кремль обязательно поедет. «Всего-то один дубль. Как-нибудь выдержу», — сказала она. И выдержала, правда, с большим трудом: устроители, почему-то решив, что раз она приехала, значит, вполне здорова, попросили ее сказать речь от имени всех награжденных.

Однако операция лишь оттянула трагическую развязку, но не предотвратила ее. Болезнь зашла слишком далеко, и когда в очередной раз Марецкая легла на обследование, ей поставили страшный диагноз: рак мозга. Правда, самой актрисе об этом не сказали, пощадив ее нервы.

Судя по всему, болезнь спровоцировали трагические обстоятельства. Единственная дочь актрисы Маша (от второго брака, с Юрием Троицким) вышла замуж за молодого ученого Дмитрия Н. Жили молодые у Марецкой, в ее квартире в доме на улице Немировича-Данченко. Жили, в общем-то, неплохо. Марецкая души не чаяла в своем зяте, называла его не иначе как Димочка. Но затем случилось неожиданное: Димочка повесился. Под впечатлением этой трагедии его молодая жена попала в психушку. Марецкая осталась одна и вскоре заболела раком.

Несмотря на то, что с момента ухода Марецкой минуло уже почти тридцать лет, имя ее не забыто. В 1996 году в столичном Киноцентре было торжественно отмечено 90-летие замечательной актрисы. Зал был забит битком, и билеты на это мероприятие спрашивали еще у метро. Много теплых слов было сказано об актрисе ее коллегами и простыми почитателями ее таланта. Подводя итоги этого вечера, поэт Лариса Васильева сказала главное: «Марецкая навсегда запечатлела в искусстве женщину своей эпохи; три свои хрестоматийные роли в кино она сыграла на века».

## *Великолепный Иван*

*(Иван Переверзев)*

Этот статный и красивый актер с простым русским именем Иван долгие годы был олицетворением мужской силы и доблести на советском экране. Начав свою карьеру еще в сталинские годы, он и в последующие десятилетия с достоинством нес это бремя, несмотря на возраст и сопутствующие ему изменения.

Иван Переверзев родился 3 сентября 1914 года в крестьянской семье в деревне Кузьминки Орловской губернии. Его родители были простые крестьяне, которые с детских лет привили сыну любовь к труду, к родной земле. И еще — они наградили его отменным здоровьем. С детских лет Ваня мечтал стать моряком, собирался поступать в мореходное училище. Родители мечтали, чтобы он получил настоящую рабочую специальность. Для этого и отправили его в Москву к тетке Марусе с наказом: мол, устрой паренька учиться в ремесленное училище. Тетка так и поступила. Вскоре Иван окончил ремеслуху по специальности слесарь-наладчик и был определен на завод «Шарикоподшипник».

Так и работал бы Переверзев на заводе, может, даже выibilся бы в начальники, если бы приятель Ромка не подбил его однажды пойти в артисты. «Ты только погляди на себя! — горячо убеждал друга Роман. — Да при таком росте и лице ты же — вылитый артист! Какой из тебя, к черту, слесарь?» И, в конце концов, зародил в душе у Переверзева сомнения обно-

сительно своего рабочего будущего. Вскоре они подали заявления в училище при Театре Революции. И вот ведь парадокс: Ивана приняли, а Романа — нет. И стал Переверзев учиться театральной грамоте.

Учился он, надо сказать, отменно. Все ему удавалось, и его преподаватели не зря считали Переверзева одним из самых талантливых студентов. Когда в 1938 году он окончил училище, сам Михаил Астангов дал ему направление в Театр Революции. На сцене этого театра молодой актер сыграл роли в двух спектаклях: Валентина в «Двух веронцах» и Лаэрта в «Гамлете». И тут на его пути встало большое кино.

Собственно с кинематографом Переверзев близко познакомился, еще будучи студентом театрального училища. В 1932 году он сыграл в массовке в фильме «Дезертир». Затем в 1934 году ему доверили маленькую роль в картине «Частная жизнь Петра Виноградова». И вот, наконец, в 1939 году ему поступило приглашение сняться в главной роли в фильме «Вальтер». Этот фильм рассказывал о немецких антифашистах. Актер с удовольствием принял приглашение, приступил к съемкам, однако их вскоре прекратили. После подписания в августе 1939 года пакта Молотова — Риббентропа антифашистская тема стала нежелательна для кремлевского руководства. Работу над «Вальтером» тут же прекратили. Однако наш герой без работы не остался: в те дни режиссер Владимир Корш-Саблин на той же киностудии «Советская Беларусь» снимал картину «Моя любовь». Вот Переверзева с частью других актеров из «Вальтера» и перебросили на эти съемки. Отмечу, что Переверзеву досталась в фильме одна из центральных ролей — красавца инженера Гриши. С этой роли, собственно, и началась всесоюзная известность актера Ивана Переверзева. Когда в 1940 году фильм «Моя любовь» вышел на широкий экран, он занял в прокате 5-е место, собрав 19,2 млн. зрителей.

Во время Великой Отечественной войны Переверзев воплотил на экране целую галерею отважных людей: капитан-лейтенант Найденов в «Морском ястребе» (1942), Никулин в «Иване Никулине, русском матросе» (кстати, это был первый цветной, трехцветный советский фильм), полковник Рябинин в «Это было в Донбассе» (оба — 1945).

В те же годы в Ташкенте Михаил Ромм создал первый в мире Театр киноактера, и первой постановкой в нем стали «Без вины виноватые» А. Островского. В этом спектакле играл и Переверзев. Однако, несмотря на прекрасную игру, в кино Переверзев классических героев не играл — ему доставался исключительно современный материал.

В 1946 году Переверзев принял приглашение от режиссера Андрея Фролова сняться в роли талантливого боксера Крутикова в картине «Первая перчатка». На съемках этого фильма актер внезапно влюбился в свою партнершу — 19-летнюю актрису Надежду Чередниченко (в то время она была студенткой 2-го курса ВГИКа), которая играла возлюбленную Крутикова. Причем их первая встреча была для девушки не очень приятной: Переверзев пришел на съемочную площадку подвыпившим, неудачно острил. Юной дебютантке это не понравилось. Но съемки продолжались, и постепенно неприятное впечатление от первой встречи прошло. Его внимание и настойчивые ухаживания сломали лед в их отношениях. В то время она жила в общежитии, питалась скудно, а Переверзев был уже знаменит и, когда водил ее в кафе на улице Горького, сорил деньгами. И хотя настоящей любви юная актриса к нашему герою не испытывала, она в конце концов дала согласие выйти за него замуж. 14 августа 1946 года (в день ее рождения), сразу после съемок эпизода с воздушными шариками, молодые объявили о своей помолвке. Все участники съемок бросились их поздравлять.

Фильм «Первая перчатка» вышел на экраны страны в 1947 году и занял в прокате 3-е место, собрав на своих сеансах 18,57 млн. зрителей. Казалось, что после такого успеха карьера Переверзева резко пойдет в гору. К сожалению, этого не произошло. Конец 40-х оказался не самым удачным для советского кинематографа и для многих его актеров. Фильмов снималось мало, и работы хватало не каждому. Не снимался тогда и Переверзев. В те годы он все чаще стал прикладываться к рюмке. Не все ладно было у него и в семье.

Несмотря на рождение сына Сережи, совместная жизнь с Чередниченко никак не складывалась. В надежде что-то изменить он делает широкие жесты: покупает жене машину, новый рояль. Но все бесполезно. Скандалы в семье следуют один за другим. В конце концов, в 1951 году, несмотря на все уговоры Переверзева, жена забирает ребенка и уходит из дома. От-



мечу, что вскоре после этого Чередниченко вышла замуж за молодого тогда кинооператора, ставшего затем режиссером, Петра Тодоровского. Однако и этот брак продержится недолго, о чем речь еще пойдет впереди.

Между тем пережить семейную драму Переверзеву помогает работа: его вновь начинают приглашать сниматься. В 1951 году на экраны выходит фильм «Тарас Шевченко», в котором Переверзев играет роль второго плана, однако картина получает Сталинскую премию. Актер вновь в центре внимания режиссеров. В 1952 году Михаил Ромм (не по своему желанию, а по приказу сверху) приступает к работе над дилогией: «Адмирал Ушаков» и «Корабли штурмуют бастионы». Главную роль — адмирала Ушакова — предложено играть Переверзеву. Позднее сам актер вспоминал: «Как только меня утвердили на роль Ушакова, я для Михаила Ильича стал дорогим и близким человеком, а уж мои чувства я не в состоянии выразить словами и по сей день!.. Михаил Ильич создал вокруг меня атмосферу предельного внимания и, я бы даже сказал, обожания...

Только я расположился в своем номере (фильм снимался в Одессе), как раздался звонок. Звонил Михаил Ильич и просил зайти. В номере он был один и сразу меня удивил своим предложением: «Ванечка, ты в фильме играешь главную роль, адмирала Ушакова. Так вот я прошу тебя на все время съемок и в жизни тоже играть адмирала Ушакова. Это, во-первых, будет полезно тебе как актеру, да и вообще будет на пользу картине. Вас, актеров, собралось много (в фильме, кроме нашего героя, снимались: Борис Ливанов, Владимир Дружников, Сергей Бондарчук, Георгий Юматов, Михаил Пуговкин, Владимир Этуш, Готлиб Ронинсон и др. — Ф. Р.), и у каждого свой характер, свои привычки, а некоторые, я знаю, могут и лишнюю рюмку выпить, а я с «искусственно веселыми» артистами не работаю! А главное, я хочу, чтобы вы были коллективом, командой на корабле!.. Подробности игры вы разработайте сами. Ты понял меня?» — «Понять-то я понял, только кто будет меня слушать?!» Михаил Ильич с жаром произнес: «Ты же адмирал, вот и докажи это не только на экране!» Мне ничего не оставалось делать, как согласиться.

О предложении Михаила Ильича я рассказал актерам, всем оно понравилось, и мы быстро выработали правила

игры. Помню, например, о «чрезвычайных событиях»: я должен был издавать «указы». Писались они, конечно, группой энтузиастов, не лишенных юмора. «Сухого закона» любителям лишней рюмки мы не установили, но была установлена «адмиральская норма» — сто граммов. За нарушение «указа об адмиральской норме» следовало строгое наказание.

Как-то один артист, исполнявший небольшой эпизод, злостно нарушил «указ». Мы его хотели жестоко наказать, но, по совету Михаила Ильича, просто перестали замечать, он оказался в вакууме. Через несколько дней актер плакал трезвыми слезами, умоляя простить. Мы поверили ему, и он нас не обманул...»

В 1953 году оба фильма выходят на экран: «Адмирал Ушаков» занимает в прокате 9-е место (26 млн. зрителей), «Корабли штурмуют бастионы» — 12-е. В том же году Переверзев вступает в ряды КПСС по «сталинскому набору» (этот набор был объявлен после смерти вождя, чтобы сплотить ряды партии).

После этого фильмы с участием Переверзева вновь стали появляться на свет один за другим. Это были: «Герои Шипки», «Урок жизни» (оба — 1955), «Иван Франко», «Во власти золота» (оба — 1956), «Как поймали Семагу», «Полесская легенда» (оба — 1957). Однако только лишь роль в фильме «Урок жизни» у Ю. Райзмана — инженера Сергея Ромашко — можно смело отнести к успехам актера.

Между тем в 1957 году Переверзев вновь воссоединился с Надеждой Чередниченко. К тому времени та снова вернулась в кинематограф и достаточно активно снималась. На ее счету были работы в таких фильмах, как: «Чемпион мира» (1955), «Костер бессмертия», «Матрос Чижик» (оба — 1956), «Когда поют соловьи», «Координаты неизвестны» (оба — 1957). Роли в этих фильмах хотя и сделали молодую актрису известной, однако громкую славу так и не принесли. Хотя все могло быть иначе. Например, дважды ее утверждали на роли в фильмах, которые потом становились популярными, но оба раза дорогу ей перебежала актриса Алла Ларионова. В первый раз это случилось в 1952 году в фильме «Садко», во второй — два года спустя в «Анне на шее». Самое интересное, что и в личной жизни пути этих женщины тоже пересекались: их общим объектом страсти был Иван Переверзев.

Вспоминает Н. Чередниченко: «В середине 50-х Переверзев вновь стал ко мне ходить, просил принять обратно... История вышла трагикомичная. Как раз в то время от Ивана одновременно рожали две актрисы: Кира Канаева мальчика, а Алла Ларионова девочку... И вот из Москвы группа артистов едет в Ленинград выступать в сборном концерте. Мы с Переверзевым в одном купе. Иван вышел с Владимиром Дружниковым в тамбур покурить. По дороге встретили Ларионову, пошли в ресторан попить пивка. Переверзев меня предупредил: «Я ненадолго». В ресторане сидели до утра, все были в стельку. Когда Иван выходил из поезда, то даже не зашел в наше купе — выносил чемоданы Ларионовой.

Нас всех поселили в гостинице «Европейская». Их рядом, на верхнем этаже, меня — на нижнем. В концертной программе меня поставили первой, а их последними, чтобы мы не встречались. Я ужасно переживала, готова была умереть. Пела с трудом. Иван боялся показаться мне на глаза. А из Ленинграда вместе с Ларионовой уехал в Белоруссию на съемки «Полесской легенды». Переверзев позвонил режиссеру и потребовал, чтобы на место утвержденной актрисы взяли Ларионову, иначе, мол, он сниматься не будет. И парочка укачала... Там Алла и забеременела, думала, что уж теперь точно женит Ивана на себе. Но когда он увидел, что живот растет, то стал думать, как от нее сбежать.

И вот представьте себе положение. Канаева на сохранении в больнице лежит, вот-вот родит. Ларионова на восьмом месяце. А Иван пришел ко мне, умолял принять обратно. И я приняла. Даже не знаю, что со мной случилось. Злоба какая-то появилась на все это. Написала в Одессу Тодоровскому: «Петенька, пришли мне развод. Я, наверно, с Переверзевым опять сойдуся». Петя благородный человек, прислал развод. И Переверзев явился, укрылся от проблем. Показывал, как любит нас с сыном. Но мы прожили полтора года. Он продолжал пить, и я сказала: «Уходи». Он уходить не хотел, чуть меня не убил. И тогда я купила ему кооперативную квартиру на Сивцевом Вражке. Пока дом достраивался, Иван находился в экспедициях. Специально выбирал фильмы с длительными съемками...»

Между тем однажды судьба свела Переверзева с тогдашним советским руководителем Никитой Хрущевым. Причем

эта встреча едва не поставила крест на кинематографической судьбе актера.

В тот год Советский Союз с дружественным визитом посетил прогрессивный американский певец Поль Робсон. Хрущев тогда отдыхал в Крыму, и именно туда для знакомства с ним и привезли почетного гостя. Было это в двадцатых числах августа 1958 года. В те же дни в Крыму отдыхал и Иван Переверзев. Во время торжественного прибытия Робсона актер стоял в толпе встречающих и заметно выделялся своей крупной фигурой. Видимо, поэтому Робсон и обратил на него внимание. Узнав к тому же, что русского богатыря зовут Иван, певец и вовсе расчувствовался и с этого момента ни на шаг не отпуская от себя актера.

В тот же вечер в Ливадийском дворце советский руководитель устроил пышный прием в честь знатного гостя. Тусовка, как теперь говорят, собралась представительная: сплошь партийно-хозяйственная номенклатура и деятели культуры. Поль Робсон важно похаживал среди гостей, а рядом с ним и его новый друг — Иван Переверзев, уже хорошо выпивший.

Тем временем Хрущев, видя, что высокий американский гость все время крутится возле какого-то актеришки, а не с ним, видимо, взревновал. Поэтому он сделал первую попытку оттеснить Робсона от его нового приятеля, но последний оказался на удивление настырным — как только Хрущев к ним приблизился, он взял американца под руку и отвел в сторону. Через некоторое время Хрущев вновь попытался пойти на сближение, но актер и на этот раз оказался начеку, новый маневр — и советский руководитель опять остался с носом. Видимо, так могло продолжаться весь вечер, если бы количество выпитого алкоголя не сыграло с Переверзевым злую шутку. К тому времени он уже утратил ощущение реальности настолько, что, когда Хрущев в третий раз подошел к ним с твердым намерением отвоевать американского гостя, актер повернулся к руководителю партии и правительства и громко произнес:

— Пошел ты на ...!

После этого в зале наступила гробовая тишина, которую первыми прервали охранники. Они подхватили невменяемого актера под руки и буквально вынесли его из дворца. К счастью, плохо владевший русским языком Поль Робсон так и не понял, куда именно послал его друг советского руководителя.

Как это ни странно, но этот случай практически не отразился на личной и творческой судьбе Переверзева. Хрущев был человеком с понятием и прекрасно знал, что может сделать с человеком лишняя рюмка водки. Поэтому никаких репрессий против актера так и не последовало. Более того, в 1962 году молодой режиссер Виктор Комиссаржевский пригласил его на главную роль в фильме «Знакомьтесь, Балуюв!» по роману В. Кожевникова. В нем Иван Переверзев создал образ руководителя крупной стройки, честного человека и принципиального коммуниста. На Московском международном кинофестивале в 1963 году чиновники от Госкино активно выдвигали этот фильм на главный приз, но тут взбунтовались члены жюри фестиваля во главе с режиссером Георгием Чухраем, которые имели виды на другую картину: «8<sup>1/2</sup>» итальянского режиссера Ф. Феллини. Это было другое кино: философское и, главное, не ангажированное властью, с которой у советской либеральной интеллигенции с каждым годом становилось все больше разногласий. В итоге дело дошло до того, что часть членов жюри заявила открытым текстом, что покинет фестиваль, если победит «Балуюв». Чтобы замять этот скандал, власти пришлось уступить. В результате Главный приз дали фильму Феллини, а «Балуюв» удостоился только утешительного.

По поводу исполнения Переверзевым роли в фильме «Знакомьтесь, Балуюв!» критик Р. Соболев писал: «Выбор Переверзева на роль Балуюва понятен, но... может быть, это было главной ошибкой авторов. Актер не виноват в том, что так много кинематографистов представляли партийных и советских работников внешне импозантными, но, по существу, эмоционально и интеллектуально упрощенными людьми... Герои, которых довелось играть Переверзеву, почти всегда бывали приподняты на котурны, их по-настоящему хорошие качества только декларировались, и потому они были попросту неинтересными людьми.

В сценарии фильма не было ничего, что позволило бы другому актеру сделать Балуюва интереснее, чем он получился у Переверзева. Но нет уверенности, что Балуюв, если бы даже такую возможность давал драматический материал, стал бы у Переверзева богаче. Дело в том, что подобные роли были «дежурными» для актера, у него возникла своеобразная маска».

В 1967 году, после успеха фильма «Сильные духом» (2-е место в прокате), где Переверзев сыграл роль партизанского

командира Медведева, режиссер Одесской киностудии Станислав Говорухин пригласил актера на роль в своей новой приключенческой картине «День ангела». Именно там наш герой и познакомился с 26-летней Ольгой Соловьевой — своей будущей женой.

Стоит отметить, что, несмотря на то, что внешне Переверзев производил впечатление человека достаточно благополучного, эдакого ловеласа, он в реальной жизни был далек от этого образа. В доверительных беседах с друзьями признавался, что никогда не одерживал побед над женщинами и все его женитьбы — результат побед женщин над ним. После третьего развода в середине 60-х ему казалось, что его личная жизнь никогда уже не сможет наладиться. Но это оказалось не так.

6 января 1968 года на дне рождения Николая Крючкова (он тоже играл в той картине одну из главных ролей) Переверзев сделал Ольге официальное предложение руки и сердца. Та согласилась. 13 января в той же Одессе они справили свадьбу (отмечу, что для Соловьевой это был второй брак). Вскоре у них родился сын, которого назвали Федором.

В 1966 году Переверзев мог бы пополнить галерею сыгранных им ролей еще одной военной ролью — в фильме Г. Поженяна «Прощай!» ему досталась роль адмирала. Однако на съемках между режиссером и рядом актеров произошел конфликт, о котором рассказывает автор музыки к фильму М. Таривердиев: «Гриша Поженян, будучи, с одной стороны, поэтом, а с другой стороны, командиром-моряком (он прошел всю войну в этом качестве. — Ф. Р.), плохо представлял себе, как нужно общаться с актерами, тем более знаменитыми, которые и сниматься-то приехали только потому, что любили его как поэта и хорошего мужика. А Гриша стал ими командовать. И очень сильно. Он сразу объявил:

— Здесь два гения. Я и Таривердиев. Все остальные — наши служащие.

Я стал хохотать, думая, что он просто так дурака валяет. Но Переверзев на него очень обиделся.

— Гриша, как твой фильм называется? — спросил он.

— «Прощай!»

— Прощай, Гриша! — Переверзев сел в самолет и улетел в Москву.

— Гриша, что ты делаешь! Ведь уже полкартины снято! — в ужасе говорю я ему.

— Не волнуйся, Мика. Я ведь не только режиссер, но и автор сценария. Нет вопросов.

И вот снимают сцену, в которой должен играть Переверзев... Входит вестовой, спрашивает:

— А где товарищ адмирал?

— Убит, товарищ командир, — отвечают ему.

Так избавились от замечательного бедного Переверзева».

Отмечу, что в повседневной жизни Переверзев был щедрым и смелым человеком. Его друзья рассказывают, что он никогда не боялся совершать поступки вопреки сложившемуся общественному мнению. Так, когда общественность дружно возмущалась поведением таких писателей, как Виктор Некрасов и Владимир Дудинцев, Переверзев не боялся придти к ним в дом и поддерживать добрым словом.

В 70-е годы Переверзев снялся в фильмах самых различных жанров: от военных до детективов. Назову лишь некоторые из них: «Освобождение» (фильмы 4-й и 5-й), где он сыграл роль генерала Чуйкова (1972), «Фронт без флангов» (1975), «Фронт за линией фронта» (1977), т/ф «Чисто английское убийство» (1977), «Соль земли» (1979).

В 1975 году И. Переверзеву присваивают звание народного артиста СССР.

Телефильм «Чисто английское убийство» стал одним из последних в послужном списке замечательного актера Ивана Переверзева. К тому времени, несмотря на то, что он бросил пить и курить, его здоровье уже было подорвано. Роль Дворецкого в этом фильме из-за плохого здоровья он уже озвучить не смог (за него это сделал его старый друг Евгений Весник).

23 апреля 1978 года Иван Переверзев скончался в возрасте 63 лет.

## *Пережившая всех*

(Лидия Смирнова)

Л. Смирнова родилась в Тобольске 13 февраля 1915 года. Когда ей исполнилось четыре года, умерла ее мама. Это произошло после того, как 9-месячный братик Лиды упал головой на каменный пол и разбился насмерть. Мать не пережи-

ла этой гибели, сошла с ума и вскоре умерла. А вскоре Лидия потеряла и отца. В Гражданскую войну он ушел на фронт и воевал на стороне белых. После похорон жены он оставил маленькую Лиду на попечении своего брата Петра и его жены Маруси, а сам вновь уехал на фронт и там вскоре погиб. Так Смирнова осталась сиротой. О дальнейших событиях рассказывает она сама: «О том, что я им неродная дочь, узнала только после школы. У них родилось двое своих детей. Дядя работал бухгалтером, тетя вела хозяйство и воспитывала троих детей. Скоро нам удалось переехать в Москву. Но жили мы там трудно...»

В школе Смирнова училась плохо, ее поведение постоянно было на устах у преподавателей. Все это вполне закономерно, если учитывать, что она — Тигр, а люди этого знака очень энергичны и эта энергетика очень часто приносит много хлопот окружающим. Вот и с нашей героиней эта истина подтвердилась. Однажды она с одноклассниками баловалась в классе и нечаянно выбросила в окно... табуретку. К несчастью, по улице тогда шел мужчина, на голову которого она и упала. Прохожий получил серьезную травму и заявил об этом в милицию. По этому случаю был собран педагогический совет, который принял решение исключить Смирнову из школы. Однако в последующем это решение удалось переиграть, и девушку оставили в школе.

В школе Смирнова отучилась семь классов, после чего продолжила обучение в техникуме. Окончив его, устроилась лаборанткой в Главное управление авиационной промышленности, а вечером училась в МАИ. На дневное отделение поступить не могла — надо было зарабатывать деньги.

В 1932 году Смирновой пришлось уйти из дома. Поводом к этому поступку послужила вроде бы мелочь — она уронила банку с пшеном, однако тетя накинулась на нее с кулаками, и это переполнило чашу терпения девушки. На следующий день она пришла на работу и рассказала обо всем своему начальнику. Тот пошел ей навстречу и распорядился выдать Смирновой триста рублей и выделил маленькую комнатку в доме в Трицком переулке. Это была первая самостоятельная жилплощадь будущей звезды советского кино.

В том же году Смирнова вышла замуж. Ее избранником стал журналист Сергей Добрушин, с которым она познакомилась на лыжной прогулке. Как вспоминает сама актриса, она с



компанией возвращалась на лыжную базу, и внезапно им навстречу попала такая же компания лыжников. Последним в этой группе шел молодой и красивый парень. Смирнова случайно встретилась с ним взглядом, затем они оглянулись и вдруг пошли навстречу друг другу. Так они и познакомились. А уже через месяц сыграли свадьбу.

Вспоминает Л. Смирнова: «Тетя внушила мне, что я должна быть девушкой. Все те мужики, которые лезли ко мне чуть ли не с 15 лет, не могли со мной справиться. Как только дело заходило достаточно далеко, я твердо заявляла: «Я девушка». Когда я вышла замуж, спросила Сергея: «Ты доволен, что я девственница?» — а он ответил: «Какая разница...» И я долго рыдала от обиды...

Сереза сделал мне предложение, мы в обеденный перерыв сбежали в ЗАГС, я стала его женой. И вот я разыграла комедию. Сначала пришла к тетке и сказала, что собираюсь замуж. Тетя мне тут же объяснила, что такое замужество, что значит быть женщиной, как надо вести себя в брачную ночь. Затем мы пришли вдвоем, принесли торт, шампанское. Сереза всерьез просил моей руки. Она ему долго рассказывала про мое детство, про то, как она меня воспитывала, и как ей было трудно. Словом, мы изображали жениха и невесту, а между тем уже были женаты...»

В те же годы с ней случилась история, которая едва не завершилась трагедией. Л. Смирнова рассказывает: «Когда я служила в Главном управлении авиапромышленности, там в один прекрасный день пропали секретные документы, с которыми я работала. Меня тут же забрали на Лубянку. Там есть двухэтажный дом, меня поместили в одну из комнат, где стояла железная кровать, был умывальник, правда, окно не забрано решеткой. Два дня я провела в слезах и полной неизвестности, пока, по счастью, не нашлись те бумаги».

В середине 30-х годов Смирнова внезапно ушла со второго курса МАИ и подала документы сразу в три творческих вуза: во ВГИК, в Вахтанговское училище и Школу-студию Камерного театра. Приняли ее во все три, однако Смирнова выбрала последнее заведение, руководителем которого был Александр Таиров.

В 1938 году Смирнова благополучно окончила студию, и Таиров предложил ей место в своем театре (из всего курса

этой чести удостоились она и еще одна студентка). Надо отметить, что в те времена Камерный театр был очень популярен в Москве. По городу даже ходила такая легенда: когда в этом театре шел спектакль «Любовь под вязами», то у входа всегда дежурила машина «Скорой помощи», потому что отдельные впечатлительные зрители во время спектакля лишались чувств.

Итак, Смирновой было предложено работать в Камерном театре. Однако одновременно с предложением Таирова ей сделал предложение кинорежиссер Владимир Корш-Саблин сняться в главной роли в его новом фильме «Моя любовь». Смирнова выбрала кино — потому что оно гарантировало ей быструю и куда более шумную славу, чем театр.

Стоит отметить, что к тому времени (1938) театр Таирова был уже практически уничтожен: его слили с Реалистическим театром Николая Охлопкова. В этом театре наша героиня успела сыграть роль в спектакле «Аристократы», и театр уехал с гастролями на Дальний Восток, а Смирнова начала сниматься в фильме. В 1940 году фильм «Моя любовь» вышел на экраны страны. Как вспоминает сама актриса: «Этот день был для меня самым счастливым. Москва и Ленинград были увешаны моими портретами. Все пели песни из фильма, которые написал Исаак Дунаевский... Меня стали узнавать на улице, брать автографы, называть не Лидой, а Шурочкой. И письма писали как Шурочке».

На съемках этой картины между Смирновой и Дунаевским внезапно вспыхнул роман. Влюбленные стали тайно встречаться. Их встречи происходили в трехкомнатном номере композитора в гостинице «Москва» (Дунаевский тогда постоянно жил в Ленинграде) и продолжались в течение нескольких месяцев, пока снимался фильм (это было в 1939 году). В феврале 1940 года Смирнова уехала в Ялту, где начались съемки ее очередного фильма «Случай в вулкане». Дунаевский буквально каждый день присылал ей туда письма и телеграммы. В одном из этих посланий он писал: «Ты перевернула мне сердце счастьем и тревогой за тебя. От твоих писем идет огромная сила, жар, власть, ум. Твой Шани».

Это имя композитор выбрал не случайно: в те дни на экранах страны шел фильм «Большой вальс», в котором рассказывалось о любви композитора Штрауса и актрисы. Шани — так ласково звала актриса своего возлюбленного.

В то время как Дунаевский изнывал от тоски и разлуки, Смирнова в далекой Ялте пережила... новое увлечение. Она внезапно влюбилась в капитана парохода «Кубань» Валерия Ушакова. По ее же словам, это было захватывающее увлечение. Капитан навещал актрису в гостинице «Украина», и эти свидания держались в строгом секрете от режиссера фильма Евгения Шнейдера. Актёры же прекрасно были осведомлены об этом романе и даже по мере сил помогали влюбленным. Но однажды ночью в номер к Смирновой стали стучать люди из проверочной комиссии, и капитану пришлось на связанных простынях спускаться из окна вниз.

А что же Дунаевский? Естественно, он об этом романе не знал и продолжал бомбардировать возлюбленную телеграммами. А 13 февраля, в день ее рождения, прислал ей корзину белой сирени. После съёмок актриса вернулась в Москву, куда приехал и Дунаевский. И там между ними состоялось решающее объяснение.

В один из осенних дней Смирнова вновь постучала условным стуком в дверь его гостиничного номера. В тот день композитор был особенно ласков с ней и в один из моментов внезапно произнес: «Выходите за меня замуж». Для Смирновой это предложение было столь неожиданным, что она растерялась. Их связь длилась уже около года, однако никогда она не думала, что все пойдет так далеко. А теперь композитор ждал ответа на свое предложение, которое она не могла принять. По ее словам, она любила своего мужа, простого и скромного журналиста, и нынешнее положение ее вполне устраивало. Дунаевский же был человеком совсем иного круга, он был уже знаменит, богат и обласкан властями. К тому же каким-то женским чутьем она чувствовала, что они друг другу не подходят (как уже говорилось, Тигр и Крыса слишком разные знаки, чтобы пытаться связать друг с другом жизнь). Короче, Смирнова предложение руки и сердца от Дунаевского не приняла. И он ей этого не простил.

После той встречи он написал ей еще два письма, а затем замолчал. Когда же он опять приехал в Москву и Смирнова об этом узнала, она бросилась к нему в гостиницу. Однако ничего хорошего та встреча им не принесла. Композитор был холоден как никогда, и Смирнова спросила его: «В чем дело?» — «В прошлый раз я предложил вам все, что я мог, но

вы мне отказали, — ответил И. Дунаевский. — Я вас больше не люблю».

Потрясенная, она спросила: «Мне уходить?» — «Как вам будет угодно», — ответил он. И она ушла. Несколько месяцев от композитора не было никаких известий. И только 13 февраля 1941 года она вновь получила от него корзину белой сирени.

Когда началась война, муж актрисы Сергей Добрушин ушел ополченцем на фронт и вскоре погиб под Смоленском. Известие об этом застало Смирнову в Алма-Ате, где она снималась в фильме «Парень из нашего города». В 1942 году фильм вышел на экран и имел огромный успех у зрителей. О съемках в нем актриса вспоминала следующим образом: «В Алма-Ату (там тогда находился в эвакуации «Мосфильм») в это время съехался цвет культуры. Правда, жизнь была трудная, голодная... Я ехала из Алма-Аты на съемки в Ташкент, и денег у меня было ровно на буханку хлеба. Понимаете, это очень страшно: знать, что сегодня ты его съешь — и все, завтра взять негде. Ф. Эрмлер (режиссер, который снимал тогда Смирнову в фильме «Она защищает Родину». — Ф.Р.) написал мне записку к К. Лукову, который тогда работал в Ташкенте над очередной шахтерской картиной. Я пришла во время перерыва, когда всей съемочной группе из огромного котла разливали суп в маленькие пиалки, мне даже сделалось дурно от его запаха. Прочитав записочку, Луков распорядился, чтобы мне тоже налили порцию, и я поймала на себе голодные взгляды людей, в глазах которых было написано, что я их объедаю...»

Тогда же, в начале 40-х, Смирнова вышла замуж во второй раз: на этот раз ее мужем стал известный оператор, бывший супруг актрисы Зои Федоровой Владимир Рапопорт.

Заметим, что одновременно с Рапопортом руку и сердце актрисе предлагал режиссер Фридрих Эрмлер. Однако Смирнова выбрала более молодого (Рапопорт был моложе Эрмлера на девять лет). По словам актрисы: «Володя Рапопорт был оператором фильма «Она защищает Родину». Я играла партизанку, попавшую в лапы фашистов. Снимали зимой в горах, делая вид, что это Средняя полоса России. Меня раздели, натерли ноги спиртом так, что подошвы горели, и пустили босиком по снегу. Ощущение такое, что несколько часов хди-

ла по иголкам. Правда, в фильм вошел дубль, где мои ноги обмотаны тряпками: такова актерская жизнь, а может... режиссерская безжалостность. А Володя тогда очень меня жалел, приносил еду, поэтому, наверное, и победил всех своих соперников... Кстати, лучше Рапопорта меня никто не снимал. Он умел делать то, что сейчас уже вышло из моды: великолепные кинопортреты...» (В. Рапопорт снял свою жену в четырех фильмах.)

В самом конце войны Смирнова внезапно заболела брюшным тифом. К тому времени его эпидемия унесла жизни 215 работников киностудии и их родственников, и наша героиня вполне могла разделить их судьбу. Однако судьба оказалась к ней благосклонна. В те дни как раз начинались съемки фильма «Морской батальон» (реж. А. Файнциммер), и Смирнова упростила врачей не стричь ее наголо.

В те же опасные для нашей героини дни (когда она была в горячечном бреду) к ней в больницу пришел Дунаевский. Он принес ей цветы и оставил на столике записку со словами: «Такая человечина, как вы, не должна умереть!»

Отмечу, что вскоре Смирнова и Дунаевский встретились в коридоре киностудии, однако та встреча не принесла им радости. Дунаевский внезапно заявил: «Вы так подурнели. Так постарели за это время». Актриса была ошарашена такими словами. С тем они и расстались.

Еще один раз судьба сведет этих людей через десять лет, в июле 1955 года. Смирнова отдыхала на Рижском взморье и в одном из ресторанов встретила своего бывшего возлюбленного. Поговорить им практически не удалось: композитор, у которого в этом же городе были гастроли, ушел через несколько минут после встречи. А на следующий день, едва он вернулся в Москву, его настигла внезапная смерть.

Несмотря на то что брак с Рапопортом сулил Смирновой определенные блага в ее кинокарьере и поэтому должен был ею всячески оберегаться, на самом деле это было не так. Актриса продолжала активно «романтировать» на стороне. По этому поводу сама она вспоминает: «Я была очень влюбчивой и ужасной кокеткой, мою жизнь сопровождали бурные объяснения, романы, трагедии... Вот, например, одна такая история.

Как-то во время гастролей в Тбилиси мы с Ликой Сухаревской обедали в ресторане, и тут вошел Он: красавец-гру-

зин, глаза в пол-лица. «Не смей на него смотреть», — толкнула меня Лика, но... Короче говоря, роман состоялся. А я в роман всегда бросалась, как в омут, с головой. Когда он приезжал в Москву, готовила котлеты, заранее прятала сумку с едой на лестнице, говорила мужу: «Что-то голова болит, пойду, погуляю на воздухе», а сама бежала к любимому в гостиницу. Роман закончился после того, как я нанесла ответный визит в Тбилиси. Я должна была все время сидеть в номере и ждать, пока он закончит кутить с друзьями в ресторане и зайдет. Он устроил дикую сцену, когда однажды не застал меня на месте...

Как сочетались мои романы с супружеской жизнью? Муж очень любил меня и поэтому, наверное, прощал мои шалости. А потом... я не знаю, как это объяснить. Почему-то мои романы кончались требованием выйти замуж. Я отвечала: «У меня уже есть муж».

После войны творческая карьера Смирновой продолжалась успешно. В 1950 году на экраны страны вышел фильм А. Файнциммера и В. Легошина «У них есть Родина», в котором Смирнова сыграла главную роль. Через год за эту роль она получила Сталинскую премию. Об этом событии актриса вспоминала следующее: «Я страшно волновалась, поскольку должна была выступать. Меня трясло, и все казалось чуть-чуть ирреальным. Гигантские столы уставлены яствами, в вазочках для варенья — черная икра. Когда подали чай, я вдруг как во сне увидела: колхозная ударница, которая сидит напротив, берет ложку икры, кладет в стакан, размешивает и пьет.

Наконец меня объявляют, и, стоя в десяти шагах от Сталина, ничего не видя перед собой, я начинаю говорить о том, что я сирота... что только при советской власти... ну и так далее. Говорю и с ужасом понимаю, что никак не могу остановиться. Наконец из сумерек сознания выплывает фраза «И жизнь хороша, и жить хорошо». Странно, но она, как магический пароль, разрушила наваждение».

Буквально через год после этого Смирнова вступила в ряды КПСС. По ее же словам, «в партию меня и Марка Бернеса уговорили вступить в Театре-студии киноактера. Нам сказали: у вас большие организаторские способности, много энергии, вы принесете пользу Родине. Мы, конечно же, возражать не стали. Правда, одна актриса написала в райком, что Смирновой в партию нельзя, она — морально неустойчива... А я потом стала секретарем парторганизации театра...» \*

В 50—60-е годы Смирнова играла разные роли как на сцене Театра-студии киноактера (пришла туда в 1945-м), так и в кино. В 1953 году она снималась в фильме «Об этом забывать нельзя» и получила серьезную травму. По сценарию ее героиня должна была съезжать на лыжах с горки. Во время спуска актриса не сумела «вписаться в поворот» и со всего размаха врезалась в березу. К счастью, рядом оказалась компания лыжников, которые увидели эту аварию. Один из парней тут же подъехал к актрисе, осмотрел ее и, не теряя времени, провел несложную операцию: разулся и пяткой вправил ей плечо. Однако вывих оказался настолько сильным, что давал о себе знать всю жизнь.

В том же году они с Рапопортом получили роскошную квартиру в высотном доме на Котельнической набережной. Стоит отметить, что до этого они жили в 12-метровой комнатке в доме на Большой Полянке, причем у Рапопорта постоянно возникали проблемы с пропиской (они со Смирновой так и не расписались официально). Когда жить в таких условиях стало невмогуту, Смирнова написала письмо на имя Лаврентия Берии, чтобы он посодействовал в выделении им достойной жилплощади. И Берия распорядился этот вопрос решить. Однако в июне 1953 года его арестовали, и вопрос с квартирой вновь повис в воздухе. К счастью, все обошлось благополучно, и Смирнова с мужем въехали в роскошные апартаменты.

В том же году судьба свела Смирнову с режиссером Михаилом Калатозовым. Их знакомство произошло в Кисловодске, где оба они отдыхали от столичной суеты. Однако в отличие от многих курортных романов, которые длятся ровно столько, сколько длится отпускной сезон, роман режиссера и киноактрисы продлился гораздо дольше. Калатозов даже пригласил Смирнову на главную роль в свою новую картину «Верные друзья». Но этой роли так и не суждено было осуществиться. Через несколько дней после начала съемок Смирнова внезапно поняла, что эта роль не для нее, и отказалась сниматься. И хотя по тем временам это было неслыханное заявление, просьбу актрисы, в конце концов, удовлетворили. В этой роли снялась Лилия Гриценко.

Между тем отказ Смирновой сниматься в фильме своего возлюбленного абсолютно не сказался на их отношениях —

они продолжали встречаться. Однако Калатозов настолько увлекся Смирновой, что всерьез предлагал ей зарегистрировать их отношения и уехать к нему на родину в Грузию. Смирнова какое-то время раздумывала над его предложением, но тут сама судьба внезапно вмешалась в их отношения. На пути актрисы возник другой мужчина. Речь идет о кинорежиссере Константине Воинове. В 1955 году Воинов предложил Смирновой сыграть главную роль в его фильме «Сестры» по рассказу П. Нилина «Жучка». И вскоре начался их роман, который продолжался почти 40 лет.

После этого фильма Воинов снял актрису еще в пяти своих картинах. Причем в каждой из них Смирнова играла роль, непохожую на предыдущую. Например, в «Женитьбе Бальзамина» (1965) она весело сыграла пронырливую сваху (кстати, одна из любимых актрисой ролей), а в «Дядюшкином сне» (1966) — главную стерву города Мордасова Москалеву.

Стоит отметить, что роман Смирновой и Воинова принес как им, так и их близким массу неприятностей. Воинов бросил свою жену актрису Николаеву и маленькую дочку, а вот Смирнова уйти от Рапопорта так и не смогла. По ее словам, он бы не вынес этого предательства. Но и порвать с Воиновым сил у нее тоже не хватило. Так и жили они многие годы, скрывая от людей свои отношения.

Отмечу, что параллельно с этим романом (в начале 60-х) у Смирновой случился еще один — с новым режиссером Театра-студии киноактера Львом Рудником. В 1940—1944 годах он был директором и художественным руководителем ленинградского Большого драматического театра, затем четыре года работал режиссером в драмтеатре Ростова-на-Дону. В 1960 году он приехал в Москву, где ему предложили стать главным режиссером Театра имени Гоголя. Параллельно он стал снимать фильмы: «Жизнь сначала», «Дуэль» (оба — 1961), «Сквозь ледяную мглу» (1965). Видимо, способности Рудника привлекли внимание режиссера Сергея Герасимова, и тот пригласил Рудника возглавить Театр киноактера, который тогда влачил жалкое существование и был малопопулярен. Мэтра не остановило даже то, что за Рудником тянулся длинный шлейф самых невероятных любовных приключений, которые он затевал в самых разных уголках страны. Не стала исключением в этом отношении и Москва.



По словам самой Смирновой, это был самый бурный и громкий из ее романов. Слухи о нем распространились далеко за пределами театра, причем Рудник умудрился, встречаясь со Смирновой, одновременно иметь еще несколько любовниц. В конце концов, дело дошло до ЦК КПСС, и Комитет партийного контроля принял решение исключить Рудника из рядов КПСС за моральное разложение. Смирнова пыталась спасти любимого от столь сурового наказания, обивала пороги многих высоких кабинетов, но все напрасно. Когда Рудника выслали из Москвы в Ростов (там он возглавил местный драмтеатр), Смирнова отправилась в эту «ссылку» с ним. Однако ни к чему хорошему это так и не привело. Рудник и там познакомился с очередной молодой актрисой, Смирнова об этом узнала и приняла единственно правильное решение — бросить этого человека. Она вернулась к Рапопорту, который нашел в себе силы вновь ее простить.

Несмотря на столь бурные события в личной жизни, творчество Смирновой продолжало успешно развиваться. В те годы она снялась в целом ряде картин, которые принесли ей заслуженный успех у зрителей. Речь идет о фильмах: «Гнезда» (1966), «Деревенский детектив» (1969) и др.

В 1974 г. Л. Смирновой было присвоено звание народной артистки СССР.

В конце того же года резко ухудшилось здоровье Владимира Рапопорта. Обследовавшие его врачи поставили ему страшный диагноз — рак желудка. Больного положили в Институт Склифосовского, однако условия его нахождения там поразили Смирнову. Ее муж лежал в палате, где, кроме него, находилось еще семнадцать больных, у него не было ни чистых простыней, ни нормальной утки. Возмущенная Смирнова бросилась за помощью к своим высокопоставленным коллегам, умоляя их перевести мужа в более достойное место. Но коллеги ничего не смогли сделать для человека, который пять раз был удостоен Государственной премии СССР.

Тогда Смирнова отправилась в ЦК КПСС и стала добиваться справедливости там. Но и на Старой площади люди остались глухи к ее мольбам. После этого, доведенная до отчаяния таким равнодушием к судьбе человека, который всю жизнь работал на благо Родины, Смирнова оставила свой партбилет на столе одного из руководящих деятелей ЦК.

Самое интересное, что именно этот отчаянный поступок возымел действие на толстокожих чиновников. Смирновой пошли навстречу, и вскоре ее мужа перевели в больницу МК КПСС. Там он пробыл ровно семь месяцев — 17 июня 1975 года, на 68-м году жизни, Владимир Рапопорт скончался.

После смерти мужа Смирнова продолжала встречаться с Воиновым, однако вместе жить они так и не стали — время было уже упущено, и у каждого из них была своя жизнь. В 1994 году они снялись в картине Александра Александрова «Приют комедиантов». Как оказалось, для Воинова это была последняя работа в кино — 30 октября 1995 года он ушел из жизни. Накануне ночью он позвонил домой Смирновой и попросил ее приехать к нему в больницу. Но актриса испугалась — за окном хлестал дождь, было уже очень поздно. А утром следующего дня Воинов умер. Было ему 77 лет.

В те годы, несмотря на возраст, Смирнова не вела жизнь затворницы и довольно часто появлялась на публике — на различных кинофестивалях, презентациях, с удовольствием раздавала интервью разным печатным изданиям. Приведу лишь несколько отрывков из ее выступлений конца 90-х: «Я очень любила и люблю путешествовать. Не покупала драгоценностей, не копила. Так что если вор ко мне придет, он будет очень разочарован. Получая гонорар, сразу спрашивала себя: куда поеду? А всего я побывала в 28 странах...

Ушли из жизни почти все мои подруги. Это грустно, конечно, но я не одна. У меня часто бывают друзья — из молодежи. Около меня люди, которые меня любят, я это ощущаю, берегут меня. Я чувствую, что им со мной интересно. И радуюсь этому...».

В последние годы Смирнова жила одна в огромной квартире в сталинской «высотке» на Котельнической набережной, поскольку все ее любимые мужчины скончались, а детей у нее не было (из близких родственников осталась только племянница). Когда управляться с хозяйством в одиночку Смирновой стало нелегко, она решила перебраться в пансион для престарелых «Никольский парк» в Зеленограде (случилось это в 2005 году). И там доживала свой век. О том, как ей жилось в пансионе, рассказала на страницах газеты «Твой день» (27 июля 2007 года) журналистка Н. Гладченко:

«— Это золотая клетка для меня, — с сожалением признавалась Смирнова. — Я одна, совсем одна... Вот Клара Лучко — какая молодец! У нее есть дочка Оксанка, а я сгруппировалась!..»

В последнее время актриса редко выходила из пансиона — она сидела в кресле-качалке на балконе и задумчиво смотрела вдаль мудрыми и полными слез глазами.

— По мере возможности я навещала Лидию Николаевну, — рассказывает директор благотворительного фонда «Киноцентр» Тамара Удодова. — Но не всегда это было возможно: пансион находится в другом городе и на поездку приходилось потратить целый день. За несколько месяцев до смерти Лидии Смирновой я туда позвонила. Мне ответили, что приезжать уже нет смысла, она лежит на кровати и никого не узнает...

Актриса больше не приходила в сознание и пролежала в таком состоянии несколько месяцев. Когда ей стало хуже, «скорая» немедленно доставила ее в отделение реанимации, однако вывести актрису из состояния комы было уже невозможно. Лидия Смирнова умерла рано утром 25 июля...».

Прощание с Л. Смирновой состоялось 28 июля. Вот как об этом сообщали СМИ.

«Комсомольская правда» (номер от 31 июля, автор — Т.Судакова): «В Центральном доме кинематографистов было не очень многолюдно. Хотя именно здесь прощались с величайшей актрисой прошлого столетия Лидией Смирновой. Масштаб личности и размах этого скорбного мероприятия трудно сопоставить друг с другом. Первыми в зал, где проходила панихида, прошли несколько десятков престарелых женщин, и лишь потом стали появляться ее коллеги. Их было совсем немного: Зинаида Кириенко, Татьяна Конюхова, Людмила Зайцева, Вера Глаголева, Борис Хмельницкий, Борис Галкин, Алексей Булдаков, Александр Панкратов-Черный, Лариса Лужина. Из политиков прибыл только Владимир Жириновский. Причем с внуками...»

...В зал вошла Зинаида Кириенко:

— И это все? — сказала актриса, окидывая взглядом зал. — Очень жаль.

Она имела в виду то, как мало собралось народу здесь. Потом это она повторила вслух для присутствующих. Наши отечественные звезды стали появляться там, где им выгодно,

где они больше засветятся. Время большого искусства ушло в прошлое.

— Она на праздновании своего 85-летия призналась, что не боится смерти, а боится, что на ее похоронах будет мало зрителей, — рассказала «КП» актриса Лариса Лужина, — видимо, просто предчувствовала...

Из родственников у Лидии Смирновой осталась только племянница Мария и ее семья. Они на панихиде не произнесли ни слова...».

«Твой день» (номер от 30 июля, автор — К. Болдеско):

«...Прощание со звездой советского экрана состоялось в Доме кино.

Отдать дань уважения и проводить ее в последний путь пришли многие замечательные актеры.

Главный кинематографист страны Никита Михалков ограничился венком. Никита Сергеевич этим летом совмещает работу и отдых в живописных местах Нижегородчины, где у него имеется большой загородный дом.

Прощание было очень трогательным. Слова признательности, глубокого уважения и бесконечной скорби не сходили с уст присутствующих.

Особенно тепло отозвался об усопшей актер Борис Хмельницкий.

— Подобрать слова сейчас очень сложно, — начал свою небольшую речь Хмельницкий. — Роскошная женщина — вот, наверное, самое лучшее определение масштаба ее личности и ее таланта. Ее обожали все! Это великий дар актера — влюбить в себя всех зрителей. Такое случается с единицами. Это воистину божий дар. И нельзя сказать о ней, характерная она актриса или лирическая, опереточная. Она — Актриса с большой буквы. Таких, увы, в сегодняшнем театре, в нашем современном кино практически не осталось. (Отметим, что самому Б. Хмельницкому жить осталось тоже немного — чуть больше полугода. И прощаться с ним будут в этом же зале Дома кино. — Ф. Р.).

Во время торжественной церемонии на установленных в зале Дома кино специальных экранах непрерывно шли кадры из кинофильмов с участием Лидии Смирновой...

Когда гражданская панихида подошла к концу и гроб с телом покойной стали выносить на улицу, раздались апло-

дисменты. Смирновой аплодировали все: коллеги, поклонники, знакомые и незнакомые люди. Актрису провожали аплодисментами жители ближайших домов, вышедшие на свои балконы...

Похоронили Лидию Смирнову на Введенском кладбище».

*«Вы балван, Штубинг!..»*

*(Павел Кадочников)*

Этот актер относился к плеяде звезд советского кинематографа, слава которых возшла в сталинские годы. Обладая прекрасной внешностью, он играл исключительно положительных героев — сильных и смелых советских людей, с честью преодолевающих любые трудности. В награду его героям доставались лавры победителей и любовь прекрасных героинь.

Павел Кадочников родился 29 июля 1915 года в Петрограде. В период Гражданской войны отец Павла перевез семью (жену и двух сыновей — Павла и Николая) к себе на родину — в деревню Бикбарда Пермской губернии. Там и прошли детство и отрочество Павла. Там он окончил школу крестьянской молодежи, там же впервые увлекся искусством. Любовь к нему прививала его мать, женщина грамотная и умная. Уже в детские годы Павел умел хорошо рисовать, играл на различных музыкальных инструментах. Отметим, что в отличие от Павла Николай к искусству не стремился, отдавая предпочтение естественным наукам. В дальнейшем это определит и выбор его профессии — он станет биологом.

В 1927 году семья Кадочниковых вернулась в Ленинград. Павел выдержал экзамен в детскую художественную студию и стал заниматься живописью, мечтая стать профессиональным художником. Однако судьбе было угодно иное. Вскоре тяжело заболел глава семейства, и Павлу, как старшему в семье, пришлось идти зарабатывать деньги: он устроился учеником слесаря на завод «Красный путиловец». Правда, учебу в художественной студии он не бросил и все свободное время проводил там.

Однако в 1929 году Павел внезапно всерьез увлекся театром. Так серьезно, что даже решил подать документы на актерское отделение театрального техникума при ТЮЗе. Во время экзаменов он поразил преподавателей своим несомненным талантом, и его приняли с первой попытки. Он попал в класс профессора Бориса Вольфовича Зона. Когда через несколько месяцев техникум расформировали, то класс Зона почти полностью перевели в театральный институт. Так наш герой стал студентом института в возрасте 15 лет.

Несмотря на свой юный возраст, Кадочников среди старших товарищей не потерялся. Более того, внешне он заметно выделялся среди многих из них — в то время как большинство студентов ходили в простой и дешевой одежде, Павел форсил: носил бархатную толстовку с бабочкой. Кроме этого, он прекрасно пел неаполитанские песни, которые многих девушек буквально сводили с ума. Они же придумали ему и прозвище: Павлушенька-душенька.

С одной из этих девушек Кадочников закрутил головокружительный роман, хотя обоим было всего по 17 лет. Причем со своей пассией он до этого виделся... всего один раз. Но этого раза вполне хватило, чтобы девушка забеременела. Спустя девять месяцев на свет появился мальчик Костя, однако к тому времени отношения между влюбленными сошли на нет, и молодая мама запретила Кадочникову даже на пушечный выстрел приближаться к сыну. После этого Кадочников дал себе зарок быть более разборчивым в своих отношениях с девушками. И в течение нескольких лет он эту клятву не нарушал. Но потом он вновь потерял голову — на этот раз от своей однокурсницы-красавицы Розалии Котович (она происходила из польской семьи, переехавшей из Белостока в Петербург).

Между тем самой девушке Кадочников совершенно не нравился — он был долговым, курносый и рассеянный юношей. Она презрительно говорила подругам: «Кадочников — это вообще!» К тому же у нее в ту пору был официальный жених Иван — юноша куда более видный, с которым они собирались пожениться. Но судьбе было угодно расставить все по-своему.

Где-то ближе к концу обучения Розалии поступило указание из студенческого комитета — подтянуть вечно отстающе-

го в учебе... Кадочникова. И той, несмотря на всю ее неприязнь к долговязому студенту, пришлось подчиниться. И все свободное время молодые стали проводить вместе. И здесь Розалия сделала для себя неожиданное открытие: Кадочников очень даже хороший парень. Павел читал ей стихи, рассказывал какие-то смешные истории, а когда его дед уходил на охоту, постоянно просил его принести ему сосновые лапы, которые затем дарил Розалии (на цветы у бедного студента денег не было). А однажды Кадочников из-за своей любви к Розалии едва не вылетел из института. Кто-то из его однокурсников увидел, как он ухаживает за девушкой — подает ей пальто в гардеробе, — и Павла вызвали на студсовет. И там поставили вопрос ребром: «По какому праву ты позволяешь себе такие вольности?» На что Кадочников заявил: «Я на ней женюсь!» Когда об этом узнала Розалия, она... согласилась.

Прежде чем расписаться, девушка отправилась к своему бывшему жениху Ивану, чтобы предупредить его о своих намерениях. К счастью, Иван оказался юношей рассудительным: он не стал устраивать скандала и отпустил Розалию с миром. Счастливая девушка бросилась вниз, к Кадочникову, и, пока бежала к нему, всю дорогу кричала: «Паша, все!» Тот же, услышав этот крик, истолковал его по-другому: мол, их любовь с Розалией закончилась. И едва не лишился чувств от горя. А когда недоразумение разрешилось, едва не потерял сознание от другого — от радости. Короче, намучился парень в тот день.

После окончания техникума молодые супруги попали в один театр — ленинградский Новый ТЮЗ, где получили главные роли в спектакле «Снегурочка»: Кадочников был Лелем, а Котович играла Купаву. Спектакль имел фантастический успех у публики, но еще больший успех имел сам Кадочников. Именно тогда у него появились первые поклонницы, которые после каждого представления забрасывали его цветами, а когда он с женой выходил на улицу, буквально не давали им проходу. Говорят, Кадочников буквально утопал в цветах, которые ему подносили поклонницы. Однажды он даже недовольно пробурчал: «Что они все цветы носят, принесли бы лучше ботинки».

В 1935 году состоялся дебют нашего героя в кино. В картине «Совершеннолетие» он сыграл крохотную роль Миха-

ся, которую никто толком и не заметил. Сам же Кадочников, впервые увидев себя на экране, сильно расстроился. Ему показалось, что страшнее его на съемочной площадке никого не было. И он принял решение: больше в кино никогда не сниматься.

С этого момента его целиком захватила работа в театре. Роль следовала за ролью, талант актера креп и совершенствовался. Вскоре ему стали доверять и главные роли, например, Тартюфа в одноименной пьесе Ж.-Б. Мольера.

В 1937 году Новый ТЮЗ посетил известный кинорежиссер Сергей Юткевич. Он пришел на спектакль «Снегурочка» и впервые увидел в нем Кадочникова. Игра молодого актера произвела на него приятное впечатление, и, зайдя после спектакля за кулисы, режиссер предложил ему роль в своем новом фильме «Человек с ружьем». В памяти Кадочникова еще свежо было разочарование, постигшее его на съемках фильма «Совершеннолетие», поэтому он собирался отказаться от этого предложения. Однако то ли авторитет Юткевича сыграл свою роль, то ли в дело вмешалась материальная заинтересованность, но Кадочников предложение режиссера принял. Так он вновь попал на съемочную площадку, сыграв в ставшем затем хрестоматийным фильме крохотную роль молодого солдата.

Та встреча с Юткевичем, в общем-то, и определила дальнейшую судьбу молодого актера. Через два года после нее режиссер вновь вспомнил про Кадочникова и пригласил его сразу на две роли — в фильме «Яков Свердлов» актер должен был сыграть самого Максима Горького и героя по имени Ленька Сухов. Как гласит одна из легенд, когда Кадочникова загримировали, все на съемочной площадке ахнули: так он был похож на пролетарского писателя-буревестника. Это поразительное сходство позволит ему сыграть роль М. Горького еще в двух картинах.

Однако настоящий успех в кино к Кадочникову пришел в 1941 году, в музыкальной комедии Александра Ивановского «Антон Иванович сердится». Последний съемочный день картины выпал на 21 июня. Утром следующего дня началась война.

П. Кадочников вспоминает: «Каждый день приносил тревожные сводки с фронта, и нам, молодым актерам, казалось больше невозможным оставаться в тылу: мы должны защи-



щать Родину. Эти мысли не давали покоя. В конце июля я решил, что обязан наконец что-то предпринять. Выяснить свою судьбу отправился в районный комитет комсомола.

Я не запомнил фамилию секретаря райкома, но внешность его до сих пор хорошо помню.

Передо мной сидел юноша, почти мальчик, в перетянутой ремнем гимнастерке. Он был коротко, под машинку, острижен, из-за чего голова его казалась круглой. Большие серые глаза были оттенены синевой усталости и смотрели изпод нахмуренных бровей в упор, не мигая.

— Ты подавал заявление в народное ополчение? — тихо и как-то очень сосредоточенно спросил секретарь.

— Да, — ответил я тоже почему-то тихо.

— Зачем ты это сделал? — строго прозвучал новый вопрос.

— Так поступают все мои товарищи, — лаконично, в тон собеседнику, пояснил я, хотя был уверен, что здесь ничего неясного нет.

И действительно, этих слов оказалось достаточно. Он молча взял со стола заявление и протянул его.

— Разорви!

Вид у меня в ту минуту был, наверное, изумленный.

— Ты снимаешься в «Обороне Царицына» и «Походе Ворошилова». На «Ленфильме» сообщили, что это фильмы оборонного значения. Вернись на студию...

Я подавленно молчал.

— Сейчас война, но искусство не должно умереть, — негромко добавил он. — С этого дня считай себя солдатом и выполняй свой долг... Ты понял меня или повторить еще раз?

— Не надо, — ответил я.

И тогда вдруг услышал: «Кругом!»

Я повернулся по-военному четко и зашагал к выходу...

Впоследствии Кадочников будет часто сетовать на то, что не был достаточно настойчив в своем стремлении уйти на фронт. А недоброжелатели из киношных кругов будут активно распускать сплетни о том, будто Кадочников не попал на фронт... благодаря своим гомосексуальным связям с режиссером Сергеем Эйзенштейном. Мол, тот сделал все возможное, чтобы его молодой любовник не попал в кровавую мясорубку. Несмотря на то, что это была явная ложь, находились люди, которые в нее верили.

В 1942 году на экраны страны выходит двухсерийная кинолента «Оборона Царицына» братьев Васильевых, в которой Кадочников исполняет одну из главных ролей. Вскоре после этого актера приглашает в свою новую работу Сергей Эйзенштейн (вот когда слухи об их любовной связи особенно сильно муссировались): в фильме «Иван Грозный» Кадочникову пришлось перевоплотиться во Владимира Старицкого. Его актерское мастерство было столь впечатляюще, что Эйзенштейн мечтал снять Кадочникова в двух ролях в третьей серии картины: в роли духовника царя Евстафия и Сигизмунда. Однако этому желанию великого режиссера не суждено было сбыться: третья серия так и не была снята.

П. Кадочников вспоминает: «Первую встречу с Эйзенштейном помню очень хорошо — она произошла в столовой. Перед этим я месяц и двенадцать дней добирался со съемочной группой «Обороны Царицына» из Сталинграда в Алма-Ату. Я был молод, худ и плохо одет. В костюмерной мне выдали венгерку, и в таком-то виде я пришел в студийную столовую. Вдруг чувствую на себе пристальный взгляд: кто-то внимательно изучает, как я ем, как разговариваю. Борис Свешников, второй режиссер Эйзенштейна, передал мне его приглашение попробоваться на роль Старицкого.

Почему он выбрал именно меня на роль этого кандидата в боярские цари — наивного, по-детски бесхитростного? Трудно сказать точно...»

Между тем в 1944 году в семье Павла Кадочникова и Розалии Котович родился первенец — сын Петя. Вот как об этом вспоминает их внучка Наталья Кадочникова: Когда в сорок четвертом году Павла Петровича пригласили в Тбилиси на съемки первого советского стереоскопического фильма «Робинзон Крузо», его беременная, почти на сносях, жена поехала с ним. Свекровь ее отговаривала: «Куда ты едешь? Трое суток в поезде, чего доброго, разродишься по дороге. Оставайся дома!» Но у Розы была железная отговорка: «Если я не поеду с Павликом, мы потеряемся. Ведь война!» Вещей в дорогу брали много — съемки могли затянуться на годы. Тогда Груша, чтобы спасти дорогой чайный сервиз, сохранившийся в блокаду, завернула чашки и блюда в бабушкины вещи: положила в карманы шуб, пальто, в платья и засунула в чемодан. Интересно, что этот сервиз сохранился до наших дней. \*

Дедушка с бабушкой ехали в Тбилиси в шикарном международном вагоне. И действительно, почти на третьи сутки, когда они уже приближались к Кропоткину, у Розалии начались схватки. Кто-то ей сказал, что ни в коем случае нельзя рожать в этом городе: «Там плохие врачи». Поэтому она стала ахать на разные лады, стараясь перетерпеть адскую боль. Ехавшие в соседнем купе грузины дружно ей «подпевали»: «Вах! Вах! Вах!» Когда проезжали Кропоткин, бабушка попросту вцепилась зубами в подушку. Павел Петрович же надел резиновые перчатки, принесенные проводницей, и приготовился принимать роды у жены, и тут поезд подъехал к следующей станции — Кавказской. Розу буквально бросили на носилки — и в роддом, благо больница была у вокзала. Женщина-санитарка посмотрела на Розалию и сразу угадала: «Будет мальчик!»

Она рожала под самый Новый год. Павел Петрович, стоявший под окнами всю ночь, слышал первый крик родившегося на свет сына. Счастливый отец дал из ружья три выстрела в воздух. Сохранившиеся после залпа гильзы родители Петечки хранили всю жизнь...

На Кавказской Павла Петровича с женой и новорожденным сыном посадили в общий вагон, следовавший в Тбилиси. Ехали в адских условиях: вокруг курили, дедушка то и дело со всеми из-за этого ругался, пеленки было негде ни высушить, ни постирать.

В то время в Грузии было неспокойно, хотя и победили фашистов. Однажды глубокой ночью в деда даже стреляли, когда съемочная группа возвращалась в гостиницу. Его спас администратор, толкнув в подворотню. А маленького Петю чуть не отравили. Ему было около трех лет, когда бабушка оставила мальчика около магазина в Сухуми. Выйдя с покупками, она увидела плачущего малыша. Его чем-то угостил «добрый дядя». Пете стало очень плохо, срочно вызвали врача, который вернул ребенка к жизни и посоветовал родителям как можно быстрее вернуться в Ленинград...

Павел Петрович не мог надыхаться на своего сына. Все письма заканчивались словами: «Всех целую, Петеньку особенно». Он так его любил, что было страшно! Однажды встал перед Петей на колени и сказал: «Принцесса моя дорогая!» А когда маленький сын страдал от пупочной грыжи, дедушка давал концерты, чтобы на деньги от них купить ему специ-

альный пластырь. До сих пор у нас в шкафу в маленькой баночке хранится скорлупа от первого яйца, которое Петенька ел в свою первую Пасху, и крошечные плетеные лапти — его любимая игрушка...»

Работа с великим режиссером круто изменила творческую судьбу Кадочникова. В середине 40-х актер ушел из театра и целиком сосредоточился на работе в кино. Благо предложений сниматься поступает к нему в тот период предостаточно. Да и роли какие: сплошь одни героические!

В 1946 году режиссер Борис Барнет задумал снимать первый советский фильм о разведчике. На главную роль — майора Федотова — претендует Николай Крючков. Однако что-то у него в тот момент не заладилось, и тогда взор режиссера падает на Кадочникова. В результате на свет рождается прекрасный фильм «Подвиг разведчика». Знаменитая фраза Федотова — Кадочникова: «Вы болван, Штюбинг!..» — становится любимым выражением советских мальчишек той поры.

Когда Барнет в декабре 1946 года только приступал к съемкам этой картины (ее снимали в Киеве), настроение у него было не из лучших. В одном из его писем, адресованных супруге Анне Казарновской, режиссер писал: «Я выбрал свою профессию неверно. (Не тем бы мне заниматься в жизни!)

Но, как говорят, чем ушибся, тем и лечат. Сегодня, 6 декабря, должен был быть первый съемочный день. И вот уже 4 декабря я усилием воли, перед «угрозой» надвигающейся съемки, стал выкарабкиваться из своего богомерзкого состояния. Выбрался!.. И напрасно! Хожу, как дурак с вымытой шеей. Съемка не состоялась! И не состоится еще несколько дней. Причин масса. Днем нет света — это уже обязательно, чтобы строить в темном павильоне декорацию. Вечером тоже. Свет иногда дают часов в 12 ночи, часов до двух ночи... Когда ночью дают свет, то соседи с таким остервенением запускают радио, что не только спать, даже читать невозможно...

Вчера и сегодня вожусь со сценарием. Влезаю в круг его (сценария) интересов. Иногда увлекаюсь, а в общем, часто возвращаюсь к старой мысли, не останется ли снова мой «Подвиг» неизвестным. Ну да ничего не поделаешь. Случилось так, что моему «гласу» никто не вял. Может быть, я и не прав? Внушаю себе эту мысль, и даже хочется начать работать». \*

Период сомнений и тревог рассеялся у Барнета, едва был отснят первый материал. Поэтому 21 января 1947 года в своем очередном письме жене Барнет писал: «Сейчас уехал в Москву Кадочников, и мы снова в простое. За это время я уже снял больше 300 метров из общего числа 2800... Актеры работают хорошо, а снято оператором великолепно! Так что, в общем, пребываю в хорошем состоянии, и... хочется работать. Уж поскорей бы снять, да и с плеч долой...»

А вот что писал Б. Барнет в письме от 14 апреля: «Картина получается интересная. Было два просмотра готового материала — был большой успех. Смотрел Луков — рычит от удовольствия...»

Выйдя на экраны страны летом 1947 года, фильм «Подвиг разведчика» занял 1-е место в прокате, собрав 22,73 млн. зрителей. Через год картине была присуждена Сталинская премия.

Стоит отметить, что со своим первым сыном, Константином, Кадочников долго не мог видаться — не разрешала мама ребенка. Но едва Кадочников стал знаменит после «Подвига разведчика», как его бывшая возлюбленная тут же напомнила о себе и потребовала выплатить денежную компенсацию за все годы, которые она в одиночку воспитывала их общего сына. Кадочников подчинился. Однако даже после этого с сыном ему видаться запрещалось. Но когда Константину исполнилось 14 лет, он наплевал на запреты матери и сам пришел к отцу. С тех пор он стал полноправным членом семьи актера. Особенно сильно Костя подружился со своим сводным братом Петей.

Между тем «Подвиг разведчика» только выходил на экран, а Кадочников уже приступил к съемкам в новой картине — «Повесть о настоящем человеке» (режиссер Александр Столпер). В этом фильме актер должен был сыграть еще одного положительного героя, но на этот раз не выдуманного, а реального — знаменитого летчика Алексея Маресьева, потерявшего обе ноги, но нашедшего в себе силы вновь вернуться в строй. Чтобы глубже войти в образ, Кадочников наотрез отказался от дублеров, в течение четырех месяцев ходил с палочкой и ползал в снегу в лютый мороз. В итоге и эта картина с участием актера была восторженно принята публикой. В прокате 1948 года она заняла 2-е место, собрав на сво-

их сеансах 34,4 млн. зрителей. А через год ее постигла судьба «Подвига...» — картину наградили Сталинской премией.

Свою третью Сталинскую премию Кадочников получил в 1950 году за участие в фильме «Далеко от Москвы». Снял ее все тот же А. Столпер, однако она получилась слабой из-за низкого художественного качества материала. После этого в течение пяти лет Кадочникова в кино не снимали.

Однако в 1954 году режиссер А. Ивановский вновь вспомнил о Кадочникове (они встречались на съемках фильма «Антон Иванович сердится») и предложил ему главную роль в комедии «Укротительница тигров». Кадочников должен был сыграть лихого гонщика-мотоциклиста Ермолаева, который ставит в цирке головокружительный трюк — гонки на мотоцикле под куполом цирка. Участие в этом фильме принесло нашему герою новую волну успеха и славы. Так же, как и после выхода картины «Подвиг разведчика», актера стали буквально заваливать любовными посланиями многочисленные поклонницы. Слухи о его любовных связях (на этот раз с женщинами) приобрели фантастические масштабы. Сам он на этот счет как-то заметил: «Не поддается подсчету число знаменитых актрис, с которыми завистники клали меня в постель! Моим амурным успехам мог бы позавидовать любой восточный шейх!»

Отмечу, что в прокате 1955 года фильм «Укротительница тигров» занял 2-е место, собрав 36,72 млн. зрителей. Чуть меньше собрали в прокате два других фильма, в которых актер снялся параллельно с «Укротительницей...»: «Большая семья» и «Запасной игрок». Зато комедия 1956 года «Медовый месяц» имела куда больший успех у зрителей, породив также... очередную волну слухов о личной жизни Кадочникова. Дело в том, что в этом фильме он опять выступал в дуэте с актрисой Людмилой Касаткиной, после чего людская молва их быстро поженила. Очевидцы утверждают, что актер и в самом деле был влюблен в молоденькую актрису, но та ни разу не дала ему повод надеяться на что-то серьезное, поскольку она была счастлива в замужестве с режиссером Сергеем Колосовым. Вот как она сама вспоминает об этом: «Павел Петрович, зная, что я не приготавливаю себе еды на предстоящий день натурных съемок, привозил на площадку термос с бульоном и таким образом поддерживал мои силы. А в Питере бы-

вало, что какой-нибудь нерасторопный администратор забудет заказать мне машину, чтобы ехать на вокзал после съемки или озвучания. А тут как из-под земли появится Павел Петрович на своем выдавшем виды «ЗИМе» и отвезет к поезду. Конечно, в наших отношениях присутствовал оттенок некоторой влюбленности. Взаимной. Но у меня был муж, Сережа. И ничего другого быть не могло и не произошло...»

Между тем во второй половине 50-х супруги Кадочниковы справили 25-летие совместной жизни. О том, какие они были в общении друг с другом, рассказывает их внучка Н. Кадочникова: «У деда была мощная поддержка — рядом всегда находилась бабушка. Ведь говорят, что за каждым большим человеком стоит маленькая женщина. Эти слова можно отнести к моей бабушке. Не знаю, был бы Кадочников тем, кем стал, если бы не она. В быту он был совершенный ребенок. Ей надо поставить памятник за терпение и работу на семейном фронте. Она была многообещающей актрисой, но отказалась от профессии ради мужа, став хранительницей семейного очага. Попробовал бы кто-нибудь на него посягнуть! Ведь многие актеры спивались не оттого, что были в душе алкоголиками, а потому что поклонники хотели с ними выпить на брудершафт, чтобы потом хвастаться этим. Розалия Ивановна брала огонь на себя, незаметно подливая мужу в рюмку воду вместо водки. Иногда в поезде к ним заходили в купе поклонники с бутылкой. Если Павел Петрович отказывался выпить, выдвигался серьезный аргумент: «А за Сталина?» Представляете? Но бабушка все равно говорила «нет», выгоняя непрошенных гостей. За это многие ее ненавидели, считая стервой...»

Недавно я перечитала их письма. Мне кажется, такой любви на свете не может быть: они буквально растворялись друг в друге. Конечно, в их жизни имели место какие-то неприятные истории. Много нереальных, приписанных Кадочникову приключений так, для красного словца. Хотя, может быть, что-то и было, ведь актер — натура увлекающаяся. Но, во всяком случае, бабушка все прощала, даже то, чего не было. Павлуша был всегда с ней, боготворил ее. Однажды, когда при мне зашел разговор о том, может ли мужчина иметь любовницу, дед ответил: «Только в том случае, когда семья — это святое и жена ни о чем не догадывается». К бабушке нередко приходили какие-то женщины и шантажировали ее, что у них

ребенок от Кадочникова. Она всегда очень спокойно реагировала: «Приводите ребенка, скоро подойдет Павел Петрович, и мы все вместе это обсудим». После таких слов они, потрясенные, уходили и больше не возвращались. Бабушка никогда не устраивала мужу истерик и сцен ревности и всегда повторяла: «Как хорошо, когда человека любят. И я его люблю. Плохого артиста разве любили бы так?» Когда они шли по улице с маленьким Петей, нередко незнакомые люди хватали ребенка и обцеловывали бедного мальчика с головы до ног только потому, что он был сыном их кумира...»

Во второй половине 50-х Кадочников продолжал сниматься в кино, причем, в отличие от актеров своего поколения, довольно часто: иногда по несколько фильмов в год. Правда, заметных работ среди них практически не было. А потом грянул скандал, который надолго перечеркнул актерскую карьеру Кадочникова в кинематографе.

В сентябре 1961 года в газете «Труд» была напечатана заметка «Автограф... на судебной повестке», где Кадочникова обвиняли в том, что он участвует в «левых» концертах. Как писал автор заметки: «Дух стяжательства и наживы всецело завладел душой художника. Кадочников перестал задумываться над тем, какими путями приходят к нему деньги...»

В заметке рассказывалось о том, что популярный актер был в сговоре со своим администратором и в течение долгого времени участвовал в незапланированных концертах, выручку от которых они делили поровну. Однако когда эти «левые» концерты вскрылись и состоялся суд над махинаторами, то наказание они получили разное: если администратора осудили на три года тюрьмы условно, то актер отделался всего лишь общественным порицанием.

Как утверждал позднее сам Кадочников, вся эта история была выдумана его недоброжелателями в кинематографической среде. Что таким образом они мстили ему за какие-то давние обиды и успеха на этом поприще добились: актеру надолго перекрыли кислород, перестав снимать в картинах. Тогда, чтобы не сидеть сложа руки, Кадочников ушел в режиссуру. В результате на свет появились фильмы, снятые им, — «Музыканты одного полка» (1965), «Снегурочка» (1970), «Я тебя никогда не забуду» (1984).



Кроме этого, в свободные от работы часы Кадочников рисовал, занимался скульптурой, писал прозу.

Полоса забвения Кадочникова как актера продолжалась до 1976 года, пока режиссер Никита Михалков внезапно не предложил ему одну из ролей в фильме «Неоконченная пьеса для механического пианино». После выхода картины на экран о Кадочникове вновь вспомнили, и предложения сниматься от других режиссеров посыпались одно за другим. Но актер был скуп на обещания и свое согласие сниматься давал не каждому. Так, в 1977—1978 годах он сыграл только в двух картинах: «Сибириада» и «Сюда не залетали чайки» (оба фильма вышли в 1979 году). В последней картине Кадочников снялся вместе со своим взрослым сыном Петром (он после школы поступил в Политехнический институт, однако в 30 лет решил посвятить себя искусству — закончил АГИТМиК). К сожалению, это была их последняя совместная работа. Вскоре после нее Петр трагически погиб. Причем эта гибель выглядела более чем странно.

Весной 1981 года Петр предложил отцу съездить отдохнуть в Прибалтику на Игналинские озера. Однако у Кадочникова-старшего в то время было много работы (он снимался сразу в трех картинах), поэтому от предложения сына он отказался. И Петр отправился отдыхать один. А буквально через два дня после его отъезда Кадочниковым пришло сообщение, что их сын погиб.

Вспоминает Н. Кадочникова: «Трагедия произошла в Прибалтике. Где бы папа ни находился, он обожал прыгать с деревьев. Он взбирался на березу и прыгал вниз, держась за верхушку. Папа несколько раз проделывал этот рискованный трюк вместе со мной. Наклонял гибкий ствол березы, мы хватались крепко за верхушку и резко взмывали вверх. Ощущения от полета были необыкновенные. Это случилось на пикнике... Тогда в Прибалтике он не учел одного: сосна в отличие от березы имеет очень ломкий ствол. Картина его гибели до сих пор стоит передо мной: папа вскочил, быстро взобрался на сосну — все произошло почти мгновенно. Потом резкий звук и... все. И только его друзья и мама стоят растерянные, не понимая, что же случилось.

Через тридцать дней после папиной гибели Павлу Петровичу нужно было продолжать сниматься в фильме «Бешеные

деньги». Не представляю, как он это перенес. Дедушка рассказывал, что ему сочувствовал Евгений Матвеев, с которым у него всегда были теплые отношения: «Обнимемся с Матвеевым, постоим, поплачем. Потом он скажет: «Ну что, Паша, будем работать?» — я отвечал: «Будем!» И шли играть комедию».

По городу долго ходили слухи, что сына Кадочникова убили. Возникла такая версия еще и потому, что папа безумно боялся высоты. Бабушка с дедушкой не верили, что их сын мог совершить это безумство: ведь таких рискованных трюков он никогда не проделывал при них, их попросту бы хватил удар. И они постепенно убедили друг друга в том, что их послушного и тихого мальчика убили...»

Для Павла и Розалии Кадочниковых потеря единственного сына была настоящей трагедией. И единственным спасением для Павла Кадочникова тогда была работа — в 1982 году он снялся сразу в пяти картинах.

В 1987 году на широкий экран вышла его очередная режиссерская работа — фильм «Серебряные струны», посвященный создателю первого в России оркестра народных инструментов Василию Андрееву. Вскоре после выхода фильма на экран П. Кадочникову было присвоено звание Героя Социалистического Труда. Как оказалось, это была его последняя награда: 2 мая 1988 года П. Кадочников скончался. Спустя несколько лет, не пережив ухода супруга, умерла и Розалия Кадочникова.

У Кадочникова осталось две внучки: Наталья и Юлия. Последняя вместе с матерью живет в Америке, а вот Наталья осталась жить на родине и пошла по стопам деда и бабки — стала актрисой.

## *От Незнамова до Заслонова*

*(Владимир Дружников)*

Слава этого киноартиста длилась недолго — меньше десяти лет. Однако фильмы, в которых он сыграл свои лучшие роли, вошли в сокровищницу отечественного кинематографа и остаются там поныне. Память об этом прекрасном актере хранится и в других картинах — зарубежных. Несколь-

ко десятков фильмов самых разных стран успел озвучить на русский язык этот актер, после чего для миллионов советских людей именно с его голосом стали ассоциироваться такие герои зарубежного кино, как бесстрашный индеец Зоркий Сокол (Гойко Митич) или Гений Зла зеленоликий Фантомас (Жан Марэ).

Владимир Дружников родился 30 июня 1922 года в Москве в обеспеченной семье. Его отец был военным и мечтал о том, чтобы сын пошел по его же стопам. Однако Владимир внезапно выбрал своим кумиром театр. После окончания средней школы он поступил в студию Центрального детского театра, где его первым преподавателем был Владимир Дудин. Там он получил первые навыки актерского мастерства. Затем поступил в Школу-студию МХАТ, причем совершенно случайно. Туда поступал его приятель по театру, который попросил Дружникова подыграть ему на экзаменах (он подготовил сцену из спектакля «Русские люди»). Комиссия посмотрела их, и Николай Хмелев внезапно объявил:

— Вот этого черного, черного я бы принял в Студию, — и указал на... Дружникова.

В итоге взяли именно Дружникова.

Годы учебы в Школе-студии совпали с началом Великой Отечественной войны. Время было суровым, и студийцам приходилось совмещать учебу с дежурством во время ночных налетов вражеской авиации. С 1942 года, после разгрома врага под Москвой, в столице стало спокойнее. И учеба возобновилась.

Вспоминает сокурсник Дружникова по Школе-студии МХАТ Владлен Давыдов: «Володя часто бывал у меня дома, я жил один, у меня была комната на Дорогомиловской улице. Он, Михаил Пуговкин, Михаил Курц, Андрей Баранов и я — вот наша компания, мы дружили, вместе проводили выходные дни, спорили, обсуждали наши успехи и неудачи.

После окончания первого курса нас послали на «трудо-вой фронт», в Пестово. Мы отправились туда всем нашим курсом, и постановочное отделение, и актерское.

Жили мы все в общежитии. У нас были дежурные и вообще такая пионерско-лагерная жизнь. Я был бригадиром. Кого-то посылали полоть картошку, морковь, капусту, кого-то — на ягоды. Конечно, на черную смородину, на бруснику и

вообще в сад мы отправляли наших девочек. А Володя и Толя Сахновский, как самые старшие и здоровые, направлялись рубить, пилить, колоть дрова для кухни...»

В судьбе многих актеров случай играет важное значение. Не был исключением и Дружников. По воле случая он оказался в Школе-студии МХАТ, благодаря такому же случаю бросил студию и попал в кинематограф. Случилось это в 1943 году. Однажды в Школу-студию зашел известный кинорежиссер Владимир Петров (это он снял «Петра Первого»). Тогдашний приход режиссера к студийцам был вызван производственной необходимостью: на «Мосфильме» запускался фильм «Без вины виноватые» по пьесе А. Островского. И Петров искал исполнителя на главную роль — Незнамова.

Он нашел его в лице молоденького студента Владлена Давыдова. Но тот, зная, что руководство Школы-студии запрещает своим студентам сниматься в кино, от этого предложения отказался. Тогда на пути режиссера появился другой студент — Владимир Дружников. Тот подыгрывал своему приятелю в одном из этюдов, и именно в эту группу фортуна и занесла Петрова. Увидев высокого и красивого студента с лихим чубом, режиссер предложил ему роль Незнамова. В отличие от своего сокурсника Дружников не побоялся пожертвовать учебой в пользу кинематографа. Как будет вспоминать позднее он сам: «Нам, студентам, категорически не разрешали сниматься в кино. Мне так и сказали: либо учиться, либо сниматься. Выбрал кино.

Работа в этой картине стала для меня как бы продолжением учебы в школе Художественного театра: ведь почти все главные роли в фильме играли ведущие мастера МХАТа — Алла Тарасова, Алексей Грибов, Виктор Станицын, Борис Ливанов, Павел Массальский.

При знакомстве с партнерами возник один, так сказать, щепетильный момент, о котором сегодня я вспоминаю с улыбкой. Увидев меня, Алла Константиновна Тарасова строго спросила: «А кто он, этот актер, откуда?» (Не знаю, случайно ли или осознанно она произнесла слова своей героини, когда та говорит о «моем» Незнамове.) Массальский ответил, улыбаясь: «Учился в нашей школе...» Тарасова удивилась: «Так что же, его...» — «Нет, — сказал Массальский, — он сам ушел от нас в кино». — «Вот как. — Тарасова строго и пристально

взглянула на меня. — Ну, ну...» Позже, во время съемок, я не раз ловил на себе все тот же пристальный взгляд Аллы Константиновны, но строгости в нем становилось все меньше, а был интерес: посмотрим, юноша, каково вам будет в кино...»

Фильм «Без вины виноватые» вышел на экраны страны в победный год — 1945-й. И тут же стал лидером проката: он занял 1-е место, собрав на своих сеансах 28,91 млн. зрителей. Исполнитель главной роли Дружников мгновенно стал знаменитым. Сам Сергей Николаевич Дурылин, знаток творчества А. Островского, писал: «Это — прекрасный Незнамов, близкий тому, которого Островский желал видеть на сцене».

Блестящий дебют молодого актера мгновенно открыл перед ним двери в большое кино. Его стали приглашать в свои постановки многие режиссеры, однако Дружников выбрал одного — знаменитого «сказочника» Александра Птушко. В его фильме «Каменный цветок» Дружников сыграл Данилу-мастера, вновь перебежав дорогу, теперь уже своему бывшему сокурснику, Владлену Давыдову (тот опять испугался бросать Школу-студию). И вновь Дружникову сопутствовал успех: в 1946 году фильм занял 1-е место в прокате, собрав 23,17 млн. зрителей.

Дружников мечтал сыграть своего современника, и в конце 1946 года такую возможность ему предоставил мэтр советского кино Иван Пырьев. В фильме «Сказание о земле сибирской» Дружникову была предложена роль Андрея Балашова. И вновь картину с участием нашего героя ожидает громкий успех. Она занимает 3-е место в прокате (33,8 млн. зрителей). Через год фильм и все его создатели получают Сталинскую премию. Для нашего героя это первая официальная награда. И не последняя.

В 1948 году режиссеры А. Файнциммер и В. Корш-Саблин на киностудии «Беларусьфильм» приступают к работе над фильмом о героине прошедшей войны Константине Заслонове. Роль отважного партизана (он погиб в 1942 году) была сразу предложена одному актеру — Владимиру Дружникову. Почему именно ему? Сами режиссеры объясняли, что актер внешне был очень похож на героя, но главное — популярнее Дружникова тогда в советском кино не было актера. И расчет создателей картины полностью оправдался. Когда в 1949 году фильм вышел на экраны страны, он тут же стал лидером про-

ката: заняв 2-е место, он собрал 17,9 млн. зрителей. Таким образом, снявшись за четыре года в четырех главных ролях (всего же за период 1945—1950 годов на счету актера было 9 картин), Дружников способствовал тому, чтобы эти картины вошли в тройку лидеров проката. Восемь из этих фильмов стали лауреатами Сталинских премий. Такого результата тогда не знал ни один советский киноактер. Видимо, понимал это и сам актер, если в начале 50-х годов отверг предложение театрального режиссера Николая Охлопкова сыграть в его театре Гамлета.

Рубеж 40—50-х годов был счастливым временем для Дружникова не только в творческом плане. На одной из творческих встреч со зрителями в Минске, в гостинице, известный тогда уже актер Сергей Лукьянов (Гордей Ворон из «Кубанских казаков» и муж Клары Лучко) представил его актрисе Нине Чаловой. Так состоялась их встреча, которая вскоре завершилась шумной свадьбой. В этом браке у молодых родилась дочь Наташа.

В начале 50-х годов Дружников был в зените своей славы и, видимо, считал, что так будет продолжаться долго. К сожалению, он ошибался. В 50—60-е годы Дружников хоть и снимался, однако все чаще ему приходилось играть роли второго плана. Назову лишь некоторые из этих картин: «Адмирал Ушаков», «Корабли штурмуют бастионы» (1953), «Попрыгунья» (1955), «Первые радости», «Костер бессмертия» (оба — 1956), «Необыкновенное лето» (1957), «Ласточка» (1958).

В «Костре бессмертия» Дружников сыграл главную роль — Джордано Бруно, но фильм «не пошел» из-за своей очевидной декларативности. Удачами актера можно назвать только несколько ролей: художник Рябовский в «Попрыгунье», актер Цветухин в «Первых радостях» и «Необыкновенном лете», фон Корен в «Дуэли» (1961) и Соленый в «Трех страхах» (1965).

С середины 60-х годов Дружников практически перестает сниматься в новых картинах. А если это и случается, то роли ему достаются небольшие. Хотя и среди этих работ были достойные. Например, в конце 60-х — начале 70-х Дружников снялся в двух боевиках из времен Гражданской войны. Первый фильм — работа Аркадия Кольцатого «Таинственный монах» (1968), которая заняла в прокате 10-е место, собрав на своих сеансах 37,6 млн. зрителей (позднее эта картина стала

стереоскопической и в течение нескольких лет с успехом демонстрировалась в малом зале кинотеатра «Октябрь» в Москве). Второй фильм — «Офицеры» Владимира Рогового, который стал лидером проката в 1971 году (1-е место, 53,4 млн. зрителей). Именно фраза, сказанная героем Дружникова: «Есть такая профессия — родину защищать», — стала на долгие годы крылатой. Правда, после распада Советского Союза ее произносили уже несколько иначе: «Есть такая профессия — родину расхищать». Как говорится, какие времена на дворе, такие и поговорки.

Но вернемся к Владимиру Дружникову.

Творческая не востребованность вынуждает актера искать иные формы заработка: он ездит с концертами по стране (читает стихи и прозу), выступает на радио. Еще одним местом его работы в 60-е годы становится студия дубляжа. Кто из мальчишек тех лет не помнит прекрасный голос Владимира Дружникова, которым говорил знаменитый югославско-немецкий индеец Гойко Митич, а также сам Фантомас.

Помимо этого, актер играл и в нескольких спектаклях Театра-студии киноактера: роль Паратова в «Бесприданнице» и Черкуна в «Варварах».

В начале 80-х годов кинематограф вновь вспоминает про Дружникова. Так он попадает на съемки двух картин: «Они были актерами» (1981) и «Пробуждение» (1983). Однако ничего заметного актеру в этих картинах создать не удалось. Время его героев ушло безвозвратно.

В октябре 1992 года из жизни ушла супруга Дружникова Нина Чалова, и Дружников сильно сдал. Он даже на дни рождения своих друзей не приезжал. Когда в январе 1994 года Владлен Давыдов позвонил ему и пригласил на свой юбилей, 60-летие, которое отмечалось в Доме актера, Дружников отказался. Сказал, что ему после смерти жены очень трудно, тяжело. А спустя три недели после этого разговора Дружников скончался. На календаре было 20 февраля 1994 года. Актеру было 72 года.

Актриса Тамара Семина вспоминает: «Умер Владимир Дружников, замечательный актер, а хоронить не на что, театральная гильдия выделила 60 тысяч на похороны (в ценах того времени это были сущие копейки. — Ф. Р.), а что на них можно сделать?» Горькие слова, подводящие печальный итог жизни замечательного актера.

## Сталинская Золушка

(Янина Жеймо)

В послужном списке этой актрисы всего 30 художественных фильмов. Большинство из них сегодня уже почти никто не помнит. Но это неважно, поскольку на счету этой актрисы есть один фильм, который навсегда обессмертил ее имя. Это сказка «Золушка», которая вышла на экраны страны сразу после войны. В этом фильме снималась целая плеяда замечательных актеров Советского Союза, но главной жемчужиной среди них была именно она — 37-летняя актриса, сыгравшая 16-летнюю Золушку.

Янина Жеймо родилась 29 мая 1909 года в городе Волковске в цирковой семье. Ее родители были потомственными цирковыми артистами и всем своим детям тоже прочили такую же судьбу. Поэтому Янина впервые вышла на арену цирка, когда ей было всего два года и девять месяцев, — она была в барабан. Спустя два года она стала выступать со своим отцом в джигитовке — он скакал на лошади и держал кроху-дочь на руках. Все ее детство прошло в фургоне, в котором цирковая семья Жеймо колесила по Уралу и Сибири.

Несмотря на то, что Янина с детства производила впечатление смешливого и безумно наивного ангелочка, характер у нее был железный. Когда во время Гражданской войны вся ее семья слегла с тифом, она одна, девятилетней девочкой, сумела не только справиться с домашними хлопотами — варила бульоны, мыла полы, — но и выходила всех родственников. А когда ей исполнилось десять лет, она стала педагогом — вела занятия балетного кружка в Доме культуры. Самое интересное, все ученики, которые были уже взрослыми людьми, ее безоговорочно слушались. А все дело — в цирковом воспитании и строгой дисциплине, к которым с малолетства была приучена Янина.

Цирк Янина любила всей душой и до определенного времени даже не помышляла о том, чтобы ему изменить. Но жизнь распорядилась по-своему. Осенью 1923 года семья Жеймо получила приглашение выступить в Петрограде. Но, когда закончился полугодовой контракт и семье опять предстояли



гастроли, родители решили оставить двух своих дочерей — Янину и Элю — в Петрограде, чтобы они выступали на тамошней эстраде. Однако Янине новая работа не понравилась, и она решила податься в кинематограф. Стать такой же, как ее любимая актриса — Мэри Пикфорд. В итоге она пришла поступать на Фабрику эксцентрического актера. На экзамене Янина с блеском показала свое цирковое умение: выполнила кульбит, потом скрутила колесо и в конце совершила трюк на кольцах. И ее приняли на курс, где учились будущие звезды советского кинематографа: Сергей Герасимов, Тамара Макарова, Елена Кузьмина. Спустя год, в 1924 году, Жеймо получила первую роль в кино: в фильме Григория Козинцева и Леонида Трауберга «Мишки против Юденича» она сыграла... ловкого мальчишку. Однако та роль едва не стала для юной актрисы последней.

В день премьеры Жеймо пришла в кинотеатр, чтобы увидеть себя на экране. А когда увидела, то пришла в ужас: такой страшной и неумелой она себе показалась. И всю дорогу до дому она прорыдала. Когда кондукторша в трамвае спросила ее «Девочка, у тебя кто-то умер?», она ответила: «Да, умерла я». С этого момента Жеймо решила порвать с актерской профессией и ушла из ФЭКСа. Но Григорий Козинцев чуть ли не силой вернул ее обратно. После чего снял ее еще в восьми своих картинах (совместно с Траубергом). Правда, все роли были из разряда эпизодических.

Прежде чем прийти к славе, Жеймо пришлось через многое пройти. Например, два фильма, в которых она играла свои первые большие роли, до зрителей так и не дошли. Оба фильма сняли режиссеры Александр Зархи и Иосиф Хейфиц. Первый фильм, «Моя Родина», был снят в 1933 году и должен был уже выйти на экраны страны — повсюду были расклеены его афиши. Но в самый последний момент картину запретили к показу и положили на «полку». Ходили слухи, что ее запретил сам Сталин. Он же наложил запрет и на второй фильм с участием Жеймо — «Ленинградцы». В нем речь шла о деятельности ленинградских коммунистов. Съёмки были прекращены в самый разгар, когда убили Кирова.

Всесоюзная известность пришла к Жеймо в 1936 году, когда она сыграла одну из главных ролей в фильме Лео Арнштама «Подруги». Ее партнершами по площадке были Зоя Фе-

дорова и Ирина Зарубина. После этого фильма Жеймо, как и ее героиню, которая в конце фильма героически погибает, поклонники стали звать Пуговицей. Даже письма приходили с адресом: «Ленфильм», Пуговице». Гулять по улицам города актрисе было уже проблематично — ее тут же окружала толпа, требующая автографов.

После «Подруг» Жеймо — одна из самых востребованных актрис советского кинематографа. Практически каждый год на экраны страны выходили фильмы с ее участием. Среди них: «Враги», «Шел солдат с фронта», «Доктор Калюжный», «Приключения Корзинкиной».

В первый раз замуж Жеймо вышла рано — ей еще не было и двадцати. Ее мужем стал ее однокурсник по ФЭКСу Андрей Костричкин, который был ее старше на несколько лет. В конце 20-х у них родилась дочь, которую в честь мамы называли Яниной. Однако этот брак длился меньше пяти лет. Виной всему была пагубная страсть Костричкина к картам. У него было семь разных картежных компаний, в которых он пропадавал, что называется, сутками напролет. Домой приходил только чтобы переночевать, а иной раз и вовсе не появлялся. Как ни старалась Жеймо его образумить, он ее не слушал — считал, что его старшинство позволяет ему вести себя подобным образом. В итоге Жеймо завела себе роман на стороне. В 1933 году, когда она снималась в фильме «Моя Родина», она увлеклась режиссером Иосифом Хейфицем. Да так серьезно, что это послужило поводом к разрыву с Костричкиным и переезду к Хейфицу — в его роскошную семикомнатную квартиру на Кировском проспекте. Свою полуторагодовалую дочь Жеймо взяла с собой. Супруги относились друг к другу нежно: он называл ее Ручкой (по-польски «трубочка»), она — Ио (сокращенно от Иосиф). В этом браке у них в самом конце 30-х родился ребенок — сын Юлий.

Война застала Жеймо в Ленинграде. Когда вокруг города начало сжиматься вражеское кольцо, многие жители покинули Северную столицу. Однако Жеймо решила остаться, хотя ее муж уехал на съемки в Монголию. Как и многие работники «Ленфильма», Жеймо по ночам дежурила на крыше студии и гасила фашистские «зажигалки» — зажигательные бомбы. Так продолжалось несколько месяцев. А потом руководство студии все-таки направило Жеймо в Алма-Ату, куда

перебрались почти все советские кинематографисты. Но по дороге на поезд, в котором ехала актриса, напали фашистские бомбардировщики и разбомбили состав. Жеймо чудом спаслась, но правду о ее спасении узнали значительно позднее. А пока в Алма-Ату пришло сообщение, что актриса Жеймо погибла. И в течение двух месяцев она числилась среди погибших. За это время многие успели смириться с этой утратой, в том числе и Хейфиц, который вскоре завел роман с одной из актрис. Поэтому, когда Жеймо наконец добралась до Алма-Аты, у всех киношников случился второй шок — на этот раз от радости. Больше всего были счастливы дети актрисы — Янина и Юлий, которых за эти два месяца уже успели прозвать «сиротками».

Практически сразу после приезда Жеймо ей сообщили об измене мужа. Хейфиц в те дни снимал в Ташкенте фильм «Малахов курган», но немедленно примчался к жене. Между ними состоялся долгий разговор, который закончился разрывом — Жеймо так и не простила мужу измены и прервала с ним всяческие отношения.

Этот разрыв сильно подорвал здоровье Жеймо — у нее началась депрессия. Причем такая сильная, что у актрисы пропала память — она забыла буквы. И поэтому не могла сниматься. Спас ее пожилой доктор, он раздобыл лекарство, принимая которое, Жеймо за месяц выздоровела. И в 1943 году снялась в очередном фильме — «Мы с Урала». Тогда же она в третий раз вышла замуж — за польского режиссера Леонида Жанно, которого давно знала. Из эвакуации они вернулись в Ленинград уже в качестве семейной пары.

После войны народу потребовались новые фильмы, которые помогли бы людям отвлечься от тягот тяжелого времени. Поэтому на «Ленфильме» было решено экранизировать сказку «Золушка». На ее создание были брошены лучшие силы: режиссеры Надежда Кошеверова и Михаил Шапиро, сценарий писал драматург Евгений Шварц. Все мастерские студии были подчинены этому проекту: из огромных занавесок шились платья для фрейлин, вручную нашивались блески. Декораторы смастерили великолепные интерьеры королевского дворца.

На роль Золушки Жеймо утвердили практически без проб, поскольку актрис ампула «травести» тогда почти не

было. И хотя Жеймо на момент съемок исполнилось 37 лет, а Золушке должно быть шестнадцать, снимать начали именно ее. Однако спустя пару недель Жеймо заметила странные вещи: ее костюм почему-то становится то длиннее, то короче, а шапочка вечно испачкана. Она обратилась с вопросом к костюмерше. И та по секрету сообщила ей, что режиссеры собираются попробовать в роли Золушки еще одну актрису — молоденькую балерину из Кировского театра (его артистки изображали в фильме фрейлин). Жеймо очень огорчилась, услышав это, уверенная, что ее дни в этом фильме сочтены. Однако члены худсовета посчитали иначе: они высказались в пользу Жеймо, за плечами которой было уже несколько фильмов и считавшейся лучшей актрисой в амплуа «травести».

«Золушка» вышла на экраны страны в 1947 году и стала одним из лидеров проката: собрав на своих сеансах более 18 миллионов зрителей, картина заняла 4-е место. Но этот успех буквально взбесил власти. В кинематографической среде давно ходили слухи о том, что Жеймо как актриса не нравится Сталину. Что однажды он якобы раздраженно заявил министру кинематографии: «Что вам далась эта Жеймо? Какая из нее героиня?» Поэтому, когда «Золушка» вышла на экран и собирала полные залы, по ней ударила главная газета страны «Правда». Устами министра кинематографии Большакова с ее страниц было заявлено: «Сказка «Золушка» — слабый и вредный фильм. Выпуск ее на экраны явился большой идеологической ошибкой».

Несмотря на успех «Золушки», статья в «Правде» отрицательно сказалась на дальнейшей карьере Жеймо в кино — ее перестали приглашать сниматься. В итоге в 1949 году она с мужем и детьми переезжает в Москву. Там Жеймо поступает в Театр киноактера, где ей посулили златые горы: сразу несколько главных ролей, в числе которых Элиза из «Пигмалиона», ибсеновская Нора и др. Но эти обещания так и остались на словах. В итоге за восемь лет своей работы в этом театре Жеймо сыграла только в двух спектаклях, причем в одном из них — «Бедность не порок» — она перевоплощалась в... 13-летнего мальчика. И это в 42 года!

Поскольку свободного времени у Жеймо теперь появилось предостаточно, она стала искать дополнительные средства к существованию. И вскоре нашла: занялась дубляжем

зарубежных фильмов. Ее голосом заговорили многие западные звезды, в том числе и знаменитая Джина Лоллобриджида. Но на этом поприще Жеймо проработала всего несколько лет. В 1957 году в Советском Союзе началась репатриация, и муж Жеймо Леонид Жанно, который вообще нигде не работал, решил вернуться к себе на родину, в Польшу. Жеймо сначала не хотела уезжать вместе с ним, но спустя год взяла с собой сына Юлика и отправилась к мужу. На этом карьере Янины Жеймо как актрисы закончилась.

В материальном отношении Жеймо в Польше жила гораздо лучше, чем в Советском Союзе. Однако ее сильно тяготило то, что ей пришлось распрощаться с актерской профессией. Но постепенно она с этим свыклась. И то, что ее теперь никто не узнавал на улице и не донимал просьбами об автографах, даже стало доставлять радость. Хотя мысли о родине постоянно присутствовали в ее размышлениях. Когда к ней приезжала ее дочь Янина, она делилась с ней сокровенным: «Я уже и вернуться не могу — здесь, в Варшаве, мой дом, муж, сын, друзья, но до конца своей я здесь так и не стала». До последнего вздоха Жеймо оставалась советской гражданкой, даже паспорт не меняла. Поэтому, когда в декабре 1987 года Жеймо скончалась от инфаркта, ее дочь сделала все, чтобы мама нашла свой последний приют у себя на родине: Жеймо похоронили в Москве, на Востряковском кладбище.

### *Супермен сталинского кино*

*(Сергей Гурзо)*

На рубеже 40-х в Советском Союзе не было популярнее актера из молодых, чем этот человек. Миллионы советских мальчишек стремились подражать его экранному герою, а девчонки тайно вздыхали по нему, пряча под подушки его фотографию, купленную в киосках «Союзпечати». Никто из поклонников, как и сам актер, даже в кошмарном сне не мог себе представить, что эта слава, так стремительно начавшись, так же быстро и закончится.

Сергей Гурзо родился 23 сентября 1926 года в Москве в интеллигентной семье. Его отец был известным врачом-нев-

ропатологом, практиковавшим в центре Москвы, мать преподавала в Гнесинском училище. Вся семья проживала в одном из домов на Кузнецком мосту, и, кроме Сергея, в ней было еще двое детей.

Детство Сергея было типичным для московского мальчишки тех лет: школа, дворовые игры, первая любовь. Когда он учился в 8-м классе, началась война. Учебу на время пришлось отложить. А в 1944 году Гурзо ушел на фронт. Однако провоевал совсем немного: во время одного из боев на территории Польши он получил тяжелое ранение и был комиссован. Вернувшись в Москву, встал перед выбором: куда податься? Решил идти по стопам дяди — народного артиста России Ивана Михайловича Кудрявцева, игравшего во МХАТе. В 1946 году Гурзо подал заявление во ВГИК и был принят туда с первого захода.

Гурзо внешне был необыкновенно обаятелен и красив. Когда поступил во ВГИК, многие девушки-однокурсницы заглядывались на него. Одна из них — Надя Самсонова — приглянулась и ему.

Как вспоминает сама Надежда, впервые она увидела Сергея в аудитории института: дверь открылась, и вошел, опираясь на палочку, худенький юноша в голубенькой рубашке. Вдруг чей-то голос прошептал ей на ухо: «Это твой будущий муж». Рассмеявшись про себя, Надя тут же об этом забыла. Но однажды в танцклассе Гурзо стремительно закружил Надю в вальсе, и с тех пор они больше не разлучались. На втором курсе, в 1946 году, Сергей в категоричной форме сделал ей предложение: «Выходишь за меня замуж — или мы расстаемся». Она ответила: «Если снимешь комнату, поженимся». Он ее условие выполнил. Через год на свет родились двойняшки — Сережа и Наташа.

Всесоюзная известность пришла к Гурзо в 1948 году, когда на экраны страны вышел фильм Сергея Герасимова «Молодая гвардия». Молодой актер сыграл в нем самого отважного и бесшабашного героя — Сергея Тюленина. Для тогдашних советских мальчишек Гурзо в мгновение ока превратился в обожаемого кумира. В прокате 1948 года фильм занял 1-е место, а через год ему присудили почетную Сталинскую премию.

В то время в этом фильме снималась целая плеяда будущих звезд советского кино: Сергей Бондарчук, Нонна Мордю-

кова, Инна Макарова, Вячеслав Тихонов, однако из них только Гурзо удалось стремительно выйти вперед и стать одним из самых снимаемых молодых актеров советского кино. Уже через год после «Молодой гвардии» он получил предложения сняться сразу в трех фильмах. Причем два из них — «Далеко от Москвы» и «Смелые люди» — впоследствии были награждены Сталинскими премиями.

Фильм режиссера Константина Юдина «Смелые люди» можно по праву назвать одним из самых удачных советских боевиков за всю историю отечественного кино. Как гласит предание, идея этого фильма первому пришла в голову... Сталину. В 1947 году ему показали один из лихих голливудских вестернов, который настолько его поразил, что, когда в зале зажегся свет, вождь произнес: «Идей в фильме никаких, но как лихо закручено! Неужели у нас некому создать такой же фильм?» Слова вождя в Кинокомитете восприняли как руководство к действию, и уже через несколько месяцев началась подготовка к съемкам картины. Сценаристами Михаилом Вольпиным и Николаем Эрдманом был написан сценарий. Сюжет его незамысловат: работники коневодческого завода, организовав в тылу врага партизанский отряд, совершают дерзкие налеты на коммуникации фашистских оккупантов.

Местом съемок выбрали Терский завод под Кисловодском. Все трюковые съемки с лошадьми легли на плечи конной группы династии Кантемировых (отец и трое его сыновей). Разрешение на отбор лошадей для фильма давал лично Семен Михайлович Буденный. Правда, затем он едва сам и не сорвал съемки. Как-то заявился на Терский завод и заподозрил, что Кантемировы отобрали для съемок племенных скакунов. Маршал начал буянить. Однако ему показали документы, в которых черным по белому было написано, что кони не племенные. С тем Буденный и уехал. А съемки фильма продолжились. Отмечу, что Кантемировым было разрешено в процессе работы покалечить восемь лошадей. За каждое сохраненное животное им причиталась премия — 2 тысячи рублей. Так вот за весь период съемок ни одна лошадь не пострадала (хотя многие трюки были по-настоящему головокружительными), но полностью обещанных денег Кантемировым так и не заплатили. Так что даже в те суровые годы жуликов-чиновников хватало.

Гурзо, играя в фильме главную роль — Васи Говорухина, — обучался верховой езде под руководством все тех же Кантемировых. Практически во всех эпизодах картины, в том числе и сложных, он снимался сам, без дублера. Было видно, что съемки в таком боевом фильме доставляют ему истинное наслаждение. Собственно, это во многом и решило успех фильма.

Когда картину закончили, первым делом ее показали Сталину. Он посмотрел ее с удовольствием и изрек: «Такой фильм нашему народу понравится!» И вождь оказался прав. В прокате 1950 года картина заняла 1-е место, собрав на своих просмотрах 41,2 млн. зрителей. Через год «Смелые люди» были удостоены Сталинской премии. Таким образом, всего лишь за три года своей карьеры в кино Гурзо успел трижды стать лауреатом самой высокой государственной премии в стране. Было от чего закружиться его молодой голове. Теперь без участия артиста практически не обходилось ни одно шумное актерское застолье.

В первой половине 50-х один за другим на экраны выходят фильмы с участием Гурзо: «В мирные дни», «Навстречу жизни», «Застава в горах», «Тревожная молодость». Что это были за фильмы? В основном — приключенческие, сниматься в которых Гурзо очень любил. Ведь зритель на такие картины всегда охотно ходил. К примеру, фильм «В мирные дни» в прокате занял 1-е место, собрав 23,5 млн. зрителей. «Застава в горах» заняла 3-е место (19,8 млн.).

Между тем увлечение Гурзо алкоголем к середине 50-х годов переросло в болезнь, от которой было одно избавление — лечение. Однако актер наотрез отказывался ложиться в больницу, несмотря на то что его отец был известным специалистом в наркологии. Это стало вредить его актерской карьере. Однажды они с Николаем Рыбниковым загуляли (совсем как в фильме «Тревожная молодость», где вместе снимались), уехали в Ленинград и сорвали спектакли в Театре-студии киноактера, в труппе которого играли. Обоих тут же уволили. Правда, затем смилостивились и восстановили... одного Рыбникова. А Гурзо остался за бортом.

С середины 50-х сниматься в кино Гурзо практически не приглашали, поэтому единственным средством к существованию были гастрольные поездки по стране. На встречу с популярным актером люди шли охотно, залы, где он выступал, на-



бывались, что называется, «под завязку». Этим пользовались ловкие администраторы, которые грели руки на популярном актере. Большую часть выручки от подобных концертов они присваивали себе.

В 1955 году писатель Сергей Антонов специально для Гурзо написал сценарий и отнес его на Киностудию имени Горького. «Эта роль именно на этого артиста», — уверял он высоких начальников. «А вы знаете, что этому артисту доверять никак нельзя? Он же любые съемки сорвет!» — отвечали ему в высоких кабинетах. В результате роль отдали молодому Вячеславу Тихонову (кстати, бывшему лучшему другу Гурзо), режиссером назначили Станислава Ростоцкого. В 1957 году фильм «Дело было в Пенькове» вышел на экраны и имел большой успех у зрителей. С его появлением на небосклоне советского кинематографа взошла новая звезда — актера Вячеслава Тихонова. А звезда Сергея Гурзо, наоборот, окончательно закатилась.

Нельзя сказать, что в те же 50—60-е годы Гурзо совсем не снимался. Некоторые режиссеры рисковали приглашать его в свои картины, однако роли, которые ему доставались, были сплошь отрицательными. В картине «Беспокойная весна» он сыграл бездельника Женьку Омегу (и был вторым режиссером), в «Рожденных бурей» — непутевого Андрея Птаху, во «Все начинается с дороги» — лентяя Шурку, в «Двух жизнях» — вора Фильку. Последней ролью Гурзо тоже стал герой маловыразительный — некий посетитель ресторана в фильме «Заговор послов». Это случилось в 1965 году.

Согласитесь, эта галерея героев разительно отличается от той, что актер сыграл в самом начале своей карьеры в кино. Он и сам это прекрасно понимал. Видимо, потому и пил еще сильнее. Его жена ходила во многие высокие кабинеты, даже была на приеме у министра культуры, однако толку от этого было мало. Там обещали помочь, но обещанного, как известно...

Эпизодические роли, которые играл в те годы Гурзо, практически никем не замечались: ни критиками, ни зрителем. А если про Гурзо тогда и писали, то исключительно в негативном плане и в контексте его увлечения «зеленым змием». Например, в ноябре 1963 года в «Советской культуре» был опубликован фельетон Я. Рыжакина «Неуважаемые зрители», где речь шла об артистах, которые пренебрежительно

относятся к зрителям. В число таких актеров попал и Сергей Гурзо. Цитирую:

«Неуважение к «уважаемому зрителю», увы, неисчерпаемо в своем многообразии. Читательница Л. Павловская сообщает, что недавно в городе Фрунзе объявили концерт Ленинградской эстрады. И не одной эстрады, а «при участии артиста кино С. Гурзо». Этим добавком к концерту администраторы рассчитывали привлечь побольше публики. Публика была. Была и эстрада. Но не было С. Гурзо. О причинах отсутствия киногастролера красочно рассказывали в этот день служители местного ресторана...»

К слову, спустя год — поздней осенью 1964 года — на экраны Советского Союза в повторный прокат вышел главный фильм в биографии Гурзо — «Молодая гвардия». Однако поводом к тому, чтобы вспомнить о нем нынешнем, это не станет. В те дни будут писать практически обо всех актерах, игравших в этой картине, — Сергее Бондарчуке, Инне Макаровой, Нонне Мордюковой, Вячеславе Тихонове и других — потому, что их судьбы в кино сложились благополучно. Про Гурзо не вспомнят ни разу (разве что в перечне актерских имен), поскольку он в те дни уже был мало похож на того, кем он был в 47-м.

Между тем еще в конце 50-х годов Надежда, устав от загулов супруга, выписала его из квартиры, и Гурзо ушел в никуда практически в одной рубашке. Незадолго до этого в Ленинграде у него появилась любимая женщина — Ирина Губанова, к которой он и отправился. Вскоре у них рождается дочка. Казалось бы, смена обстановки, другие люди должны были как-то повлиять на опускавшегося все ниже и ниже актера. Но этого не произошло. Через некоторое время он бросает и эту семью и заводит новую. Здесь у него появляется еще один ребенок — и опять девочка. Это была середина 60-х. К тому времени уже ни один режиссер не берет на себя смелость пригласить некогда самого знаменитого актера советского кино в свою картину. Потому что от прежнего Сергея Гурзо практически ничего не осталось: опухшее лицо, заплавленные глаза... Что делал он в то время, когда не пил со случайными собутыльниками? Писал стихи. Мало кто знает, что в середине 60-х в Ленинграде вышла небольшая брошюрка с его стихами «Самое близкое». Большая часть помещенных в ней стихов была посвящена войне. Кроме этого, Гурзо снял

как режиссер фильм по Чехову. Однако до массового зрителя эта картина так и не дошла.

В сентябре 1974 года Гурзо в очередной раз угодил в одну из ленинградских клиник. К тому времени его здоровье было вконец расшатано, и врачи мало надеялись на успех. Так оно и получилось. 19 сентября (за четыре дня до своего 48-летия) сердце актера остановилось. Несмотря на то что об этой смерти тогда не сообщила ни одна газета, весть о ней мгновенно разнеслась по городу и окрестностям. Даже в Москве об этом узнали. Поэтому, когда Гурзо хоронили на Северном кладбище, к месту погребения пришло множество людей. Причем в основном это были простые люди, для которых покойный навсегда остался одним из самых любимых кумиров.

Размышляя о печальной судьбе Сергея Гурзо, невольно задаешь себе вопрос: а могло ли быть иначе? Наверное, могло, если бы у молодого актера в свое время не закружилась голова от внезапно свалившейся на него славы, если бы ему хватило силы воли сказать «нет» своим многочисленным друзьям, которые слетались, как пчелы на мед, в его дом, едва он получал высокие гонорары за свои фильмы. Если бы, наконец, он думал о своей молодой жене и детях, которым нужен был нормальный муж и отец. Если бы, если бы...

## ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

Книги: «Кино: политика и люди. 30-е годы» (Сборник статей), «Страницы истории отечественного кино» (Сборник статей), А. Солженицын «Двести лет вместе», И. Пырьев «О пройденном и пережитом», Д. Фернандес «Эйзенштейн», С. Черток «Зарубежный экран» (Сборник), «На экранах мира» (Сборник), Е. Карцева «Сделано в Голливуде», М. Любомудров «Николай Симонов», Ю. Герасимов, Ж. Скверчинская «Черкасов», М. Черненко «Красная звезда, желтая звезда», С. Фрейлих «Фильм в мире идей», Ю. Жуков «Иной Сталин», В. Кожин «Правда сталинских репрессий», А. Вдовин «Русские в XX веке», В. Шкловский «Эйзенштейн», Д. Писаревский «Братья Васильевы», С. Валянский, Д. Калюжный «Русские горки. Конец Российского государства», В. Давыдов «Театр моей мечты», Б. Метальников «Я расскажу вам...», Е. Матвеев «Судьба по-русски», Г. Чухрай «Мое кино», В. Наумов, Н. Белохвостикова «В кадре», Э. Тополь «Снимается кино», М. Володина «Исповедь актрисы», «Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня» (Сборник статей), Э. Саммерс «Империя ФБР: мифы, тайны, интриги», П. Леонидов «Владимир Высоцкий и другие», Ю. Емельянов «Сталин перед судом пигмеев», Г. Козинцев «Письма», А. Козлов «Козел на саксе», О. Платонов «Тайное мировое правительство. Война против России», О. Суркова «Тарковский и я. Дневник пионерки», К. Ковалев «Савва Сторожевский. Жизнеописание: факты и мифы, предания и гипотезы», М. Калашников, С. Кугушев «Третий проект. Погружение», В. Белов, А. Заболоцкий «Тяжесть креста. Шукшин в кадре и за кадром», Б. Криштул «В титрах последний», Ю. Панич «Колесо счастья», В. Головской «Между оттепелью и гласностью. Кинематограф 70-х», М. Геллер «Российские заметки. 1969—1990», Д. Паркинсон «Кино», А. Высторобец «Сергей Бондарчук. Судьба и фильмы», С. Кара-Мурза и товарищи «В поисках потерянного разума, или Антимиф-2», И. Левшина «Любите ли вы кино?», Ю. Соломин «От Адьютанта до Его Превосходительства», А. Кончаловский «Возвышающийся обман», Ю. Нагибин «Дневник», «Новейшая история отече-

ственного кино. 1986—2000. Кино и контекст», Ю. Филонович «По ту сторону», А. Уткин «Мировая холодная война», И. Шафаревич «Трехтысячелетняя загадка», В. Соловьев, Е. Клепикова «Заговорщики в Кремле», В. Рукавишников «Холодная война, холодный мир», С. Семанов «Леонид Брежнев» и «Россия без русских», С. Куняев «Возвращенцы», «Экран» (Альманах), Л. Пустынская «Портрет режиссера», Р. Нахапетов «Влюбленный», А. Смелянский «Предлагаемые обстоятельства. Из жизни русского театра второй половины XX века», В. Мельников «Жизнь, кино», С. Кара-Мурза «Советская цивилизация от великой Победы до наших дней», Ф. Сергеев «Тайные операции нацистской разведки», «Страницы истории отечественного кино» (Сборник), И. Фроянов «Погружение в бездну», «Юрий Озеров в воспоминаниях современников» (Сборник воспоминаний), «Домашняя синематека. Отечественное кино 1918—1996».

Газеты: «Советская Россия», «Правда», «Россия», «Завтра», «Московский комсомолец», «Литературная газета», «Комсомольская правда», «Известия», «Советская культура».

Журналы: «Советский экран», «Искусство кино», «Киноведческие записки».

Автор выражает признательность всем журналистам, писавшим на тему данной книги и бравшим интервью у ее героев. Среди этих журналистов: А. Орлов, Е. Жирнов, М. Зотова, Ф. Французов, Г. Фролов, В. Назаров, В. Черненко, Ю. Устименко, В. Бушин, А. Мускатблит, В. Босенко, Г. Грибовская, Ю. Гончарова, Н. Карцев, Ю. Гладильщиков, Н. Лагина.

## СОДЕРЖАНИЕ

|   |     |
|---|-----|
| Великое переселение № 2 . . . . .   | 5   |
| За державу обидно! . . . . .  | 33  |
| Даешь народную комедию! . . . . .   | 53  |
| Великий «Чапаев» . . . . .  | 61  |
| «Вторая волна» . . . . .  | 76  |
| Даешь вестерн по-советски! . . . . .  | 82  |
| Враг не дремлет . . . . .   | 91  |
| Новая метла... . . . .  | 97  |
| Русская тема . . . . .  | 104 |
| Во славу отечества . . . . .  | 112 |
| Несостоявшийся «Русьфильм» . . . . .  | 125 |
| Нерусский «Иван Грозный» . . . . .  | 141 |
| Это все придумал Черчилль... . . . .  | 150 |
| Последние блокбастеры сталинской эпохи . . . . .                                      | 167 |
| Блокбастер по-советски ( <i>Фавориты советского кинопроката 1940—1954</i> ) . . . . . | 185 |
| Кумиры сталинского кино   |     |
| Вор Жиган и участковый Анискин ( <i>Михаил Жаров</i> ) . . . . .                      | 199 |
| Прима сталинского кино ( <i>Любовь Орлова</i> ) . . . . .                             | 208 |
| Красавица за решеткой ( <i>Татьяна Окуневская</i> ) . . . . .                         | 232 |
| Легендарный Максим ( <i>Борис Чирков</i> ) . . . . .                                  | 243 |
| Великая Тамара ( <i>Тамара Макарова</i> ) . . . . .                                   | 262 |
| Народный кумир ( <i>Петр Алейников</i> ) . . . . .                                    | 270 |
| Александр Невский сталинского кино<br>( <i>Николай Черкасов</i> ) . . . . .           | 279 |

|   |     |
|---|-----|
| Богатырь сталинского кино ( <i>Сергей Столяров</i> ) . . . . .    | 287 |
| Главный еврей сталинского кино ( <i>Марк Бернес</i> ) . . . . .   | 297 |
| От человека с ружьем к Швейку ( <i>Борис Тенин</i> ) . . . . .    | 305 |
| Парень из нашего города ( <i>Николай Крючков</i> ) . . . . .      | 312 |
| Девушка без характера ( <i>Валентина Серова</i> ) . . . . .       | 330 |
| Илья Муромец сталинского кино ( <i>Борис Андреев</i> ) . . . . .  | 336 |
| Она защищала Родину ( <i>Вера Марецкая</i> ) . . . . .            | 351 |
| Великолепный Иван ( <i>Иван Переверзев</i> ) . . . . .            | 358 |
| Пережившая всех ( <i>Лидия Смирнова</i> ) . . . . .               | 367 |
| «Вы болван, Штюбинг!..» ( <i>Павел Кадочников</i> ) . . . . .     | 381 |
| От Незнамова до Заслонова ( <i>Владимир Дружников</i> ) . . . . . | 394 |
| Сталинская Золушка ( <i>Янина Жеймо</i> ) . . . . .               | 400 |
| Супермен сталинского кино ( <i>Сергей Гурзо</i> ) . . . . .       | 405 |
| <br>  |     |
| Использованная литература . . . . .                               | 412 |

Литературно-художественное издание

ИСТОРИЧЕСКИЕ СЕНСАЦИИ

**Раззаков Федор Ибатович**

**КАК ОБУЗДАТЬ ЕВРЕЙСТВО?**

**Все тайны сталинского закулисья**

Редактор *Т. Иваненко*  
Верстка *А. Кувшинников*  
Корректор *И. Носкова*

ООО «Издательство «Алгоритм»  
Оптовая торговля:  
ТД «Алгоритм» 617-0825, 617-0952  
Сайт: <http://www.algoritm-izdat.ru>  
Электронная почта: [algoritm-izdat@mail.ru](mailto:algoritm-izdat@mail.ru)  
Интернет-магазин: <http://www.politkniga.ru>

Сведения о подтверждении соответствия издания  
согласно законодательству РФ о техническом регулировании  
можно получить по адресу: <http://eksmo.ru/certification/>

Подписано в печать 18.03.2013. Формат 84х108<sup>1/32</sup>.  
Печать офсетная. Усл. печ. л. 21,84.  
Тираж 2 000 экз. Заказ 6988

Отпечатано с электронных носителей издательства.  
ОАО "Тверской полиграфический комбинат". 170024, г. Тверь, пр-т Ленина, 5.  
Телефон: (4822) 44-52-03, 44-50-34, Телефон/факс: (4822)44-42-15  
Home page - [www.tverpk.ru](http://www.tverpk.ru) Электронная почта (E-mail) - [sales@tverpk.ru](mailto:sales@tverpk.ru)



ISBN 978-5-4438-0345-6



9 785443 803456 >



Вот уже прошло время после отчетно-выборного партийного собрания в Министерстве сельского хозяйства Литовской ССР. Была возможность еще раз осмыслить высказанные предложения, советы, критические замечания. Как лучше реализовать эти наказы товарищей? С такой заботой пришли на очередное заседание вновь избранного парткома его члены.

У отечественного кинематографа есть свое закулисье, за которое официальные киноведы стараются не заглядывать. Однако без изучения этого закулисья трудно понять многие события, которые влияли (и продолжают влиять) на формирование не только отечественного кинематографа, но и нашей идеологии вообще.

Одной из важнейших тем здесь является противостояние двух идеологических течений: русского (славянского) и еврейского (иудейского). Оно началось фактически с момента возникновения советского кинематографа и продолжается до сих пор, о чем наглядно свидетельствуют события нашей, уже новейшей, постсоветской истории. Поменялись лишь персоналии этого противостояния.

Как это было при Сталине, кто дирижировал судьбой экрана 30–50-х, на кого из мастеров кино опирался хозяин государства, какие закулисные процессы происходили в кинематографе тех лет? Об этом читайте в книге автора многих бестселлеров сегодняшнего дня Федора Раззакова.

ISBN 978-5-4438-0345-6



9 785443 803456 >

проблемы специализации, концентрации и кооперации обсуждались на двух собраниях коммунистов, но довольно поверхностно. И, что особенно удивляет, — ход выполнения директив партии по магистральному направлению сельскохозяйственной политики был снят парткомом с контроля. Явно преждевременно!

Теперь, после собрания, члены парткома делают обещания,

а накануне собрания был замечен в командировке нетрезвым, коммунисты главного управления совхозами пришли к выводу, что их товарищ «в принципе... соблюдает Устав партии».

Как повышать у каждого коммуниста чувство ответственности? Теперь, на заседании парткома, его члены сообщают о том, что Деловитость и оперативность, творческий подход к делу — важнейшие качества современного организатора. Какие средства помогут развивать их у сотрудников аппарата управления? Товарищи единодушны: важно не оставлять без стро-

нальна.

Сотрудники и его изучающих учреждений много хороших по вопросам экономики, в республике. Однако специалисты, в частности, в так называемую, зачастую этих рекомендаций по старинке в ответе штаба отрасли отдачу передают быть, о этот вопрос парткоманизация?

В республике, которые в производстве от среднего. По инициативе партии республике на комплексное оказанию помощи Коммунисты должны стать водниками?

Выступая на этом собрании, вер управление кадров. При этом, что некоторые подымавшие вращают свои часы, пригласили. Надо полагать, в причине считают «недостоимыми, полнотой и смысла «бсу».

Идет заседание Подытоживая ретарьер парти Р. Валис провить перспективу на два печивающий ход к самым просам.

«Каждое ского аппарата видеть своих решений наглядно. Выходил на волю ЦК КПСС Брежнев. И нем опре главные э