

ЛЕОНИД ГАЙДАЙ



Евгений
Новицкий



ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

Annotation

О Леониде Гайдае, создателе самых любимых в нашей стране кинокомедий, пишут нечасто. Несомненная общедоступность его картин в глазах многих специалистов оборачивается кажущейся простотой: дескать, Гайдай так элементарен, что о нем и рассказывать нечего. Кинокритик и писатель-постмодернист Евгений Новицкий категорически не согласен с подобными утверждениями. В написанной им биографии Леонид Гайдай предстает не просто выдающимся советским комедиографом, но подлинным гением мирового кино, не уступающим таким величинам, как Чарли Чаплин, Федерико Феллини, Ингмар Бергман и Стэнли Кубрик. Книга полемизирует с устоявшимся в отечественном киноведении мнением, что «поздний Гайдай» сплошь состоит из творческих неудач. На взгляд автора, у Леонида Иовича не было ни одного провального фильма, а все вместе они складываются в удивительно стройное, внятное, последовательное «собрание кинопроизведений», отточенности которых могли бы позавидовать виднейшие мэтры классического авторского кино.

[Адаптировано для AlReader]



-
- [Евгений Новицкий](#)
 -
 - [ПРОЛОГ](#)
 - [Часть первая](#)
 - [Глава первая](#)
 - [Глава вторая](#)
 - [Глава третья](#)
 - [Глава четвертая](#)
 - [Лирическое отступление](#)
 - [Глава пятая](#)
 - [Глава шестая](#)

- [illegible]

-
-
- [ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА](#)
- [КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ](#)
-
- [notes](#)
 - [1](#)
 - [2](#)
 - [3](#)
 - [4](#)
 - [5](#)
 - [6](#)
 - [7](#)
 - [8](#)
 - [9](#)
 - [10](#)
 - [11](#)
 - [12](#)
 - [13](#)
 - [14](#)
 - [15](#)
 - [16](#)
 - [17](#)
 - [18](#)
 - [19](#)
- [comments](#)
 - [1](#)
 - [2](#)
 - [3](#)
 - [4](#)
 - [5](#)
 - [6](#)
 - [7](#)
 - [8](#)
 - [9](#)
 - [10](#)
 - [11](#)
 - [12](#)
 - [13](#)

- [14](#)
- [15](#)
- [16](#)
- [17](#)
- [18](#)
- [19](#)
- [20](#)
- [21](#)
- [22](#)
- [23](#)
- [24](#)
- [25](#)
- [26](#)
- [27](#)
- [28](#)
- [29](#)
- [30](#)
- [31](#)
- [32](#)
- [33](#)
- [34](#)
- [35](#)
- [36](#)
- [37](#)
- [38](#)
- [39](#)
- [40](#)
- [41](#)
- [42](#)
- [43](#)
- [44](#)
- [45](#)
- [46](#)
- [47](#)
- [48](#)
- [49](#)
- [50](#)
- [51](#)
- [52](#)

- [53](#)
- [54](#)
- [55](#)
- [56](#)
- [57](#)
- [58](#)
- [59](#)
- [60](#)
- [61](#)
- [62](#)
- [63](#)
- [64](#)
- [65](#)
- [66](#)
- [67](#)
- [68](#)
- [69](#)
- [70](#)
- [71](#)
- [72](#)
- [73](#)
- [74](#)
- [75](#)
- [76](#)
- [77](#)
- [78](#)
- [79](#)
- [80](#)
- [81](#)
- [82](#)
- [83](#)
- [84](#)
- [85](#)
- [86](#)
- [87](#)
- [88](#)
- [89](#)
- [90](#)
- [91](#)

- [92](#)
- [93](#)
- [94](#)
- [95](#)
- [96](#)
- [97](#)
- [98](#)
- [99](#)
- [100](#)
- [101](#)
- [102](#)
- [103](#)
- [104](#)
- [105](#)
- [106](#)
- [107](#)
- [108](#)
- [109](#)
- [110](#)
- [111](#)
- [112](#)
- [113](#)
- [114](#)
- [115](#)
- [116](#)
- [117](#)
- [118](#)
- [119](#)
- [120](#)
- [121](#)
- [122](#)
- [123](#)
- [124](#)
- [125](#)
- [126](#)
- [127](#)
- [128](#)
- [129](#)
- [130](#)

- [131](#)
- [132](#)
- [133](#)
- [134](#)
- [135](#)
- [136](#)
- [137](#)
- [138](#)
- [139](#)
- [140](#)
- [141](#)
- [142](#)
- [143](#)
- [144](#)
- [145](#)
- [146](#)
- [147](#)
- [148](#)
- [149](#)
- [150](#)
- [151](#)
- [152](#)
- [153](#)
- [154](#)
- [155](#)
- [156](#)
- [157](#)
- [158](#)
- [159](#)
- [160](#)
- [161](#)
- [162](#)
- [163](#)
- [164](#)
- [165](#)
- [166](#)
- [167](#)
- [168](#)
- [169](#)

- [170](#)
- [171](#)
- [172](#)
- [173](#)
- [174](#)
- [175](#)
- [176](#)
- [177](#)
- [178](#)
- [179](#)
- [180](#)
- [181](#)
- [182](#)
- [183](#)
- [184](#)
- [185](#)
- [186](#)
- [187](#)
- [188](#)
- [189](#)
- [190](#)
- [191](#)
- [192](#)
- [193](#)
- [194](#)
- [195](#)
- [196](#)
- [197](#)
- [198](#)
- [199](#)
- [200](#)
- [201](#)
- [202](#)
- [203](#)
- [204](#)
- [205](#)
- [206](#)
- [207](#)
- [208](#)

- [209](#)
 - [210](#)
 - [211](#)
 - [212](#)
 - [213](#)
 - [214](#)
 - [215](#)
 - [216](#)
 - [217](#)
 - [218](#)
 - [219](#)
 - [220](#)
 - [221](#)
 - [222](#)
 - [223](#)
 - [224](#)
 - [225](#)
 - [226](#)
 - [227](#)
 - [228](#)
 - [229](#)
 - [230](#)
-

ЖИЗНЬ®
ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ
ЛЮДЕЙ

Серия биографий

Основана в 1890 году
Ф. Павленковым
и продолжена в 1933 году
М. Горьким



ВЫПУСК

1882

(1682)

Евгений Новицкий

ЛЕОНИД ГАЙДАЙ



МОСКВА
МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ

*

Автор и издательство выражают сердечную признательность Киноконцерну «Мосфильм» и лично К. Г. Шахназарову за помощь в подборе иллюстративных материалов.

Издательство искренне сожалеет и приносит извинения своим читателям за то, что многочисленные попытки договориться с наследниками Л. И. Гайдая не увенчались успехом, в связи с чем в книге отсутствуют фотографии из семейного архива.

© Новицкий Е. И., 2017

© Киноконцерн «Мосфильм», фотоматериалы, 2017

© Издательство АО «Молодая гвардия»,
художественное оформление, 2017

ПРОЛОГ

Кто самый популярный режиссер из всех, когда-либо снимавших кино в России? Даже самый продвинутый зарубежный киновед едва ли правильно ответит на этот вопрос. Заграничный эксперт переберет десяток вариантов (Эйзенштейн? Тарковский? Сокуров? Михалков? Герман?..) — и всё будет мимо. Между тем любой человек, родившийся в СССР, с ходу вымолвит: «Гайдай».

То, что Леонид Иович Гайдай (1923–1993) — наиболее любимый в нашей стране кинорежиссер, не подлежит сомнению уже в течение нескольких десятилетий. Таким он был в советское время — таким он остался для нас и сегодня. Четыре его комедии входят в двадчатку абсолютных лидеров кинопроката за всю историю СССР, причем две из них — «Бриллиантовая рука» и «Кавказская пленница» — занимают соответственно третье и четвертое места.

В смысле народной любви Гайдай обогнал даже своих главных прижизненных конкурентов — Георгия Данелию и Эльдара Рязанова. Просто эти последние зачастую снимали довольно грустные фильмы, более близкие к жанру трагикомедии, Гайдай же никогда не изменял своему коньку — оптимистичной эксцентрической кинокомедии, преисполненной гротеска и гарантированно вызывающей у зрителя бодрость и радость. Режиссер и сам осознавал свое исключительное положение в советском кино, без ложной скромности говоря: «У меня конкурентов нет и, надеюсь, не будет».

Но даже тот несомненный факт, что Леонид Иович очень удачно нашел собственную нишу, не объясняет его феномена. Штука в том, что Гайдай — грандиозная фигура; личность, масштабы которой невозможно переоценить. Он, без преувеличения, самый гениальный комедиограф в истории кино. Ради пущей объективности тут вроде бы следует оговориться: мол, точнее, Гайдай не уступает своему кумиру Чаплину. Но, положив руку на сердце, — кто сегодня способен смотреть фильмы великого Чарли с тем же восторгом, как зрители столетней (или хотя бы пятидесятилетней) давности? Эльдар Рязанов в своих знаменитых мемуарах «Неподведенные итоги» сетовал, что комедиям, увы, свойственно устаревать на глазах и что фильмы самого Чаплина не избежали этой плачевной участи.

А вот Леонид Гайдай каким-то чудом избежал. Он и сегодня

современнее всех современных. Советские реалии, отраженные в его картинах, постепенно стираются из памяти, но самих картин это парадоксальным образом не касается. В сознании большинства взрослых русскоязычных людей запечатлелись сотни незабываемых кадров из десятка гайдаевских шедевров — от «Пса Барбоса» до «Спортлото-82». Фразы из его комедий давно составили свой особенный язык, культурный код, по которому всегда можно опознать «своего».

Тем удивительнее, что о таком титане нет литературы: отсутствуют как монографии, так и биографии. О чуждом и непонятном подавляющему большинству населения Тарковском изданы десятки книг. Все когда-либо выходившие книги, полностью посвященные Гайдаю, можно перечесть по пальцам одной руки.

Этому есть объяснение. Еще в 1996 году Сергей Добротворский — «лучший из гайдаеведов», по мнению Дениса Горелова (лучшего из кинокритиков, по нашему мнению), — писал: «...хотя покойный Леонид Иович Гайдай давным-давно заслуживает большой и подробной монографии, едва ли в ближайшее время кто-нибудь решится подобную книгу написать. По той простой причине, что, будь книга сделана, она состояла бы из разбора двух гениальных коротышек, трех блестящих кинокомедий, двух отличных экранизаций и такого же числа полуудач, неудач и просто никаких фильмов»^[1].

Данная биография написана, можно сказать, в опровержение этого и подобных мнений. Автор этой книги — киноман, страсть которого к «десятой музе» пробудилась в раннем детстве именно благодаря фильмам Гайдая. С тех пор ему довелось посмотреть тысячи и тысячи фильмов всех стран и времен, но режиссура Гайдая и по сей день воспринимается как образцовая. После его фильмов практически все остальные производят впечатление неуклюжих, неповоротливых и занудных махин. Не имеет аналогов в мировом кинематографе врожденное гайдаевское чувство ритма. И сколько бы ни брюзжали снобы, автор убежден, что и со вкусом у Леонида Иовича всё было в полном порядке на протяжении всей его работы в кино.

Иными словами, автор исходит из постулата, что Гайдай — это абсолютный гений кинематографа вообще, а не только комедийного.

Можно предвидеть, что иные знатоки и ценители мировой классики никогда не примут подобной трактовки. Отчего-то многие считают, что высокое, великое, авторское кино, кино как искусство — непременно что-то тяжеловесное, мрачное, мудреное, философское, доступное лишь «зрительской элите». К счастью, и в мире, и в России предостаточно

вдумчивых и требовательных зрителей с более широкими взглядами на кинематограф, в том числе среди интеллектуалов и профессионалов. Скажем, режиссер Карен Шахназаров неоднократно упоминал Леонида Иовича в числе ярчайших режиссеров в истории кинематографа: «Гайдай — это и есть авторское кино. На мой взгляд, это то кино, где есть личность автора, и в его фильмах она очевидна. Можно отрезать титры, и всегда вы поймете, что это снимал Гайдай».

Несомненно, кого-то фильмы Гайдая отталкивают уже самой своей общедоступностью. Слишком сильно в культурном обществе предвзятое убеждение, что «массовый» и «шедевр» — понятия несочетаемые. На протяжении всей работы в кинематографе Гайдай ни на секунду не забывал, что делает фильмы для зрителя.

Высочайшая зрелищность, смотрибельность гайдаевских картин не нуждается в доказательствах. Взять хотя бы всегдашнюю лаконичность Леонида Иовича, не свойственную абсолютному большинству великих режиссеров. Гайдай не любил ни снимать длинные картины, ни даже просто смотреть их как зритель. Каждая из гайдаевских комедий, за исключением двухсерийного фильма «12 стульев», идет в среднем полтора часа — «золотой стандарт» для комедийно-музыкального кино. И одна из немаловажных причин, по которым ленты Гайдая по сей день просматриваются на одном дыхании. Причем неважно, в какой раз — в пятый, десятый или тридцатый.

Гайдай был не только гениальным творцом, но и чрезвычайно порядочным человеком (а эти качества, увы, сочетаются далеко не всегда). Ему завидовали, тайно или явно недолюбливали, насмехались над ним самим и его работами. Но сам Леонид Иович неизменно оставался выше всего этого и никогда не сводил личных счетов. Если ему пытались «открыть глаза» на какого-нибудь очередного лицемера или сплетника, Гайдай даже не желал слушать. «Значит, это такой человек — он не мог поступить иначе» — вот и всё, что он говорил о любом своем недоброжелателе. Такова была жизненная философия Гайдая.

В качестве второго основополагающего принципа при написании данной книги нами был избран тезис: биография художника — это прежде всего история создания его произведений.

В связи с последним утверждением необходимо отметить, что о создании далеко не всех работ Гайдая имеются исчерпывающие сведения. Общеизвестно, что «золотой век» творчества Леонида Иовича начался в середине шестидесятых годов и закончился в середине семидесятых. Фактически это те фильмы, которые Гайдай снимал в возрасте сорока —

пятидесяти лет. И наибольший объем доступных сведений о гайдаевском творчестве касается именно этого временного отрезка.

Поэтому первая часть нашей книги («От двух до пятидесяти») по объему намного превосходит вторую («После пятидесяти»). Впрочем, их несоразмерность не настолько радикальна, как в случае двух частей фильма «Бриллиантовая рука», — до столь восхитительно комической непосредственности нашей работе всё-таки далеко.

По аналогии с жанром картины «Бриллиантовая рука», заявленным самим Гайдаем в ее начальных титрах («кинороман в двух частях из жизни контрабандистов с прологом и эпилогом»), жанр нашей книги можно определить как «документальный роман в двух частях о гении кинокомедии с прологом и эпилогом».

Остается добавить, что материал для этой книги собирался в течение многих лет. Можно сказать, здесь изложено всё, что автору на сегодняшний день известно о Леониде Гайдае и его творчестве. И единственное обращение, которое автор может предпослать своему скромному труду, — это:

«От одного поклонника Гайдая — всем остальным его поклонникам».

Часть первая

**ОТ ДВУХ
ДО ПЯТИДЕСЯТИ**



Глава первая

БРИЛЛИАНТ ПОЧТИ НЕ ВИДЕН

Детство. Отрочество. Юность

У Леонида Гайдая было счастливое детство. Да и почти вся его жизнь была счастливой. Иначе и быть не могло у человека, создавшего почти два десятка самых веселых кинокомедий за весь период существования советского кино. Неудачника, несчастливца, обиженного на жизнь, не хватило бы и на сотую долю такого объема. Жизнеутверждающее, оптимистичное, солнечное искусство (а именно таков кинематограф Гайдая) — прерогатива баловней судьбы или, по крайней мере, никогда не унывающих людей, энергичных, жизнестойких, но при этом светлых, одухотворенных, доброжелательно смотрящих на мир. Всё это — тоже про Гайдая.

Но если во взрослой жизни Леонида Иовича всё-таки были и война, и болезни, и многолетняя борьба с цензурой, то детство его, кажется, не было омрачено ничем. Это задним числом кажется совершенно естественным и закономерным: будущий гений комедии не мог созревать в условиях, далеких от идеала, — напротив, лишь в условиях, максимально к идеалу приближенных.

А вот отцу Леонида, Иову Исидоровичу, пришлось-таки в свое время хлебнуть лиха. Он родился 5(18) мая 1886 года на Украине, в селе Ореховщина Полтавской губернии. Семейная легенда гласит, что своим необычным именем Иов Гайдай обязан негодяю-попу, пропойце и вымогателю, который крестил детей «нормальными» именами лишь за определенную мзду.

— Дашь поросенка, — заявил поп Исидору Гайдаю, — так и быть, станет твой сын Гришкой. А нет, пеняй на себя: Иовом запишу.

Поросенка взять было неоткуда. Эдакую роскошь семейство бывших крепостных никак не могло себе позволить. В подобных жизненных условиях не менее затруднительной была бы и слишком долгая опека над детьми, так что Иов с малых лет принужден был работать — то на мельнице, то на свекловичном поле. Приходилось ему трудиться и в городе

Миргороде, обессмерченном Гоголем, тоже уроженцем Полтавской губернии. Велик соблазн счесть это корневое соседство первым намеком на грядущее появление на Руси еще одного великого юмориста и сатирика с украинской фамилией.

Сыздетства поставленный перед необходимостью самостоятельно зарабатывать на хлеб, маленький Иов успел получить всего три класса образования, но в конце позапрошлого столетия это кое-что значило. Едва обучившись грамоте, Гайдай тут же пристрастился к чтению. Уже в те годы он находил возможность откладывать часть заработанных денег на покупку книг. Это серьезное увлечение Иов Исидорович пронес с собой через всю жизнь.

Но именно любовь к чтению серьезно подвела Иова Гайдая в беспокойные годы первой русской революции. Парень любил порадовать неграмотных знакомых чтением вслух хороших рассказов или стихов из книжек. А однажды прочел крестьянам не художественное произведение и не газету, а случайно попавшую ему в руки эсеровскую прокламацию.

Это бы еще ничего — кто из сельских работяг по собственному почину стал бы доносить на своего земляка? Но случилось так, что те же эсеры, которые распространяли прокламации, в 1906 году совершили вооруженный набег на богатый дом «свеклозаводчика» Богданова. Вероятно, Иову Гайдаю доводилось работать и на его свекловичных полях, так что наводнившая Ореховщину полиция не могла не выйти на юного любителя печатного слова.

Время было беспокойное, а с революционерами власти не церемонились и в более благополучные годы. Поэтому участь 21-летнего Иова Гайдая была, можно сказать, предрешена. Его арестовали в сентябре 1906 года, сразу же после того, как был совершен грабеж. В течение полутора лет Гайдай мыкался по тюрьмам. В марте 1908 года он был осужден на каторжные работы на шесть лет и восемь месяцев и незамедлительно направлен на строительство Амурской железной дороги.

Еще будучи в Бутырке, Гайдай сблизился с настоящими политзаключенными — самоотверженными интеллигентами-идеалистами. И в московской тюрьме, и на каторге борцы за справедливость станут для него учителями и наставниками, поддержат его вечную тягу к самообразованию.

По пути на каторгу Иов сдружился с неким неунывающим студентом, который обучил его бухгалтерскому делу. Именно счетоводство станет последней и главной профессией в жизни Иова Гайдая (хоть какое-то возмещение ущерба, понесенного им на долгом и трудном пути через всю

страну, когда приходилось передвигаться в тяжелых кандалах, последствия чего давали знать о себе до самой смерти Иова Исидоровича).

Каторга Иова Гайдая закончилась в мае 1913 года. По отбытии срока Гайдай остался в приамурском городе Алексеевске (основан в 1911 году и назван в честь наследника престола царевича Алексея), который в 1917 году будет переименован в Свободный. Поначалу Гайдай продолжал трудиться на железной дороге, но уже не как каторжанин, а как наемный старший рабочий. А вскоре после революции Иов Исидорович устроился в железнодорожную контору счетоводом и проработал на этой должности до 1947-го, когда вышел на пенсию. С годами он сумел отлично проявить себя на службе, а потому не задержался в сугубо периферийном Свободном. Его перевели сначала в Читу, а затем в Иркутск.

Еще до того, как Иов Гайдай обрел профессию, к нему пришла настоящая любовь. Пришла буквально — приехала с другого конца страны, из села Старая Рязань на берегу Оки. Налаживанию личной жизни Иова поспособствовал его товарищ по каторге, бывший балтийский матрос Егор Любимов. Пронеся рука об руку с Гайдаем тяжкий крест, Любимов не сомневался в исключительной порядочности и многих прочих прекрасных качествах друга. Лучшего суженого для его племянницы и придумать было нельзя.

В общем, Егор Иванович выступил сватом одновременно и для близкой родственницы, и для близкого друга. Заставил Иова сняться в фотоателье при полном параде, отправил племяннице карточку и расписал все достоинства кандидата в женихи. Точнее, рассказал о нем чистую правду.

У Марии Ивановны Любимовой не было оснований сомневаться в рекомендациях дяди, так что на встречу со своей судьбой она отправилась не раздумывая. Сватовство удалось на славу — Иов и Мария влюбились друг в друга с первой встречи, а вскоре обвенчались.

Для Леонида Гайдая, его брата и сестры брак родителей навсегда остался образцом для подражания, идеалом супружеской жизни. Не случайно все дети Иова и Марии тоже были счастливы в собственных семьях.

Иов Исидорович и Мария Ивановна жили удивительно дружно, никогда не ссорились, а друг к другу обращались не иначе как «Ивочка» и «Манечка». Оба были спокойные, справедливые, трудолюбивые и неизменно жизнерадостные люди. Но внешне они очень различались. Иов был могучим, широкоплечим, Мария — маленькой и тоненькой. (Леонид Гайдай пошел в обоих родителей: от отца унаследовал высокий рост, от

матери — астеническое телосложение. А в спутницы жизни он выбрал миниатюрную Нину Гребешкову. Резкая разница в росте с будущей супругой Леонида ничуть не смущала — уж ему-то такой контраст никак не мог казаться противоестественным.)

В 1919 году у Гайдаев появляется первенец Александр. Уже через два года семья пополнится Августой. А еще через два года, 30 января 1923-го, Марию и Иова осчастливит рождение третьего ребенка, Леонида.

Будущий гений комедии прожил в месте своего рождения — городе Свободном — не более нескольких недель. Иова Гайдая перевели в Читу. Свободный для всей семьи остался незабываемой, но уже навсегда перевернутой страницей.

В Читинском железнодорожном управлении Иов Исидорович проработал до марта 1931 года, когда его перевели в Иркутск, назначив начальником Иркутского дорожного филиала Читинской фабрики модернизированного учета. Так Гайдаи обосновались в одном из крупнейших и самых старых сибирских городов, на берегу реки Ангары и всего в 66 километрах от озера Байкал.

Иов Исидорович, Мария Ивановна, Александр и Августа останутся в Иркутске до конца своих дней. Лишь младший, Леонид, в конце сороковых годов уедет в Москву и там прославит их фамилию на весь Советский Союз.

Позже члены семьи Гайдаев будут солидарны в одном: лучшее время их жизни — то десятилетие, которое они все впятером провели в Иркутске, сначала в съемном жилье, а потом и в собственном деревянном доме. Вплоть до начала Великой Отечественной почти ничего не омрачало их спокойного, дружного, жизнерадостного существования.

Свой дом у Гайдаев, конечно, появился не сразу. Но зато это был самый первый дом на новой улице в поселке Глазково, которая официально стала именоваться улицей Касьянова (героя Гражданской войны и, разумеется, железнодорожника). В Глазкове, предместье Иркутска, еще с XIX века селились в основном железнодорожники.

Иов Исидорович построил дом на выделенном ему участке фактически собственноручно. Это жилье не было похоже на типичную сибирскую избу. Просторное, с большими окнами и высокими потолками, оно выделялось среди всех домов даже годы спустя, когда улица Касьянова оказалась плотно заселена.

Младший сын не унаследовал от отца способность всё делать своими руками. Более того, на протяжении всей жизни Леонид был практически беспомощен в быту. Зато от обоих родителей к нему перешло увлечение

садоводством и огородничеством. Много позже Гайдай-младший в письмах, которые отправлял из Москвы в Иркутск, постоянно интересовался, как идут дела на небольшом семейном приусадебном участке.

Несмотря на то что и Мария, и Иов получили лишь начальное образование, в распоряжении их детей всегда были томики произведений классиков из растущей год от года отцовской библиотеки, а также многочисленные подписные издания, круг которых тоже расширялся. Старые журналы — «Огонек», «Крокодил», «Смехач» — глава семьи не выбрасывал, а складывал по годам и бережно хранил. Когда этих журналов накопилось достаточно много, Мария Ивановна придумала сложить их в несколько слоев на чердаке: и никому не мешают, и дополнительно утепляют дом сверху.

Позже, уже будучи известным режиссером, Леонид Гайдай регулярно навещал родной дом — и немало времени провел на том чердаке, одновременно окунаясь в атмосферу детства и ища среди старой юмористики идеи для своих новых комедий.

Прекрасная семейная обстановка в доме Гайдаев всячески благоприятствовала пробуждению творческих талантов в детях. Здесь сложилась трогательная традиция: писать друг другу пожелания в семейный альбом и в каждую торжественную дату обмениваться открытками с поздравлениями, лично сочиненными и нередко рифмованными.

Главным поэтом в семье справедливо считался старший сын Александр, Шурик. Он больше всех был похож на Иова Исидоровича характером: такой же основательный, рассудительный, несуетливый, предельно самостоятельный. Стихи он начал писать еще в раннем детстве. В школе закономерно стал редактором стенной газеты, а когда вырос, навсегда связал жизнь с журналистикой.

В отличие от Шурика, заядлого спортсмена и активного комсомольца с образцовым поведением, Леня (Люля, как его звали в семье) рос озорником и непоседой. Дома Люлю было не застать, да и в школе у него сложилась репутация заводилы и куролеса благодаря его шутовским бесшабашным проделкам.

Из-за одной такой необдуманной выходки Леонид получил серьезный нагоняй со стороны уже не учителей, а родителей и старшего брата, что было редкостью. Ну так и поступок был, прямо скажем, из ряда вон выходящим. Дело в том, что в мартовском номере всесоюзного детского журнала «Пионер» за 1937 год состоялся печатный дебют

семнадцатилетнего поэта Александра Гайдая — небольшое стихотворение «Байкал». Публикация в массовом издании, читаемом по всей стране, могла вызвать как законную гордость провинциального автора, так и зависть некоторых его знакомых. Но кто бы мог подумать, что самым завистливым окажется родной братец!

В общем, неизвестно, из озорства ли, из зависти, из жажды эксперимента или из элементарной наглости четырнадцатилетний Леня Гайдай дерзнул пойти на самый настоящий плагиат. Он переписал братнин «Байкал» на отдельный листок, поставил свою подпись и отнес его в первую попавшуюся иркутскую газету. Стихотворение напечатали. Конечно, плагиатора отчасти извиняет то обстоятельство, что он сам сознался в содеянном и продемонстрировал брату постыдную публикацию. Сегодня можно только догадываться, какие громы и молнии метал в неразумного Люлю сознательный Шурик. Как бы то ни было, инцидент в конце концов был исчерпан, и во всей дальнейшей творческой жизни Леонид никогда больше до подобного не опускался.

Школьные шалости Лени были более безобидны, но всем его одноклассникам запомнились надолго. В начале текущего века иркутский краевед Владимир Березин задался целью собрать максимальное количество материалов о годах, проведенных Леонидом Гайдаем в столице Восточной Сибири. Обильные данные легли в основу сборника «Леонид Гайдай: Иркутские страницы». Чуть ли не самое ценное в нем — воспоминания ровесников Гайдая. К сегодняшнему дню почти никого из них уже нет в живых, но они успели поведать многое о том, каким был Леня Гайдай в подростковом возрасте.

Вот что рассказывала одноклассница Гайдая Людмила Ковалевская:

«Хорошо помню «картинку»: группа ребят с Леней в центре «гоняет» зоску. Это кусочек кожи, чаще с мехом, и прикрепленная к нему свинцовая пластинка, размером со старый пятак. Теперь дети этой игры не знают. Заключалась она в том, чтобы как можно дольше, стоя на одной ноге, согнутой другой подкидывать зоску, чем выше, тем лучше. Леня всегда выигрывал.

Нам было по пути возвращаться домой: я жила на улице Гоголя, а он на Второй Глазковской (в то время, ныне Вторая Железнодорожная). Я — с подружкой, он — с приятелями Лохтиным и Максимовым. Мальчики, конечно же по инициативе Лени, «задирались», а в конце пути запикивали нас в сугроб головой. И это еще ничего! Как доставалось моим чудным длинным косам от него! Он зажимал их дверью: я — с одной стороны, он — с другой... Еще была у него привычка: подкрадется к моему дому,

постучит в окно и присядет. Посмотришь — никого. Пока откроем дверь, выйдем — он убежал. Однажды его поймал мой папа и обещал в следующий раз надрать уши. На этом стуки прекратились.

Леня был комсомольцем, активным участником всех мероприятий: агитпоходы на лыжах, встреча челюскинцев, встреча взрослых и детей, возвращающихся с КВЖД, — всегда он впереди. В драмкружке лучше его никого не было. Ему, заводиле многих проказ, учитель физики Рютин часто говорил: «Смейся, паяц, смейся!» Он учился хорошо, но на уроках, казалось, не слушал преподавателя, а находил какие-то занятия (шахматы, например). Настоящий немец у нас преподавал немецкий язык, и вот он усмотрит, что Леня чем-то увлекся, тихо подкрадется на цыпочках, нам погрозив пальцем, дескать, молчите, и хлоп его по плечу. Всем было, конечно, смешно.

Шалить он умел. Кому-то из наших ребят решили устроить подвох. Организатором был, конечно, Леня. Над дверью поставили баночку с водой и веревочкой привязали к ручке. Всё произошло так, как задумывалось, только вместо одноклассника дверь открыла учительница. И еще в кабинете физиологии стоял скелет человека. Можно представить, какие фокусы показывал на нем Леня во время перемен! Он и дергался, и крутился — как только выдерживали кости?! Он не был злым проказником, а хорошим, добрым»^{2}.

(Заметим, что эта последняя шалость аукнется в гайдаевских «12 стульях», где со скелетом из комнаты студента Иванопуло тоже будут совершаться многочисленные забавные манипуляции.)

У еще одной одноклассницы Леонида, Нины Петровой, осталось о нем буквально неизгладимое воспоминание:

«Однажды шли с консультации по химии. О чем говорили, память моя молчит, однако образ произведенного им действия помню, как будто оно произошло сию минуту. Слово «слабб» услышала впервые от него по отношению к себе самому. Он говорит: «Слабо тебя зарезать?» В руке — перочинный нож, сверху направляет мне в левое плечо. Я испугалась и дернула левой рукой, защищая плечо. Нож разрезал мне указательный палец. А Леня всего лишь коснулся моего плеча своим пальцем вместо ножа. Когда увидел кровь, схватил меня руками и начал кружить. До сих пор шрам напоминает о Лене. Так он шутил»^{3}.

Незатейливые забавные истории об однокласснике рассказал Юрий Соболевский:

«На один из праздничных вечеров, закончившийся танцами, Зоя

Бобракова из Лениного класса (дело было в девятом) пришла в туфлях на высоких каблуках. Тогда это было еще не принято. Даже у преподавателей это была редкость. Ленька брякнул:

— Кто танцует как корова? Это Зоя Бобракова.

За что тут же от дамы получил затрещину. Последовал ответ:

— Только по носу не бей, он у меня и так с кнопку.

Бывали и дерзкие выходки. Гайдая принимали в комсомол (тогда это происходило на общешкольных собраниях). Гутя Саванская задала вопрос:

— Почему ты не вступил в прошлом году? Тебе уже было пятнадцать лет.

Он резко сказал:

— Это не птичьего ума дело, Сава.

Прием отложили до следующего собрания»^[4].

А вот что припомнила Наталья Вялых:

«Я сидела на предпоследней парте, а за последней сидел Леня Гайдай.

Однажды у нас была физкультура по расписанию, и мы с соседкой по парте Валеи Карповой принесли сменную форму. Положили всё на парту и ушли на перемену. Ленька, пока нас не было, порылся в наших мешочках. У Вали спер платочек, у меня — физкультурные тапочки. Приходим в класс и застаем такую картинку: Ленька стоит за учительским столом, на голову повязал платочек, на руки надел тапочки и шлепает ими по столу. А сзади него стоит какой-то парень, продел руки в рукава пиджака и жестикулирует. Леня что-то «вещает», а весь класс просто покатывается со смеху!

Вошел учитель, и концерт был окончен.

А еще какой номер он «выкинул» на физике... У нас в классе был диапроектор, с помощью которого картинки проецировались на экран. Чтобы в классе среди бела дня сделать затемнение, окна закрывали большими картонными щитами. Леня нарисовал лучи и нимб на щите и сел под этим нимбом, скрестив руки на груди.

Заходит учитель:

— Это что такое? Немедленно поверните щит другой стороной!

Леня поворачивается и садится, а над головой — снова нимб. Оказывается, он сначала на той стороне нарисовал, ему не понравилось, перевернул и здесь такую же картину сделал. Ох и попало ему тогда!

Внешне он был каким-то несуразным: тело узкое, длинное, а голова ма-а-аленькая. Нос курносый. Помню, что фигура у него была неспортивная.

Вспоминается еще такой эпизод. Мы уже были выпускниками, и Гайдай захотел «подправить» свой аттестат, который портили две тройки.

— Наташа, — говорит он мне, — ты же будешь диктовать оценки? Пожалуйста, продиктуй вместо «удовлетворительно» два раза «хорошо». Ну что тебе стоит, а?

Я продиктовала так, как он просил, и у него вышел хороший аттестат. Но учительница вдруг решила проверить оценки и быстро обнаружила мою «ошибку».

— Ты что, Вялых, ошиблась или нарочно это сделала?

Так тройки вернулись в аттестат. Но самый главный из экзаменов своей жизни — экзамен на талант и человечность — Гайдай сдал на «отлично»^[5].

На опубликованной в той же книге копии аттестата видна только одна оценка «посредственно» — по немецкому языку. Остальные — «отлично» и «хорошо». Любопытно, что «отлично» — за все точные, естественные науки.

Одноклассник Владимир Соболев вспомнил, как Леонид преодолевал расстояния в зимнее время: «Гайдай был оригинал и большой выдумщик. Например, зимой ездил в школу на коньке: на деревянную колоду набил проволоку, получились салазки. У школы он их забрасывал в сугроб, после уроков доставал и ехал домой»^[6].

Наталья Вялых уточняет, что такой способ передвижения вовсе не был изобретением Гайдая и его прерогативой. «Конек этот назывался сплюшка, — рассказывает она. — Это обыкновенный хоккейный конек, у которого сплющивали молотком трубку, и он делался плоским. Так было проще надевать его на валенок. Не только Леня Гайдай, но и все наши одноклассники катили с горы на таких сплюшках в школу. На сплюшке мы катались и в магазин, и к железной дороге. Удобна она была тем, что ее можно было легко спрятать в карман»^[7].

Одной из главных страстей Гайдая-подростка, разумеется, являлось кино. Большинство советских детей в те годы были без ума от фильма «Чапаев». Для Гайдая экраным кумиром номер один всегда оставался Чаплин. Любой его фильм Леня готов был смотреть бесконечно. Зачастую ему и впрямь удавалось просидеть в кинозале несколько сеансов подряд. На первый сеанс он, естественно, брал билет, а в перерывах между показами прятался от контролеров на полу между сидений. Заходил народ, тушили свет, Гайдай вылезал — и вновь наслаждался приключениями великого Чарли.

С тех самых пор Чаплин останется для Гайдая наиболее важным и любимым из всех гениев мировой истории. Однако о том, чтобы стать

продолжателем чаплинского дела, Леня в те годы, видимо, еще и не помышлял. Мир кино тогдашним детям (да и большинству взрослых) казался недостижимым, совершенно сказочным и более далеким от «простых смертных», чем любое космическое тело. Так что довоенные мечты Гайдая, судя по всему, не простирались дальше того, чтобы стать артистом местного театра. А пока Леня еще получал среднее образование, к его услугам всегда была школьная самодеятельность, в которой он проявил себя с блеском.

Глава вторая

КОСТЯНАЯ НОГА

Театр. Фронт. Театр

«Уже тогда он был артист», — в один голос заявляют все, кто знал Гайдая в его школьные годы. Еще во втором классе Леня загорелся идеей научиться играть на скрипке — отнюдь не для себя самого, а для того, чтобы его приняли в школьный оркестр. Но скрипку родителям найти не удалось. Взамен мама купила Лене балалайку, которую он освоил в два счета. После этого научиться игре на других инструментах не составляло труда для очень музыкального мальчика — в кратчайшие сроки он овладел домрой, мандолиной, гитарой и трубой. (С этим последним инструментом Леонид в 1955 году появится на киноэкране — в фильме Бориса Барнета «Ляна» сыграет молдавского трубача Алешу Мамулата — свою единственную большую роль в кино.)

В школьный оркестр его, разумеется, приняли. Но очень скоро от занятий музыкой Леню начнет отвлекать более заманчивая творческая деятельность — театральная.

Ездить по окрестностям с агитбригадами он начал еще в старших классах, выступая уже как участник не школьной самодеятельности, а вполне взрослого драмкружка при клубе железнодорожников. Владимир Соболев поведаль:

«В 1938–1939 годах в иркутских госпиталях находились солдаты, получившие ранения в боях на озере Хасан и Хал-хин-Голе. Мы ездили по госпиталям и выступали с концертами. Гайдай читал Маяковского, хорошо у него получалось «Облако в штанах». Но самыми коронными номерами были произведения Михаила Зощенко.

Несмотря на выразительную внешность (в школе очков он еще не носил), прозвища у него не было. Тогда мы не давали друзьям кличек, время другое. Свободно не болтались по улицам. После уроков занимались спортом: футболом, волейболом, легкой атлетикой. Вечерами пропадали в драматическом кружке. У нас очень сильная была самодеятельность. Кажется, в 38-м году на смотре самодеятельности железной дороги наша

школа заняла первое место. В качестве награды нам вручили радиолу первого класса (она брала чуть ли не все радиостанции мира) и десять пластинок к ней. Ни одна перемена не проходила без танцев. В сороковом году кто-то на каникулах забрался в кабинет директора и разобрал приемник. Так жалко было!»^[8]

Схожими воспоминаниями поделился и друг юности Гайдая Павел Нестеров:

«Ближе познакомиться с Леней мне пришлось при организации концертов в госпиталях (1938, 1939 годы — бои на Хасане, Халхин-Голе), в полку НКВД, у шефов нашей школы.

Летом 1940 года выезжали в район станции «Байкал» отдыхать на окраине тайги, где устраивали концерты в одном из подразделений НКВД. В этих мероприятиях Леня всегда отличался высокими артистическими способностями, а в свободное время затевал шутки, игры, пение песен. Ну а самое памятное для меня — это когда Леня, Коля Метельский и я оказались в лагере Дворца пионеров и школьников в районе села Щукино вверх по Ангаре.

Жили в одной палатке. Были сформированы две роты пехоты и моряков. Нас одели в соответствующую форму, обучали ведению боя, а в заключение прошли учения. Было очень интересно. В свободное вечернее время после ужина в столовой проводились вечера встреч с пением песен, чтением стихов, выступлениями акробатов и т. д. Особенно большой интерес вызывали выступления Лени и Коли. Коля обычно читал монологи драматического характера из произведений советских писателей. Ну а Леня, наоборот, вызывал смех и слезы чтением произведений Зощенко, импровизируя «в лицах» Он умело пользовался шутками...

Вспоминается такой случай. Однажды нашей троице поручили переправить лодку в ОСВОД^[1] Иркутска.

Естественно, мы старались повстречаться с одноклассниками. Так вот, Леня придумал, что когда нас в морской форме увидит кто-либо из девчонок, то на интерес отвечать: «Мы учимся в Дальневосточной подводной школе» На бескозырках значились буквы «ДПШ» — Дворец пионеров и школьников. Так это и случилось, и шутка была принята всерьез. Таких выдумок у Лени было много, он всегда был весел»^[9].

О забавном случае, связанном со сценической практикой Гайдая и его друзей, рассказал Юрий Соболевский: «В то время были популярны лыжные переходы, участники которых давали концерты в подшефных организациях. Под Новый 1941 год организовали поход большой группы в

подшефную школу села Маркова. Дали концерт в школе, куда собрались все от малых детей до стариков. Невозможно не вспомнить один эпизод. Играли «Злоумышленника» Чехова. Леня — следовательно, я — Денис Григорьев. Простой деревянный стол, на нем керосиновая лампа (электричества в селе не было). Справа настольные счеты, слева портфель (для солидности). Леня на деревянном стуле учителя, я — на табурете. Когда я произношу слова: «Это вы про ту гайку, что под красным сундуком лежала?», разгневанный следователь хватает счеты, взмахивает ими и они... рассыпаются. Косточки раскатились во все стороны. Наши ребята, зная содержание, «заржали»! Их подхватили ученики и родители. Неописуемый восторг! Падает портфель, из него выпадает краюха хлеба. Следователь кричит: «Из-за тебя всухомятку питаться приходится!» На что отвечаю: «Я вам сальца принесу» Ребята хохочут до слез. Гайдай продолжает: «Вот и в этих счетах не хватало гайки, видишь, что вышло? Поэтому к вам и поезда не идут, приходится добираться на лыжах». Дальше всё по тексту Чехова. Да простит он нас за эту отсебятину!»^{[10](#)}

Потом было окончание учебы, совпавшее с началом войны. Выпускникам 42-й железнодорожной школы 1941 года, как и всем их сверстникам, отказали в незамедлительной мобилизации на фронт. В ожидании повесток бывшие одноклассники разбрелись, ну а Леня, естественно, продолжил участвовать в самодеятельности.

Вот что рассказал одноклассник Гайдая Юрий Лосев:

«Вспоминается оркестр народных инструментов при клубе железнодорожников, который находился рядом с нашей школой. Руководил им Леонид Алексеевич Каменский, и он состоял исключительно из наших учащихся. То были братья Лоси, Глебов Анатолий, Владимир Трынкин, Павел Журавлев, Владимир Трепачкин (Федоров). Я играл на домре вторую партию, а Леня — на балалайке «прима».

Играли на всех вечерах, посвященных торжественным датам, пользовались успехом. Были даже приглашены на Всесоюзную олимпиаду в Москву, но поездка не состоялась из-за отсутствия денег (проездных и кормовых). Один раз выступали по местному радио, как тогда говорили, «бороздили эфир».

В первые дни войны наш оркестр и певица Люба Костина (тоже из нашего класса) в составе агитбригады в вагоне-клубе курсировали по Кругобайкальской железной дороге. На каждом разъезде и полустанке завклубом по фамилии Крестик выступал с обращением к местным жителям под лозунгом «Стране нужен металл!» и призывал всех собирать металлолом. После чего начинал концерт, состоящий из двух отделений: в

первом пела Люба в сопровождении оркестра, во втором показывалась инсценировка по рассказу А. П. Чехова «Злоумышленник». Дениса Григорьева, отвинчивающего гайки от рельсов, играл Леня. И тут не обошлось без гайдаевского трюка. Когда Дениса после допроса уводят со сцены, он что-то бурчит с возмущением и, уже скрывшись за занавесом, сдавленным голосом цедит: «Били вас в 17-м году...».

Кроме того, он читал патриотические стихи, автором которых был его брат Александр:

*Суровым ветром с запада подуло.
Тень свастики упала на поля.
Всесокрушающим, могучим, гневным гулом
Ответила советская страна.*

В ясные дни мы купались, делали заплывы, подстраховываясь лодкой, шедшей рядом.

Как-то на разъезде Шарыжалгай нас накормили соленым омулем. Ели сколько хотели, и Леня, помню, съел большую рыбину. После для утоления жажды шли по крутому спуску на водопой. Дольше всех на берегу оставался Леня, периодически припадая к воде.

На протяжении двух недель наших гастролей с востока на запад шли эшелоны с вооружением и солдатами. Однажды провожали очередной эшелон. На открытых платформах находились орудия и рядом солдаты. Мы махали им руками. А Леня, переодевшись в Любино платье, повязав голову цветастой косынкой, кокетливо улыбаясь, посылал им воздушные поцелуи. Бойцы реагировали адекватно, не подозревая подвоха от долговязой, худющей «девушки»^[11].

Здесь самое время наконец-то дать слово герою нашей книги. Сохранилось не так уж много эпистолярного (и вообще письменного) наследия Гайдая. Тем ценнее возможность прочесть сегодня то пространное письмо, которое Леонид отправил брату из Москвы в Иркутск 11 января 1983 года. Леониду Иовичу исполнялось 60 лет, и журналист Александр Гайдай решил написать к этой дате большую статью о прославленном родственнике. По просьбе брата Леонид постарался подробно рассказать, что происходило в его жизни на протяжении сороковых годов, в начале которых их пути надолго разошлись. Приведем это письмо полностью:

«Здравствуйте, дорогие Шурик и Лора (Лариса, супруга А. И. Гайдая.

— Е. Я)!

Сегодня вечером получил письмо от 7 января и, следуя совету, не откладывая в долгий ящик, сразу отвечаю.

Во-первых, я не думал, что ты так плохо знаешь мою биографию. Я твою — лучше.

Во-вторых, отвечаю на твои вопросы по порядку. Итак, 20 июня 1941 г. в 42-й железнодорожной школе был выпускной вечер. Нам вручили аттестаты об окончании школы.

А 22 июня, как известно, война.

Мы узнали о ней в 17 часов по иркутскому времени. Как раз в это время я с папой сажал тополя перед домом (вдоль забора, который смотрит на улицу сбоку). Почему-то в то время нам (я имею в виду товарищей по школе) было очень весело, каждый хотел быстрее попасть в армию, отправиться на фронт воевать с фашистами.

Многих постепенно призывали, к концу лета (август месяц) из наших ребят остался только Юрка Лосев (хромой) и я. Лосев стал готовиться в медицинский институт, а я, зная, что буду призван, в сентябре 1941 г. поступил на работу в Иркутский областной драмтеатр рабочим сцены. Моя трудовая книжка, которая сейчас на «Мосфильме», датирована сентябрем 1941 г. Так что мой трудовой стаж — 42 года. Вскоре в Иркутск был эвакуирован Московский театр сатиры, а Иркутский театр уехал работать в Черемхово. Я был оставлен в театре сатиры. Работал, ставил декорации, открывал и закрывал занавес. Почти все спектакли выучил наизусть (имею в виду текст). Познакомился с такими замечательными артистами, как В. Я. Хенкин, П. Н. Поль, Н. И. Слонова, И. А. Любезное, Е. Я. Милютина и др. Некоторым из них бегал за водкой...

7 февраля 1942 года, наконец, был призван в армию. Запомнился эпизод: нас уже погрузили в теплушки, вечер, и я вдруг слышу: «Леня!» Выглянул и увидел маму с узелком. Как она меня нашла — уму непостижимо. Принесла свежее испеченных пирожков.

Повезли нас на восток и высадили на станции Ага (где это находится — ты знаешь).

Зима, ветер. Часть наша называлась «КДП-10»^[2]. Это, конечно, не кавалерийский полк, как ты пишешь.

По приезде мы стали строить конюшни и коновязи. За 15 км пешком, естественно, уходили после завтрака в лес. Рубили березы и на своих плечах тащили их в часть. В день — один рейс. Тяжело было, некоторые не выдерживали.

Может, ты помнишь о Б. (забыл его имя). Он вначале прикидывался

припадочным (а может, не прикидывался). Падал в снег, изо рта пена, дергался. Его отправили в Борзю на обследование. Там его признали здоровым и вернули в Агу. Сойдя с поезда в Аге, он поставил ногу под колеса идущего поезда. Его опять отправили в госпиталь в Борзю. Подлечили и привезли обратно в часть. Состоялся суд (или трибунал в присутствии всей части), и он был приговорен к расстрелу. Длинного, худого, опирающегося на костыли, Б. увели...

Я тебе рассказываю, конечно, не для печати. Просто вспоминаю. А уже наступила весна, на сопках появился лук-мангыр, существенная добавка к нашему скудному пайку. И тут пригнали табун диких лошадей из Монголии.

В кратчайший срок окончил полковое училище, стал сержантом, был назначен командиром отделения.

Задача наша была такая: из диких лошадок сделать более или менее послушных. Ловили их арканом (особенно это удавалось бурятам, которые были в нашей части), приучали к недоузду, потом к узде, затем к седлу, объезжали. После этого прирученных лошадей отправляли на фронт. А с ними уезжал кто-либо из нашей части.

Я был на хорошем счету. Начальству нравилось, как я «поставленным голосом» подавал команды.

Бывало, устраивался такой спектакль. В выходной день, когда все отдыхали в казарме (а казарма была огромная — вмещала два эскадрона, целый дивизион), а я был дежурным по дивизиону, мне один из дневальных сообщал, что идет командир полка. Я специально уходил подальше от входных дверей и ждал. Вскоре раздавался крик дневального: «Дежурный, к выходу!» Я, придерживая шашку (ее полагалось носить только дежурному), стремглав бросался к выходу. Увидев командира, я на всю казарму орал: «Дивизион! Встать! Смирно!» Грохот встающих и тишина. Строевым подхожу к командиру и четко докладываю. Командир полка не торопится давать команду «Вольно!», медленно идет по проходу, образованному двухэтажными нарами, вглядывается в стоящих по стойке смирно красноармейцев. Я, держа руку под козырек, сопровождаю его. Тишина. Только наши шаги. Пройдет командир этак метров 30, а потом скажет мне тихо: «Вольно» Тут я благим матом (хотя тишина) орал: «Вольно-о-о!» Снова шум, говор. Начальству это нравилось.

Активно стал участвовать в самодеятельности. Валя Соболев бил чечетку, а я читал Маяковского и Зощенко.

Если я буду таким манером отвечать на твои вопросы, то я не закончу письма. Это я понял сейчас, перечитав написанное. Поэтому буду краток.

В июне 1942 года я проштрафился и был посажен на гауптвахту на 10 суток. Был дежурным по конюшне и вместо того, чтобы дежурить, отправился спать в чужой эскадрон. А ночью случилось ЧП. Выпал снег. В июне! Снег! А ты помнишь такие случаи в том районе?

Нужно было дать команду накрывать лошадей попонами, а дневальные оказались лопухами. Появился командир полка, стали искать меня и нашли в чужом эскадроне.

После отсидки с ближайшей командой был отправлен на запад. Еще не на фронт. Как ехали через всю страну, как в Иркутске меня встретили мама, папа и Гутя, писать не буду. Эшелон через Москву был направлен в Череповец. Здесь шла формирование дивизии. Помню, ходили между нами командиры и нахваливали разные военные специальности.

Я и еще ребята, с которыми я был на востоке, решили идти в разведчики. Романтика!

Так я был зачислен во взвод пешей разведки рядовым 1263 стрелкового полка 381 стрелковой дивизии. Снова эшелон, короткий период учебы (лагерь в лесу под Можайском), и на фронт. К тому времени уже был освобожден Калинин. Наша дивизия вошла в 3-ю ударную армию. В ноябре 1942 года начались фронтовые будни. Еженощный поиск. Таким образом — Калининский фронт, взвод пешей разведки 1263СП 381СД 3-й ударной армии.

В декабре 1942 г. награжден медалью «За боевые заслуги» и был принят в кандидаты ВКП(б).

20 марта 1943 г. был тяжело ранен под Новосокольниками. Госпитали: Великие Луки, Калинин, Иваново.

В январе 1944 г. признан инвалидом второй группы. Приехал в родной Иркутск. В феврале 1944 г. был принят в театральную студию при Иркутском областном драматическом театре. А в августе 1947 г. закончил ее и был принят в основной состав театра.

Преподаватели: Н. А. Медведев, М. М. Лященко, Г. К. Крыжицкий, П. Г. Маляревский, А. И. Руккер (грим).

Сыграл более 20 ролей. Вот некоторые из них: Ваня Земнухов («Молодая гвардия» А. Фадеева) — почетная грамота Иркутского обкома ВЛКСМ за эту роль; Гончаренко («Под каштанами Праги» К. Симонова); Медведев («Слава» В. Гусева); Гарри Перебейнога («Губернатор провинции» бр. Тур); Миле («Госпожа министерша» Нушича); Яков Яссе («Заговор обреченных» Н. Вирта); Солёный («Три сестры» А. Чехова) и другие.

В 1949 г. был принят на режиссерский факультет ВГИКа^[3] в

мастерскую Г. Александрова. Конечно, и М. Ромм, и И. Пырьев, и другие мастера в какой-то степени были моими учителями, но официально наш курс вел только Г. Александров.

В 1955 г. закончил ВГИК, получил диплом с отличием и был принят на «Мосфильм».

Обнимаю, Леня. Продолжение следует»^[12].

Письмо-продолжение, к сожалению, не сохранилось.

Более подробными сведениями о том, как Гайдай провел первые месяцы войны до его призыва в армию, поделился друг его юности Павел Нестеров, позже выбравший военную карьеру и дослужившийся до полковника:

«После окончания школы в 1941 году, уже с сентября, практически все одноклассники-мальчики были призваны в армию. Часть из них сразу оказались на фронте. Только я и Леня оставались дома^[4]. Конечно, мы тоже с нетерпением ждали призыва, рвались защищать Родину. А пока Леня устроился рабочим сцены в драмтеатр, я — временно рабочим на мясокомбинат. Мы часто встречались, он с восторгом рассказывал, что ему позволяют выступать в массовых сценах. Когда же в Иркутск прибыл Московский театр сатиры вместе с Владимиром Хенкиным, он дважды помог мне побывать на его концертах.

В начале января сорок второго года он поделился со мной желанием пойти учиться в мединститут, где объявлен набор с сокращенным курсом 2,5 года. Фронту нужны медики. Он уговорил и меня: «В армию нас не берут — пойдем учиться» Сдали аттестаты, наши хорошие оценки позволили поступить без экзаменов. С 18-го февраля должна была начаться учеба. Но в первых числах февраля Леня зашел ко мне домой: «Вон у меня повестка о явке в армию» Через день-два и я получил такую же. Из института аттестаты нам не вернули, сказали, кончится война, придете учиться. Вот так началась наша с Леной служба в армии»^[13].

Итак, в начале февраля 1942 года Гайдай, которому только-только исполнилось 19 лет, оказался в Монголии. Об этом коротком периоде в жизни Леонида нашлось что рассказать его однокласснику Владимиру Соболю:

«В первые дни войны в Иркутск был эвакуирован московский Театр сатиры под руководством Хенкина. В нем Гайдай и устроился рабочим сцены, открывал занавес. Отсюда и ушел в армию. Мы переписывались. Как-то после длинного перерыва приходит письмо, обычный солдатский треугольник. Разворачиваю, там фотография. Тумбочка солдатская, на ней

свечка, Леня стоит на коленках. И надпись: «Каюсь, грешен, что давно не писал. Исправлюсь» Тогда Гайдай писал: «...Призван в армию в кавалерию. Служу с твоим братом Валентином на станции Ага. Вместе с сослуживцами заарканиваем диких монгольских лошадок, приучаем их к узде, к седлу и затем отправляем на фронт. Так вот, представь себе, мы садимся на этих монгольских лошадок, ноги наши на земле, а лошадки из-под нас выходят. Они ведь низкорослые»^{14}.

Через четверть века Гайдай, когда будет снимать «Кавказскую пленницу», вспомнит об этом комическом опыте — и усадит Шурика на осла. Но, пожалуй, в фильме этот эпизод лишен того эффектного контраста, на который явно рассчитывал режиссер, во многом потому, что артист Александр Демьяненко был среднего роста, в отличие от высоченного Гайдая, который, надо полагать, и впрямь выглядел уморительно, объезжая коренастых монгольских лошадок.

Впрочем, включение в творчество автобиографических мотивов, судя по всему, было важно для Гайдая не только из-за комизма. По сути, в этом он мало отличался от Феллини или Тарковского — признанных мэтров авторского кино, которые уж точно были помешаны на своей биографии. Но у них автобиографические вкрапления чаще всего носят исповедальный характер (а нередко граничат с саморазоблачением, чтобы не сказать эксгибиционизмом). Гайдай — совсем иное дело. Ему нечего было скрывать и не в чем каяться, однако подчеркивание своего личного начала в фильмах (тоже стопроцентно авторских) являлось для него не менее важным фактором, лишний раз напоминающим, кто именно дирижирует комедийной симфонией. Гайдай тоже был честолобив, хотя и в разумных пределах.

Другой случай приводится при всяком упоминании гайдаевского военного прошлого — он очень эффектен и опять-таки послужил основой для общеизвестного киноэпизода. Леонид, как решительно все его ровесники-сослуживцы, рвался на фронт. С каждым прибытием на станцию Ага военкома в части наступал ажиотаж. Но только Гайдай решился на выходку, подобную тем, которые он позволял себе в школе.

— Кто хочет на фронт, шаг вперед! — строго обратился военком к выстроившимся перед ним юношам.

Разумеется, тут же шагнули все.

— Так, а кто пойдет в пехоту?

— Я! — тотчас выкрикнул Гайдай и сделал шаг вперед.

— Хорошо. А кто в артиллерию?

— Я! — снова гаркнул Гайдай и сделал еще один шаг. Военком уже не

обращал на него внимания.

— В разведку?

— Я! — не унимался Гайдай.

— Да подождите вы! — наконец не выдержал военком. — Дайте огласить весь список!

Как говорили в «Кавказской пленнице», «может быть, эта история — всего лишь легенда». В любом случае сцена, очень похожая на описанную, возникла в «Операции «Ы»...» явно не случайно.

По другой версии этой истории, военком начал с того, что спросил: «Кто знает немецкий?» И тогда действительно шагнул один Гайдай, потому что только он учил немецкий язык в школе. Хотя именно по этому предмету он успевал чуть ли не меньше, чем по всем остальным. Однако Гайдая всё-таки определили в разведку, как он и хотел, судя по его позднейшему письму брату.

Леонида вместе с несколькими сослуживцами направили на Калининский фронт. Везли их через Москву. Всю дорогу Гайдай с замиранием сердца думал о том, что скоро впервые в жизни увидит столицу. Но в тот раз не сложилось — солдатский путь через Москву полностью пролегал под землей, в метро.

Гайдай был одним из многих тысяч отправленных на фронт провинциалов, раньше или позже его оказавшихся в такой же ситуации. В 1962 году режиссер-фронтовик и однокашник Гайдая по ВГИКу Василий Ордынский снял военную киноповесть «У твоего порога», в которой присутствует аналогичный эпизод. Шеренга солдат выходит на последней станции метро, поднимается наверх, бойко шагает вдаль. Один из рядовых не выдерживает, приостанавливается, недоуменно оглядывается назад и восклицает: «А где же Москва? Выходит, мы ее всю под землей проехали?!»

По прибытии на место назначения Леонид Гайдай был зачислен в роту пешей разведки и почти сразу же сумел проявить себя в бою, благодаря чему довольно быстро дослужился до сержанта. Упомянутая в процитированном выше письме брату медаль «За боевые заслуги» была вручена Гайдаю 20 декабря 1942 года «за проявленное мужество, героизм и отвагу в борьбе с немецкими захватчиками». В том же приказе № 069 по 1263-му стрелковому полку 381-й стрелковой дивизии дается и конкретная расшифровка боевых заслуг Гайдая: «...за то, что он в боях за деревню Енкино 14.12.1942 г. забросал гранатами огневую точку противника и сам лично уничтожил 3-х немцев и вместе с другими товарищами участвовал в захвате военнопленного». Впечатляющие подробности!

А ровно через три месяца, 20 марта 1943 года, Гайдай взял в плен своего последнего фашиста. В этот день Леонид возвращался с задания — как всегда, с товарищами. И как почти всегда, юные разведчики пробирались через линию фронта не одни, а с оглушенным или связанным «языком». Тащили его, как водится, по очереди — и сухощавому Гайдаю подобная ноша уж точно не давалась легко.

Передав пленного товарищу, Леонид переводил дух и несколько отстал от сослуживцев. Вдруг он заметил в траве какую-то проволочку и машинально пошевелил ее ногой. Так была приведена в действие противопехотная мина. Моментально раздался оглушительный взрыв, откинувший солдата в сторону. Только он один и пострадал от собственной неосторожности.

Это произошло под городком Новосokolьники в Псковской области. Гайдай проходил первичное лечение в ряде медсанбатов и эвакогоспиталей в Великих Луках и Калининe, а 25 июня 1943 года прибыл в военно-медицинскую часть № 1386 в Иванове. Здесь Леонид пробыл с июня 1943-го по январь 1944 года.

В акте медицинского освидетельствования пациента указано, что сержант Леонид Иович Гайдай был ранен осколком гранаты в правую стопу «с повреждением кости»: «Движение пальцев отсутствует», на стопе «незаживающая язва».

Здесь он перенес пять хирургических операций. Затем последовали процедуры по снятию гнойников, рентгенологические исследования правой голени и голеностопа, лечебно-восстановительные мероприятия^[15].

Почти сразу перед специалистами встал вопрос: сохранять поврежденную ногу или ампутировать? Обычно предпочитали ампутацию как гарантированный способ сохранить раненому жизнь. Но случай Гайдая, по счастью, оказался далеко не безнадежным.

Его спросили:

— Кем вы хотели бы работать после войны?

— Артистом, — честно ответил Гайдай.

Отрезать ногу юноше, мечтающему о сцене, врачи посчитали бесчеловечным — и сделали всё возможное, чтобы сохранить конечность. В итоге Гайдай быстро пошел на поправку, а вскоре вернул себе и способность передвигаться без посторонней помощи (поначалу, правда, на костылях).

Павел Разуваев, автор статьи «Леонид Гайдай закончил войну в Иванове», дает понять, что раненому Гайдаю очень повезло с лечебным учреждением, поскольку Ивановский госпиталь № 1386 имел

общехирургический профиль и «специализировался по конечностям».

Автор статьи приводит свидетельство санитарки госпиталя Нины Гонопольской, которой в 1943 году было 17 лет. Она хорошо запомнила веселого молоденького сержанта, активного участника художественной самодеятельности и «изумительного организатора»: тот играл на гитаре и пианино, рисовал, «но самое главное — любил сцену».

Из числа больных и сотрудников госпиталя Гайдай создал труппу и поставил три водевиля по Чехову, а также подготовил две концертные программы. Любители успели выступить не только в актовом зале «родного» госпиталя, но и на Ивановском меланжевом комбинате.

«Стоило ему выйти на сцену, как публика начинала смеяться и хлопать, — вспоминала Нина Петровна. — Леонид был всеобщим любимцем. Уже тогда он отличался знанием литературы и живописи. Помню, как-то он начал разговор о «великом комбинаторе», говорил: вот кого бы сыграл с удовольствием, хотя и понимал, что с его фигурой (длинный, худой, сутуловатый) вряд ли это получится»^{16}.

О возвращении на фронт, разумеется, уже не могло быть и речи. Леонид Гайдай прошел ВТЭК^[5] при госпитале и был «признан негодным к воинской службе с переосвидетельствованием через шесть месяцев... Следовать пешком может, в провожатом не нуждается». Поэтому Гайдай самостоятельно отправился из Иванова в Иркутск, имея при себе свидетельство о болезни, справку о ранении и сопроводительный документ с предписанием прибыть в пункт назначения не позднее 25 января 1944 года^{17}.

Отправляясь в родной Иркутск, Гайдай твердо знал: он едет не только к родителям, брату, сестре, но и в театр, по-прежнему его манивший. Он был бы согласен вернуться туда даже опять рабочим сцены. Но что-то подсказывало Леониду: совсем не за горами то время, когда он выйдет на подмостки Иркутского драматического в качестве настоящего артиста.

А между тем ему предстояло как следует восстановиться после ранения. В Иркутск он прибыл на костылях и в разномастной обуви, так как на больную ногу не налезало ничего, кроме большого валенка. Костыли вскоре будут Леониду без надобности, но он на всю жизнь останется инвалидом второй группы. Время от времени его рана на ноге открывалась, выходили осколки, воспалялась кость, но об этом никто не знал, кроме самых близких. Гайдай до конца дней не желал пользоваться какими-либо льготами, предоставляемыми ему по инвалидности. А трость, которую он повсюду брал с собой (лишь для страховки, на всякий случай), всеми

окружающими воспринималась как талисман, тем более что Гайдай верил в приметы — и уж этот факт был, наоборот, известен всем, кто с ним работал.

В родной дом самый младший из Гайдаев вернулся раньше брата и сестры. Александру Гайдаю в 1941-м было уже 22 года, он как раз окончил третий курс физико-математического факультета Иркутского университета. В первые же дни войны он был зачислен курсантом саперного училища, которое эвакуировали в Сибирь из Чернигова, однако там не задержался — прознав о его журналистских способностях (в местной прессе он начал публиковаться еще в школьные годы), Александра Гайдая назначили военкором только что созданной газеты «Вперед, к победе!», выходившей в Чите. Позже Александр узнал, что направить его в это издание рекомендовал сам Георгий Марков, известный писатель, познакомившийся со способным журналистом Гайдаем еще в 1940 году, будучи членом литературно-шефской бригады Иркутского отделения Союза писателей.

Демобилизовали Александра только в 1953-м. Продолжать учебу на физико-математическом он не стал — к тому времени он уже работал в Иркутске, в газете «На боевом посту». А в том же 1953-м был назначен корреспондентом ТАСС по Иркутской области.



Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

КОМИТЕТ ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ
СССР

СВИДЕТЕЛЬСТВО

об окончании студия при ИРКУТСКОМ ОБЛАСТНОМ ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ

Настоящее свидетельство выдано гражданину Г А Й Д А Й Леонид Евдокимович
родившемуся 10-го дня января месяца 1923 года, в том, что он
в декабре месяце 1944 года был принят в члены учащихся театральной
студии при Иркутском областном драматическом театре
и окончил полный курс студии.

Гр. Г А Й Д А Й Леонид Евдокимович за время пребывания
в театральной драматической студии изучил перечисленные
ниже дисциплины и показал по ним следующее умение:

наименование дисциплины и оценки
общественно-политический цикл:

1. Общий курс - О Т Л И Ч Н О

СПЕЦИАЛЬНЫЙ ЦИКЛ:

- | | | | |
|----------------------|-------------------------------|-----------------------|------------------------|
| 1. Мастерство актера | - <u>Х О Р О Ш О</u> | б. Г а й д а й | - <u>Х О Р О Ш О</u> |
| 2. Сценическая речь | - <u>У Д О В Л Е Т В О Р.</u> | б. М у з и х. воспит. | - <u>О Т Л И Ч Н О</u> |
| 3. Декламация | - <u>Х О Р О Ш О</u> | Г. | |
| 4. Т а н ц | - <u>О Т Л И Ч Н О</u> | Н | |

ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ ЦИКЛ:

- | | | | |
|-------------------------|-------------------------------|-------------------------|------------------------|
| 1. Истор. русск. литер. | - <u>О Т Л И Ч Н О</u> | 3. Истор. э/с. литерат. | - <u>О Т Л И Ч Н О</u> |
| 2. Истор. русск. театра | - <u>У Д О В Л Е Т В О Р.</u> | 4. Истор. э/с. театра | - <u>О Т Л И Ч Н О</u> |
| | | 4. Истор. хэобр. кон. | - <u>Х О Р О Ш О</u> |

ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ЦИКЛ:

- | | | | |
|-----------------------|----------------------|---|--|
| 1. Литературский язык | - <u>Х О Р О Ш О</u> | 3 | |
| 2 | | 4 | |

На основании изложенного гр. Г А Й Д А Й Леонид Евдокимович
пригласен к квалификации артиста театра д р а м а т и

27 августа
Гор. Иркутск



Директор театра Озоль Т. Ф.
Зам. { Художественный руковод. театра } Возин Г. И.
Художественный руковод. студии
Преподаватель, руководит. класса Муромов
Начальник управления по делам искусств Борисов
Начальник Т. Ф. Совета депутатов трудящихся Возин

Свидетельство об окончании Леонидом Гайдаем студии при Иркутском областном драматическом театре. 27 августа 1947 г.

Августа Гайдай в 1944 году окончила Иркутский горно-

металлургический институт по специальности «металлургия цветных и благородных металлов». Вышла замуж, стала работать технологом на Иркутской слюдяной фабрике.

Леонид тоже не желал засиживаться дома. Уже в январе 1944 года он обратился к директору Иркутского областного драматического театра Осипу Волину с просьбой принять его в театральную студию. Гайдая зачислили на первый курс, хотя была середина учебного года.

Вот что рассказывал однокашник Гайдая по этой студии иркутянин Виктор Егунов, будущий народный артист РСФСР:

«С 1943 по 1948 год при Иркутском областном драматическом театре существовала студия. Я появился в ней в сорок четвертом. Мне исполнилось шестнадцать лет, и я попал в дополнительный набор к тому курсу, где учился Леня Гайдай.

Дело в том, что некоторые покинули ее: вышли замуж, женились, ушли в армию. Поэтому оставалось всего восемнадцать человек, а студия должна состоять из двадцати пяти — только тогда она имела соответствующий статус и финансирование. <...>

Курс Гайдая считался вторым, наш — первым. Мы, естественно, от них отставали, и приходилось догонять, переписывать их конспекты. Они, в основном, занимались специальными предметами — мастерством актера, сценической речью и другими, но какие-то проходили совместно: иногда грим, танцы и общеобразовательные предметы. <...>

Горе и бедность после войны были страшные. Мы получали стипендию, которой хватало либо на буханку хлеба, либо на пачку «Беломора» <...> И нас спасал как раз Леня Гайдай. Он жил в своем доме в Глазково. У них был огородик, росла редиска, морковка, картошка и ранетки. Он часто приходил к нам в общежитие, каждый день или через день, и всегда что-нибудь приносил. <...>

Внешне он выше всех был, даже самых высоких. Голова маленькая, шейка худая, длинненькая и вовсю торчащие уши. Он смешной был. И на сцене смешной»^[18].

Актерскую студию Гайдай окончил в августе 1947 года и был оставлен в театре в должности артиста второй категории. Выпускным спектаклем его курса была «Молодая гвардия» — Гайдай играл там Ивана Земнухова. Супруга Александра Гайдая Лариса, тоже журналистка, вспоминала: «Иркутский обком комсомола принял решение наградить ряд участников этого спектакля почетными грамотами.

17.9.42

По роману А. ФАДЕЕВА

МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ

Пьеса в 4-х действиях, 78 эпизод.

Постановка режиссера Д. А. Хадкова
Художник В. Б. Косыгин
Музыка композитора Ю. Д. Матвеева

Режиссеры-ассистенты: М. М. Каплун

Р. В. Курбатова

Хореографическая часть

Т. С. Гуринович

Зав. муз. частью и дирижер

М. А. Бродский

Действующие лица и исполнители:

Олег Кошкин С. И. Якушев
нар. арт. Тадж. ССР

Елена Николаевна Кошечкина, его мать М. М. Каплун

Бабушка Вера Н. П. Мануйлова

Ульяна Громова В. Д. Архангельская

Матрена Савельевна, ее мать Т. И. Ломоносова

Люба Шевцова В. Ф. Гончаренко

Евфросинья Миронова, ее мать Е. Е. Баранова

чл. арт. РСФСР

Л. И. Кириллова

Григорий Ильич, ее отец И. А. Московченко

Сергей Тюленя А. Г. Логашов

Валера Земнухов Л. И. Гайдай

Жора Арутюнянц В. Т. Сартакоев*)

Васько, директор шахты № 1-бис Б. А. Ситко

Шульга, Матвей Константинович А. Н. Терентьев

Иван Туркенич Н. И. Косцюкович

Анатолий Попов В. П. Егунев*)

Радик Юркин А. Н. Чепурова

Вася Пирожок К. А. Третьяков

Женя Мошков К. С. Малых*)

Евгений Стахович В. Г. Косов

Коля Сумской Г. П. Зуев

Тоня Иванкина А. Н. Ахморова

Валера Борц Л. А. Яхно

Вера Физатова Н. Н. Выход

Саша Бондарева В. В. Шестина

Майя Пекливанова Н. С. Ружков*)

Клавда Кошелева Л. И. Кириллова

С. В. Овсянникова*)

Шура Дубравина И. Е. Боптина

Вырикова Н. В. Ковригина

Р. А. Иванова

Иван Кондратович Гнатенко, шахтер В. Е. Кузмин

Майор М. А. Тельмо

Дед В. Т. Андреев

Корниенко Г. Г. Шербаков

Игнат Фомин А. И. Ружков

Солнцовский, подполковник В. А. Осипов

Вихейстер Брюкнер Е. И. Десяткин

Густав Шприк, немецкий офицер А. Ф. Раковский

Петер Фенбонг Ю. И. Аверин

Рудольф, немецкий офицер С. И. Голод*)

Фридрих Ю. К. Витковский

Адам, немецкий солдат Г. Г. Шербаков

Мальчишка О. И. Часов

Нина А. М. Савинников

Женщина М. Н. Бешкарева

Проценко Э. М. Левенсон

П. В. Хороших*)

*) Артистички театальной студии

Спектакль ведут: Т. А. Покровская

Г. Г. Шербаков

ТЕХНИКОЙ СПЕКТАКЛЯ РУКОВОДЯТ:

Зав. постанов. частью . . . М. В. Радик

Машинист сцены . . . Е. Н. Скуляк

Свет Г. А. Штамбок

Парик Е. М. Петров

Костюмы А. М. Коваленко

Бутафория Б. Д. Халзанов

Мебель и реквизит . . . И. Н. Невидимов

Программка спектакля Иркутского областного драматического театра с участием актера
Леонида Гайдая. 1947 г.

В их числе был и Леонид Гайдай. Ну а мне, выпускнице факультета

журналистики Уральского университета, только что приехавшей по распределению работать в Иркутск, довелось по заданию «Восточно-Сибирской правды» писать об этом репортаж, кстати, первый в своей журналистской практике. Успех Леонида Гайдая был отмечен в репортаже с большой симпатией. Мне и в голову не пришло, что это родной брат Александра Гайдаша, того, с которым меня на днях познакомил Михаил Шмелевский: «Вот, — сказал он, приобняв щеголеватого офицера, — это Саша Гайдаша, как прозвали его писатели. В «Восточке» его своим считают, он у нас еще до войны печатался. Теперь вот книжку поэтическую в Чите издал и идет с ней как раз в ваш отдел культуры»^[19].

После окончания студии в 1947-м Леонид Гайдай целый год руководил кружком художественного слова на биолого-почвенном факультете Иркутского госуниверситета. «Уже тогда было ясно, что Гайдай талантливейший комедиограф, — рассказывает одна из его университетских «подопечных» Валерия Литвинова. — Кроме чтения и работы над дикцией, мы занимались постановкой небольших пьес-скетчей, их еще называют комедии положений. Ездили с ними по заводским домам культуры, по окрестным деревням, так зрители просто ухохатывались. И это при том, что сам Леонид производил впечатление очень серьезного человека. Мы, девочки, робели перед ним, обращались исключительно на «вы», хотя он был нас старше лет на пять, не больше»^[20].

Но первым делом — работа в драматическом театре. Тогда Гайдаю казалось, что сцена будет для него родным домом на многие годы, тем более что востребованным артистом он стал с первых же месяцев. Хотя поначалу ему доверяли лишь эпизодические роли (что естественно), Гайдай сразу сумел привлечь к себе внимание публики.

По свидетельству Виктора Егунова, «первая роль Лени в театре была без слов — в спектакле «Госпожа министерша» Он выходил на сцену с мамой за ручку, был выше мамы на голову, с оттопыренными ушами, в белой рубашке с бантиком и в коротких штанишках. Это была самая смешная сцена в спектакле. Слов, которые произносили артисты, из-за смеха зрителей не было слышно, и разгневанный режиссер заменил Леню мальчиком из Дворца пионеров»^[21].

А вот рассказ уже цитированного Владимира Соболя: «В 48-м году мы с женой приехали в Иркутск в отпуск, жили на Тургеневской улице. Стоим как-то на остановке, подходит трамвай, оттуда вылетает Гайдай: «О, кого вижу! У нас премьера, а у меня — дебют! Приглашаю. Вечером принесу контрамарки».

Постановка называлась «Вас вызывает Таймыр» Пришли, сели, спектакль начался, а Лени на сцене всё нет. Ждем, когда же появится наш артист. А у него такая эпизодическая роль — милиционер в гостинице. Вышел на сцену, два раза свистнул, и всё»^[22].

Но вскоре Гайдаю стали давать и более крупные роли, большинство которых он перечислил в вышеприведенном письме брату Александру.

В одной из мемуарных статей Лариса Гайдай писала:

«Леня был взбудоражен и своим успехом, и сердитыми репликами, и трогавшими его поздравлениями своих недавних педагогов А. Н. Терентьева, А. И. Руккера, К. Г. Юренева. Они, однако, не ограничивались комплиментами. Угадывая одаренность молодого коллеги, они советовали не обольщаться первыми успехами.

— Думай о будущем, рассчитывай не на один сезон. О каких ролях при твоих данных ты можешь мечтать? В герои-любовники фактурой явно не вышел. Настоящая комедия — редкая гостья в театре. А мастерство эпизода вряд ли тебя серьезно прельстит. Так ведь?

— Ну и?..

— Ну и... скажу тебе, что еще в училище я у тебя режиссерскую жилку подметил, — своим хорошо поставленным, уверенным голосом сказал А. Н. Терентьев. — Нравилось мне, когда ты младшим товарищам объяснял да еще и показывал, как оживают слова роли, когда они становятся «своими» для актера.

— Очень жалко, что поздно стало пробовать себя в режиссуре, — заключил Александр Николаевич. — Сложная это профессия, на собственном опыте знаю. Эх, мне бы сейчас твои годы! Словом, держай! Это хорошо рифмуется с фамилией Гайдай...»^[23]

По другой версии, больше всех уговаривал Леонида ехать учиться на режиссера другой его педагог — Абрам Исаевич Руккер. Причем руккеровские прогнозы о перспективах актерской карьеры Гайдая были совсем не утешительны:

— Леня, неужели ты, такой способный человек, будешь сидеть в этом театре? Ну присвоят тебе звание в шестьдесят лет, а еще раньше ты сопьешься, погрязнешь в интригах... Иди учись, получай высшее образование.

И Леонид решился на этот шаг.

В современной публикации приводится фрагмент письма, которое 26 июня 1949 года Александр Гайдай отправил своей жене:

«Встав, легко позавтракал и отправился в Глазково... Дома застал

одного папу. Мама отправилась на базар. Вскоре пришел Люля. Я прочел строки из твоего письма, где говорится об исключительнейшей популярности Леонида Гайдая в широких массах трудящихся. Леня загордился, а потом со вздохом сказал:

— А я всё-таки хочу уезжать.

Из института кинематографии ему прислали программу, и он сейчас усиленно готовится. Ехать думает в двадцатых числах июля. Вчера подал Волину заявление об увольнении. Сейчас, когда я пишу эти строки, Леня расставляет на доске шахматы и усиленно агитирует «сгонять одну партию» Придется на 15 минут прерваться... Как и следовало ожидать, партию выиграл я. Люля сделал несколько непростительных промахов и в расстроенных чувствах пошел в сад (около дома) срезать сирень... Люля нарезал сирени и зовет меня в город... Привет от папы, мамы, Лени.

А. Г.»^[24].

В июле 1949 года Леонид Гайдай переезжает в Москву — второй главный город в его биографии, в котором он останется на последние 44 года семидесятилетней жизни.

Глава третья

ЛЕОНИД ИОВИЧ МЕНЯЕТ ПРОФЕССИЮ

Инкогнито из Иркутска. ВГИК. Александров

О том, как Гайдай поступал во ВГИК, подробно рассказал его однокурсник Иван Фролов, режиссер документального кино и автор посвященной творчеству Гайдая книги «В лучах эксцентрики»:

«Август 1949 года. В коридорах Всесоюзного государственного института кинематографии столпотворение. Сотни юношей и девушек, стремящихся к красивой жизни или к каторжной работе в кино, пытаются свое счастье, сдавая вступительные экзамены на различные факультеты...

Среди поступающих одновременно со мной на режиссерский факультет резко выделялась колоритная фигура длинного, как жердь, абитуриента.

— Леонид Гайдай, — представился он.

Новый знакомый много хохмил, относился к себе с иронией. Это запомнилось.

Мне было в то время двадцать три года, Гайдаю — двадцать шесть. В разговоре выяснилось, что оба мы — инвалиды Отечественной войны, и, как бывшие фронтовики, [мы] быстро нашли общий язык.

Оказалось, что Гайдай уже окончил театральную студию и успешно работал актером в Иркутском областном драматическом театре.

— Играл Соленого в «Трех сестрах», Ивана Земнухова в «Молодой гвардии», — рассказывал он, — Медведева в «Славе» Гусева, Винченцио в «Укрощении строптивой», шофера Гончаренко — «Под каштанами Праги» Симонова, радиста Апанасенко — «За тех, кто в море» Лавренева, Якова Яссе в «Заговоре обреченных» Вирты и десяток мелких ролей.

Вообще во ВГИК поступали люди хорошо подготовленные, с удивительным для меня кругозором. История кино, со всей персоналией, была для них родной стихией, и они тут же, перед дверью приемной комиссии, стали просвещать меня. Говорили, какие фильмы поставили набравшие курс режиссеры М. Ромм и С. Герасимов, какие склонности и пристрастия выказывают в своем творчестве, какие качества хотят видеть в

будущих студентах и даже — какие вопросы задают.

Я мог похвастаться лишь тем, что подростком работал киномехаником и Петра Алейникова отличал от Бориса Андреева. Поэтому эрудиция новых знакомых повергла меня в уныние.

Гайдай тоже был подготовлен неплохо. Особенно хорошо он знал киноактеров. В разговоре часто ссылался на свою театральную практику, анализировал образы, которые приходилось воплощать...

Поступок собеседника, решившего поменять престижную работу успешно выступающего актера на шаткое положение студента с абсолютно неясной перспективой, казался мне нелогичным. На мое удивление по этому поводу он шутливо бросил:

— Половина успеха актера зависит от случайностей, половина — от внешности, остальное — от таланта. Надоело быть рабом обстоятельств.

И тут же я узнал, что одновременно со ВГИКом он сдает экзамены на режиссерский факультет ГИТИСа^[6]. Этот выбор профессии, от которой он чувствовал полную зависимость в своей деятельности, многое объяснил мне: Гайдай хочет обрести самостоятельность, стать хозяином своей судьбы... <...>

Среди студентов курса Гайдай был, пожалуй, самой заметной личностью. Профессиональный актер. Самый длинный и чуть ли не самый худой. Небольшая голова со вздернутым пуговкой носиком придавала всему облику несерьезный вид. Будущий режиссер с фигурой Дон Кихота и с лицом клоуна казался мне заманчивым объектом для карикатуристов.

Нужно добавить, что Гайдай комичен не только по внешности. В жизни это прирожденный актер, мастер на веселые, не всегда безобидные проделки и розыгрыши. И остролов.

Помню, о двух наших однокурсниках он очень метко сказал, что один из них — актер «дубовый», а другой — «липовый»^[25].

Сам Гайдай в одном из последних интервью вспоминал, что поначалу считал более предпочтительным для себя вариантом учебу в ГИТИСе:

«Я сдавал экзамены сразу в два института. ГИТИС был основной, и там были основные документы, а ВГИК — так, между прочим, и туда я отдал копии. Сдал я экзамены все на «отлично», а в списках — это во ВГИКе — себя не увидел. Что такое, говорю, я прошел, а фамилии нет. А мне отвечают: вот принесете подлинные документы, тогда себя в списках и увидите. Я сбегал в ГИТИС, забрал оттуда документы. И не жалею об этом»^[26].

Думается, на месте Гайдая далеко не все выбрали бы ВГИК. В первые

дни учебы многие гайдаевские однокурсники испытывали одно разочарование за другим. Во-первых, выяснилось, что мэтры Ромм и Герасимов набирали студентов не для себя — у них уже были собственные мастерские. Так что Гайдай вместе со всем своим курсом (а с ним учились такие известные в будущем режиссеры, как Лев Кулиджанов, Яков Сегель и Василий Ордынский) поступил во временное распоряжение ассистентов — Сергея Скворцова и Григория Широкова. Это были опытные педагоги, но, конечно, поступавшие во ВГИК хотели бы учиться у настоящих режиссеров.

Во-вторых, на первом курсе была сплошная литературная работа. Сначала надо было выбрать тему документального очерка, затем собрать материал по этой теме, составить подробный сценарный план и т. д. На каждом из этих этапов происходили общекурсовые обсуждения проделанной каждым конкретным студентом работы, а до привнесения в учебу сугубо кинематографической специфики было еще далеко.

Но Гайдай не горевал и на этом скучном начальном этапе учебы. Вот что он писал родителям в Иркутск 24 сентября 1949 года:

«В ближайшее время у меня будет возможность бывать в различных местах и писать.

Дело в том, что мои «писательские» планы совпадают с учебным планом. Сейчас по кинорежиссуре мы получили задание выбрать какой-нибудь объект, что угодно, познакомиться и написать очерк. Срок — один месяц. Со следующей недели часы кинорежиссуры будут предоставлены для самостоятельной работы. Вот этим-то я и воспользуюсь. Я выбрал объект — Дом ученых. Заведение солидное, большое. Тема очень ответственная. Постараюсь справиться. Заодно хочу побывать на ВСХВ^[7] (она рядом с институтом), познакомлюсь с людьми, работающими сейчас там, узнаю, какие планы, что готовится нового к открытию и т. д. Дело в том, что в Москве мало куда можно пойти без соответствующего разрешения. А институт дает отношение начальству интересующего объекта с просьбой «оказать всяческое содействие студенту режиссерского факультета в его творческой работе».

Как всегда, я думаю, что у меня получится. И мою учебную работу хочу использовать для утилитарных целей.

Занятия идут полным ходом. Народу на курсе стало еще больше. Курс у нас интернациональный. Есть русские, украинцы, белорусы, евреи, эстонцы, литовцы, болгары, чуваша, корейцы, венгры, монголы, немцы, румыны. Правда, я немного наврал — перечислил во множественном числе, в действительности — отдельные нации представлены одиночками.

Папа, я еще раз перечел твоё письмо. В нём нет ни одной строчки, с чем бы я не мог не согласиться. Отцовское письмо! Помню, когда я был на фронте, ты прислал мне 2 больших письма. Тогда было другое время, и я был другим. Ты писал так, как будто подробно знал солдатскую жизнь, мои мечты. Я очень благодарен тебе за те письма, они помогли мне в трудную минуту, как и материнское благословение. Сейчас я снова вдалеке от вас, от моих родных, но вашу заботу обо мне, участие, желание помочь и трогательную теплоту отца и матери я всё время чувствую. Иногда мне кажется, что напрасно я уехал из Иркутска. Никто меня не гнал из театра, мог бы работать и расти творчески, а главное, быть с вами. Но я гоню эти мысли. И, по-моему, правильно делаю. Мы ещё будем все вместе! И я не буду больше жалким, растущим, «молодым» провинциальным актером. Нет! Годы учебы пролетят быстро, получу знания, стану крепко на ноги и, не сомневаюсь, не буду жалеть о том, что бросил иркутский театр»^[27].

Тон писем Леонида не изменился и к концу первого семестра.

«Здравствуйте, милые мои!

Поздравляю вас с наступающим Новым годом! Дай бог вам здоровья и счастья!

Шурикино письмо от 5 декабря получил. Ну, как не ответить, хотя и говорил, что не буду писать до конца экзаменов.

29-го первый зачет, 23-го последний экзамен. Самый трудный для меня зачет — фотокомпозиция, а экзамен — кинорежиссура. Т. е. первый (29-го фото) и последний (23-го кинореж.). Будем биться изо всех сил! Вы мне пишите, поддерживайте боевой дух, хотя и сам понимаю, что вылететь из института я не имею права, а посему боевой дух поддерживаю в достаточной мере сам. <...>

Мама, дорогая моя, ты просишь прописать, как я трачу деньги. Коротко постараюсь это сделать сейчас, а подробнее напишу после. Стипендия 225 руб. Минус 25 руб. облигации, минус 25 руб. налог, остается 195 р. 120 руб. отдаю за квартиру, остается 75 р., плюс те, что присылаете вы. Например, в декабре до сегодняшнего дня я израсходовал 245 р. 95 к. и в кармане осталось 15 руб. Тратил 200 руб., которые вы прислали в ноябре (послед, раз), получил их числа 6-го декабря»^[28].

Образ неунывающего студента Лени подтверждается и мемуарами Ивана Фролова:

«Помнится, как Гайдай отвечал на вопросы преподавателей. По какому бы предмету его ни спрашивали — по истории музыки, театра, русского и зарубежного изобразительного искусства и по другим дисциплинам, —

Леня, если материал знал плохо, всегда начинал с бодрого вступления:

— Прежде чем ответить на этот вопрос, надо сделать экскурс в историю проблемы...

И твердо, без запинок, начинал, как говорится, от царя Гороха. При этом чувствовалось, что по существу вопроса отвечал мало, больше ходил вокруг да около. Но говорил авторитетно, с уверенностью в своей непогрешимости и, как казалось, с еле уловимой иронией к преподавателю. Словно думал: «Я не могу ответить на конкретный вопрос, но попробуй, поймай меня!» И чаще выкручивался — получал четверки и пятерки.

Помню, наш педагог по актерскому мастерству, народный артист СССР В. Белокуров, дал всем домашнее задание. Найти в литературе отрывок, преимущественно без слов, в расчете на физические действия с воображаемыми предметами, и отработать по нему нечто вроде расширенного актерского этюда.

В то время я много читал, но ничего подходящего не попадалось.

Как-то зашел Гайдай. Узнав о моих мучениях, он сказал:

— Плюнь ты на литературу. Напиши этюд сам, придумай побольше внешнего действия и сошлись на какого-либо писателя.

Мы с ним дружно взялись за дело и скоро начали репетировать отрывок якобы из рассказа Мамина-Сибиряка...

Некий лесник проснулся в лесной сторожке, пришел после крепкого сна в себя, накинул полушубок, толкнул дверь, но она не поддавалась. Оказывается, ночью ее завалило снегом. Лесник побряхтел, почухался и стал выбираться из сторожки через окно, потом откапывать вход... общем, отрывок состоял из сплошных физических действий.

Гайдай помог мне срепетировать этюд, и скоро без всяких недоразумений я сдал его мастеру»^[29].

Возможно, эту пантомиму навеяла Леониду «Золотая лихорадка» его любимого Чаплина, где было нечто подобное. Позже комические немые сценки около заснеженной избушки появятся и у самого Гайдая — в «Самогонщиках».

Иван Фролов нашел довольно точные слова и для описания специфического гайдаевского юмора, который был присущ будущему режиссеру с детства, а с годами еще развивался:

«Необходимая комику эксцентричность была заложена в натуре Гайдая. При помощи интонации или манеры разговора он почти всегда стремился затушевать или сместить смысл своих высказываний и тем самым сбить с толку. Нелепые, абсурдные мысли он преподносил серьезно, даже многозначительно, а близкие и дорогие ему — легко и шутливо, как

бы не придавая им значения.

Мы жили в Останкине, по соседству, и часто встречались, как говорится, домами. Вместе готовились к занятиям, вместе ходили в институт и из института по тем местам, которые сейчас относятся к ВДНХ с ее главным входом. Тогда там, рядом с довоенной территорией выставки, был болотистый луг с кустарником. Темно и пустынно. И небезопасно.

Однажды с нами пошла попутчица, сотрудница института.

— Вы в Останкино? — спросила она. — Можно с вами? А то одной боязно.

Идем, говорим о том о сем. На середине пустыря, в самом темном месте, Гайдай остановился и тихо сказал женщине:

— Снимай шубу.

Спутница поперхнулась на середине фразы.

— Ну, что стоишь? Может, помочь? — продолжал Леня на полном серьезе.

Женщина растерянно переводила взгляд с Гайдая на меня. Я не выдержал и рассмеялся.

Это был один из самых ранних запомнившихся розыгрышей будущего комедиографа. Если этому эпизоду давать оценку, то поведение Гайдая, пожалуй, можно назвать абсурдным хохмачеством. Ведь женщина была сотрудницей института, в котором мы занимались, и хорошо знала нас. Поэтому пугать ее было неразумно и просто нелепо. Но стремление похохмить и разыграть собеседника было заложено в крови Гайдая, причем часто розыгрыши носили именно такой странный, алогичный характер»^{30}.

Если вспомнить здесь, как Гайдай угрожал «зарезать» свою одноклассницу, напрашивается вывод, что ко времени начала учебы во ВГИКе он несколько не повзрослел. Впрочем, для 26-летнего человека столь рискованный юмор был всё еще простителен. Позже, когда Гайдай уже станет режиссером и семьянином, его шутки в быту будут носить более мягкий характер. А неугасимая склонность к «абсурдному хохмачеству» замечательно послужит его искусству, бесподобным шедеврам в жанре эксцентрической комедии, где без всяческой алогичности как раз и нельзя обойтись.

Однако во втором семестре первого курса (1950 год) Леониду какое-то время было совсем не до смеха. Иван Фролов вспоминал:

«После первого полугодия студент Гайдай был отчислен за профнепригодность. И, как ни странно, причиной такого решения явилась

его профессиональная подготовленность. «Гайдай — сложившийся актер, со своими взглядами и понятиями, со своими чисто актерскими штампами, — говорили педагоги. — А перевоспитывать в искусстве труднее, чем воспитывать заново».

Леня начал ходить по начальству: говорил с педагогами, с деканом, с директором института... Доказывал, писал заявления, чтобы ему предоставили дополнительную возможность проявить себя. И его настойчивость увенчалась успехом. Испытательный срок ему решили продлить.

Во втором полугодии наши занятия по режиссуре вопреки ожиданиям опять начались с писанины. Но на сей раз перед нами стояла несколько иная, более интересная задача — сочинить одноактные драматические сценки, которые впоследствии мы должны были поставить на площадке.

По мере готовности сценки выносились на курсовое обсуждение, на котором студенты учились анализировать произведения искусства и убедительно высказывать свое мнение.

Перед Гайдаем стояла трудная задача: надо было доказать свое право продолжать занятия.

Для постановки он готовил сценку «Ушканьи острова» — о рыбаках Байкала, борющихся за увеличение улова рыбы. Сейчас нетрудно представить, что можно было в то время выжать из этой проблемы.

— Я знал, что на Байкале есть Ушканьи острова, — вспоминал Гайдай. — Остальное домыслил»^[31].

И домыслил, судя по всему, удачно, потому что на курсе его оставили.

А тут еще с их курсом стал работать именно такой авторитетный преподаватель, который никак не мог остаться недоволен спецификой студента Гайдая:

«Уже в процессе постановки написанных сцен на площадке на курс пришел долгожданный руководитель, известный комедийный режиссер народный артист СССР Григорий Васильевич Александров. На одном из первых же занятий он заявил нам, что нашу мастерскую решено считать комедийной и что он будет воспитывать из нас режиссеров-комедиографов.

— Комедийный профиль не обязателен для всех студентов, — говорил шеф. — Мы будем учитывать индивидуальные склонности каждого из вас. В принципе комедийное мастерство не что-то особенное, непохожее на другие виды режиссерской деятельности. Основное отличие состоит в том, что работать над комедией труднее, чем над другими жанрами. Разжалобить легче, чем рассмешить. Это аксиома. Один американский психолог попытался определить усилия, необходимые для возбуждения

различных эмоций. И что же оказалось? Чтобы заставить человека прослезиться, достаточно воздействовать на 30 процентов его нервных клеток. Рассмешить же человека можно лишь в том случае, если воздействовать на всю нервную систему... Каждый профессиональный комедиограф в состоянии сделать хорошую драму или мелодраму. Примеров этому немало. Взять хотя бы мой фильм «Встреча на Эльбе» Но не всякий режиссер драмы способен поставить приличную комедию»^[32].

Григорий Александров прожил 80 лет, но почти все главные достижения своей жизни он осуществил в возрасте примерно с тридцати до сорока — с середины 1930-х до середины 1940-х годов. В это суровое время Александрову, как никакому другому деятелю советского киноискусства, удавалось заражать зрителей оптимизмом, смехом, радостью и просто хорошим настроением.

Огромное влияние на режиссерскую работу Александрова оказала его поездка в 1929 году в США, куда он был командирован вместе с Сергеем Эйзенштейном для пропаганды советского киноискусства. Григорий Васильевич был поистине потрясен Голливудом, где, в частности, близко сошелся с самим Чарли Чаплином. А своего сына Василия от первого брака Александров после поездки в Америку переименовал в Дугласа — в честь голливудской суперзвезды Дугласа Фэрбенкса.

Вернувшись в СССР изрядно «оголливудившимся», Александров сумел достичь невозможного — он стал, ка-жегся, единственным советским режиссером, которому в идеологически тяжелые (когда каждого второго киношника порицали за формализм и клеймили за западничество) тридцатые годы удавалось планомерно поставлять на экраны страны эксцентрические комедии откровенно проамериканского покроя. Всё объяснялось просто: первейшим поклонником «Веселых ребят», «Цирка», «Волги-Волги» и «Светлого пути» являлся сам Сталин — киноман номер один в Стране Советов.

В 1947 году Александров снял восхитительную «Весну» — общепризнанную вершину его творчества. На этом полоса его великих свершений, к сожалению, оборвалась. Веселых фильмов в дальнейшем он почти не снимал, а другие жанры не давались ему столь же легко. Но великолепная пятерка его уникальных музыкальных комедий вписала золотыми буквами имя Григория Александрова в историю нашего кино.

И вот теперь молодой Леонид Гайдай учился искусству комедии именно у этого режиссера — пожалуй, единственного советского мастера, которого в каком-то смысле можно назвать гайдаевским предшественником.

Переквалификация мастерской в комедийную воодушевила Гайдая настолько, что он внезапно стал первым учеником курса. Это не пустые домыслы: Леонид был единственным на своем курсе студентом, который получал Сталинскую стипендию. Привычные 225 рублей выросли до целых восьмисот.

По окончании первого курса студент режиссерского факультета Леонид Гайдай вместе со студентом операторского факультета Юрием Москаленко отправился на практику в Иркутскую студию кинохроники. Там Гайдай оформили на работу ассистентом режиссера студии кинохроники, а его товарища — помощником оператора.

Первым заданием для практикантов было снять сюжет о шофере-стотысячнике. В то время шоферы соревновались: кто сумеет по сельским дорогам (то есть преимущественно по бездорожью) пройти без капитального ремонта сто тысяч километров кряду. Рекордсмены на столь сложном поприще выявлялись регулярно — один из таких нашелся и в деревне Качуг, куда отправились Гайдай и Москаленко. Сюжет под названием «Шофер-стотысячник» был сделан оперативно и, надо думать, ничем не выделялся из тысяч подобных хроникальных материалов, снимавшихся по всей стране.

Но после этого практиканты смогли позволить себе несколько расслабиться. Леонид и Юрий отправились в Листвянку — село на берегу Байкала — снимать рыбаков. Поездка увенчалась съемкой сюжета, который получил название «У истоков Ангары». Агитации и пропаганды там уже не было, так что и материал оказался более живым, чем предыдущий. Азартная ловля байкальского омуля — этим и исчерпывалось его содержание; никакой идеологии. Выходит, что Гайдай пришел к этому уже на второй съемке в своей жизни. В дальнейшем, не считая сюжета про шофера-стотысячника, единственным «идеологическим» пунктом в его фильмографии, единственным его вкладом в советский агитпроп окажется вынужденно снятая картина «Трижды воскресший».

Глава четвертая

НАВАЖДЕНИЕ

Нина Гребешкова

Двадцать девятого ноября 1930 года в скромной московской семье родилась девочка Нина. Ее отец Павел Александрович Гребешков числился маляром, хотя на самом деле занимался тонкими работами — альфрейной росписью^[8], то есть был скорее художником, чем просто рабочим. Дома он играл на гармошке и пел русские народные песни. Вероятно, творческую жилку Нина унаследовала именно от него.

От матери, Екатерины Ивановны, Нине достались житейский ум, интеллигентность, четкие представления о морали. Единственная дочь Гребешковых была средним ребенком в семье — между старшим братом Николаем и младшим Валентином. Екатерина Ивановна занималась воспитанием детей и была домохозяйкой, то есть на службу не ходила; но она постоянно брала на дом различные портняжные работы. Нина Павловна со временем тоже станет мастерицей на все руки.

Школу она окончила в 1948-м, а дальше планировала поступать в педагогический институт — мечтала стать учительницей начальных классов. Нина была энергичной, веселой, сообразительной, очень порядочной девушкой, обожала детей и не без оснований считала, что из нее выйдет отличный педагог. Никаких помышлений о том, чтобы связать свою жизнь с актерством, тем более со съемками в кино, она в то время не обнаруживала.

Судьбоносным для Нины стал один из ее визитов в гости к лучшей подруге Маше, дочери известного поэта Владимира Луговского. Нина в тот день была в ударе и, видимо, что-то удачно изображала, декламировала друзьям-сверстникам. На артистичную девушку случайно обратил внимание Владимир Александрович. Вскоре он подошел поближе к веселой компании и завел с молодежью разговор, кто куда собирается поступать. Маша думала сдавать экзамены на археолога, Нина — на учителя.

Против намерений собственной дочери поэт не возражал, а вот Нину

решил переубедить:

— А вы не хотите попробовать поступить на артистку?

— Что вы? — удивилась Гребешкова. — Мне даже и в голову такое не приходило.

— Ну и напрасно, — сказал Луговской. — У вас ведь к этому явные способности. Обязательно идите во ВГИК.

О существовании такого института Нина Гребешкова в то время даже не знала. А когда Луговской просветил ее на этот счет, была еще больше удивлена рекомендациям уважаемого поэта. В то время кино для большинства людей, особенно молодых, казалось чем-то недостижимым; считалось, что в этот волшебный мир есть шанс пробиться только у обладателей исключительных способностей, ослепительных красавцев и гениев.

Но Луговской и слушать не хотел никаких возражений — он вошел во вкус и в итоге буквально настоял, чтобы его Маша взяла документы лучшей подруги и сама отнесла их во ВГИК. Практически так всё и произошло — чуть ли не против воли главной фигурантки.

Дальнейшие события разворачивались почти как в сказке. Сначала Нина оказалась последней, кого занесли в список поступающих. Затем она сдала экзамены, выдержала гигантский конкурс и была зачислена в мастерскую к одной из самых знаменитых кинематографических пар — Сергею Герасимову и Тамаре Макаровой.

Более того, уже на первом курсе Нину Гребешкову пригласили сниматься в кино. Да не кто-нибудь, а сам Константин Юдин, режиссер общеизвестных комедий «Девушка с характером», «Сердца четырех», «Близнецы». В этот раз, впрочем, Юдин затеял снимать приключенческий фильм «Смелые люди», который в 1950 году станет лидером советского проката. Гребешкову Юдин пробовал на главную женскую роль, но в результате предпочел чуть более взрослую Тамару Чернову. А Нина сыграла в «Смелых людях» эпизодическую роль ее подруги. Но для начинающей актрисы, первокурсницы, и такое событие было из ряда вон выходящим.

Поскольку тогда было время малокартинья (выпускалось ничтожное количество отечественных фильмов), на дебютантку обратили внимание и обычные зрители, и кинематографисты. На улицах Нину стали узнавать, а с «Мосфильма» приходили приглашения на следующие кинопробы. Новые роли Гребешкова получила очень скоро — и они были уже куда более крупными. В такой ситуации учеба не могла не пострадать.

В итоге Герасимов отчислил студентку, осмелившуюся не

прислушаться к его священному принципу — либо сниматься, либо заниматься. Гребешкова отнеслась к этому спокойно, решив, что еще не поздно пойти учиться на педагога, как она планировала с самого начала. Но на этот раз в дело вмешался Нинин приятель с режиссерского курса Владимир Карасев. Он настоял, чтобы Нина написала заявление Василию Васильевичу Ванину, известному актеру и руководителю еще одной мастерской ВГИКа. Ванин скрепя сердце принял студентку, от которой отказался Герасимов. Но вскоре Василий Васильевич скончался — и его учеников перевели к Владимиру Вячеславовичу Белокурову. А белокуровский актерский курс как раз объединяли со студентами-режиссерами для совместной учебной работы. Тогда-то Нина Гребешкова и познакомилась с будущим мужем.

Леонид был старше Нины почти на восемь лет. Хотя вместе с ним на режиссера учились еще несколько взрослых парней, тоже фронтовиков, Гребешкова сразу увидела в Гайдае самую яркую личность на курсе. Актерское мастерство студентам-режиссерам приходилось демонстрировать в процессе учебы столь же часто, как и студентам-актерам. И уж тут-то Гайдаю не было равных — не столько из-за того, что он уже был профессиональным артистом, сколько из-за его способностей прирожденного комика.

Нинино восхищение Гайдаем долгое время распространялось лишь на его лицедейские достоинства, тем более что у начинающей киноактрисы не было отбоя от самых разных поклонников. За ней ухаживал, например, студент старших курсов Владимир Иванов — к тому времени уже лауреат Сталинской премии за роль Олега Кошевого в «Молодой гвардии». Проявлял настойчивое внимание к Гребешковой и вышеупомянутый Владимир Карасев с герасимовского курса.

Наконец, за Ниной ухаживал совсем взрослый человек, летчик. Он приходил во ВГИК и неизменно натыкался на Гайдая, чью длинную фигуру невозможно было не заметить. Летчик знал, что это однокурсник его пассии, и просил Леонида позвать ее. Гайдай заходил в аудиторию и бесцеремонно бросал во всеуслышание:

— Гребешкова, к тебе хахаль пожаловал.

Но Нина, возможно, тогда еще не догадывалась, что Леонид к ней неровно дышит.

Это выяснится несколько позднее, когда вечера после занятий во ВГИКе станут регулярно отводиться для репетиций студентов-режиссеров со студентами-актерами.

Одной из первых учебных постановок, за которую взялся Гайдай, была

инсценировка «Отца Горио» Бальзака. Гребешковой начинающий режиссер отвел в ней роль аристократической красавицы Дельфины де Нусинген, в которую влюбляется студент Эжен де Растиньяк — его должен был изображать Феликс Яворский.

На первой же репетиции Гайдай невозмутимо сказал партнерам:

— А вот здесь вы должны поцеловаться.

— Нет, — тотчас отрезала Нина. — Сейчас мы это сделаем понарошку.

А по-настоящему — только на генеральной репетиции.

— Ну а что ж так? — притворно изумился Гайдай. — Может быть, ты просто никогда еще не целовалась?

— Разумеется, целовалась, — соврала Нина, краснея.

Казалось, после этого случая Нина уж никак не могла не догадываться о видах на нее старшего товарища. Но их настоящее дружеское общение началось после нескольких подобных репетиций. Расписание для занятых в своих постановках актеров Гайдай всегда составлял так, что Нине приходилось уходить одной из последних. В конце концов она возмутилась:

— Вам-то всем в общежитие, а я — москвичка и живу на другом конце города.

Гайдай оживился:

— И что — тебя некому провожать?

— Некому.

— Ну давай я тебя провожу.

И они пошли пешком. Действительно, почти через всю Москву — от ВДНХ до Гагаринского переулка. На другой день это повторилось. И на следующий тоже... Словом, очень быстро это провожание стало традицией.

Ежедневные прогулки Гайдая и Гребешковой по улицам столицы растянулись на целый семестр. На них уходило два, а то и три часа, но Нина и Леонид не замечали, как летит время, пока они были вместе. Гайдай необычайно оживлялся на этих прогулках. В институте он был серьезный, деловитый, погруженный в работу. На улице, с Ниной, он немедленно менялся, на глазах перевоплощаясь в тот образ, который всем нам знаком по киноновелле «Наваждение» — самом лирическом творении Гайдая. Шурик с книгой под мышкой, увлеченно что-то рассказывающий и показывающий в лицах смешливой Лиде, — это была сцена из студенческих лет Гайдая и Гребешковой, воплощенная средствами художественного кинематографа.

Неизвестно, сколько бы это еще продолжалось, если бы Нина однажды не обратила внимание на некоторые странные перемены в сокурснике.

Гайдай, всегда очень аккуратный, вдруг стал являться на учебу в несвежей рубашке, да еще и как будто невыспавшимся. Спустя много лет Нина Гребешкова вспоминала об этом: «Однажды я предложила постирать его рубаху, которая явно в этом нуждалась. И только тогда узнала, что он всю неделю ночует на вокзале, потому что, проводив меня, опаздывает на последнюю электричку. Но он так об этом сказал, что возражать и сочувствовать ему было бесполезно. Это была не жертва, просто он так хотел»^{33}.

Однако вскоре после этого Леонид сделал Нине предложение, которое прозвучало для нее как гром среди ясного неба:

«Как-то едем с ним в трамвае, а он и говорит: «Как ты считаешь, может, поженимся?» За сорок лет жизни с ним я так и не научилась распознавать, серьезно он говорит или дурачится. Он умел так выстроить отношения, что всегда мог взять свои слова обратно.

И я подумала: если ответчу «нет», он скажет: «Ну и правильно, а я уж думал, ты согласишься». И я решила ответить его излюбленным приемом: «Как это, — сказала я, — ты такой длинный, а я такая маленькая?» «Ты знаешь, — сказал он серьезно, — большую я не подниму, а маленькую буду на руках носить» «Ну если так...» — усмехнулась я.

Ему было тридцать, а мне двадцать два. Я согласилась только потому, что была уверена: Гайдай дурачится. Так уж вышло. У меня не было чувства безумной влюбленности, но мне перед ним всегда было стыдно быть банальной, глупой, занудной»^{34}.

Иными словами, Нина по привычке подыграла Леониду, словно речь шла об очередном его розыгрыше. А между тем в этот-то раз Гайдай не шутил.

На следующий же день он обратился к Нине в институте:

— Ну что, паспорт принесла?

— Какой паспорт? Зачем?

— Что значит «зачем»? Мы же вчера договорились пожениться. И ты согласилась.

Нина не растерялась и спокойно сказала:

— Ну ладно, завтра принесу.

От домашних Нина, конечно, ничего скрывать не стала.

— Мама, я замуж выхожу, — сообщила она Екатерине Ивановне.

— За кого же это? — удивилась мать.

— За Гайдая.

— А разве ты его любишь?

— Ну, он мне нравится.

— Смотри, дочка, — вздохнула Екатерина Ивановна, — не пожалей потом. И вообще ты должна иметь в виду, что никакого человека нельзя переделать. Ты выйдешь за Гайдая, и тебе придется всю жизнь мириться с его недостатками. А все ли его изъяны тебе уже известны?

— Мама, ну что ты, я прекрасно знаю обо всех его достоинствах и недостатках. И принимаю его таким, какой он есть.

Но Екатерина Ивановна не унималась:

— Ты же захочешь иметь детей. А от осинки не родятся апельсинки.

Однако Нина уже твердо решила — завтра она выходит замуж. Она любима. И она уже практически любит, отвечает взаимностью. Вскоре у нее не останется в этом никаких сомнений. И никогда она не пожалеет о своем выборе.

А Екатерина Ивановна почти сразу после свадьбы дочери на всю жизнь подружится с зятем. Теща будет заботиться о Леониде так, что он даже придумает небезобидную шутку для Нины: «Зря я тебя в жены выбрал — ты меня всё время ругаешь. Надо было мне на Екатерине Ивановне жениться».

В загсе Леонид и Нина расписались 1 ноября 1953 года. Шел дождь. В помещении Нине пришлось положить свои лаковые туфли на батарею, а к регистрационному столу подойти босиком. Гайдай спросил:

— Ты ведь берешь мою фамилию?

— Твою? Нет-нет, я останусь Гребешковой.

— Ну как хочешь, — хмуро сказал Гайдай. Было ясно, что он задет.

Позже он, конечно, удовольствовался объяснениями Нины на сей счет. Всё-таки «Нина Гребешкова» на тот момент было какое-никакое имя — актриса успела сыграть уже несколько ролей в кино. К тому же фамилия Гайдай не очень нравилась ей своей «бесполостью»: напишешь «Н. Гайдай» — и непонятно, о мужчине или о женщине идет речь.

Какое-то время Леонид еще повздыхал:

— Ох, Нинок, а представляешь, как бы это красиво звучало — Нина Гайдай.

Но он быстро смирился с этим формальным недочетом. Жена-то была его — и только его. Его Ниной, «Нинком».

Свадьбу сыграли очень скромную — всё-таки женились студенты. Но отмечать это событие пышно и бурно Леня и Нина не стали бы в любом случае. Застолье, по сути, было устроено специально для Нининых родителей в их комнате в коммуналке. Здесь же молодые остались жить. Гайдай стал шестым обитателем 23-метровой площади. А через несколько

лет появился и седьмой жилец — Оксана, единственный ребенок Леонида и Нины.

Вскоре после свадьбы Нине начало казаться, что Леня сильно изменился. Гребешкова словно бы обнаружила, что вышла замуж не за того человека, какого знала раньше. Уже в самом начале совместной жизни выяснилось, что Леонид на самом деле не очень-то разговорчивый и даже не такой уж веселый. Если во время памятных вечерних прогулок «жених» перманентно старался произвести хорошее впечатление на «невесту», то, став мужем, Гайдай немного замкнулся. Жена не сразу поняла, что это и было естественное для него состояние. Он любил молчать, размышлять, оставаться наедине с собой. Конечно, поначалу Нине было от этого несколько грустно. Она вспоминала их долгие прогулки-провождения. Теперь то время выглядело самым счастливым.

Гайдай всё держал в себе. Так, Нина отчетливо чувствовала, что муж ее очень ревнует, хотя сам Леонид ни разу ни в чем не упрекнул молодую супругу. Впрочем, и настоящих поводов для подобных упреков не было. Просто о том, что Гребешкова теперь фактически Гребешкова-Гайдай, знали лишь самые близкие люди. А отдаленно знакомые мужчины не упускали случая пофлиртовать с молодой привлекательной блондинкой, да еще и известной актрисой. Леонид переживал, однако ни во что не вмешивался.

Но он мог быть уверен в своей Нине так же, как и она в нем. В пятидесятые годы она активно снималась, а Гайдай был начинающим, никому не известным режиссером. В последующие десятилетия они как бы поменялись местами — Гребешкова куда реже появлялась на экране, поскольку полностью взяла на себя заботы о доме, хозяйстве, воспитании дочери, Гайдай же с середины шестидесятых стал считаться чуть ли не главным режиссером в стране, и о работе с ним мечтали решительно все киноактрисы. И тогда уже у Нины могло бы возникнуть немало поводов для ревности. Но Нина никогда не ревновала Леонида. Она знала, что ее благоверный — ценитель женских талантов и красоты, но могла не сомневаться, что он верный муж. Точно такой же, как Семен Семеныч Горбунков.

Гайдай, несомненно, увлекался прекрасными актрисами, снимавшимися в его фильмах, но только как актрисами. А серьезных, всамделишных увлечений наверняка не было. Нина Павловна уверена, что такому человеку, как Гайдай, было попросту неинтересно изменять жене. Высочайшая порядочность Леонида, проявляемая им во всех сферах жизни,

— еще одна тому порука. Словом, пара Леонида Гайдая и Нины Гребешковой была образцовой. Сорок лет они прожили в любви и согласии, даже не помышляя о нарушении супружеской верности. Редко про какую «звездную» чету можно сказать то же.

Впрочем, если взаимная любовь была неизменна, то согласие в их семье иногда пошатывалось. Просто потому, что иначе не бывает. Хотя у Леонида, кажется, вовсе не возникало каких-либо претензий к жене, сама Нина время от времени находила поводы для споров и выражения протеста. Крупных ссор между супругами не было, но легкие размолвки периодически всё-таки возникали. «Инициатива», как и положено, шла от жены.

В первые месяцы супружеской жизни Нина, бывало, спрашивала у мужа:

— Леня, ты меня любишь?

На такой вопрос полагается не моргнув глазом ответить: «Конечно! А ты меня?» — и услышать тот же ответ. И так каждый день, пока не надоест. Естественный для молодоженов обмен нежностями. Но Гайдай не был бы Гайдаем, если бы принимал подобные условности. Поэтому на вопрос о любви он отвечал, как в Одессе, — другим вопросом:

— А что, об этом надо говорить?

Нина напрягалась:

— Ну а как же? Мне было бы приятно услышать, что ты меня любишь.

Но Гайдай только отмахивался:

— Нина, ты еще многого не понимаешь.

А когда Нина сшила себе роскошное платье, чтобы в нем отправиться с мужем в Дом кино на встречу Нового года, тот отреагировал не менее своеобразно.

— Ну, как тебе? — обратилась к нему жена, красуясь в праздничном наряде. Сама она никогда еще не казалась себе такой красивой, даже в день свадьбы. Но Леонид лишь сухо ответил:

— Хорошо.

— И только-то? — не поверила своим ушам Нина. — Может быть, тебе вообще не нравится это платье? А я ведь для тебя старалась — для своего мужа. Чтобы у него была самая красивая жена на мероприятии.

Леонид шумно вздохнул и, словно с неохотой, вымолвил:

— Нинок, ты должна понять, что ты некрасивая.

Вконец ошарашенная этим заявлением, Нина даже присела:

— Что? Как это?.. Зачем же ты на мне женился?

— У тебя много других достоинств, — сказал Гайдай. — И вообще,

понимаешь, не надо казаться — надо быть. Надо быть самим собой. Всегда.

Гайдай, обладавший завидной самодостаточностью, и в других людях больше всего ценил это качество. А ведь далеко не каждый может похвастаться его наличием. Нина Гребешкова с годами менялась под влиянием мужа — и, как она сама считает, менялась в лучшую сторону. Хотя самодостаточности ей тоже всегда было не занимать. Одной из первых зарубежных стран, в которой побывала Гребешкова, стала Коре́йская Народно-Демократическая Республика. Оттуда Нина привезла лозунг «Чучхе и Чхоллима», что означает «самостоятельность и независимость». Эта формулировка стала Нининым девизом.

В обычной жизни данный девиз действительно гораздо больше подходил Гребешковой, чем Гайдаю. Ведь самодостаточность Леонида простиралась так далеко, что его просто невозможно было приучить к чему-то полезному, заставить разбираться в том, что его не интересовало. В большинстве бытовых вопросов Гайдай был чуть ли не бессилен. Он вовсе не являлся лентяем — напротив, с охотой брался за любую работу по хозяйству. Но ни к чему хорошему это обычно не приводило. В этом отношении Леонид походил на дядюшку Поджера — персонажа Джерома Клапки Джерома (кстати, одного из любимейших писателей Гайдая). Так, однажды он стал колоть на даче дрова и угодил лезвием топора прямо по своей больной ноге. Жене пришлось немедленно везти его в больницу.

Но обращаться к врачам по поводу собственного ранения Леонид после войны отказывался наотрез. На все уговоры Нины он отвечал:

— Не волнуйся, я умру на своих ногах.

И оказался прав.

Более того, ни разу в жизни Гайдай не воспользовался своими инвалидными льготами. Во-первых, ему претило обнаруживать свою слабость хоть перед кем-то. Во-вторых, он и впрямь не признавал себя сколько-нибудь ущербным и уже поэтому не мог бы настаивать на каких-либо поблажках себе. Противоположную манеру поведения он высмеял в «Операции «Ы»...», когда на выкрик: «Где этот чертов инвалид?» — в кадр входит здоровенный Моргунов и басит: «Не шуми! Я инвалид!» — а затем двумя руками разворачивает автомобиль-мотоколяску на 180 градусов.

В общем, у Гайдая было очень развито чувство собственного достоинства. При этом его несколько не смущало отсутствие навыков, традиционно считающихся в семье прерогативой и даже обязанностью мужчины. Когда на рабочем столе Леонида надо было заменить лампочку, он обращался к жене:

— Нинок, там у тебя лампочка перегорела.

Он говорил именно «у тебя», хотя Нина его настольной лампой никогда не пользовалась.

Так же было и с машиной, появившейся у супругов гораздо позже. Гайдай регулярно сжигал стартер, а потом поднимался к жене:

— Нинок, там у тебя что-то с зажиганием.

С особой охотой Гайдай регулярно брался дома за то, что у него по-настоящему получалось. Например, он прекрасно варил украинский борщ — и раз или два в месяц обязательно готовил огромную кастрюлю. Мясо в магазине он всегда выбирал сам, поскольку тоже умел это делать.

А со всем остальным превосходно справлялась Нина Гребешкова, ибо у нее-то как раз были золотые руки; даже машину она ремонтировала самостоятельно. Гайдай до конца жизни искренне изумлялся хозяйственным способностям жены:

— Нинок, ну надо же! И ты это всё сама! Невероятно!

Но время от времени «Нинок» срывалась. В какие-то моменты ей начинало казаться несправедливым такое разделение семейных обязанностей: весь дом и воспитание дочери — на ее плечах, а у Лени — только творчество.

Нина долго привыкала к жизни с такой исключительно творческой личностью. Первое время она еще не могла не смотреть на мужа как на более зрелого человека — всё-таки он был на восемь лет старше, а в молодости это ощутимая разница.

— Леня, как быть? — обращалась к нему жена по какому-либо житейскому вопросу.

— Понятия не имею, — равнодушно пожимал плечами муж.

— Но ведь ты старше меня, опытнее.

— Ты знаешь, если человек — дурак, то это надолго, — говорил Гайдай.

Это была несколько переиначенная фраза из фельетона Ильфа и Петрова, которая в еще более измененном виде вошла в фильм «Бриллиантовая рука».

Многие другие выражения, позаимствованные Гайдаем из собственной семейной жизни, впоследствии тоже украшали его кинокартины.

Гайдай никогда не позволял себе говорить о других людях плохо, особенно за глаза. Но на близких отыгрывался, постоянно над ними подшучивая. Понятно, что больше всего гайдаевских подколов выпадало на долю жены, и это ей не больно нравилось.

— Тренируйся на себе, — частенько говорила она мужу, когда ему приходила охота ехидничать.

Позже эта фраза была переделана в реплику Балбеса из «Операции «Ы»...»: «Тренируйся лучше на кошках».

Другой случай. Будучи с мужем в какой-то дружеской компании, Гребешкова порывалась рассказать слегка неприличный анекдот, но Гайдай останавливал ее, шепча:

— Нинок, еще рано. Видишь, все пока трезвые.

Потом все выпивали и начинали травить хохмы — как и положено, откровенные и даже бесстыдные. Нина решалась, наконец, выступить со своим заветным анекдотом, но муж снова ее останавливал:

— А теперь, Нинок, поздно. Для твоей невинной истории все уже слишком пьяные.

Похожий скетч имеется в фильме «На Дерибасовской хорошая погода», когда в кульминационный период операции по захвату мафии подчиненный раз за разом обращается к генералу КГБ:

— Может быть, уже пора вызвать подкрепление?

Генерал неизменно отвечает:

— Еще рано.

А в последний раз, когда всякая надежда на спасение разведчиков исчезает, генерал сокрушенно опускает бинокль и разводит руками:

— Уже поздно.

Наконец, вот история происхождения одной из самых известных фразочек в одной из самых известных гайдаевских комедий. Леонид никогда не шел на конфликт с женой. Любые попытки Нины пошуметь, поссориться, повыяснять отношения рассыпались о стену гайдаевского хладнокровия. Он оставался равнодушным и безучастным к любым жениным попрекам — и ссоры не получалось. Тогда и Нина отступала. И в следующий раз она чаще всего ограничивалась тем, что с досадой говорила мужу:

— Так и хочется устроить скандал.

Точь-в-точь эту же фразу произносит в фильме «Иван Васильевич меняет профессию» Зина, сообщающая Шурику, что она от него уходит. У Булгакова, по пьесе которого ставилась картина, есть Зинаидина реплика, что ее «тянет устроить сцену»; но в потоке обильных слов героини фраза остается практически незамеченной, тогда как в фильме Гайдая на «скандальной» реплике сделан особый акцент.

Если Шурик и Лида из «Операции «Ы»...» вобрали в себя многие черты Гайдая-студента и юной Гребешковой, то Шурик и Зина (в исполнении тех же артистов Демьяненко и Селезневой) в «Иване Васильевиче...» — это утрированный портрет Леонида и Нины в их

взрослой семейной жизни.

К этой паре можно подобрать аналогию и из «12 стульев»^[9] в лице Элочки-людоедки и ее мужа инженера Щукина. Только «Элочкой» у себя дома был Гайдай. А фразу благоразумного инженера «Живи как тебе хочется, а я так не могу» зачастую очень хотелось произнести как раз Нине по отношению к своему «людоеду».

Однажды она всё-таки обратилась к мужу практически с этой фразой. И добавила:

— Так что извини, Леня, но я ухожу к маме.

Нина стала собирать чемодан, на полном серьезе решив уйти, а Гайдай повел себя «по-шуриковски»: не стал ничего говорить, а тихо присел в углу и скорбно смотрел, как любимая жена складывает вещи. И только когда Нина уже готова была выйти за дверь, он с непритворной тоской в голосе обратился к ней:

— Не надо, Нинок, не уходи. Я ведь пропаду, если ты уйдешь.

И она не ушла. «Пожить отдельно» от мужа ей так никогда и не удалось. И оба супруга в результате были этому очень рады.

Непродолжительные конфликты время от времени возникали и в дальнейшем, но протекали в легкой, уже привычной форме. Нина Павловна не оставляла попыток «устроить скандал», когда на душе у нее накопало, но Гайдай вновь и вновь не позволял ей этого. Чтобы не подыгрывать раздраженной жене даже своим присутствием, он попросту уходил — или в свой кабинет, или на улицу. Мог долго стоять у подъезда и кормить с руки воробьев — была у него такая привычка.

Нина кричала ему вслед:

— Что же ты уходишь? Дай мне договорить! Я хочу наконец выяснить отношения!

Но Леонид невозмутимо парировал:

— А я не хочу видеть тебя такой.

И спокойно переживал в уединении, пока жена не успокаивалась и не становилась прежней.

Наряду с фразой «Не хочу видеть тебя такой» у Гайдая была для жены еще одна убийственная реплика:

— Нинок, оказывается, у тебя нет чувства юмора.

В устах ведущего комедиографа страны это, конечно, звучало как страшное оскорбление.

Однажды супруги повздорили по дороге домой с очередного кинематографического мероприятия. В районе, где они жили, в то время шла стройка. Нина была на каблуках и ступала очень осторожно. В конце

концов она не выдержала:

— Леня, ты бы мне хоть руку подал. Ты же видишь, тут мостки, я могу упасть.

Но Гайдай, видимо, не желал мириться и язвительно заметил:

— Может, тебя еще на руках понести?

Тут уж Нина не стала сдерживаться и расплакалась:

— Да ведь я вышла за тебя замуж, потому что ты сказал, что будешь носить меня на руках.

Гайдай, казалось, удивился:

— Понимаешь ли, Нинок, я считаю, человек без юмора — не человек.

Подобное случалось часто. Гайдай словно не подозревал, что его жена видит всё в ином свете, чем он сам, и поражался всякий раз, когда это обнаруживалось. Однажды они ехали в метро, и Леонид обратился к Нине:

— Ты только посмотри, какая красивая женщина! Вон стоит.

Нина стала всматриваться, но никого не увидела:

— Ладно, сейчас она выйдет, и я на перроне ее разгляжу.

— А если она еще не выйдет? — хмыкнул Гайдай. — Что бы тебе сейчас на нее не посмотреть?

С этими словами Леонид (рост 183 сантиметра) нагнулся до уровня Нины (155 сантиметров) и прямо-таки ахнул:

— Господи, Нинок! Да ты ведь ничего здесь не видишь! Как же ты живешь?

Несмотря ни на что, свою жену Гайдай обожал. Не говорил с ней о любви, не восхищался ее красотой, но зато каждое воскресенье покупал ей цветы. Как правило, это были красные розы. Порой Нина Павловна даже ругала его за эти траты, но Леонид Иович свято придерживался этой традиции на протяжении всех сорока лет их совместной жизни. Что и свидетельствовало о его огромной любви красноречивее любых словесных признаний.

А пока для Гайдая только начиналась семейная жизнь и заканчивалась учеба. Почти через полтора года после свадьбы он благополучно окончил ВГИК. В его дипломе с отличием сказано: «Решением Государственной экзаменационной комиссии от 23 марта 1955 г. Гайдай Л. И. присвоена квалификация кинорежиссера». Лишь напротив двух дисциплин в гайдаевском дипломе стоит оценка «хорошо» — «история театра» и «всеобщая история изобразительного искусства»; по всем остальным предметам — «отлично».

Возможно, Гайдай и не был стопроцентно идеальным студентом,

эдаким «первым учеником» всего ВГИКа. Но судя по воспоминаниям тех, кто учился с ним, как минимум в одной дисциплине равных ему не было. И это, конечно, было актерское мастерство. «Я и замуж-то за Леню вышла потому, что купилась на его актерский талант, — рассказывала Нина Гребешкова. — Мы учились во ВГИКе в одно время, а их курс играл на экзамене водевиль «Бархатная шляпка» У Лени была роль такого эксцентричного, хилого субъекта, который вдруг бросается защищать женщину, несправедливо заподозренную мужем в измене. Угрожая обидчику, он хватал стул, поднимал его над головой и кричал: «Да я шесть пудов одной рукой выжимаю, подкову гну!» На спектакле Лене подсунули бракованный стул, и, как только он его поднял, мягкое сидение повалилось ему на голову. Леня с ходу изменил мизансцену, изогнулся, как соломинка, осел на несколько секунд под стол и уже из-под него жалобно пропищал: «Я... я... подкову гну»^{35}. «Так, как он играл, я никогда больше не видела, чтобы так играли актеры. Он был Богом данный комедийный актер! Пырьев на том спектакле развалился в кресле, вытянув ноги, и не мог даже смеяться. Уже шли только вздрагивания. Рядом — такой же Барнет. Это было очень смешно»^{36}.

После такого зрелища знаменитые режиссеры Иван Пырьев и Борис Барнет не могли не запомнить выпускника Гайдая. Вскоре оба выразили желание с ним работать. И первым это сделал Барнет — пригласил Гайдая в свою постановку «Ляна» на должность режиссера-практиканта, а кроме того, доверил ему исполнить в этом фильме одну из главных ролей.

Лирическое отступление

ГАЙДАЙ-КИНОАКТЕР

В 1993 году Леонид Гайдай дал интервью газете «Собеседник». На вопрос журналистки о ролях, сыгранных им в кино, режиссер ответил: «Снялся в комедии «Ляна», ее ставил Борис Барнет, а я был у него режиссером-стажером. Снимался в картине «Ветер» Александра Алова и Владимира Наумова, в эпизоде. Там комсомольцы радостно идут на I съезд комсомола, а я играл красного командира. Так потом половину эпизода вырезали и сказали, что таких командиров не бывает. У себя один раз снялся в «12 стульях», в роли старичка Коробейникова. На эту роль был утвержден Эраст Павлович Гарин, и вот буквально завтра съемки, а у него — инфаркт. Я взял и сам сыграл. Но вообще-то я не любитель сниматься в своих картинах»^{37}.

Однако и в чужих картинах он снимался не чаще. Иван Пырьев какое-то время раздумывал над тем, чтобы доверить Гайдаю главную роль в своей картине «Идиот», но постоянный пырьевский оператор Валентин Павлов отговорил режиссера от этой затеи.

— Гайдай не годится на эту роль, — уверенно сказал Павлов. — У него же без очков глаза слепые. Мышкин очков не носил, и у него должны быть ясные, чистые глаза.

В результате князя Мышкина сыграл Юрий Яковлев. А для Гайдая его первая роль в кино так и осталась единственной крупной. В титрах фильма «Ляна» его имя стоит пятым, но если судить по экранному времени, на протяжении которого гайдаевский герой присутствует в кадре, то его следует признать третьим после двух центральных персонажей — Ляны, сыгранной Кюнной Игнатовой, и Андрия в исполнении Александра Шворина.

Одноклассник Леонида Владимир Соболев вспоминал впоследствии: «Как-то приходим с женой в кино, фильм называется «Ляна». Я обычно на титры особого внимания не обращал, а жена говорит: «Смотри, написано: стажер-режиссер Л. Гайдай. Может, Ленька? И роль исполняет. Ну тогда точно узнаем» Фильм на молдавские темы, возможно, это была его дипломная работа. Начинается сеанс, на экране появляется гуцул с длинной трубкой, вполоборота стоит. Я жене шепчу: «Это же Ленькины уши-локаторы, длинная шея, это точно он»^{38}.

Гайдай действительно появляется в первом же кадре картины. Его герой Алеша Мамулат выходит из дома в светлом костюме, коричневой шляпе, с коричневым чемоданом и трубой под мышкой. Он бодро идет навстречу расположившемуся на дороге овечьему стаду, размахивая трубой, — эта сцена чем-то напоминает начало «Веселых ребят» с торжественным шествием пастуха в исполнении Утесова, поющего «Легко на сердце от песни веселой...». Герой Гайдая буквально протискивается сквозь стадо и выходит к долине с пастбищами. Открывается прекрасный вид, Алеша достает мундштук, вставляет его в трубу и начинает играть развеселую мелодию в молдаванском стиле. А под шляпой у Алеши Мамулата обнаруживается знаменитый чуб, о котором так любят вспоминать люди, лично знавшие Гайдая.

Сюжет фильма разворачивается вокруг троих друзей-музыкантов — флейтиста Андрия, трубача Алеши и гармониста Гриши (последнего сыграл Раднэр Муратов, который впоследствии исполнит пару эпизодических ролей в фильмах Гайдая). В самодеятельности эти ребята достигли изрядных успехов, а вот работники из них никудышные. До поры до времени председатель виноградарского колхоза, где числятся три друга, многое им прощал за музыкальные таланты. Но терпение председателя лопается, когда на республиканском смотре в Кишиневе его подопечным вознамерились вручить почетные грамоты как «лучшим в песне, лучшим в труде». После такого конфуза председатель решает, что нерадивых виноградарей вовсе не надо отправлять на московский фестиваль.

А вот голосистая невеста Андрия, Ляна, и поет замечательно, и в передовиках числится: уж ее-то в Москву пошлют в первую очередь. Но Андрий завидует зазнобе и ставит ей ультиматум: не ездить — и баста, а то не женюсь. Ляна на него смертельно обижается, а Алеша с Гришей берутся примирять влюбленных.

Впрочем, у героя Гайдая хватает и своих любовных забот. В одной из лучших сцен фильма его Алеша выясняет отношения с девушкой Параскицей (ее роль исполняла актриса Муза Крепкогорская, которая много лет спустя сыграет несколько эпизодов в гайдаевских комедиях). Персонаж Леонида ссорится с возлюбленной, тут же мирится, танцует от счастья и очень смешно падает в колодезь.

В этом фильме как нигде заметно, что молодой Гайдай был весьма похож на Александра Демьяненко. А современные зрители «Ляны» могли бы отметить, что Леонид смахивает еще и на британского актера Джуда Лоу.

Но в процессе работы над «Ляной» возможность лишний раз

попробовать себя в актерском качестве была для Гайдая, конечно, не главной. По-настоящему бесценным стал для него опыт, полученный в качестве помощника прекрасного режиссера. У Барнета он научился многому. Достаточно сказать, что на первую страницу каждого из своих режиссерских сценариев Гайдай непременно вписывал один и тот же эпиграф: ««Пока не ощутишь радость — не снимай кадра». Б. В. Барнет». Этому напутствию Леонид Иович старался следовать всю жизнь.

Премьера «Ляны» состоялась 2 августа 1955 года. Большим событием она не стала: эпоха малокартинья уже закончилась, и зритель мог себе позволить более придирчиво относиться к текущему репертуару. Фильм не вошел в число лидеров проката, в отличие от многих прежних работ Барнета, таких как «Подвиг разведчика» (1947) или «Щедрое лето» (1950). Критика тоже отреагировала вяло. Определенный успех «Ляна» снискала разве что в Молдавии.

Киновед и сценарист Виктор Андон писал в книге «Рождение молдавского кино»: «...Зрители и общественность республики в целом хорошо приняли картину. В рецензиях на фильм подвергалась критике слабая драматургия сценария, не позволившая актерам подняться до более высокого уровня интерпретации своих ролей. «Несмотря на недостатки, — писала «Советская Молдавия», — трудно переоценить положительные стороны новой комедии. Общими усилиями коллектива московской киностудии им. М. Горького и деятелей молдавского искусства создан первый художественный фильм, который знакомит советских зрителей с красочной природой республики, с ее жизнью и бытом ее тружеников, с расцветом молдавской культуры, достигнутым за годы советской власти».

Автор справедливо указывал, что для Барнета, автора «Окраины» и «Подвига разведчика», «эта картина не явилась новой ступенью в творческой биографии, но отмечал, что «для нашей республики был важен уже сам факт творческого сотрудничества представителей русского и молдавского кино»^[39].

Следующее появление Гайдая на экране произошло через три года. На сей раз это был крошечный эпизод в картине «Ветер», да еще и порезанный цензурой. Так что в этом фильме зрители просто не успевали оценить колорит Гайдая-актера. Но на съемочную группу он произвел большое впечатление. Один из режиссеров фильма Владимир Наумов рассказывал:

«Он был похож на соломинку, очень худой — только профиль, анфас практически не виден. Замечательно пластичный и подвижный. Эпизод с его участием шел на экране несколько секунд. Его герой, красноармеец времен Гражданской войны, сидел под поездом с огромным маузером и

стрелял из-за колес. Он был обвешан гранатами, пулеметными лентами и почему-то всё время краснел. Я спросил: «Гайдай, ты почему такой красный?» Он говорит: «Борюсь с тяжестью — посмотри, сколько на мне навешано!».

И вот когда Гайдай вдохновенно палил из маузера, поезд по чьей-то ошибке внезапно тронулся. Я в тот момент смотрел в камеру: вижу, Гайдай куда-то делся. Поднялся крик, свист, поезд остановили. Оказалось, Гайдай исхитрился проскользнуть на шпалы и улечься между колесами движущегося поезда. Я в шутку ему предложил сделать еще один дубль. И он абсолютно спокойно, с улыбочкой сказал: «Давай сделаем так: поезд двинется, и я повторю эту штуку — буду палить, лежа между колес. Будет очень смешно» И повторил!

Еще у него была маленькая сцена, где он агитировал за революцию. Гайдай стоял в широчайших галифе, из которых торчали тоненькие, как спички, ноги. Вся его фигура вызывала столько симпатии, столько приязни, что мы с моим соавтором Аловым хотели снимать его во всех наших фильмах. И начиная каждую новую картину, решали, что бы придумать для Гайдая. Но он уже был занят собственными фильмами.

Если бы жизнь сложилась иначе, уверен, Гайдай был бы одним из самых выдающихся комических артистов. Но он стал режиссером. И счастье, что случилось именно так»^[40].

От эпизода с поездом, о котором поведал Наумов, в картине не осталось вообще ничего. В окончательном варианте Гайдай появляется в совсем другой сцене. В бане происходит потасовка между главным положительным героем (Эдуард Бредун) и замаскировавшимся белым офицером (Анатолий Ромашин). На шум является военное начальство:

— Науменко!

— Я! — отзывается тот, буквально высовывая голову из таза с мыльной водой. Красный командир Науменко — это, разумеется, Гайдай. Он появляется в кадре с лицом, почти полностью покрытым пеной, — прямо как Игорь Ясулович — инженер Щукин в «12 стульях».

— Арестовать! — приказывает ему старший офицер.

— Которого?

— Двух.

— Так точно! Слушаюсь!

Всё, гайдаевский эпизод фактически закончен. Правда, еще через пару минут он возникнет в фильме в одетом виде, однако камера удержит его в поле зрения не более двух-трех секунд. Но всё-таки можно успеть разглядеть, насколько он тут забавен — со смешными длинными усами,

отсутствием зуба в самом видном месте верхней челюсти и ухом, торчащим из-под папахи, надетой набекрень.

Фильм «Ветер» примечателен еще и тем, что в нем сыграли сразу несколько актеров, которые потом будут сниматься у Гайдая: Александр Демьяненко, Юрий Яковлев, Алексей Крыченков, Георгий Светлани, уже упомянутый Эдуард Бредун.

Следующую эпизодическую роль Гайдай отведет себе сам в нелюбимом фильме «Трижды воскресший» (1960)... А в 1961 году выйдет короткометражный фильм «В пути» (режиссер Мери Анджапаридзе, мать Георгия Данелии), о котором никак нельзя не упомянуть. Ведь это единственная картина, в которой Гайдай появляется в одном кадре со своей супругой. Более того, в этом же кадре присутствует и их дочка Оксана, которой на тот момент было не более трех лет. Оксана, правда, изображает мальчика, но Нина и Леонид играют фактически самих себя — любящих супругов. Эпизодический персонаж Гребешковой собирается выходить с ребенком из только что остановившегося поезда. На платформе она без труда замечает длинную фигуру своего мужа, кричит ему и машет. Взгляд взволнованного Гайдая останавливается на жене и ребенке, он не помня себя от радости бежит к вагону, вскакивает на ступеньки, обнимает родную пассажирку, целует «сына»... Просто полуминутная зарисовка, не имеющая никакого отношения к основному действию короткометражки.

После «В пути» зрители увидели Гайдая на экране только через десять лет — в его собственных «12 стульях» в роли архивариуса Варфоломея Коробейникова, сыгранной им вместо заболевшего Эраста Гарина.

1977 годом датируется последнее участие Гайдая в фильме другого постановщика. Это была картина его однокурсника Якова Сегеля «Риск — благородное дело», посвященная работе каскадеров и в целом кинематографу. Гайдай появляется на несколько секунд будто бы в образе самого себя — кинорежиссера. Говорим «будто бы», потому что здесь он вроде как снимает фильм о войне. На самом деле сделать кино на подобную тему реальному Гайдаю даже в голову никогда не приходило. Так что этот фрагмент можно с полным правом назвать шуточным, самоироничным.

И уж точно преисполнена отчаянной самоиронии последняя мини-роль Гайдая, которую он сыграл в своей единственной постсоветской картине «На Дерибасовской хорошая погода, или На Брайтон-Бич опять идут дожди» (1992). Леонид Иович изображает помешавшегося игрока, которого выносят из казино. Безумный старик размахивает ручкой, оторванной от игрового автомата, и нарочито противным голосом орет:

«Люди гибнут за-а-а мета-а-алл!» Поздняя страсть режиссера к «одноруким бандитам» общеизвестна. Но больше всего этот эпизод впечатляет реакцией главного героя (разумеется, срежиссированной самим Гайдаем): агент КГБ Федор Соколов в исполнении Дмитрия Харатьяна провожает выносимого наружу старика каким-то странным, подозрительным взглядом, будто что-то мучительно припоминая... Сегодня эта сцена не может не навеять некие пронзительные и печальные мысли, но в тот момент, когда она снималась, никому, конечно, еще не было известно, что картине суждено стать последней в жизни и творчестве Леонида Иовича.

Однако мы рассказали только о тех кинопоявлениях Гайдая, где его без труда можно опознать на экране. А ведь едва ли не в каждом своем фильме он «снимался», так сказать, опосредованно. В кадре звучал его голос, крупным планом демонстрировались его руки или ноги, а на общем плане могла мелькнуть на секунду и вся его долговязая фигура. Нина Гребешкова рассказывала: «Ленины фильмы я теперь смотрю совершенно по-другому. Если раньше я смотрела их как профессионал и очевидец, то теперь ищу в них Леню. Ведь очень часто он отпускал актеров и в каких-то фрагментиках снимался сам. Вот, например, помните, в «Бриллиантовой руке» крупным планом показаны руки, которые вынимают из земли жестянку с драгоценностями? Это Ленины руки. А в «Двенадцати стульях» Киса в ярости разрывает и топчет ногами очередной «пустой» стул. Ноги сняты крупным планом — это Ленины ноги. У актеров я вижу Ленины жесты, которые он им ставил»^[41].

Иными словами, Гайдай как бы растворялся в собственных прекрасных актерах. У него ведь снимались сплошные звезды, весь цвет советского кино. Так что не стоит сильно жалеть, что мы практически не видели в действии Леонида Гайдая как комика. Зато зрители приобрели наилучшего комедиографа, который одухотворил своей индивидуальностью целую плеяду блистательных комедийных артистов. И если Чаплин всё-таки был один, то экранных «гайдаев» у нас множество — от студента Шурика и Семен Семеныча до агента Соколова и Остапа Бендера.

Глава пятая

НАПАРНИК

Пырьев. «Мосфильм». «Долгий путь»

Гайдай так или иначе оказался связан со всеми выдающимися советскими режиссерами пятидесятих годов. У Григория Александрова он оканчивал курс во ВГИКе. Первую практику в большом кино получил на картине Бориса Барнета. Самостоятельный дебютный фильм снимал (вместе с другим новичком Валентином Невзоровым) по сценарию Михаила Ромма в его творческой мастерской. Ну а штатным режиссером «Мосфильма» Гайдай стал благодаря Ивану Пырьеву («Ляна» снималась на Киностудии им. Горького, и Леонид был оформлен там только на одну картину как режиссер-стажер).

В то время Пырьев являлся одним из двух всенародно признанных режиссеров успешных музыкальных комедий. Вторым был, разумеется, Александров. В книге Сергея Довлатова «Соло на IBM» приводится исторический анекдот об этих кинематографистах:

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

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

Так Александров и Пырьев стали врагами. Так наметились два пути в развитии советской музыкальной кинокомедии. Пырьев снимал кино в народном духе («Богатая невеста», «Трактористы»). Александров работал в традициях Голливуда («Веселые ребята», «Цирк»).

Как и всякому анекдоту (в данном случае можно даже сказать, кинематографической легенде), приведенному отрывку вовсе не обязательно верить. Но многое в нем отображено верно и подмечено точно. Конечно, вряд ли Пырьев и Александров были врагами — скорее наоборот. В 1919 году восемнадцатилетний Пырьев и шестнадцатилетний Александров вместе занимались самодеятельностью в Екатеринбурге,

откуда Александров был родом. А в 1921 году оба приятеля уже были приняты в московский Первый рабочий театр Пролеткульта. Пути Ивана и Григория разошлись лишь тогда, когда их обоих захватил мир синемаатографа. Они действительно были конкурентами — главными комедиографами страны на протяжении более чем десяти лет; однако это обстоятельство не мешало их хорошим отношениям. К тому же «голливудская» и «народная» традиции слишком уж разнились, чтобы представитель одной из них мог отбирать режиссерский «хлеб» у сторонника другой.

Будучи одним из самых талантливых, плодовитых, успешных и, как следствие, влиятельных режиссеров своего времени, в 1954 году Пырьев стал еще и директором «Мосфильма». Однажды Иван Александрович встретил в Доме кино Нину Гребешкову, сыгравшую одну из главных ролей в его последнем на тот момент фильме «Испытание верности», и в своей обычной манере обратился к артистке:

— Где длинный? Он как диплом получит, куда вообще думает устраиваться?

— Наверное, в Киев, — ответила Нина, невольно дав понять мэтру, насколько скромны были тогдашние притязания ее мужа.

— Да ты что, ни в коем случае! — горячо возразил Пырьев. — Гайдая я к себе на «Мосфильм» забираю — так и передай ему.

И действительно, на институтской комиссии по распределению выпускнику Гайдаю сообщили, что «Мосфильм» прислал на него персональную заявку. Так Леонид с самого начала стал работать на главной киностудии страны. Абсолютно все свои фильмы он сделает именно здесь.

Пырьев, несомненно, был расположен к Гайдаю, и это часто выручало начинающего постановщика. Самую неоценимую помощь Иван Александрович оказал ему в сложнейшей ситуации с фильмом «Жених с того света». Фактически именно благодаря Пырьеву Гайдай вообще смог состояться как кинорежиссер. В благодарность за это все свои блистательные фильмы шестидесятых годов Леонид Иович принципиально снимал в творческом объединении «Луч», которым руководил Пырьев.

Ну а в 1955 году Гайдая по Пырьеву кой протекции сразу же определили ассистентом режиссера в съемочную группу фильма под рабочим названием «Повесть об агрономе и директоре МТС». Картину ставил ровесник Гайдая Николай Фигуровский (он окончил ВГИК на четыре года раньше). Но по каким-то причинам работа над фильмом очень быстро прекратилась, и он был навсегда закрыт. Гайдай снова остался без дела. Пырьев предложил Леониду самому выбрать, в какую картину он

хочет быть зачислен вторым режиссером. Правда, вариантов было всего два: или работать на «Карнавальная ночь» у Эльдара Рязанова, или помогать режиссеру Андрею Гончарову экранизировать рассказы Короленко. Гайдай не задумываясь выбрал второй вариант.

И Рязанов, и Гончаров были дебютантами в художественном кино. Но в творческом багаже Рязанова на тот момент имелось лишь несколько документальных и видовых фильмов, к тому же он был моложе Леонида на целых четыре года. А Андрей Александрович Гончаров, 1918 года рождения, являлся опытным театральным режиссером.

Впоследствии Леонид Иович рассказывал: «Я понимал, что мне надо набираться опыта. О Рязанове говорили хорошо, но он только-только пришел из документалистики. Последней из его работ в прежнем жанре был киноконцерт «Весенние голоса» вместе с режиссером Гуровым — о всесоюзном смотре художественной самодеятельности трудовых коллективов. «Голоса» привлекли внимание Пырьева, и он решил доверить Рязанову постановку полнометражного фильма на ту же тему — о художественной самодеятельности. Для Рязанова это был прекрасный шанс, я желал ему всяческого успеха. Но при этом подумал, что вряд ли Рязанов мог уже считаться опытным мастером в работе с актерами, чтобы мне было чему у него учиться. И пошел к Гончарову»^{42}.

И тут выяснилось, что Андрей Гончаров — человек сугубо театральный (о чем, вероятно, он и сам тогда не подозревал). У него, как оказалось, совершенно не лежала душа к кинематографу. Так что уже на начальном этапе съемок фильма, получившего название «Долгий путь», Гончарову пришлось ретироваться, по собственной инициативе или по настоянию руководства — это уже не важно. Важно то, что для Гайдая такая перемена обстоятельств стала шансом, который на «Мосфильме» не выпадал почти никому. Из начинающего ассистента режиссера Леонид был в одночасье «повышен в звании» до режиссера-постановщика. В то время считалось неслыханным, чтобы молодому человеку доверили самостоятельную кинопостановку уже в год его выпуска из ВГИКа.

Гайдай, однако, получил картину «Долгий путь» не в полное свое владение: его полноправным сорежиссером стал еще один дебютант Валентин Невзоров, у которого, как и у Гончарова, тоже был немалый опыт в театральной режиссуре. Невзорову кинематограф пришелся по душе, однако после «Долгого пути» он снял еще только одну кинокартину — «Семья Ульяновых» (1957), ставшую очередным вкладом советского искусства в бесконечную ленинianiю. В 1961 году Невзоров скончался. Ему было всего 42 года.

Осуществлять киносъемку «Долгого пути» назначили Сергея Полуянова, который будет постоянным оператором Гайдая в период с 1971 по 1982 год. А сценарий картины написали Михаил Ромм и Борис Бродский по мотивам двух рассказов Короленко из его сибирского цикла: «Чудная» (1880) и «Ат-Даван» (1892). Русский классик второго ряда Владимир Галактионович Короленко почитался одним из главных предшественников и современников Максима Горького. В советское время это дорогого стоило. Экранизации произведений таких писателей всячески приветствовались, но в деле кинематографического освоения творчества Короленко Гайдай с Невзоровым оказались первыми. Уже после «Долгого пути» в СССР вышли такие фильмы по произведениям писателя, как «Полесская легенда» (1957), «Слепой музыкант» (1960) и «Среди серых камней» (1983).

Короткий рассказ «Чудная» (снабженный подзаголовком «Очерк из 80-х годов») — одно из самых ранних произведений Короленко, повествовавшее, как жандармы везут в ссылку «политичку» Морозову — образованную девушку, видимо, из хорошей семьи, с обостренным чувством собственного достоинства. Основная часть повествования ведется от лица одного из жандармов, простого, «народного» человека, сочувствующего аристократической барышне. Его рассказ заканчивается смертью героини, заболевшей во время тяжелой дороги.

Но в основу фильма «Долгий путь» прежде всего положен более поздний и гораздо более пространный рассказ «Ат-Даван» (его подзаголовок — «Из сибирской жизни»). Согласно примечанию самого автора, Ат-Даван — станция на Лене, около 300 верст выше Якутска. Именно туда прибывают двое путников и выслушивают печальную повесть станционного зрителя. Основной рассказчик и главный герой произведения — «небольшой круглый человечек неопределенного возраста» с соответствующей фамилией Кругликов. Раньше он жил в Кронштадте, вырос в обеспеченной семье и имел хорошую службу, а в Сибирь загремел оттого, что «из любви к одной девице, в начальника своего, статского советника Латкина, дважды из пистолета палил» (пожилой чиновничий деспот Латкин влюбился в невесту Кругликова Раису и принялся бесцеремонно отбивать ее у безропотного подчиненного). Это предельно неуютная история унижения «маленького человека» в духе первых страниц гоголевской «Шинели».

Как было заведено в раннем советском кино, классическая литературная основа оказалась изрядно политизирована. Сценаристы соединили в один образ героиню «Чудной» Морозову и Раису. В конце

фильма зритель узнаёт в большой ссыльной, которая в сопровождении жандармов заехала переждать метель на станцию Ат-Даван, свою бывшую невесту. Кругликов понимает, что его возлюбленная стала революционеркой, и преисполняется умилением и гордостью за нее, но девушку тут же увозят прочь.

Сибирская тематика была близка как Гайдаю, так и Невзорову, который родился в Иркутской области. Зимние, «якутские» сцены фильма снимали недалеко от Красноярска весной 1956 года. В Кронштадте работали летом. В кадр попало много достопримечательностей островного города — съемки проходили в форте Кроншлот, в Петровском парке, у Гостиного двора. После этого в Москве снимали павильонные сцены. Осенью картина была уже закончена.

В первых кадрах «Долгого пути» возникает движущийся поезд, а первое лицо, которое мы видим, принадлежит юной Раисе в исполнении Кюнны Игнатовой, знакомой нам по заглавной роли в фильме «Ляна».

Как видим, уже тогда Гайдай был верен своему пожизненному правилу приглашать в каждую картину актеров, с которыми работал раньше. Об этом он говорил, в частности, в своем последнем телеинтервью (1993) в рамках программы «Встреча по вашей просьбе»: «Я вообще человек постоянный. Если мне актер нравится и мы с ним, так сказать, сработались, я обязательно приглашаю его в другую картину. Есть актеры, которые являются соавторами фильма. Я стараюсь работать с такими актерами. С ними интересно, какое-то идет взаимное обогащение, рождается что-то новое».

Впрочем, с Кюнной Игнатовой Гайдай после «Долгого пути» уже не сотрудничал. Зато на съемках этого фильма красивая двадцатилетняя артистка (наполовину якутка, наполовину русская) встретила своего будущего мужа. Но им оказался не Сергей Яковлев, который играл Василия Кругликова, а исполнитель роли гадкого Латкина Владимир Белокуров, тот самый знаменитый мхатовский актер, курс которого оканчивала Нина Гребешкова. У Игнатовой и Белокурова была тридцатилетняя разница в возрасте, но этому браку не стоит сильно удивляться. В конце концов Белокуров в жизни не был Латкиным, а наиболее известная его кинороль — Валерий Чкалов в одноименном фильме 1941 года.

Вернемся, однако, к «Долгому пути». После того как нам продемонстрировали главную героиню только что начавшегося фильма, на экране появляется титр: «От Москвы до Перми — тысяча пятьсот верст». Теперь дорога уже не железная, а обычная, полевая. По ней тащится телега, запряженная двумя лошадьми. Камера передвигается вместе с ней.

Следующий титр: «От Перми до Иркутска — семь тысяч верст» (так в первые же минуты первого гайдаевского фильма возникает тема его родного города). Тут уже телегу приходится выталкивать из грязи — через 20 лет в картине «Инкогнито из Петербурга» этот эпизод обрастет массой комических подробностей. Из рассказа «Чудная» в «пейзажные» сцены «Долгого пути» перешел разве что этот образ непролазной дороги: «К вечеру тучи надвинулись, ветер подул холодный, — а там и дождь пошел. Грязь и прежде была не высохши, а тут до того развезло — просто кисель, не дорога!»

Еще один титр: «От Иркутска до Якутска — три тысячи верст». Та же телега передвигается по снегу и льду, через лютую вьюгу. Теперь неуклюжая повозка снабжена навесом, а лошадей уже три. Именно в этих кадрах убедительно показана та величественно-мрачная картина сибирской природы, с которой начинается рассказ «Ат-Даван»:

«Мы ехали вниз по Лене. По всей ширине ее торчали в разных направлениях огромные льдины, по-местному «торосья», которые сердитая быстрая река швыряла осенью друг на друга в борьбе со страшным сибирским морозом. Но мороз, наконец, победил. Река застыла, и только гигантские торосья, целый хаос огромных льдин, нагроможденных в беспорядке друг на друга, задавленных внизу или кинутых непонятным образом кверху, остался безмолвным свидетелем титанической борьбы, да кое-где еще зияли длинные, никогда не замерзающие полыньи, в которых прорывались и кипели быстрые речные струи. Над ними тяжело колыхались холодные клубы пара, точно в полыньях действительно был кипяток.

А с обеих сторон над этим причудливым ледяным хаосом стояли молчаливые огромные Ленские горы. Жидкая листвень цеплялась по склонам, широко раскидывая корни, но камень не дает ей расти, и склоны усеяны сплошь густою древесною падалью. <...> И только на ровной, будто обрезанной, вершине лес сразу становится гуще и тянется длиною, темною, траурною каймой над белым скатом берега.

И так на десятки, на сотни верст!.. Целую неделю уже наш возок ныряет жалкою точкою между торосьями, колыхаясь, точно лодочка на бурном море... Целую неделю я гляжу на полосу бледного неба меж высокими берегами, на белые склоны с траурной каймой, на «пади» (ущелья), таинственно выползающие откуда-то из тунгусских пустынь на простор великой реки, на холодные туманы, которые тянутся без конца, свиваются, развертываются, теснятся на сжатых скалами поворотах и бесшумно втягиваются в пасти ущелий, будто какая-то призрачная армия,

расходящаяся на зимние квартиры».

А потом начинается мелодрама с элементами революционной прокламации. Почерк Гайдая здесь как будто еще нигде не замечен. Чего-либо комического в этом действительно печальном, минорном фильме тоже почти нет. Нечто забавное можно углядеть разве что в сцене первого визита статского советника Латкина к Раисе. Надменный чиновник явно не умеет общаться со стоящими на социальной лестнице ниже его и допекает простоватого батюшку Раисы одним и тем же вопросом:

— Значит, служишь?

— Так точно, ваше превосходительство, служу-с, — подобострастно отвечает потенциальный тесть, который выглядит младше самого сватающегося. За минуту экранного времени этот диалог повторяется трижды, отчего сцена приобретает юмористический, почти гоголевский оттенок. В рассказе Короленко ничего подобного, разумеется, нет.

Наивысшая мелодраматическая точка ставится создателями в последней сцене фильма, когда ссыльная Раиса, уже собирающаяся покинуть станцию Ат-Даван, внезапно видит на стене свою свадебную фотографию (как и в оригинале, она вышла замуж за студента, у которого в Кронштадте брала уроки). Она поворачивает голову и узнаёт в зрителе своего Васю Кругликова. Но они вынуждены немедленно расстаться — и, видимо, уже навсегда. Однако Раиса успевает-таки вырваться из цепких лап жандармов, дабы молниеносным движением обнять Кругликова и чмокнуть его на прощание. Всё это мастерски срежиссировано, и у чувствительных зрителей от такого финала наверняка навернутся слезы.

В дальнейшем Гайдай скептически относился к возможностям мелодрамы.

— Вот тонут в лодке дети на экране — попробуй не заплачь! — говорил он, имея в виду, что для того, чтобы вызвать смех, подобных универсальных рецептов не существует. Об этом же самом рассуждал во ВГИКе его учитель Александров, да и не он один.

В уже цитировавшемся нами интервью 1993 года, опубликованном в газете «Собеседник», Гайдай вспоминал: «Моя первая картина — «Долгий путь» — была грустной. Вообще мне очень давно хотелось сменить жанр, сделать что-то другое, мелодраму, драму, киноповесть и даже трагедию, но как-то всё не получалось. Вот Юрий Никулин может подтвердить, я всё время говорил — вот это моя последняя комедия, больше не буду. И начинал снимать очередную комедию. Александр Вениаминович Мачерет, режиссер, писатель, драматург, как-то сказал мне: «Леня, делай комедии!» Я спрашиваю: «Почему комедии?» «Обыкновенную картину, — он говорит,

— каждый может сделать, а комедию — не каждому дано. Так что если у тебя получается, то делай!» Сейчас я думаю: когда сил уже не останется, сниму психологическую драму. А всё-таки хорошо, когда приходишь в зрительный зал, садишься незаметно, а в зале смех. На серьезном фильме не поймешь, нравится он зрителю или нет. Может, кто-то там плачет, но он потихоньку плачет, а смеются во весь голос. Я считаю, что если на комедии в зрительном зале смеха нет, то это не комедия. Я вообще люблю посмеяться и других посмешить тоже люблю»^[43].

Тем не менее мысли о том, чтобы снять еще одну мелодраму, не оставляли Гайдая до конца его дней.

— Представляешь, как будет здорово, — фантазировал он в разговорах с женой, — полный зал народу — и все как один плачут!

Нине это тоже казалось заманчивым:

— А что, ну и сними мелодраму.

Но, помечтав какое-то время, Гайдай в конце концов отказывался от подобных планов:

— Всё-таки нет, не надо, чтобы плакали. Люди ведь так плохо живут — пускай хоть в кино посмеются.

И действительно, кто еще из советских режиссеров мог предоставить народу возможность всласть посмеяться? Лишь во время демонстрации его комедий смех в бесчисленных кинозалах Советского Союза не умолкал ни на минуту.

При этом Леонид Иович всем своим творчеством неизменно отстаивал чистоту комического жанра. Так, он был уверен, что кинокомедия ни в коем случае не должна быть сугубо разговорной. Неоднократно бывало, что, посмотрев какую-то не слишком удачную комедию, Гайдай резюмировал свое впечатление от фильма:

— Нет, не получилось. Слов слишком много.

Это был максимум критики, которую позволял себе Гайдай, говоря о своих коллегах за глаза. Однако непосредственно при разговоре с иным приятелем-режиссером Леонид Иович не стеснялся высказывать свое нелюбимое мнение более подробно.

Вот что вспоминал, например, Георгий Данелия о том времени, когда он только что закончил картину «Не горюй!»:

«Не понравился «Не горюй!» только троим — одной красивой художнице (она полюбила меня за смелость после фильма «Тридцать три», а после «Не горюй!» разлюбила) и двум кинорежиссерам — Леониду Гайдаю и Сергею Параджанову.

С Гайдаем я дружил. Мне нравилось то, что он делал. У Леонида

Гайдая особый дар. Его иногда обвиняли в том, что он ничего нового не придумывает, только берет и использует трюки немого кино; но многие пробовали использовать трюки немого кино — и ни у кого, кроме Гайдая, ничего путного не получилось.

Гайдай мне после просмотра в Доме кино сказал, что я зря смешал два жанра. Если бы у меня в фильме люди не помирали, могла бы быть хорошая комедия»^[44].

Вместе с тем Гайдай умел и по-хорошему завидовать коллегам, когда кто-то из них снимал фильм по какому-нибудь блестящему некомедийному сценарию. Таковым Леонид Иович считал, например, сценарий Юлия Дунского и Валерия Фрида «Жили-были старик со старухой». Двухсерийный фильм по нему в 1964 году поставил на «Мосфильме» Григорий Чухрай. Картина считается деревенской киноповестью, но одновременно это явная мелодрама, хотя и с вкраплениями юмора. Как обошелся бы с таким сценарием Гайдай, остается только предполагать.

После «Кавказской пленницы» он всерьез помышлял об экранизации булгаковского «Бега», в котором тоже очень силен мелодраматический элемент. Кажется, этот фильм Гайдай обязательно поставил бы, если бы ему разрешили. Но этого не случилось — отказ руководства был однозначный. Хотя уже в 1970 году по этой пьесе сняли одноименный фильм Александр Алов и Владимир Наумов.

Не раз Гайдай подступался и к пьесам своего земляка Александра Вампилова, но по размышлении всегда отказывался от них, с сожалением заключая:

— Увы, не мой материал, хотя и отличный.

Но пока еще, в 1956-м, проблема выбора перед Гайдаем не стояла. Он только начинал свой путь в режиссуре и не мог не радоваться тому, что занимается абсолютно своим делом. Он сам чувствовал, что поговорку «первый блин комом» никак нельзя отнести к его дебютному фильму (в «Долгом пути» действительно ничто не выдает руку новичка — точнее, новичков). 21 июля 1956 года Гайдай писал родителям в Иркутск:

«Здравствуйте, дорогие мои!

Сегодня рано утром почтальон принес мамино письмо. Давненько от вас не было письма, да и мы с Ниной тоже молчали. Я с 16-го июня был в Кронштадте и только вчера приехал. Правда, был в Москве один день, смотрел отснятый материал. Теперь остались только съемки в Москве, в павильоне. С натурой всё закончено. Материал получился нормальный.

Когда я был в Кронштадте, Нина написала мне, что т. Люся прислала на мое имя письмо с просьбой встретить Веронику, т. к. сама не может

приехать. Нина ответила телеграммой, что Леня в Кронштадте, а ей, т. е. Нине, нездоровится. Так Веронику никто и не встретил. Спасибо, мама, за подарки, я думаю, рано или поздно мы увидим Веронику. А вот насчет китайских полотенец и простыни ты зря беспокоишься. В Москве их полно, никто не берет — дорого. Очень меня огорчила гибель урожая в саду... Сколько трудов ваших было положено, и всё было попусту. Жаль. Но что делать — стихийное бедствие. Жасмин погиб или нет, будет в этом году цвести? Погода в Москве стоит плохая. Холод, дожди... А вот в Кронштадте было очень хорошо. Солнце, море... Говорят, этим летом с погодой происходит что-то необычное. Там, где всегда тепло — нынче холодно, и наоборот. На юге, на Черном море — холод, вода в море + 14, а в Прибалтике, где обычно пасмурно и прохладно, — стоит теплая солнечная погода.



Афиша первой самостоятельной режиссерской работы Гайдая «Долгий путь»

Собирался написать вам давно, еще когда был в Кронштадте, даже конверт заготовил кронштадтский (на нем памятник адмиралу Макарову), но приходилось написание всё время откладывать. Было много работы. Иногда на съемку выезжали в 3 часа утра, а заканчивали работу в 10–11 ч. вечера. Теперь всё это позади, в павильоне работать будет легче.

Самочувствие у меня отличное. Совсем скоро Нина должна рожать. Чувствует она себя хорошо.

Насчет квартиры — всё по-старому. Ждем...

Посылаю 2 фото кронштадтских. На первом: подкрепляюсь кефиром и яйцом на съемке; на втором — перед съемкой.

Посылаю вырезку из военной газеты о нас. Из редакции мне позвонили и дали телефон ленинградский Мити Полянского, но я так и не смог ему позвонить. Жаль.

Закругляюсь. Большой привет от семейства Гребешковых! Привет всем! Крепко вас обнимаю и целую.

Ваш Леня»^[45].

Премьера «Долгого пути» состоялась 5 декабря 1956 года. Событием фильм не стал, в лидеры проката не выбился, прессой освещался вяло, но всё равно это был успех. Картина дебютантов была оперативно снята, смонтирована, благосклонно принята руководством без требования каких-либо поправок и выпущена на экраны большинства кинотеатров страны. Кто угодно на месте Гайдая и Невзорова возликовал бы просто оттого, что всё прошло без осложнений, получилось как бы само собой.

1956 год знаменуется еще одним исключительным событием в жизни Гайдая — 4 августа родилась дочка Оксана, единственный его с Ниной Гребешковой ребенок. Бывший однокурсник Нины Павловны Николай Рыбников, чрезвычайно переживавший за свою возлюбленную Аллу Ларионову, которая вот-вот должна была разрешиться от бремени, спрашивал у Нины, каково это — рожать. Мол, неужели и в самом деле так тяжело и мучительно, как об этом рассказывают. Гребешкова ответила:

— Коля, скажу честно, это было настолько тяжело и мучительно, что больше этого со мной никогда в жизни не произойдет. Я так решила.

Гайдай тоже не хотел больше детей. У него и на единственного ребенка никогда не хватало времени. Именно из-за постоянной занятости Леонида Иовича трудно было назвать слишком внимательным отцом — все заботы об Оксане и ее воспитание взяла на себя Нина Павловна. Гайдай непрерывно работал — как на студии и в командировках (снимал), так и дома (писал, читал, обдумывал). Но нельзя сказать, что свою дочь он игнорировал. Бывало, совсем маленькую Оксану отец убаюкивал, напевая не самые очевидные в качестве колыбельных песни, например «По долинам и по взгорьям». Когда дочка стала постарше, ходил с ней в зоопарк.

По-настоящему близкие отношения между отцом и дочерью сложились, когда Оксана была уже почти взрослой. В один прекрасный день Гайдай с удивлением обнаружил, что дочь очень хорошо знает

английский язык. Оксана не раз сопровождала его на мероприятиях в рамках Московского международного кинофестиваля, где заодно была для отца переводчиком. Когда это случилось впервые, Гайдай никак не мог отделаться от впечатления, произведенного на него собственным ребенком. Леонида Иовича всегда поражали таланты его близких, и успехами дочери в английском он восхищался так же, как золотыми руками жены.

Но Нина Павловна, разделив с мужем радость, не преминула напомнить, что когда надо было устроить дочь в школу с углубленным изучением английского языка, Гайдай палец о палец не ударил. Такой уж он был человек — никогда ничего не выпрашивал ни для себя, ни для родных.

Родителем он, конечно, был своеобразным. Например, перед одним из последних выпускных экзаменов Оксаны Леонид Иович всю ночь играл с ней в карты. Случайно проснувшаяся Нина Павловна пришла в ужас, но Гайдай заявил:

— Ребенку надо отдохнуть. Она слишком долго занималась.

Леонид Иович был очень доволен, рано обнаружив в дочери актерские способности (да и могло ли их не быть при таких родителях?). Он мечтал, чтобы Оксана выучилась на актрису. Но дочь унаследовала от отца не только талант, но и неуступчивый нрав.

— Актрисой я не буду, — твердо сказала она родителям. — Не хочу сидеть у телефона и ждать, пока меня пригласят сниматься.

В результате Оксана Леонидовна связала себя с профессией экономиста. Личная жизнь тоже наладилась у нее рано и навсегда. Еще в школе она начала встречаться со своим ровесником Володей, за которого и вышла замуж в 19 лет. Родители Оксаны купили молодым отдельное жилье, на чем настоял Гайдай. Нина Павловна несколько сожалела, что ее дочь стала такой самостоятельной в столь раннем возрасте. Она ведь всегда говорила мужу:

— Мой ребенок — это Оксана, а твои дети — это твои фильмы.

В то время, когда молодожены получали высшее образование, Нина Павловна фактически жила на два дома, ежедневно помогая по хозяйству влюбленным студентам, но и не забывая заботиться о муже, который, как обычно, был поглощен процессом творчества. То и дело она порывалась помочь Оксане и ее мужу деньгами. Но Гайдай неизменно останавливал жену:

— Нужно будет — сами попросят.

Он всегда был спокоен за дочь, зная, что она пошла в него, а значит, сумеет самостоятельно справиться с любой жизненной ситуацией.

Впрочем, в жизни самого Гайдая вскоре после рождения Оксаны и

выхода его первого фильма случилась не просто сложная ситуация, а самая настоящая катастрофа.

Глава шестая

ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ

«Жених с того света». Министр Михайлов. «Трижды воскресший»

Ничто не предвещало, что 1957 год окажется чуть ли не худшим в гайдаевской жизни и что на его фоне померкнет даже роковой 1943-й, в котором двадцатилетний Леонид подорвался на mine. Ведь к ранению — и даже собственной смерти — на войне хотя бы отчасти можно быть готовым. А чего по-настоящему неприятного, тем более ужасного можно ожидать в мирное время, да еще и выпускнику киновуза, зачисленному в штат главной студии страны и приступившему уже ко второй самостоятельной работе? По существу говоря, даже к первой: картина «Долгий путь» всё-таки снималась в соавторстве и не слишком отвечала истинным — комедийным — предпочтениям Гайдая, которые уже тогда в нем зрели.

Следующий гайдаевский фильм, имевший рабочее название «Мертвое дело», а в конце концов озаглавленный «Жених с того света», снимался, как и «Долгий путь», в мастерской Михаила Ромма. Именно Ромм поручил молодому режиссеру перенести на киноплёнку блестящий и довольно острый комедийный сценарий, написанный известными драматургами Владимиром Дыховичным и Морисом Слободским, которые в ту пору почти всегда работали вдвоем.

Со второй половины сороковых и до середины шестидесятых (Владимир Дыховичный скончался в 1963 году) комедии и водевили этого дуэта ставились во многих театрах страны. Первым их совместным творением стала пьеса «Факир на час» (1946), выполненная в жанре благодушной сатиры. В большинстве последующих произведений авторского тандема сатира всё чаще уступала место чистой юмористике, сдобренной пресными нравоучениями. Примером такого творчества может служить повесть «Стакан воды», вышедшая в 1956 году в издательстве «Молодая гвардия». Сегодня это произведение интересно разве что некоторыми забавными совпадениями с жизнью и творчеством Леонида Гайдая (о котором Дыховичный и Слободской вряд ли что-нибудь знали,

пока он не взялся за их сценарий). Так, главного — и всецело положительного — героя «Стакана воды» зовут Семен Семенович Гребешков, а его отношения с супругой Варварой Кузьминичной поразительно похожи на те, что были в реальном брачном союзе Леонида Гайдая и Нины Гребешковой:

«Нет, картины супружеской неверности никогда не возникали в реалистическом воображении уравновешенной Варвары Кузьминичны.

И не потому была спокойна Варвара Кузьминична, что считала Гребешкова недостойным внимания какой-нибудь соперницы. Нет! Хотя она в шутку и называла своего Семена Семеновича мужчиной устаревшего образца, но, как она сама говорила, уважала его аккуратную, симпатичную внешность. Ей нравились и его голубые удивленные глаза, и его всегда поднятые круглые брови — про такие в народе говорят: родился и удивился, — и даже седенький, чуть подрагивающий хохолок. Гребешков всегда казался ей не только привлекательным, но и красивым.

Однако Варвара Кузьминична не боялась соперниц. Она знала, что увлечения ее верного Семена Семеновича шли совсем по другой линии»^[46].

Кстати, еще об одном совпадении: главного женского персонажа комедии «Жених с того света» Дыховичный и Слободской нарекли Ниной Павловной. Самого Гайдая данная случайность, видимо, позабавила, поэтому он оставил эти имя и отчество героине, сыгранной Верой Алтайской. А в одной из сцен фильма главный герой в исполнении Ростислава Плятта даже обращается к ней — своей пассии — с нежным восклицанием: «Нинок!» Этим ласково-фамильярным уменьшительным именем Гайдай чаще всего называл собственную жену.

В 1954 году, еще до начала хрущевской оттепели, Дыховичный и Слободской написали, пожалуй, свою лучшую совместную вещь — лаконичную «комедию-фельетон в двух частях» под названием «Воскресение в понедельник», которую впоследствии переделали в киносценарий «Мертвое дело», получивший одобрение Ромма и Пырьева. Вероятно, сценарий был несколько расширен по сравнению с оригинальной пьеской, экранизация которой тянула бы разве что на короткометражку. Но практически все диалоги из «Воскресения в понедельник» почти в неизменном виде перешли в картину «Жених с того света».

Если в водевиле «Факир на час» авторы откровенно обыгрывали сюжетную схему гоголевского «Ревизора», то в «Мертвом деле» можно разглядеть следы (возможно, менее заметные) влияния другой классической русской пьесы — не самой известной комедии Александра

Сухово-Кобылина «Смерть Тарелкина». Обеим комедиям свойственны за그робная тематика и, как следствие, черный юмор; но основное различие, конечно, сразу бросается в глаза: если чиновник Тарелкин притворялся мертвым, чтобы избавиться от кредиторов, то чиновника Петухова из «Мертвого дела» случайно сочли покойником и тем навлекли на него крупные неприятности.

Главный герой «Воскресения в понедельник» Семен Данилыч Петухов — вальяжный управляющий конторой «КУКУ при ГорКУКУРЕКУ» («КУКУ» расшифровывается как «кустовое управление курортных учреждений», а «ГорКУКУРЕКУ» — как «городское кустовое управление кумысолечебных и речных курортов»). Первое наименование в фильме останется, а вот все упоминания второго будут вырезаны — видимо, длинная аббревиатура покажется совсем уж издевательской (и это, пожалуй, недалеко от истины).

В первом эпизоде пьесы Петухов обучает своего заместителя Фикусова премудростям бюрократии. Наивный Фикусов полагает, что беременную гражданку Матвееву запросто можно отправить в дом отдыха для женщин, готовящихся стать матерями. Ведь при одном взгляде на ее фигуру всякий может убедиться, что она женщина и что «она готовится стать матерью» (через десять лет эту фразу произнесет Рина Зеленая в «Операции «Ы»...»). Но вот незадача: в справке, которую принесла будущая мать, написано не «гражданка Матвеева», а «гражданин Матвеев». Легкомысленное отношение Фикусова к этой опечатке вызывает неподдельное возмущение Петухова: «Фигура, товарищ Фикусов, не является основанием для приказа. Свою фигуру этот гражданин увезет с собой, а справка останется в деле. И пока твой Матвеев, сидя в доме отдыха, будет спокойно готовиться стать матерью, в журнал «Крокодил», на основании этой справки, может пойти сообщение, что мы с тобой мужчину направили рожать! Последствий, я думаю, можно тебе не описывать!..»

Впрочем, в этот раз Петухов быстро остывает — его мысли заняты уже не работой, он собирается взять трехдневный отпуск, поскольку готовится стать... нет, еще не отцом, а просто мужем. Избранница Петухова — некая Нина Павловна, «отдыхающая женщина средних лет». Но у Петухова, спешащего в дом отдыха к своей невесте, вокзальный вор украл все деньги и документы, а сразу же после этого был насмерть сбит машиной. Разумеется, его и принимают за Петухова, а слабонервный Фикусов, который не может смотреть на тяжелые травмы, не глядя опознает в постороннем трупе своего начальника. После этого Фикусов поступает строго по-петуховски: незамедлительно увольняет бывшего директора

КУКУ по причине его смерти.

Петухов же, обнаружив пропажу, возвращается в родное учреждение, где натывается на приготовленные ему гроб, венки и на скорбного Фикусова, репетирующего траурную речь. Недоразумение быстро разъясняется, но верный петуховским заветам Фикусов наотрез отказывается восстанавливать начальника в должности, требуя от него справку, что он действительно живой. Петухов поначалу вовсе не протестует против такого буквализма, искренне считая, что Фикусов прав, и покорно идет добывать смехотворную справку.

Сперва Петухов приходит за этой справкой к своему управдому Зазубрину — точно такому же бюрократу, как он сам. Выясняется, что квартира Петухова уже занята другими жильцами, а всю ее обстановку вывезли:

«Петухов (*в ярости вбегая*). Зазубрин, почему они мою мебель увезли?

Зазубрин (*вешая трубку*). В склад повезли. Это ж бесхозное имущество считается. Пока ты в живых не оформился, мы же твое имущество охранять обязаны.

Петухов. Понятно. Но зачем такая спешка?

Зазубрин. У грузчиков же план.

Петухов. Но ты ж мог остановить!

Зазубрин. Обрато привезут — перевыполнение плана будет»^{47}.

Зазубрин тоже не спешит идти навстречу мнимому покойнику, опять-таки требуя от Петухова справку, что он жив. Петухов направляется в поликлинику — на нее последняя надежда. Регистраторша, услышав, о чем просит бюрократ, направляет его к психиатру (о чем Петухов, понятно, не догадывается). И вот уже героя принимают за ненормального, и это очередное недоразумение рассеивается только при вмешательстве здравомыслящего главврача.

В итоге регистраторша уже готова выписать Петухову любую справку, но он сам прибегает к бюрократической логике и вновь отсрочивает свое воскрешение из мертвых: «Девушка!.. Вы вообще не имеете права давать мне справку! Минуточку, минуточку... Мы делаем так... Я сейчас беру у Фикусова справку о том, что я в любом виде — Петухов, а вы уже на этом основании удостоверяете, что я — живой Петухов!»

Однако Фикусов предсказуемым образом отказывается выдавать официально мертвому Петухову какую-либо справку. Тогда Петухов взгромождается на свой бывший рабочий стол и укладывается на нем в позе покойника. Фикусов принимается в панике метаться по кабинету, уговаривая Петухова не ставить под удар авторитет учреждения. Бедный

заместитель и сам не знает, что делать, будучи уверен, что никакого выхода для Петухова на данном этапе нет. А тот вновь с ним соглашается: «Кто я теперь? Никто! Миф! Призрак без зарплаты и квартплаты!» В этот момент в кабинет врывается Нина Павловна, которая всё слышала. Она немедленно порывает всякие отношения с Петуховым как с «сокращенным покойником» и выбегает вон.

При дальнейшем раскручивании подобных событий эта комедия, наверное, превратилась бы уже в трагедию а-ля «Живой труп» Льва Толстого. Но авторы смиростивились над Петуховым и прибегли к хрестоматийному драматургическому приему *deus ex machina*^[10] — приходит милиционер и возвращает незадачливому герою его документы. Петухов с изумлением понимает, что от него в этой нелепой ситуации с самого начала требовалось одно: без всяких справок явиться в отделение милиции. Но для бюрократов, как известно, не существует легких путей.

Что и говорить, сатира получилась довольно нелицеприятной и даже зловещей. И если в печатном виде или на сцене такое еще могло существовать в пятидесятые годы, то на киноэкранах того времени подобную картину можно представить с трудом. Вершиной кинокомедийной смелости тогда считалась «Карнавальная ночь» Рязанова, где высмеивался всего лишь ретроградный директор Дома культуры, блистательно сыгранный Игорем Ильинским.

Складывается впечатление, что за постановку такого фильма, как «Жених с того света», с радостью взялся бы любой тогдашний мэтр вроде тех же Пырьева или Ромма. Возможно, руководство «Мосфильма» решило выдвинуть с такой лентой начинающего Гайдая ради эксперимента: если пройдет — значит, времена действительно изменились и теперь можно снимать сравнительно «острое» кино. Увы, не прошло. А все шишки, как водится, посыпались на голову того, кому было «оказано высокое доверие» (риторика Саахова из «Кавказской пленницы»), — неопытного и еще довольно наивного Гайдая.

Судя по всему, Леонид Гайдай не беспокоился за судьбу своей картины до тех пор, пока она не была снята и над ней не сгустились тучи. Молодой режиссер ощущал себя стопроцентно советским человеком, никаким скрытым диссидентом, разумеется, не был, но и прятать свои мысли ни от кого не собирался. На опасливые сомнения коллег в период съемок «Жениха» он идеалистски отвечал:

— Конечно, строй у нас хороший, но ведь не без недостатков.

И до последнего верил, что никто не встанет на пути у художника, который намеревается внести свою скромную лепту в дело борьбы с

отдельными недостатками социалистического общества.

Весной 1957 года Гайдай со своей съемочной группой выехал в Ессентуки, откуда отправил очередное письмо родителям в Иркутск:

«Здравствуйте, дорогие мои!

Опять я вам очень долго не писал. Виноват.

19-го мая я улетел в Ессентуки на съемки натурных сцен. Вот уже 10 дней снимаю. Сегодня отправили первую часть материала в Москву на проявку. Что получится — неизвестно. Дай бог, чтобы всё было хорошо!

Живу в Ессентуках, в гостинице. Снимаем сейчас в Кисловодске. Предстоят съемки в Пятигорске, Ессентуках и Железноводске. Погода стоит здесь чудесная. Тепло. Цветет белая акация и каштаны. Воздух чудесный. Из комнаты гостиницы виден Эльбрус.

В Кисловодске пью нарзан, в Ессентуках — разные минеральные воды — здесь их много... Встаю каждый день в 5 ч. утра. В 6 уже на площадке, начинаем снимать. И так каждый день. Главную роль играет Ростислав Плятт. Кроме него заняты актеры Рина Зеленая, Вера Алтайская, Ф. Раневская и др. Пробудем здесь до 10-го июля... Затем — Москва. Съемки в павильоне. В октябре должны сдать картину. Хочу обязательно после окончания фильма прилететь домой. Очень соскучился.

Нина сейчас снимается в Алма-Ате. Скоро должна приехать в Москву, где ее ждут съемки в другой картине. В конце июня, наверное, прилетит ко мне.

Оксана растет и развивается. Уже начала ходить самостоятельно.

Как у вас идут дела? Что нового?

Пишите мне или сюда в г. Ессентуки, гостиница «Маяк», № 13, Л. Гайдай или на московский адрес. Будет ли Шурик в Москве? <...>

Простите за короткое и сумбурное письмо. Уже 12 часов. Завтра рано вставать. Сегодня целый день работали.

Крепко, крепко вас всех обнимаю и целую! Теперь буду писать чаще.

Пишите и вы. Привет всем!

Ваш Леня»^[48].

Картину «Жених с того света», судя по воспоминаниям современников, Гайдай снимал легко и с большим удовольствием. Еще бы: отличный сценарий, созвездие прекрасных актеров, съемка природы на кавказских курортах.

«Жених...» — один из немногих фильмов Гайдая, где сам режиссер не указан в качестве соавтора сценария. Тем не менее уже в эту постановку Леонид привнес много своего. Об этом свидетельствует режиссерский сценарий картины. «Режиссерский сценарий у Гайдая всегда был вдвое

толще напечатанного, — вспоминал Вячеслав Невинный, который снялся в трех фильмах Леонида Иовича в семидесятые годы. — Кроме текста и диалогов в нем всегда были рисунки кадров. Иногда сделанные художником, иногда его собственные. Если кадров в картине было пятьсот-шестьсот, то рисунков в три — пять раз больше, потому что в каждом эпизоде были начало, различные его фазы и финал. В этих рисунках точно, но и очень забавно, почти карикатурно было нарисовано то, что предполагалось реализовать на экране. Всё это придумывалось, разрабатывалось и выверялось длительное время. Гайдай всегда твердо знал, что и как нужно делать действующим лицам»^[49].

Наверняка точно так же обстояло дело и при работе Гайдая над его первой комедией. Он долго перебирал возможные варианты названия будущей ленты: «Беспокойный покойник», «Извините, но я жив», «Бюрократ выходит в люди», «КУКУ»... На одной из первых страниц сценария режиссер записал: «Без случайностей нет смеха. Придумать еще случайности». Даже в сохранившемся — вдвое урезанном — варианте фильма «Жених с того света» опознаётся немало находок, явно изобретенных самим режиссером. Одна из тех забавных случайностей, придумыванием которых был озабочен Гайдай, происходит при первом же появлении главного героя Петухова. Тот настраивает радиоприемник и одновременно диктует Фикусову: «Убывая на три дня с 14 по 16 июня включительно, оставляю своим заместителем на время отъезда...» В этот момент приемник настраивается, и включившийся голос диктора бодро «заканчивает» петуховскую фразу: «...Леонида Утесова». Чисто гайдаевская хохма.

В сцене на вокзале к обокравшему Петухова вору подходит милиционер. Тот уже готов поднять руки вверх, но страж порядка всего лишь указывает преступнику на только что брошенный им окурок. Тривиальный комический прием. Но что добавляет к нему Гайдай? Читаем: «Кроме окурка, он поднимает спичку, сдувает с нее пыль. Вор — аккуратист». К сожалению, непосредственно в картине акцент на этой спичке почему-то не был сделан ни оператором, ни актером, и шутка прошла почти незамеченной.

Сцену с визитом к управдому Гайдай также расширил в своей манере: «Дворничиха приносит калоши Петухову.

Ведь на нем сандалии, а на дворе — дождь. Она отдает ему калоши, но домоуправ снова смотрит осуждающе, и Петухов виновато снимает калоши, сам: правильно на него смотрит домоуправ. Нельзя ему это, не

положено, справку нужно. Он уже сам не знает, Петухов ли он»^[50].

И, наконец, шикарная визуальная шутка в сцене, где невеста Петухова заявляется к нему на квартиру и застаёт там чужих людей. Нина Павловна видит какую-то женщину, детей и, естественно, думает, что ее Семен Данилыч — лжец и негодяй, у которого давно есть семья. Тоже классическая комедийная реприза. Но Гайдай уже не желал ставить подобные общеупотребительные сцены без какой-либо изюминки. И он делает пометку в сценарии: «Ребенка носатенького, ребенку челку под Петухова...» Вот где он зарождался, безошибочно опознаваемый ныне гайдаевский юмор. И как много мы потеряли, лишившись полноценной версии «Жениха с того света», этой первой комедии мастера, которая в оригинальном виде обязательно встала бы в ряд его шедевров.

Расцветившая и без того ладный сценарий собственными придумками, Гайдай, несомненно, вел себя как «авторский» режиссер, то есть постановщик со своим видением, обладающий собственным почерком, стилем, не похожим на все остальные. Если говорить о картине «Жених с того света», это особенно заметно при ее сопоставлении с 43-минутной лентой «Воскресение в понедельник» (1968), поставленной по тому же произведению на Ленинградской студии телевидения и представлявшей собой буквальный и скучный перенос пьесы Слободского и Дыховичного на пленку. Понятно, что это всего лишь телеспектакль, разыгранный средними актерами в условных декорациях. Но ведь текст здесь тот же самый! Однако постановка не производит и малой доли того впечатления, которое по сей день оставляет у зрителя «Жених с того света», даже будучи вдвое сокращенным.

Гайдай как никто подходил для экранизации столь скользкого сюжета, поскольку как режиссер и человек обладал каким-то дивным внутренним светом, щедро разлитым по всем его картинам. Пьеса «Воскресение в понедельник», при всей ее остроумности, всё-таки производит двусмысленное впечатление на читателя (или зрителя ее буквалистской инсценировки). Вольно или невольно Дыховичный и Слободской привнесли в эту вещь своеобразное советское кафкианство: от злоключений Петухова с самого начала становится не по себе. (Кстати, автор «Процесса» и «Замка» Франц Кафка был очень остроумным писателем, хотя в качестве сколько-нибудь юмористических его произведения никогда не рассматриваются.) Гайдай каким-то чудом убрал зловещую атмосферу, присущую «бумажной версии». «Жених с того света» прежде всего веселит (во многом благодаря убойному комическому дуэту Плятта и Вицина) и только самую малость пугает. В дальнейшем

творчестве Гайдай будет часто пародировать фильмы ужасов, но в «Женихе» он почти не прибегает к этому приему, понимая, что тематика картины и без того жутковата.

Еще более важно, что в «Женихе...» нет никакого резонерства, присутствующего во всех работах дуэта Дыховичного и Слободского. В той же пьесе «Воскресение в понедельник» с отточенными диалогами Петухова, Фикусова и прочих высмеиваемых типов резко контрастируют вводная и заключительная сцены, в которых герой-рассказчик — милиционер-«фельетонист» — обращается прямо к зрительному залу и зачитывает мораль. В фильм ничего такого, к счастью, не попало, хотя Гайдай всё равно придумал для сюжета некое обрамление. Прием «история в истории» делает внутренний сюжет словно бы ненастоящим, фантазерским, выдуманым; позже Леонид Иович использует такую же уловку в своем «Иване Васильевиче», насчет приемлемости которого для советских экранов тоже возникали сомнения.

У Гайдая первым героем, появляющимся на экране, оказывается никакой не милиционер, а сам Петухов, который теперь работает гидом и, подводя экскурсионную группу к гостинице «Чайка», неизменно погружается в протрацию, вспоминая свою печальную историю. До того, как в этом здании устроили гостиницу, здесь была масса учреждений, включая КУКУ. Кстати, Дыховичный и Слободской ограничились выдумкой всего лишь двух аббревиатур — КУКУ и ГорКУКУРЕКУ. Гайдай же вволю оттянулся на этом поле и продемонстрировал нам вывески всех учреждений, с которыми соседствовало пресловутое КУКУ: Горупрместпром ЗАГОТЛЫКО, ЧУИВ, НЕЖИЛОТДЕЛ, НИИГУГУ, РАЙПГОМТОРГПГОДТЕХ, ГОРКУРУРС, Горупрпищепром ГИПРОКВАС (а также ГИПРОПИВО — вот откуда растут ноги у «Гипрорыбы», в которой работал Горбунков из «Бриллиантовой руки»), Бюро пропусков банно-прачечного треста, Межрайконтора КУЛЬТБЫТСНАБСБЫТ, Горздравотдел РАЙПИЯВКА при Горпиявке и, наконец, ОБЛРЫБИЗДАТ.

Юмор, связанный со всевозможными надписями, а также титрами, в дальнейшем станет одной из обязательных примет гайдаевского стиля. Финал «Жениха с того света» в этом смысле предвосхищает зрелое творчество Леонида Иовича. Петухов — Плятт приходит в себя после печальных воспоминаний и объявляет своей аудитории: «Еще недавно, здесь, в этом здании было учреждение, которому пришел...» И завершением этой фразы служит классический заключительный титр: КОНЕЦ.

Ростислав Плятт, кстати сказать, изумительно сыграл Петухова —

даже не верится, что это его первая главная роль в кино. До «Жениха...» он уже появлялся на экране в ряде комических эпизодов — чего стоит его проходимец Бубенцов из «Весны» Александрова с афоризмом «Где бы ни работать, только бы не работать»! Но ни в одном фильме до того Ростислав Янович так не «купался» в своей роли, как в образе буквоеда Петухова. А ведь изначально на эту роль прочили Игоря Ильинского. Прочил лично Иван Пырьев, который до того сосватал Ильинского Рязанову в «Карнавальную ночь». Гайдай не возражал против Ильинского (тем более что возражать Пырьеву в любом случае было бы немыслимо), но в итоге тот сам отказался от роли, ибо не мог поехать в длительную командировку из-за занятости в театре.

Гораздо более известным кинокомиком в те годы был Сергей Филиппов, которому Гайдай с удовольствием доверил роль управдома Зазубрина. К сожалению, именно эту сцену полностью удалили из окончательного варианта картины, так что Филиппова здесь не увидеть.

Вырезали и эпизод с Евгением Моргуновым — тот играл нищего, который обходил со шляпой трамвайных пассажиров, затем выходил на остановке и садился в собственную машину.

Судя по письму Гайдая родителям, снялась в «Женихе...» и Фаина Раневская, но об этой роли знаменитой артистки вовсе ничего не известно. В существующем варианте фильма мы ее не увидим. Кстати, Раневскую Гайдай всегда называл своей любимой актрисой, хотя ни в одну из своих последующих картин ее так и не пригласил.

«Жених с того света» снимался весной и летом 1957 года, в основном в Кисловодске, частично в Пятигорске; павильонные сцены были, как водится, оставлены напоследок.

Для одного из летних выпусков всесоюзной кинохроники был сделан небольшой сюжет о «Женихе...»: «На курортах Кавказских Минеральных Вод студия «Мосфильм» снимает кинокомедию «Мертвое дело» Вы видите известных актеров — Плятта и Вицина. Они участвуют в эпизоде «Гигиенический бег толстяков». Содержание данного эпизода осталось загадкой, поскольку в итоговой версии картины от него не сохранилось ни следа.

Что же всё-таки произошло с этим фильмом? Почему уже в готовом, смонтированном виде «Жених с того света» был отправлен на безжалостную вивисекцию, по итогам которой от полуторачасовой комедии остался 47-минутный огрызок? Гайдай до последних дней вспоминал об этом инциденте с горечью. «Есть картины, за которые я не отвечаю. Это «Жених с того света», вся переснятая, пере-озвученная, превратившаяся из

полнометражной в короткометражку...» — говорил он в интервью газете «Собеседник» в начале 1993 года.

В том же году в программе «Встреча по вашей просьбе» состоялось последнее прижизненное появление Гайдая на телеэкране. На вопрос о первой комедии режиссер отвечал в том же духе: «Судьба этой картины была очень печальна. Ее очень раскритиковали. Наше руководство. Из полнометражной картины сделали короткометражную. Многие переозвучивали, переснимали. Ну, в общем, тяжело было».

Много позже, уже после смерти Гайдая, об этом событии рассказывал режиссер Савва Кулиш:

«Первый просмотр на студии был в 1957 году. Тогда картина произвела на меня, да и на всех, кто ее видел, просто убийственное впечатление. Это была очень смешная, очень жесткая и отчаянно смелая картина, совершенно не характерная для тогдашнего кино. На экране ощущался ужас человека, который не может никому доказать, что он жив. Его собственное существование в расчет не принимается. Это была по-настоящему абсурдистская картина. То, что я посмотрел сегодня, тоже смешно, замечательно играют прекрасные актеры Плятт, Вицин, Амурская и другие. Однако тогда это была совсем другая картина. Не о забавной ошибке, а о тупости и ужасе советской бюрократии. Впрочем, о бюрократии, вечной со времен Византии. Я думаю, мы можем по праву называть себя Третьим Римом как раз в этом смысле: мы полностью унаследовали бюрократию Второго Рима — Византии. Я думаю, у Леонида Иовича был дар великого сатирика. Но когда его мучили и убивали за картину «Жених с того света», когда из этой картины, которая шла полтора часа, оставили сорок семь минут, тогда в нем убивали, быть может, кинематографического Салтыкова-Щедрина или Свифта. Я думаю, что имею право оперировать такими высокими категориями, так как Леонида Иовича, увы, уже нет с нами. Гайдай — это огромное, удивительное, ни на что не похожее дарование. Потом появился всеми любимый «Пес Барбос». Очень смешное кино, и дальше всё было и смешно, и здорово. И только иногда прорывался истинно сатирический талант Гайдая. Например, в «Кавказской пленнице» или в картине «Иван Васильевич меняет профессию» вдруг возникали мощные всплески сатиры. Острой и действенной, как скальпель. Потому что ведь сатира должна лечить.

Человеком Гайдай был невероятно талантливым и, с моей точки зрения, безумно печальным. Мы жили с ним в одном доме на улице Черняховского, в разных подъездах. Казалось, что он всегда о чем-то думал, странно и мало разговаривал с людьми. Гайдай был очень высокий,

и создавалось впечатление, что он витает где-то там, наверху, ну а внизу совсем другая жизнь.

Я не знаю, каким он был, когда учился. Слышал, что веселым и обаятельным. Я работал с одним из его лучших операторов и друзей Константином Петровичем Бровиным, который много рассказывал о нем, но главного не говорил. А главным, мне кажется, было то, что после «Жениха с того света» Леонид Иович закрылся, как раковина закрывается, чтобы защитить себя, чтобы защитить то нежное и прекрасное, что внутри. Он создал некий панцирь, защищающий от неблагоприятной и агрессивной окружающей среды.

Конечно, картины Гайдая останутся с нами, я в этом глубоко убежден. И еще многие поколения будут, смотря их, смеяться, но вот его боль, его слезы, которые в его фильмах иногда просматриваются, увидеть непросто»^[51].

Более подробная история перипетий вокруг «Жениха с того света» известна из многочисленных интервью Нины Гребешковой. Изначально картину приняло на ура всё руководство «Мосфильма». И гайдаевский худрук Михаил Ромм, и директор киностудии Иван Пырьев пришли в восторг от того, что снял их подопечный. В общем, все были довольны. Кроме самого главного человека — министра культуры. Таковым в ту пору являлся Николай Михайлов, от культуры максимально далекий.

Бывший ответственный редактор газеты «Комсомольская правда», бывший первый секретарь ЦК ВЛКСМ, бывший заведующий Отделом пропаганды и агитации ЦК КПСС, Михайлов в 1955 году возглавил Министерство культуры и прослужил в этой должности вплоть до 1960-го, когда ему на замену встала Фурцева и работники культуры вздохнули с облегчением.

Деятели искусства Михайлова не любили — называли его «министром культуры», поскольку, согласно легенде, в разговоре с Дмитрием Шостаковичем тот обронил фразу: «Да, с культуркой у нас плоховато». И именно про этого же номенклатурщика сложили известную ныне присказку: «Бояться надо не министра культуры, а культуры министра». Известный своей прямоотой сценарист и режиссер Николай Фигуровский обращался к Михайлову прямо с трибуны съезда кинематографистов: «Вы душите нас и не даете нам дышать. Вы ничего не смыслите в искусстве. Уйдите, пожалуйста. Мы вас очень просим»^[52]. Но высшие инстанции далеко не сразу вняли недовольству деятелей культуры — всем им пришлось терпеть вздорного руководителя целых пять лет.

За этот немаленький срок Михайлов успел испортить кровь многим, но, пожалуй, никому не досталось от него так, как Гайдаю. «Жених с того света» мог стать первым послевоенным фильмом, положенным на пресловутую «полку». Впрочем, в каком-то смысле «Жениху...» повезло еще меньше, чем «полочным» фильмам шестидесятых и семидесятых годов, — те всё-таки дождались своего зрителя, дойдя до него в целости и сохранности, пусть и с многолетним опозданием; гайдаевская же лента навеки осталась изувеченной.

В те октябрьские дни 1957-го, когда «Жених с того света» был смонтирован и им засматривались работники «Мосфильма», министр Михайлов отсутствовал в столице. А Пырьев и другие неустанно приговаривали: «Вот Николай Александрович вернется — то-то ему будет подарок. Какую комедию наша студия произвела!» Наверное, не только Гайдай уповал на то, что у министра всё в порядке с чувством юмора. Но когда фильм был-таки продемонстрирован Михайлову, все убедились: у этого человека чувство юмора отсутствует начисто. Посмотрев «Жениха с того света», министр помрачнел, как туча, и решил, что этого дела он так не оставит. Пока он отвечает за советскую культуру, подобные фильмы больше не должны появляться! А все причастные к созданию «Жениха с того света» должны понести наказание и, конечно, раскаяться в содеянном. Это как минимум.

Сперва досталось Михаилу Ромму. За то, что смелая комедия была произведена именно под его руководством, у мэтра отобрали мастерскую. Вряд ли Ромм пытался оправдываться перед Михайловым. Основную часть своих фильмов Михаил Ильич снял при Сталине и не понаслышке был знаком с тем, что кино, будучи самым массовым из искусств, как никакая другая область культуры зависит от личного мнения отдельно взятых руководителей партии и членов правительства. И если там, наверху, говорят «нельзя» — значит, и впрямь нельзя. Спорить бесполезно, а главное — очень вредно.

Гайдай же в ту пору всё еще оставался неисправимым идеалистом. Он сам добился аудиенции у Михайлова, наивно полагая, что сможет в чем-то убедить самодовольного властителя. Михайлов же не дал Леониду раскрыть рта, а сразу набросился на него с сокрушительным заявлением:

— Гайдай, вы вообще понимаете, что вы сделали?! Вы ведь сняли пасквиль на советскую действительность!

Гайдай опешил, но всё-таки возразил:

— Неужели вам жалко героя фильма, этого бюрократа, который сам себе создал проблемы?

— Мне жалко вас, молодой человек, — надменно парировал Михайлов. — Скажите, вы коммунист?

— Да, — ответил Гайдай. — Я вступил в партию на фронте. В 1942 году.

— Это вы поспешили, — сказал Михайлов, прямо как Куравлев в «Иване Васильевиче». — Рано, молодой человек, слишком рано вам дали партбилет. А за такие фильмы вы мне его вообще на стол положите.

Столь недвусмысленная угроза обезоружила бы любого. Если кинорежиссера-коммуниста исключат из партии, это автоматически означает, что ни одного фильма он больше не поставит.

Гайдай вышел из министерского кабинета совершенно раздавленным. Дальнейшие переговоры только ухудшили бы его ситуацию. Теперь Леонид мог рассчитывать лишь на покровительство Ивана Пырьева. К чести директора «Мосфильма», тот не отвернулся от своего любимца в трудную для него минуту.

— Не горюй, Гайдай, — сказал Пырьев. — Что-нибудь придумаем.

И Пырьев действительно придумал. Он устроил на «Мосфильме» конференцию для кинокритиков, писателей-юмористов и газетчиков. Все они должны были ответить на вопрос, нужна ли в СССР эксцентрическая комедия, и отчитаться об итогах этого собрания в прессе. Поначалу опасливые журналисты склонялись к тому, что эта самая эксцентрическая комедия советскому человеку не очень-то и нужна. Но Пырьев закрыл изнутри зал, где проходило заседание, и объявил: пока не напишете заключение, что такая комедия всё-таки нужна, никто отсюда не выйдет. Делать было нечего — журналисты ответили на поставленный вопрос утвердительно и соответственным образом выступили на страницах своих газет.

Печатное слово в советское время было, как известно, прямым указанием к действию. В прессе было сказано, что советскому человеку до зарезу необходима эксцентрическая комедия. И «Мосфильм» как главная киностудия страны не мог не откликнуться на этот вердикт. А единственная на тот момент комедия из недавно снятых или еще снимаемых, которой хоть в какой-то степени подходило определение «эксцентрическая», была «Жених с того света». Выпускать фильм в том виде, в котором его увидел Михайлов, разумеется, было нельзя. Отправлять картину в широкий прокат было невозможно вообще ни в каком виде. Поэтому было принято единственно верное в данной ситуации решение: картину максимально сократить, убрав из нее всё самое острое и сомнительное, а затем ненадолго пустить ее на экраны буквально нескольких заштатных

кинотеатров.

Гайдай, конечно, не мог равнодушно смотреть, как обращаются с его детищем. Нет сомнений, что он предпочел бы, чтобы над картиной вовсе не производили никаких операций, а оставили бы ее в хранилище до лучших времен. Но в то же время он понимал: нельзя считаться режиссером запрещенного фильма — существует риск не остаться в профессии. В итоге «Жених с того света» был радикально перемонтирован, сокращен вдвое, частично переснят и переозвучен. И всё это, по-видимому, уже без участия самого Гайдая.

Сегодняшним зрителям, к сожалению, не с чем сравнивать 47-минутный вариант фильма; но даже в таком виде он производит очень хорошее впечатление. Чувствуются недосказанность, обрывистость, странные перескоки и явные пропуски в повествовании. Но ведь съемка, постановка, игра актеров и диалоги всё равно остались почти такими же, как в оригинальной версии. Если сопоставлять «Жениха...» с пьесой «Воскресение в понедельник» (в 1965 году преспокойно напечатанной в сборнике Дыховичного и Слободского «Разные комедии»), видно, что практически весь ее текст использован в фильме. Видимо, в процессе переделки своей пьесы в киносценарий авторы изрядно ее увеличили, но как раз все их нововведения и были изъяты из окончательного варианта картины.

В корзину полностью полетел цитиrowавшийся выше эпизод с управдомом, а также отдельные фразы из прочих сцен. Например, реплика Петухова: «Ну, знаешь, Фикусов, всяко меня снимали с работы: и как не обеспечившего, и как зажавшего, и как развалившего, и как отставшего. Но чтобы как усопшего — это в первый раз!...»

Впрочем, подобных саморазоблачительных фраз в пьесе негусто. В основном Дыховичный и Слободской изобретательно издеваются там над канцеляритом — языком, свойственным бездушным бюрократам во все времена. Такие реплики, как «В протокол о моей гибели вкралась досадная неточность» или «Еще три дня назад это безжизненное тело осуществляло над нами общее руководство», присутствуют и в пьесе, и в фильме.

Неизвестно, были ли среди вырезанных эпизодов эксцентрические эскапады, свойственные зрелым фильмам Гайдая, например, погони, без которых не обходится почти ни одна его комедия. Думается, вряд ли. Во-первых, эксцентрику незачем было бы вырезать, а во-вторых, в 1957 году Гайдай явно еще не думал о том, чтобы снимать в духе Чаплина. Это озарение придет к нему позже — уже после того, как будет закончен его третий фильм «Трижды воскресший».

Но ведь что-то всё-таки заставило Пырьева созвать конференцию об эксцентрической комедии. Понятно, что слово «эксцентрическая» в данном случае послужило эвфемизмом определения «сатирическая», но ведь не совсем уж с бухты-барахты оно было взято. Может, определенная эксцентрика присутствовала в эпизоде «Гигиенический бег толстяков», о котором упоминала кинохроника и от которого в фильме не осталось ни одного кадра?

А может, всё еще проще: Пырьев всерьез решил для себя, что его подопечный снял типичную эксцентрическую комедию. Ведь согласно словарю эксцентрика — это не только «смешные неожиданные трюки», но и попросту «заостренно-комедийное изображение нелепых действий, персонажей и вообще действительности». А уж заостренности, комедийности и нелепости в «Женихе с того света» вдосталь, даже и в усеченном варианте.

Переделка картины затянулась — на экраны она вышла лишь в сентябре 1958-го, спустя почти год после окончания работы над первым вариантом. Когда Гайдай посмотрел второй вариант, он сокрушенно покачал головой: «Это не мой фильм».

Вопрос о дальнейшей профессиональной судьбе всё еще оставался мучительно неопределенным. Но зато быт Леонида и его семьи понемногу налаживался. В 1958 году Гайдай и Гребешкова купили за 120 тысяч рублей кооперативную квартиру. Первый взнос составил 30 процентов от этой суммы, но всё равно деньги были огромные. Чтобы собрать их, Нина Гребешкова снялась в нескольких фильмах Алма-Атинской киностудии (на республиканских студиях платили больше, дабы привлекать известных артистов из Москвы и Ленинграда).

На момент приобретения собственной квартиры всё имущество супругов составляли раскладушка и книжный шкаф. И в течение еще многих последующих лет семья вынуждена была во многом себе отказывать, поскольку основная часть заработков уходила на погашение кооперативного долга.

Прокатный тираж картины «Жених с того света» был смехотворен, просто оскорбителен для тех, кто над ней работал, — всего-навсего 20 копий. Это было явное фиаско. К счастью, Гайдая всё-таки не заставили распрощаться с партбилетом, но и не спешили заводить разговоры о дальнейшей участи режиссера. Инициативу и в этом вопросе вновь проявил Иван Пырьев. Он сказал Гайдаю:

— Леня, тебе надо снять историко-революционную картину.

Гайдая подобная перспектива ужаснула. Одно дело сыграть забавный эпизод в историко-революционном фильме коллег (в том же «Ветре» Алова и Наумова) и совсем другое — самому поставить такой фильм. Леонид умоляюще посмотрел на Пырьева:

— Иван Александрович, это невозможно. Я не смогу, просто не смогу. Это совершенно не мое. Я не справлюсь, не совладаю с такой темой...

Но Пырьев был непреклонен:

— Леня, это для тебя единственный выход. Тебе необходимо поставить именно такую картину. Надо, Леня, надо, понимаешь?

Не об этом ли разговоре вспомнит Гайдай, когда заставит Шурика обратиться с аналогичным восклицанием к Верзиле (новелла «Напарник» в «Операции «Ы»...»): «Надо, Федя, надо!»?

Пырьев всё-таки пощадил своего любимца и не заставил его снимать совсем уж официальное кино. Сценарий, который директор препоручил Гайдаю, был современный и скорее детский. Что-либо комедийное в нем практически отсутствовало, однако и драмой не пахло. Это была рядовая патриотическая безделица, написанная для пионеров и комсомольцев и имеющая сугубо воспитательные цели. Речь шла о киносценарии Александра Галича, спроворенном им на основе собственной пьесы «Пароход зовут «Орленок». Очень скоро имя Галича будет повсеместно ассоциироваться с диаметрально противоположным творчеством. Но, пожалуй, и в пятидесятые годы было понятно: вещи вроде «Орленка» можно писать только ради заработка. Самовыражения — ноль, однако тема беспроектная.

На сцене пьесу «Пароход зовут «Орленок» впервые поставили 29 октября 1958 года. Дата неслучайна — это был сорокалетний юбилей основания РКСМ (Российского коммунистического союза молодежи), после смерти Ленина переименованного в ВЛКСМ (Всесоюзный ленинский коммунистический союз молодежи). Пьесу тотчас же принялись активно ставить во всех детских и молодежных театрах страны, и воодушевленный успехом Галич пожелал пустить свой «Пароход...» еще и в экранное плавание.

Сюжет этого произведения, мягко говоря, тривиален, хотя и взят из жизни. «Орленок» — вымышленное название, но автор вдохновлялся схожей судьбой нескольких реальных пароходов — «Курска», «Тихона», «Вани-коммуниста». Все они участвовали в двух войнах — Гражданской и Великой Отечественной. Этакie пароходы-герои, не забывать о славных подвигах которых и призывал Галич.

В одной из первых же сцен зрителю подробно рассказывается, чем

славен заглавный герой пьесы. В 1919 году комсомольцы вымышленного приволжского городка Сергиев Посад (не имевшего отношения к городу с таким же названием в Московской области, с 1930 по 1991 год называвшемуся Загорском) отправлялись на «Орленке» сражаться с белогвардейцами. Спустя почти четверть века комсомольцы-старшеклассники Сергиева Посада, рискуя жизнью, вывозили на этом же судне детей и раненых бойцов из осажденного Сталинграда. А в конце пятидесятых (время действия пьесы) героический пароходик стоит на приколе и вот-вот будет приспособлен местными хозяйственниками под овощной склад.

Но нашлись в городке те, кто не хочет допустить для «Орленка» такой участи. Это, конечно, примерные пионеры, которыми руководит человек с золотым сердцем — детский врач Аркадий Шмелев. Когда-то он мечтал стать капитаном дальнего плавания, в какового нынче и перевоплощается, ежедневно поднимаясь вместе со своими подопечными на борт маленького, но гордого парохода. Впрочем, это не бессмысленное ребячество — совместно с пионерами врач постепенно превращает «Орленка» в плавучий музей истории комсомола.

Однако главный герой — не Шмелев, а Светлана, молодой член горкома комсомола и преподавательница химии в пединституте. Она когда-то тоже мечтала стать капитаном дальнего плавания и поэтому не смогла не принять близко к сердцу участь героического парохода. Героиня очень спешила на торжественное открытие строительства Комсомольской ГЭС, но, случайно застряв в Сергиевом Посаде (к этому времени уже переименованном в город Мирный), загорелась идеей воскрешения «Орленка». К членам горкома она обратилась с пламенной речью: «Вот мое конкретное предложение, товарищи: срочно помочь ребятам отремонтировать «Орленка». А это можно сделать буквально за один день. Снарядить его в плавание — и отправить на нем подарки». Начальник строительства Стародуб попытался было отмахнуться от незваной гостьи: «А вот мое конкретное предложение. Нужно просто вызвать катер из Сосновского порта и на нем отправить и вас, и подарки. Всё», — но не на ту попал. Светлана тотчас парирует: «Подождите, подождите, товарищи. Мы просим отправить нас на «Орленке». Я знаю, для некоторых из вас «Орленок» — это старая дырявая посуда, капустный склад. А мне кажется, товарищи, что это будет двойной праздник для всех, если маленький «Орленок», потрепанный в боях и дальних походах, возивший первых комсомольцев на Гражданскую войну, сражавшийся под Сталинградом... если этот «Орленок» вновь отправится в плавание!»

В общем, с энтузиасткой соглашаются, все дружно идут на субботник, ремонтируют «Орленка» и отправляют на нем Светлану с подарками на открытие строительства ГЭС. Конец. Даже, пожалуй, хеппи-энд.

Можно представить себе скепсис Гайдая, ознакомившегося с таким произведением. Наверное, главной отрадой в работе над этой постановкой была для него возможность поработать с прекрасными актерами. В конце концов именно репетиции и съемки артистов всегда оставались любимейшим для Гайдая этапом в процессе производства каждой его картины.

Роль Светланы режиссер сразу же отдал суперзвезде тех лет Алле Ларионовой. Чета Гайдая и Гребешковой была в прекрасных отношениях с другой знаменитой парой советского кино — Рыбниковым и Ларионовой. Нина училась с ними на одном курсе, с Аллой они были близкими подругами. Николай Рыбников тоже сыграл в «Трижды воскресшем», но совсем эпизодическую роль — первого комиссара «Орленка» Николая Шмелева, отца главного героя Аркадия (в сцене отплытия на «Орленке» комсомольцев в 1919 году).

Именно во время съемок этого фильма две звездные четы пристрастились к игре в покер. Играли на деньги, причем большие, и все четыре участника были охвачены необычайным азартом. Период интенсивной игры продолжался чуть ли не три года, пока самая волевая из четырех игроков, Нина Гребешкова, не положила этому конец. «Хватит, — сказала она однажды. — На что мы тратим время?» Остальные вынуждены были согласиться, что слишком увлеклись. Дружить семьями после окончательной «завязки» с покером они продолжали, но уже далеко не так активно.

Впрочем, всё это произойдет потом, а в 1959 году все четверо (в первую очередь, конечно, Гайдай и Ларионова) были заняты работой над «Трижды воскресшим». Практически весь фильм снимался на натуре, в небольшом городе Хвалынске Саратовской области. В память о пребывании в этом городке Гайдай увековечит его имя в одном из лучших своих фильмов — «Операции «Ы». В новелле «Напарник» прораб в исполнении Михаила Пуговкина произносит: «Наше строительно-монтажное управление построило такое количество жилой площади, которая равна одному такому городу, как Чита, десяти таким городам, как Хвалынский, или тридцати двум Крыжополям».

Двадцать третьего августа 1959 года саратовская областная газета «Коммунист» опубликовала репортаж о столичных кинематографистах, приехавших ставить картину в провинциальном Хвалынске: «Начались

первые съемки. Вместе с привычными автобусами на улицах города теперь часто можно встретить машины с передвижной электростанцией, съемочной камерой, «юпитерами», реквизитом и другим оборудованием, и там, где намечаются съемки, всегда масса людей. Особенно много детей. Без них не обходится ни одна съемка. Причем многие подчас становятся «артистами», помогающими на съемках московским школьникам Леше Крыченкову, Владику Шиханову, Коле Мисику и Оле Наровчатовой. Кстати, наши дети хорошо знают по кинофильмам артистов. В город недавно приехала артистка Алла Ларионова. Однажды у сквера, где она проходила, мальчишки завели спор о том, кто первым узнал ее. Многие места, связанные с действием фильма, уже засняты на киноплёнку. Первые из них: районы Советской и Коммунистической улиц, Дома пионеров и пожарной охраны. Коллектив пожарников принимал участие в съемках одного из эпизодов. Много кадров снято на пляже острова и западных высотах города, на территории дома отдыха «Просвещенец», в районе краеведческого музея и в других местах»^[53].

Съемки в Хвалынске продолжались до конца октября. На улице с каждым днем холодало, и вся гайдаевская группа вынуждена была ежедневно разжигать костер на берегу Волги. Из Сталинградского исторического музея сюда еще в августе пригнали колесный волжский буксир «Ласточка». На корме установили трехдюймовую пушку и станковый пулемет. Впрочем, оружейной пальбы в фильме — самый минимум, не больше нескольких секунд. «Орленок» в исполнении «Ласточки» предстает в боевом виде лишь в коротеньком эпизоде, когда «старые комсомольцы» вспоминают свою героическую юность.

Кстати, забавные взаимоотношения двух этих «старых комсомольцев» составляют в фильме чуть ли не единственную комическую линию. На эти роли Гайдай пригласил корифеев советского экрана с комедийным опытом Всеволода Санаева (начальник строительства Стародуб) и Константина Сорокина (заведующий райфинотделом Киселев). Ни в каких других гайдаевских фильмах они больше не появятся.

То же касается и исполнителей главных ролей Аллы Ларионовой и Георгия Куликова (Аркадий Шмелев). Но с ними всё понятно — эти актеры специализировались на серьезных ролях и не очень подходили для эксцентрической комедии. Хотя надо отметить: Шмелев-младший в куликовском исполнении — несомненный предшественник Шурика: очки, интеллигентность, доверчивость, чудаковатость — всё при нем.

Шмелева-старшего, как уже сказано, изобразил супруг Ларионовой Николай Рыбников. У Гайдая он появится еще лишь единожды — в

«Частном детективе» (1989). Но и там его роль окажется столь же короткой, как и в «Трижды воскресшем».

Впрочем, именно Рыбников главенствует в одном из самых ярких эпизодов «Трижды воскресшего» — этаком вставном клипе на песню Никиты Богословского «Руку дай, молодость моя»: в матросском бушлате, опоясанном крест-накрест пулеметными лентами, он энергично шагает впереди отряда комсомольцев образца незабываемого 1919 года. Отряд бодро шествует через весь городок, погружается на «Орленок» и отправляется воевать с «беляками».

Судя по воспоминаниям гайдаевского однокурсника Ивана Фролова, сам режиссер особенно ценил в «Трижды воскресшем» именно эту сцену: «...вышла книга «Кино и музыка», написанная мною совместно с композитором Г. Коргановым. Один экземпляр был обещан Гайдаю, естественно, с дарственной надписью. Для этого Леня не поленился приехать ко мне. Он взял книгу, прочитал автограф и тут же стал просматривать фильмографическую справку в конце книги в поисках своей фамилии. В списке названы три его фильма, но без указания страниц. Поэтому он, вроде бы шутливо, спросил:

— Ну, что ты написал о моих фильмах?

Я показал ему примеры из комедий «Пес Барбос» и «Деловые люди».

Он прочитал и, опять как бы не всерьез, сказал:

— И всё? Мало места уделил другу.

Я показал пример из фильма «Трижды воскресший». В книге довольно подробно рассматривается сцена шествия отряда красногвардейцев по рабочему поселку. Заканчивается анализ следующим выводом: «Одна эта сцена сама по себе, то есть вырванная из контекста кинопроизведения, — правдивая типичная картина времен Гражданской войны, стоящая по силе и значимости чуть ли не выше всего фильма, частью которого она является».

Прочитав это, Леня проговорил:

— Верно. Очень верно!»^[54]

Надо полагать, Гайдай вряд ли находил в единственном своем вынужденном фильме еще какие-то удаchi. И, конечно, он понимал с самого начала, что никакого морального удовлетворения «Трижды воскресший» ему не принесет даже по окончании съемок. Свидетельство тому — крохотная роль изобретателя противно завывающего агрегата — динамо-машины, которую режиссер отвел себе в этом фильме. Этот персонаж появляется в фильме даже раньше, чем пароход «Орленок». Героиня Ларионовой приходит на строительство к герою Санаева и уведомляет его о своем затруднительном положении:

— Как же всё-таки сделать так, чтобы мы успели к празднику?!

Тут-то и подает голос гайдаевский изобретатель, до этого неподвижно лежавший на койке в углу кадра. В ответ на восклицание Светланы Сергеевны он приподнимает голову и заплетающимся языком изрекает:

— А нет ничего проще. Надо действовать. Надо действовать.

После этого Гайдай поворачивается к камере спиной, и больше мы его в этом фильме не увидим. Вероятно, сей незатейливой мизансценой режиссер выразил собственное отношение ко всему происходящему в его заведомо нелюбимой постановке.

— Это наш изобретатель, — поясняет персонаж Всеволода Санаева. — Парень три ночи не спал — вот изобрел...

После чего слышится дурное кваканье динамо-машины, заставляющее Стародуба прервать рассказ и досадливо нахмуриться.

(Кстати, столь же сонным Гайдай представал и в своей первой кинороли. В одном из эпизодов фильма «Ляна», когда друзья-музыканты поздно ночью добираются до гостиницы и долго считают деньги, чтобы оплатить дорогой номер люкс, гайдаевский герой так же убедительно валится с ног, как и вышеописанный горе-изобретатель.)

Чтобы закончить с актерским составом «Трижды воскресшего», остановимся еще на двух актрисах — Надежде Румянцевой и Нине Гребешковой. У Румянцевой — вторая главная женская роль после ларионовской: ее Любаша Соловьева — типичнейшая для этой актрисы героиня. Ровно таких же энергичных, правильных и смешливых барышень она играла и в «Неподдающихся», и в «Девчатах», и в «Королеве бензоколонки», и в «Легкой жизни». Пожалуй, из всех актеров, занятых в «Трижды воскресшем», именно Румянцева выглядела наиболее подходяще для жанра эксцентрической комедии, с которым будет связана вся последующая карьера Гайдая. Но Любаша Соловьева так и останется ее единственной ролью в гайдаевских фильмах. Правда, Гайдай планировал снимать Надежду в роли «вождя краснокожих» в альманахе по рассказам О. Генри «Деловые люди», ибо в те годы она была главной киноактрисой-травести. Но для этой роли нашелся блистательный юный исполнитель Сережа Тихонов. Зато выразительным звонким голосом Румянцевой говорят героини целых трех гайдаевских комедий. В «Кавказской пленнице» и «12 стульях» Надежда озвучивала Наталью Варлей, а в «Частном детективе» — Ирину Феофанову.

Первая роль Нины Гребешковой в картине собственного мужа небезынтересна. Школьная директриса Зоя Николаевна, сыгранная Гребешковой, — единственный персонаж «Трижды воскресшего», которого

можно назвать «не вполне положительным», то есть почти отрицательным. По крайней мере Зоя Николаевна выражает больше всего скепсиса по поводу идеи восстановления «Орленка», а в одной из сцен демонстративно захлопывает окно прямо перед лицом вдохновенной Светланы Сергеевны.

Большинство последующих ролей Гребешковой в фильмах Гайдая будут носить тот же оттенок «не-вполне-положительности». Нине Павловне и самой нравилось исполнять в картинах мужа острохарактерные роли — даже в «Бриллиантовой руке» она предпочла бы сыграть боевую управдомшу Плющ, а вовсе не «идеальную жену» Надежду Горбункову.

Но всё же в «Трижды воскресшем» о какой-либо остроте характера не приходилось мечтать никому из исполнителей. Сценарий фильма смело можно упрекнуть как в пафосности, так и в приторности (и, как следствие, в общей несносности). Снятая на таком материале картина выглядела чрезвычайно несовременно даже в год выхода на экраны. Это, пожалуй, один из последних советских фильмов, в основе которого лежит типичный конфликт хорошего с лучшим, иными словами — вовсе нет никакого конфликта. Всё происходящее до безобразия благостно, прилизанно и беззубо. Имеются кое-какие шутки, но ни одной запоминающейся. Однако сама постановка фильма ровная и добротная — придраться не к чему. Хотя, в отличие от «Жениха с того света», здесь вообще не наблюдается никаких примет гайдаевского стиля. В этом смысле «Трижды воскресший» — шаг назад; картина, не уступающая уровню дебютного «Долгого пути», однако ни в чем его не превзошедшая. Просто «Долгий путь» — типичная экранизация «правильного» классика, а «Трижды воскресший» — типичная и опять же «правильная» зарисовка из современной советской жизни. Подобный жанр в то время обозначали смутным определением «киноповесть».

Нет нужды говорить, что никакого прокатного успеха «Трижды воскресший» не имел. За годы «оттепели» советского зрителя приучили к качественно новым, даже новаторским картинам. Так, в год выхода на экраны «Трижды воскресшего» — 1960-й — были выпущены такие картины, как «Простая история» Юрия Егорова, «Сережа» Георгия Данелии и Игоря Таланкина, «Воскресение» Михаила Швейцера, «Испытательный срок» Владимира Герасимова, «Балтийское небо» Владимира Венгерова, «Прощайте, голуби!» Якова Сегеля. Все они признаны классическими «оттепельными» фильмами и прекрасно смотрятся и сегодня.

«Трижды воскресший» к нынешнему дню забыт совершенно — об этом фильме изредка вспоминают исключительно из-за имени режиссера.

Однако при постфактумном взгляде на жизнь и судьбу Гайдая можно прийти к выводу, что «Трижды воскресшего» никак нельзя считать случайным и ничего не значащим эпизодом в творчестве комедийного гения. Возможно, именно эти вынужденные съемки послужили катализатором рождения «подлинного Гайдая», того, которого все мы сегодня знаем и любим. Кто ведает, сколько бы еще режиссер искал себя, снимая «разминочное» кино, если бы неприятная история с его «преступлением» («Жених с того света») и «наказанием» («Трижды воскресший») не послужила толчком к тому озарению, в результате которого была рождена самая знаменитая троица советского кино — Трус, Балбес, Бывалый.

История рождения этих персонажей уходит корнями именно в конфликт Гайдая с недалеким придирчивым начальством (в лице министра Михайлова). Леонид сделал всё, что от него требовалось: отдал на растерзание «Жениха с того света» — блистательную комедию, которой по праву мог гордиться, а потом еще и поставил историко-революционный фильм ради того, чтобы его простили. Такая ноша, тяготившая Гайдая на протяжении всех этих событий, в конце концов сломила молодого режиссера.

Нина Гребешкова рассказывала, что еще во время вандалистской акции, учиненной над фильмом «Жених с того света», Гайдай заболел туберкулезом: «У Лени от нервного потрясения началась чахотка. Врач сказал, что ситуация безнадежная, а мы его всё-таки вытащили. Иван Александрович Пырьев — тогда директор «Мосфильма» — очень любил Леню и сказал: «Ничего, снимешь историко-революционный фильм — и всё будет в порядке» Тогда по сценарию Александра Галича Леня сделал фильм «Трижды воскресший» Он не любил этот фильм и никогда его не вспоминал. Летом мы уехали на юг и как-то на улице в Алушке услышали музыку Никиты Богословского из этого фильма. Леня вдруг схватился за живот и говорит: «Всё, я умираю» У него открылась язва»^[55].

Сначала туберкулез, затем язва — и, видимо, всё это на нервной почве. Сперва из-за угрозы лишиться профессии, а потом из-за необходимости работать через силу, дабы всё-таки остаться в профессии. Однако психологически Гайдай всегда проявлял завидный стоицизм — никому не жаловался, ни на что не сетовал, никого не обвинял. По привычке переживал молча. Нина Гребешкова в этом отношении, как и во многих других, была полной противоположностью мужу. На всю жизнь Нина Павловна запомнила такую сцену. Как-то в новой квартире она мыла окно, стоя на подоконнике, а все ее мысли были связаны со страшным

заболеванием Леонида Иовича. Да и как было не переживать, если даже врач советовал готовиться к худшему... Внезапно Нина начала плакать. Находившийся рядом Леонид с досадой вздохнул и успокаивающе обратился к жене:

— Нинок, ну ты что, я же еще не умер, чего ты плачешь?

— Леня, но ведь у тебя туберкулез, туберкулез, — всё повторяла жена, всхлипывая и утирая слезы.

Леонид продолжал еще более уверенным и спокойным голосом:

— Брось ты это. Перестань, пожалуйста. Пойми, для меня это ничего не значит — я вылезу.

Гайдай оказался прав — очень скоро он пошел на поправку. Это была только самая середина его жизни. Однако последствия перенесенной болезни всё-таки сказывались все последующие годы. Точно так же обстояло дело и с раненой ногой, и с язвой: время от времени та или другая давала о себе знать.

И, разумеется, громадную роль в выздоровлении Гайдая сыграла неустанная забота его жены. Нина в огромных количествах приготавливала мужу целебную смесь алоэ и меда — общепризнанное народное средство против туберкулеза. А теща Екатерина Ивановна регулярно варила Леониду овсяный кисель.

После окончания съемок «Трижды воскресшего» супруги какое-то время отдыхали на юге, а затем отправились в Иркутск, к родителям Леонида. Дальнейшие режиссерские перспективы всё еще оставались туманными. Но, случайно или неизбежно, в родном доме Гайдая внезапно осенила блестящая идея. Он в одно мгновение понял, чем именно хочет заниматься в кино.

Поразительные творческие результаты, которых достиг Леонид Гайдай после этого счастливого озарения, нынче известны каждому русскоязычному человеку. И как раз там, в Иркутске, в родных пенатах будущего великого режиссера, суждено было родиться уникальному жанру советской (читай — гайдаевской) эксцентрической комедии.

Глава седьмая

«ПЕС БАРБОС...» И «САМОГОНЩИКИ»

Никулин. Вицин. Моргунов

История с «Женихом с того света» была, конечно, симптоматична для своего времени. Покуда на посту министра культуры царил вздорный Михайлов, кинематографистам, особенно начинающим, следовало держаться подальше от жанра комедии. Итог этого вынужденного «воздержания» вписан в историю советского кино будничным канцелярским шрифтом: в пятидесятых годах веселые фильмы у нас фактически отсутствовали. Чуть ли не единственной общепризнанно удачной кинокомедией десятилетия была рязановская «Карнавальная ночь».

Но в мае 1960 года Министерство культуры возглавила Екатерина Фурцева — и деятелям искусства сразу стало заметно легче и веселее жить и творить. Летом того же года ведомство уже разразилось приказом «О мерах по увеличению выпуска и улучшению качества фильмов комедийного жанра». Иван Пырьев, уже оставивший к тому времени пост директора «Мосфильма», моментально отреагировал на министерский призыв — тут же открыл при студии Экспериментальную мастерскую комедийного фильма. Чтобы как можно быстрее выпустить под ее эгидой хоть какую-нибудь картину, решено было сделать ее альманахом: несколько режиссеров на скорую руку снимут смешные короткометражки, которые вкупе составят полнометражную ленту, — и ее сразу же можно будет выпускать в прокат. Забегая вперед скажем, что эта задумка не вполне оправдала себя: премьера первого комедийного киноальманаха состоялась только в сентябре 1961-го.

Более чем за год до того Пырьев привлек к работе над короткометражками шестерых начинающих режиссеров, самыми яркими среди которых были Гайдай и Рязанов. Остальные четверо — Эдуард Абалов, Эдуард Змойро, Владимир Семаков, Наум Трахтенберг — особо не проявили себя ни в рамках альманаха, ни в последующем персональном творчестве.

Так что на отдых в Иркутск Гайдай отправился, уже имея в голове пырьевское задание — придумать тему для комедийной короткометражки.

Атмосфера и обстановка родного дома располагали к спокойным творческим раздумьям. Пока Нина Гребешкова помогала Иову Исидоровичу и Марии Ивановне по хозяйству (кстати, свекор и свекровь обращались к 29-летней невестке не иначе как по имени-отчеству — Нина Павловна), Леонид проводил все дни на чердаке, где, как мы помним, хранились подшивки старых газет и журналов за многие годы, которые отец ни в коем случае не хотел выбрасывать, а мать придумала складывать в аккуратные стопки по всему пространству чердачного пола, чтобы утеплить дом.

Среди бережно хранимых журналов было немало юмористических, которые Гайдай, понятно, особенно ценил. С детства он зачитывался «Крокодилом», «Бегемотом», «Смехачом», «Красным перцем» и многими другими подобными изданиями. (Обложки и карикатуры именно из этих довоенных журналов появятся в гайдаевском альманахе по мотивам Зощенко «Не может быть!».)

Видно, в то лето Гайдай надеялся, что сатирики и юмористы давно минувших дней натолкнут его на идею для короткометражки. Однако по иронии судьбы такую идею режиссер нашел как раз в современном средстве массовой информации, причем отнюдь не развлекательном. Это была газета «Правда», в обязательном порядке выписываемая Иовом Исидоровичем. И номер, который по счастливой случайности попался на глаза Леониду, был недавний, хотя и не самый свежий. Речь идет о газете «Правда» от 10 апреля 1960 года. Как вы уже, возможно, догадались, именно в этом номере, 101-м за год и 15225-м за всё время существования газеты, был опубликован фельетон украинского поэта Степана Олейника «Пес Барбос и необычный кросс».

Вот этот стихотворный фельетон — точно в таком виде, в каком он оказался помещен на последнюю полосу «Правды» (разумеется, текст был напечатан в переложении с украинского, сделанном всегдашним переводчиком стихов Олейника Валентином Корчагиным):

*Через пойму, через дол,
Там, где верб зеленых своды,
Двух Никол Гаврила вел —
Шли в поход враги природы.*

Далеко за сенокос

Продвигались три верзилы,
А за ними — рыжий пес,
Неизменный страж Гаврилы.

Куст, цветок — им всё равно:
Топчут, нет на них холеры! Вышли к озеру...
— Оно! —
Тут разделись браконьеры.

Подозвав к себе Никол,
Пса баском шугнув сурово,
Достает Гаврила тол
И такое держит слово:

— Ну, братва, гаси «бычки».
Здесь не лески-поплавки вам!
Чуть сплошаем — на куски
Разнесет нас к черту взрывом!

Прикрепил Гаврила Щур
К толу палку-запускалку,
Подпалил бикфордов шнур
И закинул в воду палку.

Залегли дружки ничком
В лозняке, раскинув руки...
Пять минут — и ахнет гром,
И всплывут сомы и щуки!

Но... до взрыва встать пришлось.
(Будут помнить ту рыбалку!)
Как увидел пес Барбос,
Что метнул хозяин палку,

Гавкнул хрипло и — бултых! —
Доставать, как приучили...
Палку в пасть — и прет на них,
Чтоб отдать ее Гавриле!

По шнуру огонь бежит —
Рыбакам грозит, не рыбам!..
— Гибнем, братцы!!! — Щур вопит.
А у тех — аж волос дыбом.

Как хлестнул по спинам страх,
Сорвались друзья и — деру!..
Чешут в кепках да в трусах, —
Олимпийцам дали б фору!

Шнур короче — злее «кросс».
Жарят к лесу без оглядки:
Со взрывчаткою Барбос
Наступает им на пятки!..

Свой опасный «марафон»
Тем закончили герои,
Что вскарабкались на клен
И притихли там все трое.

Бросив тол, обнюхав ствол,
Пес понесся по опушке...
Миг — и вспыхнул, ухнул тол,
Прогредел сильнее пушки!

Ухнул так, что их трусы
В поднебесье запорхали,
Что доселе картузы
Из-за тучки не упали;

Что в райцентре, за рекой,
Пыль взметнулась по панели,
Что в милиции самой
Стекля в рамах зазвенели;

Что под сень прибрежных ив
Отлетел, крестясь, Гаврила...
Подоспели люди: — Жив?
Щур не слышал: оглушило!

*...Пожурит в селе народ
Трех молодчиков за это,
Но едва ли кто придет
Из района, сельсовета!*

*Там «воюют» на словах:
Пресечем-де!.. Примем меры!..
А в озерах — бах да бах —
Губят рыбу браконьеры^{56}.*

Кстати, газетная публикация была снабжена рисунками, в которых уже оказались намечены типовые приметы будущих Труса, Балбеса и Бывалого, коим суждено будет вырасти из Олейниковеких двух Никол и Гаврилы Щура. Правда, Гаврила (будущий Бывалый) на картинке больше похож на ленинградского актера Алексея Смирнова, впоследствии сыгравшего у Гайдая в «Деловых людях» и «Операции «Ы»...», чем на Евгения Моргунова, а у обоих Никол практически одно лицо — скорее никулинское, чем вицин-ское.

Немедленно по прочтении этого незатейливого произведения Гайдай уселся писать на его основе режиссерский сценарий. Через какое-то время он торжественно продемонстрировал жене то, что у него получилось, и не без гордости спросил у нее, будучи заранее уверенным в положительном ответе:

— Ну как тебе, Нинок? Правда, смешно?

— Конечно, Леня, — слукавила Гребешкова.

На самом деле Нина попросту ничего не поняла в этом тексте. Да и никто заранее не понял бы, во что он выльется, кроме самого автора. Во избежание голословности приведем начальные строки того самого сценария:

«Экспериментальная мастерская комедийного фильма «Пес Барбос и необычный кросс».

(по одноименному сатирическому стихотворению С. Олейника)

Режиссерская разработка Л. Гайдая.

«Мосфильм».

1960 г.

Объекты:

Натура. День. Солнце.

1. У дома браконьера — 18 м
2. У дома труса — 4 м
3. Улицы райцентра — 42,5 м
4. У «Раймага» — 6 м
5. Поле — 20 м
6. Лес — 32,5 м
7. Река — 18 м
8. Берег реки — 20 м
9. Место «рыбалки» — 94 м

1. Марка студии.

2. Комб. В овале появляется морда смешной собачонки. Начало Собачонка рычит. Возникает надпись:
«ПЕС БАРБОС И НЕОБЫЧНЫЙ КРОСС».

Музыка № 1

По сатирическому стихотворению С. Олейника.

3. Комб. Волнуется рисованная река.

Большая щука гоняется за маленькой рыбешкой. Вступительные титры — след погони. Весь кадр заполняется рыбой. Неожиданно вся стая замирает. На фоне рисованных облаков появляется Бывалый с динамитом в руках, затем Трус с сачком и Балбес с бутылкой водки. Их перечеркивает надпись — БРАКОНЬЕРЫ.

И снова в овале, вытесняя браконьеров, появляется Барбос.

Под ним надпись: БАРБОС. СОБАКА — ДРУГ ЧЕЛОВЕКА.

4. У дома Бывалого, общ.

5. От чистенького домика, утопающего в зелени, по тропинке, ведущей к калитке, быстро идет Бывалый.

6. ср. 2. Барбос поджигает хвост.

7. ср. 2. Бывалый закрывает калитку, забрасывает на плечо мешок и бодро направляется вдоль улицы.

8. Улицы районного центра. Общ.»^[57].

И дальше всё в таком же духе, причем, как можно заметить уже по этому вступлению, в фильме осталась лишь малая толика всех изначальных задумок Гайдая.

После написания сценария Леонид и Нина стали собираться в Москву — Гайдаю не терпелось продемонстрировать свои наработки Пырьеву.

Иван Пырьев был маститый режиссер, имевший безусловные наклонности именно к комедии, но даже он мало что понял в гайдаевском сценарии. Однако выделил Леониду пленку, необходимую для создания десятиминутного фильма, и направил к нему оператора — уже довольно

опытного Константина Бровина.

Всем остальным — поисками реквизита, выбором натур, подбором актеров — Гайдай должен был заниматься лично. Пырьев внес только одно предложение: взять на роль Бывалого Игоря Ильинского. Видимо, после успеха «Карнавальная ночь» экс-директор «Мосфильма» желал видеть Ильинского в каждой новой комедии. Впрочем, Гайдай и в этот раз не возражал против звездной кандидатуры.

Однако у Ильинского опять не нашлось времени для съемок в кино. Это был последний раз, когда выдающийся эксцентрический актер мог попасть в фильм Гайдая, будущего режиссера-эксцентрика номер один. В последующих гайдаевских картинах для Ильинского ролей уже не было.

Другими кандидатурами на роль Бывалого были Иван Любезное и Михаил Жаров. Оба отказались сниматься из-за предполагавшейся по сюжету беготни. Любезнову в то время было за пятьдесят, а Жарову (как, кстати, и Ильинскому) — за шестьдесят.

Легче всего было с Трусом — Гайдай изначально не видел в этой роли никого, кроме Георгия Вицина, блистательно изобразившего схожий тип личности в «Женихе с того света».

Балбес тоже нашелся довольно быстро, хотя до того как Гайдай познакомился с Юрием Никулиным, он размышлял о кандидатурах Сергея Филиппова и Бориса Новикова.

С Бывалым была главная загвоздка, особенно после того, как отпали сразу три потенциальных претендента на эту роль. Кстати, Бывалым мог бы стать и Станислав Чекап, который много позже снимется у Гайдая в двух фильмах. Вот что писал об этом Иван Фролов:

«Как-то я был на «Мосфильме» и решил провести бывшего однокурсника. На двери комнаты висела вывеска: «Пес Барбос и необычный кросс». Режиссер Л. И. Гайдай».

Леонид Иович был окружен группой и озабочен множеством постановочных дел. Кому-то давал поручения разыскать дрессированную собаку, кому-то говорил об актерах. И тут же обратился ко мне:

— Требуется крупный, массивный актер, вроде Бориса Андреева. Не знаешь такого?

— Есть такой актер — Чекап, — говорю. — Вместе с твоей Ниной снимался в «Испытании верности».

— Не подойдет. У меня есть Георгий Вицин и Юрий Никулин. Требуется третий, для ансамбля.

Как известно, Гайдай нашел такого актера в лице Евгения Моргунова.

— Что это за «Пес Барбос»? — спросил я.

— Короткометражка... В газете «Правда» был опубликован стихотворный фельетон Олейника. Я решил сделать из него фильм. Сам написал сценарий... Это будет немая комедия.

— Почему немая?

— В немом кино было больше комедийных средств, — начал излагать он. — Сейчас остался текст да музыка. А на этом далеко не уедешь... А почему, собственно, нельзя пользоваться изобразительными приемами и вообще средствами немого кино?

Решив делать фильм немым, без единой реплики, Гайдай, естественно, обратился к особенностям этого жанра, которые остались в памяти после прослушанного во ВГИКе курса лекций (с многочисленными просмотрами) по истории мирового кино»^{58}.

Сам Гайдай позже рассказывал: «В фельетоне Степана Олейника три героя. Он пишет: «двух Никол Гаврила вел» Следовательно, один уже есть — это Гаврила, предводитель, опытный, матерый — бывалый, одним словом. Дальше — Николы. Мне не хотелось, чтобы они были похожи: они должны быть разными. Это создавало большие возможности. Очевидно, один боится — без этого нет преступления. Значит, это трус. Ну а другой, так сказать, за компанию, подручный, черная косточка, в общем, балбес. Конечно, сейчас мне легко об этом говорить — тогда всё это было значительно труднее. Но схема поиска типов была примерно такой...»^{59}

«Пес Барбос» — это был сюжет в десятку, — вспоминал Юрий Никулин. — Хотя, честно говоря, я знал эту историю еще до того, как прочел сценарий, написанный по фельетону Степана Олейника. У меня была такая книжечка английского сатирика Джекобса, она называлась «Заряженный пес» В ней был рассказ о моряках, которые собирались глушить рыбу, а собака с динамитом за ними погналась. Говорю это не к тому, что сюжет позаимствован, вряд ли. Что поделаешь: в Англии тоже не ангелы живут и тоже, оказывается, рыбу глушат. Просто Олейник и этот Джекобс оба нащупали беспроегрывный комедийный ход, классический»^{60}.

И еще раз слово Гайдаю: «В то время, когда появился «Пес Барбос», шли комедии, построенные только на тексте. Французские — «Папа, мама, служанка и я», о наших я уже не говорю. А мне захотелось сделать пять минут чистого кино, без слов. Прочитал в «Правде» стихотворный фельетон Степана Олейника. Там были какие-то браконьеры, которых в сценарии надо было наделить характерами. И появились Трус, Балбес и Бывалый. Маски, по существу»^{61}.

Это желание сделать «чистое кино» можно смело перевести на кинематографический язык как намерение воскресить жанр слэпстик — «американскую комическую». (««Комическая» — имя существительное, как «столовая» или «гостиная», — пояснил в одном интервью Леонид Гайдай.) Слэпстиками назывались короткометражки, впервые появившиеся в 1910-х годах в Голливуде. То были фарсовые фильмы, действие которых строилось на погонях и цирковых трюках, а сюжеты вращались в основном вокруг конфликтов человека с окружающей его предметной обстановкой. Родоначальником таких картин был знаменитый кинопродюсер Мак Сеннетт, на чьей студии «Кейстоун» («Keystone») начинал свою карьеру в кино сам Чарлз Спенсер Чаплин — пожизненный кумир Гайдая. Кроме того, слэпстику посвятили свои лучшие годы такие великие комики, как Бастер Китон и Гарольд Ллойд, с творчеством которых Гайдай не мог не познакомиться во ВГИКе.

Неизвестно, знал ли Гайдай еще и о существовании американских киношных «Троих простаков» («The Three Stooges»), но определенные пересечения с ними Труса, Бывалого и Балбеса имеются. Наибольшей популярностью «простаки», правда, пользовались в тридцатые годы, то есть уже в эпоху звукового кино. К тому же их юмор значительно уступает и чаплинскому, и гайдаевскому.

Не будем забывать о еще одном кинематографическом направлении, явно повлиявшем на стиль Гайдая, — мультипликации, прежде всего американской. Сногсшибательный темп, обилие погонь, нескончаемая череда гэгов (вставных комических номеров) — всё это весьма роднит творчество Леонида Иовича с короткометражными мультфильмами Уолта Диснея, а также студий «Уорнер бразерс» («Warner Brothers») «Веселые мелодии» и «Метро-Голдвин-Майер» («Metro-Goldwyn-Mayer») «Том и Джерри». Расцвет этой стопроцентно эксцентрической анимации пришелся на тридцатые — сороковые годы, а к началу шестидесятых фактически сошел на нет. Гайдай, можно сказать, принял у заокеанских мультипликаторов эстафету эксцентрики.

Кстати, гэг, построенный на том, что собака кидается за брошенным динамитом и приносит его хозяину, присутствовал в одной из ранних серий «Веселых мелодий». А что такое рычащий пес Барбос, заключенный в круг (первый кадр «Необычного кросса»), как не пародия на знаменитую заставку компании «Метро-Голдвин-Майер» с ревушим из такого же круга львом (этой заставкой предваряется каждая из серий «Тома и Джерри»).

Ну а с Уолтом Диснеем Гайдай роднил еще и свойственный, наверное, всем великим режиссерам перфекционизм. И тот и другой осуществляли в

буквальном смысле тотальный контроль над каждой из своих картин. Рассказывают, что Дисней присутствовал на всех тестовых просмотрах новых мультфильмов, произведенных его студией. С началом каждой следующей короткометражки он включал хронометр и внимательно следил за реакцией зала. Если в течение тридцати секунд никто не смеялся, Дисней отмечал в своем блокноте: такой-то кусок мультфильма надо переделать, вставить туда еще один гэг. И вставлял. Так король анимации добивался того, чтобы смех на сеансах с его фильмами не умолкал дольше чем на полминуты.

Можно не сомневаться, если бы практика тестовых просмотров существовала в СССР, Гайдай оттачивал бы свои картины точно таким же образом. Но Леонида Иовича выручала его грандиозная интуиция. Каким-то внутренним чутьем он всегда определял, что именно рассмешит зрителя. Впрочем, он тоже считал, что без хронометра в его профессии никуда. Секундомер Гайдай включал во время съемок каждой сцены — это помогало режиссеру контролировать необходимый в слэпстике сверхускоренный темп действия.

Леонид Гайдай со своим возрождением «американской комической» как нельзя кстати пришелся шестидесятым годам — «золотому десятилетию» в звуковом кино для сложнейшего жанра эксцентрической комедии. Именно в ту пору в Англии блистали Норман Уиздом (мистер Питкин) в кино и Бенни Хилл на телевидении, в США публика ломилась на «Розовую пантеру» и «Большие гонки», а во Франции вознесся до невероятных высот популярности взрывной, несносный, экспрессивный и гиперактивный Луи де Фюнес.

К работе над «Псом Барбосом и необычным кроссом» съемочная группа, состоящая из режиссера, оператора и трех актеров, приступила осенью 1960 года. Все съемки проходили в окрестностях подмосковного поселка Снегири. Актер на роль Бывалого — Евгений Моргунов — был найден последним. В очередной раз выручил Иван Пырьев — Моргунов снимался у него в паре фильмов в крошечных ролях.

Вицину на момент съемок было 43 года, Никулину — 39, а Моргунову — всего-навсего 33. Таким образом, вожак Бывалый получился самым молодым.

Как проходили съемки «Пса Барбоса...»? Лучше всех об этом рассказал Юрий Никулин в своих известнейших мемуарах «Почти серьезно», книжный вариант которых впервые вышел в 1978 году в издательстве «Молодая гвардия»:

«Каждый раз приглашение участвовать в новом фильме и первые переговоры велись по телефону. Так было и в этот раз. Один из ассистентов Леонида Гайдая предложил мне попробоваться в короткометражной комедии «Пес Барбос и необычный кросс».

При первой же встрече, внимательно оглядев меня со всех сторон, Леонид Гайдай сказал:

— В картине три роли. Все главные. Это Трус, Бывалый и Балбес. Балбеса хотим предложить вам.

Кто-то из помощников Леонида Гайдая рассказывал потом:

— Когда вас увидел Гайдай, он сказал: «Ну, Балбеса искать не надо. Никулин — то, что нужно».

Гайдай на первый взгляд казался человеком сухим и неприветливым. Внутреннего человеческого контакта у нас не возникло.

Он не произвел на меня впечатления комедийного режиссера. Мне тогда казалось, что, если человек снимает комедию, он должен непременно и сам быть весельчаком, рубахой-парнем, всё время сыпать анекдотами, шутками и говорить, конечно, только о комедии. А передо мной стоял совершенно серьезный человек. Худощавый, в очках, с немножко оттопыренными ушами, придающими ему забавный вид.

Оператор Константин Бровин ставил свою камеру на одну из дорожек мосфильмовского сада и просил всех пробующихся по очереди походить, потом пробежаться. В этом заключались все пробы. Узнав, что фильм будет снимать Константин Бровин, я испугался, вспомнил, как на «Неподдающихся» он полсмены снимал часы. Однако мои опасения оказались напрасными. Бровин на съемках показал себя человеком деловым, обладающим чувством юмора, добрым, отзывчивым. Он часто помогал мне во время работы...»

Вопреки широко распространенному убеждению, что Никулин, Моргунов и Вицин были закадычными приятелями не только на экране, но и в жизни, подлинно дружеских и близких отношений между тремя актерами так и не возникло. Но каждый из них на протяжении жизни неизменно отзывался об остальных двух членах тройцы с корректностью и теплотой.

«На роль Бывалого утвердили Евгения Моргунова, которого до съемок я никогда не видел, — пишет далее Юрий Никулин. — Но мой приятель поэт Леонид Куксо не раз говорил:

— Тебе надо обязательно познакомиться с Женей Моргуновым. Он удивительный человек: интересный, эмоциональный, любит юмор, розыгрыши. С ним не соскучишься.

Личность Евгения Моргунова постепенно обросла легендами, странными историями. В свое время, когда он учился на актерском факультете Государственного института кинематографии, он выглядел стройным, худощавым юношей. Таким его можно увидеть в роли Стаховича в фильме «Молодая гвардия». Тогда в институтской стенгазете кто-то из художников нарисовал серию «Картинки будущего», где изобразил Моргунова толстым-претолстым. Над художником посмеялись, но он в своем предвидении оказался прав.

Рассказывали, как Моргунов умудрялся ездить без билета в трамвае или троллейбусе. Делал он это просто. Поскольку контролеры часто устраивали облавы на безбилетников, Моргунов придумал следующее: он входил в трамвай или троллейбус и зычным голосом заявлял:

— Граждане пассажиры, приготовьте билеты.

Шел и проверял у всех билеты. Потом выходил на остановке и садился в другой трамвай и снова проверял билеты. Так и доезжал до института. А если в вагоне уже оказывался контролер, то Моргунов произносил: а-а, уже проверяют, ну хорошо, — и выскакивал из вагона.

Почти не знал я и Георгия Вицина. Нравился он мне в фильме «Запасной игрок», где исполнял главную роль. Много я слышал и о прекрасных актерских работах Вицина в спектаклях Театра имени Ермоловой...»

О том, насколько разными людьми были Никулин, Вичин и Моргунов, можно судить по обширной анкете, заполненной ими в 1965 году для газеты «Неделя». Лишь на единственный вопрос из тридцати все трое дали одинаковый ответ: своим любимым режиссером дружно назвали Гайдая.

Вернемся к воспоминаниям Юрия Владимировича:

«Снова мне предстояло решить сложный организационный вопрос, — продолжает Никулин. — Как сниматься, совмещая это с работой в цирке? Гайдай, узнав о моих сомнениях, сказал:

— Я очень хочу, чтобы вы снимались. Поэтому мы будем подстраиваться под вас. Во-первых, натуру выберем близко от Москвы, во-вторых, постараемся занимать вас днем, а потом отвозить на представление в цирк.

На такие условия я и согласился, не понимая, что с моей стороны это был весьма опрометчивый шаг.

Приходилось ежедневно вставать в шесть утра. Без пятнадцати семь за мной выезжал «газик». Дорога в Снегири, где снималась натура, занимала около часа. В восемь утра мы начинали гримироваться. Особенного грима не требовалось. Накладывали только общий тон и приклеивали ресницы,

которые предложил Гайдай.

— С гримом у вас всё просто, — говорил Гайдай. — У вас и так смешное лицо. Нужно только деталь придумать. Пусть приклеят большие ресницы. А вы хлопайте глазами. От этого лицо будет выглядеть еще глупее.

В девять утра начиналась работа. Сначала шли репетиции, а затем съемка с бесконечными дублями. Короткий перерыв на обед, и снова съемки. В пять часов дня меня отвозили в цирк. Полчаса я мог полежать на диване в гримировочной, а в семь вечера выходил на манеж.

Весь месяц я снимался в Снегирях. В фильме не произносилось ни слова, он полностью строился на трюках. Многие трюки придумывались в процессе работы над картиной. И конечно, сложностей возникало немало. Вместе с нами снималась собака по кличке Брэх, которая играла роль Барбоса.

Эта смышленная дворняга уже снималась в каком-то фильме. Хозяин Брэха, дрессировщик Игорь Брейтшер, относился ко всему очень серьезно. Собаку свою он любил, заботливо за ней ухаживал, часами дрессировал и всё время придумывал новые методы дрессуры для цирка. <...>

Брэх работал отлично. Но иногда усложнял нашу жизнь. Например, когда снимали погоню. Тот момент, когда собака с «динамитом» в зубах гонится за троицей — Трусом, Бывалым и Балбесом.

На репетиции всё проходило нормально. Мы вбегали в кадр один за другим, пробегали сто метров по дороге, и тут выпускали Брэха с «динамитом» в зубах. На съемках начались осложнения. Пробежим мы сто метров и вдруг слышим команду:

— Стоп! Обратнo!

В чем дело? Оказывается, Брэх вбежал в кадр и уронил «динамит».

Возвращаемся. Занимаем исходную позицию. Во втором дубле, когда мы уже почти добежали до заветного поворота, снова команда в мегафон:

— Остановитесь! Обратнo!

Оказывается, собака убежала в лес.

В следующих дублях Брэх оборачивался и внимательно смотрел на орущего дрессировщика, а в конце одного из последних дублей бросил «динамит» и вцепился в ногу Моргунова.

На восьмом дубле собака положила «динамит» с дымящимся шнуром и подняла заднюю лапу около пенька.

А мы всё бегали, бегали, бегали...

После десятого дубля Моргунов, задыхаясь, сказал:

— К концу картины я этого пса втихую придушу.

Мы бежали, камера крутилась, пленка расходовалась. Все нервничали. Ни одного полезного метра в тот день так и не сняли.

Была у нас сцена, когда Трус во время погони должен обогнать Балбеса и Бывалого. Гайдай попросил, чтобы мы с Моргуновым бежали чуть медленнее и дали возможность Вицину вырваться вперед.

На репетициях всё шло нормально, а во время съемок первым прибежал Моргунов.

— Я не могу его обогнать, — жаловался Вичин. — Пусть Моргунов бежит медленнее.

— Почему ты так быстро бегаешь? — спросил я Моргунова.

— А меня, — заявил он мрачно, — живот вперед несет.

И хотя Моргунов клятвенно обещал замедлить бег, слово свое он не сдержал, и мы три дубля пробежали зря.

Потом дубль сорвался опять из-за Брёха. Моргунов рывкнул на пса, а заодно и на хозяина. И пес стал на Моргунова рычать.

— Смотрите, Брех всё понимает. Моргунов обругал его, и он обиделся, поэтому и рычит, — заметил хозяин собаки.

Это точно. Брех всё время рычал на Моргунова и несколько раз даже кусанул артиста. Этого Моргунов ему простить никак не мог...»

Много позже, уже когда Моргунов был в ссоре с Гайдаем, он рассказывал в различных интервью немало нелестных небылиц о прославившем его режиссере. Так, актер утверждал, что «Пес Барбос» стал маленьким шедевром исключительно благодаря Ивану Пырьеву — якобы именно он заставил Гайдая сократить обширный отснятый материал всего до десяти минут. Но это опровергают другие источники, в том числе книга Никулина. Из них следует, что режиссер монтировал короткометражку, руководствуясь лишь собственными профессиональными соображениями. Хотя той осенью 1960 года действительно было снято немало — Гайдай был неистощим на выдумки.

«По ходу съемок, — пишет Никулин, — придумал Гайдай и такой трюк: бежим от собаки, и по пути нам встречается шалаш. Пробегают сквозь шалаш Балбес, потом пробегают Бывалый, а затем Трус. Вбегают он в шалаш в брюках, а выбегает в трусах. Оборачивается с недоуменным выражением лица, как бы не понимая, что же произошло, и видит, что из шалаша выходит медведь и держит в лапах его брюки. Всем этот трюк показался смешным.

Когда же стали говорить о медведе с директором картины, тот заявил:

— Медведь?! Только через мой труп. Медведи сметой не предусмотрены. Если брать медведя, надо оформлять дрессировщика,

понадобится дополнительный транспорт. Придется согласовывать с инженером по технике безопасности... Да мало ли что произойдет!

Привезли чучело на съемку. В него влез сам Гайдай и сыграл Косолапого. Но на экране сцена выглядела фальшивой. Было видно, что медведь ненастоящий. Пришлось при монтаже медведя вырезать. А в картине осталась странная сцена. Вбегает Вицин в шалаш в брюках, а выбегает в трусах. Куда делись брюки? Неизвестно. Но публика смеялась. Мало ли что там, в шалаше, произошло!

Нашей картине никакого значения на студии не придавали. Даже фотографа нам не выделили на съемку. Считали: снимается обычная короткометражка, ну и пусть себе снимается. Никто и не предполагал, что будущий десятиминутный фильм положит начало целой серии.

Во время съемок каждый старался что-нибудь придумать, предложить. Среди предложенных трюков был и такой: Трус, Бывалый и Балбес, спасаясь от преследования собаки, врезаются в стадо.

Гайдаю предложение понравилось, и он решил эпизод снять. Ассистенты режиссера нашли стадо, разыскали смирного быка и договорились с пастухами о съемке. Сцену прорепетировали. Всё вроде получалось. Мы бежим и врезаемся в стадо. Я попадаю на корову, Вицин на козу, а Моргунов видит, что за ним вместо собаки бежит бык и в зубах держит горящий динамит. Это Бывалому якобы почудилось, что эстафету с динамитом быку передала собака. Моргунов протирает глаза, и бык мгновенно исчезает... На съемке все смеялись. Действительно, это выглядело смешно.

Придумали и еще один эпизод. Бежим по дороге, вбегаем на косогор и с него прыгаем на шоссе. А на шоссе сидит маленькая сухонькая старушка, рядом с ней — большая корзина с яйцами. Первым прыгает с обрыва Бывалый. Он приземляется рядом с корзиной и бежит дальше. Вторым прыгает Трус, который тоже приземляется рядом с корзиной и исчезает. Старушка от страха и удивления обмирает. Третьим прыгает Балбес. Публика, как нам казалось, должна думать — ну, уж этот наверняка угодит в корзину с яйцами! Но нет, Балбес оказывается тоже рядом с корзиной. Отбежал он от старухи, оглянулся, увидел корзину с яйцами, вернулся, влез на косогор, снова спрыгнул вниз и теперь уже попал прямо в корзину.

На просмотре эти сцены вызывали у всех смех. <...>

Так, с шутками в ожидании солнца, со спорами о новых трюках незаметно прошло лето...»

Никулин, вероятно, запомнил — картину снимали не летом, а осенью, а закончили работу в первый день зимы, о чем он сам же пишет

далее:

«В финале съемок долго не удавалось снять наш последний проход с тележкой. Целый день ждали солнца. К концу съемочного дня оно ненадолго появилось. Ровно настолько, чтобы дать нам возможность снять короткий последний план. Только Гайдай скомандовал: «Стоп!», только осветители начали свертывать кабель, как вдруг небо потемнело и крупными хлопьями повалил снег. Всё вокруг нас побелело: трава, дорога, деревья. А снег всё шел и шел. Мы, зачарованные, смотрели на побелевший лес. Вдруг Гайдай, схватившись за голову, воскликнул:

— Боже мой! Вот же! Придумал отличный финал! Представляете, Балбес сидит в тачке, и у него в зубах палка, так же как у собаки динамит.

Но снять этого мы уже не могли.

Съемки закончились по плану, и теперь требовалось как можно скорее смонтировать картину, сдать ее руководству студии.

Наступила зима. Я продолжал работать в цирке и время от времени звонил Гайдаю в монтажную.

— Режу, — говорил он, — режу. Так жалко, иногда до слез, но всё-таки режу. Вырезал уже эпизод со стадом.

Я ахал. Как же так — прекрасная сцена, а ее вырезают. Но режиссер вырезал еще и сцену, где мы прыгаем мимо корзины с яйцами. Гайдай понимал — фильм должен смотреться на одном дыхании. Картина получилась короткой — девять минут сорок секунд, — поэтому ее отлично смотрят и воспринимают.

Фильм приобрели все страны. Только Япония почему-то отказалась. После выхода «Пса Барбоса» на экраны Леонид Гайдай стал признанным комедийным режиссером. Прошло несколько лет. Гастролируя в одной из зарубежных стран, мы попали на прием в советское посольство. После приема посол, взяв меня под руку, привел к себе в кабинет.

— Сейчас что-то покажу, — сказал он, открыл сейф и вытащил оттуда коробку с пленкой.

Я решил, что мне покажут особо интересную хронику.

— Это ваш «Пес Барбос», — говорит посол. — Держу его в сейфе, чтобы подольше сохранился. По праздникам мы смотрим его всем посольством. А главное, «Пса Барбоса» мы показываем иностранцам перед началом деловых переговоров. Они хохочут, и после этого с ними легче договориться»^[62].

Картина «Пес Барбос и необычный кросс» по сей день кажется необычайно насыщенной, ибо там действительно до мелочей продуман каждый кадр. В одном из поздних интервью Юрий Никулин вспоминал, что

эту десятиминутку снимали не просто на протяжении месяца, а именно по шесть дней в неделю — и всё это время актерам ежедневно (кроме воскресений) приходилось совершать «необычный кросс». Но с Гайдаем и нельзя было по-другому работать. Кто не желал выкладываться на все сто, тот у него не снимался.

Именно поэтому подробный пересказ «Пса Барбоса...» наверняка займет больше времени, чем продолжительность самого фильма. Слишком много там всего происходит. Другой режиссер легко бы сделал на этом материале получасовую ленту, не показав ничего сверх того, что есть у Гайдая. Но Леонид Иович — необычайно щедрый талант, он не скупился рассыпать по пространству своих фильмов бесценные находки и при этом укладываться в минимально возможное количество кадров. Так он будет работать и над всеми своими полнометражными комедиями, но основы этого радикального подхода были заложены именно «Псом Барбосом...».

После сорокасекундных титров на экране впервые появляется главная троица советской комедии. По прекрасной осенней поляне энергично шагают Балбес с тачкой, Трус с удочками и Бывалый с сачком и палкой, которую он непрерывно кидает исполнительному псу Барбосу. Выглядит троица, конечно, бесподобно: мордovorот в кепке и рубаше навывпуск, вечно чем-то удивленный малый в тубетейке и спортивном костюме плюс непонятно как затесавшийся в эту компанию «полуинтеллигент» в шляпе, пиджаке и даже при галстукe.

Первый гэг в картине: Трус ест рябину с куста и морщится — Балбес проделывает то же самое и расплывается в довольной улыбке. Затем троица мешает старому рыболову, минует его и разжигает костер в спокойном безлюдном месте. Тут уж неотвратима тема выпивки — и мы становимся свидетелями первого сюрреалистического гэга в творчестве Гайдая: Балбес протягивает в сторону правую руку — в ней, как по волшебству, возникает бутылка молока; он ее отбрасывает — и в руке точно таким же образом появляется бутылка водки. Балбес вновь расплывается в привычной нам довольной ухмылке.

Вскоре уже вторая бутылка падает рядом с собакой, которая сердито смотрит на хозяев, не угостивших ее шашлыком.

Не обращая внимания на облизывающегося Барбоса, троица привязывает к палке динамит. Но тут вдали показывается катер рыбнадзора. Когда катер проезжает мимо, наши герои уже сидят на берегу с удочками и заискивающе приподнимают перед работником надзора головные уборы. Тот пренебрежительно козыряет им.

Затем Бывалый всё-таки забрасывает в реку палку с динамитом, после

чего происходит кульминация фильма. Стремительный наплыв камеры — и мы видим, что из воды выскакивает Барбос с динамитом в зубах. Каждый из героев при виде этой картины приходит в шок, но выражается он по-разному: Бывалый чуть не проглатывает горящую сигарету; Балбес по привычке улыбается, но тут же осекается с глупейшим видом; у Труса приподнимается шляпа, он закатывает глаза и практически падает в обморок. Всё это происходит ровно в середине картины — вторая ее половина будет посвящена погоне.

Музыка Никиты Богословского стремительно начинает приобретать черты галопа — и троица устремляется подальше от берега и от Барбоса с динамитом в зубах. А тот, естественно, бросается за хозяевами, не выпуская палку из пасти.

Тут начинается череда чисто мультипликационных гэгов. Сначала Трус, как заправский спортсмен, обгоняет всех. Потом вся троица падает друг за другом, как по линейке. Потом они пролезают через три сросшихся дерева, и даже Бывалый кое-как протискивается между стволами, вместо того чтоб обойти их.

Герои перебегают мост через речку — Трус останавливается попить водички. На пути троицы возник шалаш — и в этой сценке снова отличился Трус: вбежав туда в штанах, он в ту же секунду выбежал уже в длиннющих смешных трусах.

Герои прыгают в яму — собака за ними. Обратная съемка: все трое выскакивают из ямы задом наперед. Дальше идет бег с препятствиями, первое из коих — горка, на которую надо вскочить. Балбес никак не может туда забраться, но в конце концов подталкивает сам себя снизу — запрыгивает-таки, прямо как барон Мюнхгаузен, вытаскивающий себя за волосы из болота.

Бывалый натыкается на березу — та переламывается и падает. Троица прыгает через поваленные деревья. Балбес после того и на ровном месте никак не может остановиться, продолжая подпрыгивать.

В какой-то момент собака обгоняет хозяев — и выскакивает прямо перед их лицами. Те столбенеют на секунду, а затем, не разворачиваясь (всё та же обратная съемка), семенят обратно, снова перепрыгивая через деревья, но уже спиной вперед.

В какой-то момент все трое одновременно останавливаются, оглядываются назад и синхронно замирают на секунду. Очень комичный — и опять-таки совершенно мультипликационный — кадр.

Продолжаются чудеса монтажа: троица начинает спуск с высокой покато́й горы, а через секунду герои уже далеко внизу — на поле, где

пасется стадо. (Это единственный кадр со стадом, оставшийся в фильме.)

Наконец, завершение пространной кульминации: троица подбегает к дереву. Бывалый и Трус методом обратной съемки запрыгивают на неправдоподобную высоту, Балбесу подобное не удастся. Барбос тоже подбегает к дереву, выпускает из зубов палку со всё еще дымящимся динамитом и задом наперед скрывается в яме, как солдат, который только что кинул гранату под гусеницы вражеского танка, ныряет в окоп.

Чудовищный взрыв. Последствия взрыва сокрушительны. Бывалый повис на высоком суку в такой позе, словно он, падая, застрял между стволом и толстой веткой. Трус, конечно, упал; его ботинки дымятся, он держится за сердце, но прежде, чем потерять сознание, он успевает понюхать цветочек. А от бедного Балбеса остались только тубетейка, порванная туфля и узкая яма, из которой валит дым. Барбос подбегает к этой яме и пытается разрыть ее лапой.

Последняя сцена. Звучит практически траурная музыка. Бывалый с величественно-мрачным, очень серьезным лицом медленно вышагивает, толкая сзади тачку. Ошалевший Трус тянет тачку спереди за веревку. А на самой тачке сидит связанный и дико веселящийся Балбес с сигаретой в зубах — видимо, он повредился в уме. Рядом, разумеется, бежит и Барбос, но палку ему уже никто не кидает.

В последнем кадре произносятся единственные слова в этом фильме. Конечно, эту важную функцию режиссер доверил именно Барбосу. «Вот так, всё!» — вылаивает пес не чьим иным, как именно гайдаевским голосом. Конец грандиозной одночастевки.

В альманахе «Совершенно серьезно» у «Пса Барбоса...» просто не было конкурентов. Неплохую вещь снял Рязанов — его кинофельетоном «Как создавался Робинзон» (по одноименному рассказу Ильфа и Петрова) открывается альманах; но это традиционная советская комедия. Гайдай же сделал нечто небывалое — в звуковом отечественном кино что-то подобное проскальзывало разве только в довоенных «Веселых ребятах» Александрова.

Премьера фильма «Совершенно серьезно» состоялась 18 сентября 1961 года. Но «Пес Барбос...» еще до этого успел стать буквально культовой короткометражкой. В июле того же года открылся Второй Московский международный кинофестиваль. «Пес Барбос...» не входил в конкурсную программу, но в день закрытия был продемонстрирован всем участникам и зрителям, включая почетных зарубежных гостей. После триумфа на родине «Пес Барбос...» получил почетный диплом на Международном кинофестивале в Сан-Франциско, а также приз на

фестивале в Лондоне. В результате более сотни стран закупили эту короткометражку для проката.

Между тем самого Гайдая тогда еще никто и не думал приглашать на фестивали. А вот сосед Гайдая и Гребешковой по дому, режиссер Сергей Бондарчук, на фестивале, разумеется, присутствовал. После успеха, выпавшего на долю «Пса Барбоса...» (о чем Гайдай даже не подозревал), Бондарчук взял белоснежную тарелку, нарисовал на ней пса с медалью и сделал надпись «Поздравляем!».

Утром Сергей Федорович явился к соседу, рассказал об успехе его фильма и вручил красочную тарелку со словами: «Это твоя первая награда, Леня!» Гайдай, несомненно, был растроган. Он понял — его, пусть и с опозданием, начинают признавать.

Двадцать девятого января 1961 года Леонид писал родителям в Иркутск:

«Добрый день, дорогие!

Позавчера получил мамино письмо, а вчера — посылочку. Большое спасибо за подарок! Орешки у нас любят все — и я, и Нина, и Оксана! Лучше всех и быстрее всех щелкаю орешки я, а Оксана вообще не умеет. Мне приходится работать на нее.

Вот рубашку, мама, ты зря прислала. У меня полно разных рубашек. А таких дорогих я вообще не ношу. Но теперь, видно, придется! Нина подсказывает: «Разве так можно? Тебе прислали подарок, а ты говоришь — зря!» А мне кажется, ничего тут особенного нет. Просто в следующий раз мама будет знать и вместо рубашки пришлет великолепных кедровых орехов!

Сегодня воскресенье. Оксанка у нас. После завтрака, под руководством Нины, она написала на открыточке тебе, мама, письмо. А сейчас попросила бумаги и еще что-то пишет.

Мы купили ей лыжи, и Оксанка с удовольствием учится ходить на них, по ровному месту у нее получается, а с маленького сугробика — падает.

Здоровье мое хорошее. Желудок не болит совсем. Ем всё и даже иногда принимаю спиртное.

На студии пока ничего не делаю. Читаю разные сценарии. Картину «Пес Барбос» всё время смотрят в разных местах. И всегда смеются. Показывали ее на районной партийной конференции в кинотеатре «Художественный» Министерство приказало напечатать две копии для показа на каком-то международном фестивале. Ходят слухи, что пошлют ее во Францию на Каннский фестиваль в мае месяце. Но для меня эта маленькая картинка — пройденный этап. Теперь нужно делать что-то

новое. Но что???

Завтра мне стукнет 38 лет. Как говорили Ильф и Петров: 38 лет — последний приступ молодости! Уже наступает последний приступ, а я еще ничего толкового не сделал! Но не будем падать духом.

Оксана принесла большое письмо. Запечатываю.

Крепко вас всех обнимаем и целуем.

Ваши Леня,

Нина, Оксана.

Привет от Гребешковых!»^[63]

А уже в марте 1961 года начались съемки «Самогонщиков» — следующей короткометражки Гайдая с участием Труса, Балбеса и Бывалого. Об этих съемках Леонид писал родителям в Иркутск 9 апреля:

«Здравствуйте, мои дорогие!

Давненько не писал вам. Виноват.

С 10 по 26 февраля вместе с оператором К. Бровиным (он снимал «Пес Барбос и необычный кросс») мы написали новый сценарий комедийного короткометражного фильма под условным названием «Барбос-осведомитель». Размер — 2 части. В этой новой картине действуют те же герои, что и в первом фильме, — Бывалый, Трус, Балбес. Эти образы я нашел в прошлом году в маленькой комнатке у нас дома в Иркутске. Первая картина, как я уже писал вам, была принята очень хорошо. Зрители смеются. В последнем номере журнала «Советский экран» о нас помещена маленькая доброжелательная заметка. Картина в Москве шла только в одном кинотеатре, т. к. наше начальство обязательно хочет включить ее в комедийный альманах, который должен появиться в этом году. А до этого не показывать ее широкому зрителю. Хотели отправить «Пса Барбоса» на Каннский фестиваль во Францию. Уже для фестиваля по приказу министерства были отпечатаны две хорошие копии. Но, как мне сообщили, на одном из совещаний по этому вопросу кто-то высказал опасение: хорошо ли везти за границу картину, где действуют три отрицательных типа, которые пьют водку и глушат динамитом рыбу? И поймут ли на Западе, что можно глушить рыбу, там, говорят, этим не занимаются. И картину от фестиваля отставили. Жаль. Хотя доводы мне кажутся глупыми и неубедительными. Недавно на студию приезжал Степан Олейник (автор фельетона, по которому сделан фильм). Вместе с писателем Стельмахом и еще какими-то деятелями культуры Украины они смотрели картину. Я был занят и не встретился с ними. Они разговаривали с И. А. Пырьевым. Он мне передал, что картина им очень понравилась и Олейник хотел бы

встретиться со мной и предложить новые сюжеты. Но я так занят последнее время, что до сих пор не видел его.

Итак, за 15 дней мы написали сценарий «Барбос-осведомитель». Одну неделю готовились к съемкам. И 6-го марта выехали под Москву в экспедицию для съемок зимней природы. Очень боялись, что снег растает и мы не успеем... Но опасения были напрасными. В марте был снег, настоящая зима! 28-го марта вернулись в Москву и 1-го апреля уже начали съемки в павильоне.

По плану мы должны сдать фильм 13-го июня. Сейчас идет напряженная работа в павильоне. Приходится торопиться, хотя по плану времени больше чем достаточно. Дело в том, что один из актеров (Ю. Никулин) 17-го апреля должен уехать в Ригу, а затем на гастроли в Лондон. Таким образом до 17-го апреля мы обязаны закончить съемки.

Коротко о картине. Сюжет несложен. Три «идиота» (это я их так называю) Бывалый, Трус и Балбес на заброшенной охотничьей заимке в лесу гонят самогон. С ними собака. Они ее обижают. В отместку собака вырывает из самогонного аппарата змеевик (самая важная деталь аппарата), самогонщики пытаются отобрать змеевик, собака выбегает на улицу и бежит прочь, самогонщики за ней. В конце концов собака приводит их в милицию, где они находят приют. Вот и всё. Выдумываем трюки. Материал идет вроде смешной. Что получится в результате — неизвестно»^{64}.

Для полноты картины еще раз предоставим слово исполнителю роли одного из «трех идиотов» — Юрию Никулину:

«Когда Гайдай искал сюжет для очередной короткометражки с участием нашей тройки, я предложил ему использовать тему «Самогонщики» И вот почему. Мы с Михаилом Шуйдиным в то время показывали в цирке репризу «Самогонщики» Гас свет, и на манеж, освещенный двумя прожекторами, выходили две фигуры. Я нес стул, на котором стоял бак со змеевиком. Шуйдин вытаскивал на манеж табуретку с горящей керосинкой. Мы собирали странный аппарат, в котором что-то булькало, появлялся пар, и я истошно кричал:

— Идет, идет!!! Давай посуду!

Миша в спешке приносил ночной горшок.

В это время выбегал мальчишка и кричал:

— Атас! (Берегитесь, мол, тревога.)

Мы мгновенно переворачивали наши бачки, ставили на них тазы, полные белья, и делали вид, что стираем. На трубу змеевика вешали выстиранные вещи. На манеж выходили два дружинника, разоблачали нас и уводили за шиворот. Инспектор манежа спрашивал:

— А как же белье?

— Достираем, — отвечали мы. — Через три года.

Нельзя сказать, что это была остроумная реприза. Но принимали ее неплохо.

Гайдай вместе с Бровиным написал сценарий фильма «Самогонщики». В лесу, в избушке, живут три алкоголика-самогонщика. Как напьются, так начинают издеваться над своей собакой. Собака не выдерживает и решает их проучить. Она выхватывает зубами из самогонного аппарата самую важную деталь — змеевик — и выбегает из избушки. Значительная часть сценария строится на погоне...»

Съемки «Самогонщиков» вновь проходили в Снегирях, только теперь уже зимой.

«На съемку в Снегири снова вызвали Игоря Брейтшера с его Брехом, — пишет Никулин. — Брех, увидев Моргунова, залаял.

— Вот гад какой, — сказал Моргунов, — всё помнит!

На этот раз с собакой возникли сложности. Тяжелый змеевик Брех приподнимал с трудом. А после третьего дубля стал поджимать ноги, скулить и ни за что не хотел идти в кадр сниматься.

Причину странного поведения собаки скоро разгадали. Мы снимали ранней весной, поверх снега образовался тонкий слой льда, о него-то собака и порезала себе лапы. Два дня ждали, пока заживут порезы. Наконец Брех начал бегать. Но как только подносили к нему змеевик, Брех отказывался его брать, видимо считая, что боль в лапах была от змеевика. Дрессировщик с досады чуть не плакал. Но сколько он ни бился: ругал собаку, умолял, ласкал — ничего у него не получалось. Брех категорически отказывался сниматься.

Съемочную группу выручил ветродуйщик — человек, который специальным приспособлением помогает создавать ветер. Видя все наши беды, он предложил попробовать его овчарку Рекса, который, по его словам, ничего и никого не боится, легко носит тяжести и вообще ко всему приучен.

Первое, что сделал Рекс, когда появился на съемочной площадке, — кинулся на Моргунова. Почему Рекс так поступил — никто объяснить не мог. Моргунов обиделся и всем говорил:

— Рекса против меня настроил Брех. Это всё проделки Брейтшера.

С тех пор, стоило Рексу увидеть Моргунова, как он сразу ощеривался. Артист в ответ тоже оскаливал зубы. Так они, рыча друг на друга, и снимались.

На съемочной площадке Рекс быстро освоился и легко выполнял все

команды. Змеевик он носил запросто...».

От работы в «Самогонщиках» у Никулина остались не самые приятные впечатления, ибо для Балбеса как наиболее комического участника троицы Гайдай в этот раз придумал довольно рискованные трюки. Юрий Владимирович вспоминал:

«Стояли еще морозы. На одной из съемок нам с Вициным пришлось несколько дублей лежать на снегу. Вицин, правда, был в шубе, а на мне только легкая фуфайка. Чтобы мы не простудились, дирекция группы выдала нам водку для растирания.

В «Самогонщиках» мне запомнилась одна трюковая съемка. По сценарию Балбес, спасаясь от медведя, кульбитами скатывается с горы и, обрастая снегом, превращается в огромный ком. У подножия горы ком ударяется о сосну, разлетается на куски, и испуганный Балбес убегает. Снимали это так: сначала спускали с горы сделанный из папье-маше огромный белый шар, который попадал в дерево. Камеру останавливали, шар убирали, а на этом месте быстро сооружали снежный ком, внутрь которого «замуровывали» меня. Под ком подкладывали небольшой заряд взрывчатки.

Перед съемкой Гайдай мне сказал:

— Как взорвется, ты снег разбрасывай, а сам выпрыгивай.

На экране эти кадры должны выглядеть так: катится с горы снежный ком, ударяется о дерево, разлетается, и появляюсь я.

Посадили меня около дерева, облепили всего снегом (только маленькую дырочку оставили, чтобы дышал), и я стал ожидать взрыва. Бабахнуло так, что мне вспомнился фронт. На секунду даже потерял сознание, ошалело встал и как бы издалека услышал недовольный голос Гайдая:

— Ну что же ты не подпрыгнул? Я же сказал: как взорвется, так снег разбрасывай и выпрыгивай. Такой дубль испортил!

Передо мной возник пиротехник:

— Товарищ Никулин, извините (прямо как мой пиротехник из фильма «Девушка с гитарой»), я немножко того... переложил взрывчатки. Сейчас повторю.

Я разозлился.

— Убьете актера во имя искусства!

Потом успокоился, и взрыв повторился. Снова бабахнуло сильно, но я всё-таки выпрыгнул...».

А за неделю до окончания натурных — самых сложных — съемок возникла серьезная угроза, что всё придется снимать заново, поскольку

пропал исполнитель одной из главных ролей — Рекс.

«Шло время, собака не находилась, а без нее нельзя снимать. Всем членам съемочной группы: осветителям, рабочим, ассистентам, шоферам, актерам — шли командировочные и квартирные. Всё время нам звонили со студии, требуя, чтобы мы выдавали полезный метраж, а мы искали Рекса.

Подключилась местная милиция. На мотоциклах к нам привозили бродячих собак. Вездесущие мальчишки находили одичавших, лишайных псов и волокли к нам.

Так прошло несколько дней. В группе полное уныние. Гайдай решил всё-таки продолжать работу, снимать наши крупные планы. Только приготовились к съемке, как администратор группы сдавленным голосом прошептал:

— Смотрите... — и, словно не веря самому себе, указал на опушку леса.

И мы увидели Рекса. Худой, облезлый, он шел к нам. От радости хозяин Рекса заплакал. Все начали скормливать Рексу свои завтраки: колбасу, хлеб, сыр, сахар... Рекс жадно ел. Только Моргунов не дал ему своей курицы.

— Ему и так хватит, — сказал он.

После съемки натуры работа над картиной продолжалась в павильоне «Мосфильма», где выстроили двухэтажную декорацию нашей избушки с погребом.

Иногда между нами и Гайдаем возникал спор. Мы по-разному видели некоторые трюки. Но Гайдай разрешал каждому сделать свой актерский дубль. И уже в просмотрном зале мы вместе отбирали лучшие варианты. Как правило, наши дубли, актерские, оказывались хуже.

К моему огорчению, «Самогонщики» на экране не имели такого успеха, как «Пес Барбос». Я думаю, что это вполне объяснимо. «Самогонщики» во многом строились на применении старых, уже использованных приемов. Кроме того, «Самогонщики» шли двадцать минут, а «Пес Барбос» длился около десяти и воспринимался как короткий анекдот»^[65].

Никулин же сочинил первоначальный текст песни самогонщиков (на мотив русской народной «Эх, Семеновна»):

*Не футболисты мы, не велогонщики,
И не артисты мы, а самогонщики.*

Эх, пить будем

*И гнать будем,
А нагоним литров сто,
Продавать будем.*

*И помогают нам всегда
Сахар, дрожжи и вода.*

*Самогонщик, самогон,
Кто не с нами — выйди вон,
Первачок наш, первачок,
Кто не пьет, тот дурачок.*

*А мы пить будем,
И гнать будем.
А милиция придет,
Угощать... удирать будем.*

Эта песня в исполнении Никулина, Вицина и Моргунова была записана, а в начале 2000-х вышла на лицензионном компакт-диске «Веселая троица», где были собраны все музыкальные номера гайдаевского трио.

Пырьев, однако, не утвердил никулинский текст, посчитав, что он чересчур походит на некий гимн, воспевающий самогонщиков. Поэтому новые слова — уже на оригинальную музыку Богословского — придумал поэт Владимир Лифшиц, часто писавший тексты песен для кинокомедий.

В итоге каждый из героев пропел в фильме по четыре строчки. Сначала Бывалый:

*Без каких-нибудь особенных затрат
Создан этот самогонный аппарат.
А приносит он, друзья, доход —
Между прочим, круглый год.*

Затем Балбес:

*Я, признаться откровенно, очень рад
Лечь под этот электронный агрегат.*

*Чтобы капал самогон мне в рот
Днем и ночью — круглый год.*

И наконец Трус:

*Но вот люди меж собою говорят:
За такой вот хитроумный аппарат
Просидеть мы сможем без забот
За решеткой — круглый год.*

А начинаются «Самогонщики» с заставки, аналогичной той, которой открывался «Пес Барбос...»: рычащая собака в круге. Причем это была всё та же дворняга Брех, а вовсе не новая комедийная звезда овчарка Рекс.

Первый кадр после титров: избушка, из трубы струится дым. Идет снег. Крупный план — собака лежит у дверей. Из дома показывается довольный, как всегда, Балбес, хватая ртом снежинку, кидает собаке снежок. Выходит из кадра и тут же заходит в него обратно, оправляясь.

Затем появляется Бывалый — голый по пояс, в огромных безразмерных трусах. Он делает гимнастику, хватая бревно и без особых усилий поднимает его высоко над головой, затем тяжело роняет свою деревянную «штангу», и его с ног до головы окатывает снегом, упавшим с ветвей. Съежившийся Бывалый убегает назад в дом.

Очередь Труса — он осторожно открывает дверь и глубоко втягивает носом воздух с характерным свистом, затем радостно взвизгивает и устремляется на улицу. Откопав из снега табличку «Вход запрещен. Заповедник», Трус устанавливает ее перед деревьями, закрывающими проход к домику.

Дальше демонстрируется во всей красе самогонный аппарат под вышеприведенную песню на слова Лифшица. Вооруженный вилками Балбес играет мелодию песни на змеевике, а потом и на бутылках, как на ксилофоне.

Затем начинается процесс самогоноварения. Трус выкидывает из подпола мешки с сахаром. Балбес вычисляет, сколько сахара кидать в котел, с помощью логарифмической линейки: готовая цирковая реприза. Вообще в фильмах Гайдая как ни в чьих других чувствуется никулинская повадка профессионального клоуна.

В «Самогонщиках» Балбес в кои-то веки ведет себя, как профессионал,

мастер своего дела: деловито подкидывает под котел дровишки, то и дело отпивает из чайника, висящего на потолке. Болтающийся чайник слегка ударяет его по затылку с характерным звоном (в «Бриллиантовой руке» Никулина похожим образом ударит крюк подъемного крана, но уже с громким гулом).

В это время Бывалый подставляет бутылки под кран, а Трус их закупоривает. При помощи убыстренной съемки этот процесс ускоряется с каждой секундой. Пустые полки моментально заставляются бутылками с такими забористыми этикетками, как «Первач», «Бражка забируха» и «Зеленый змий». Не менее смешна в этой сцене собака, которая, глядя на своих роботоподобно двигающихся хозяев, ошеломленно вертит головой как заведенная.

Наконец все полки заставлены бутылками. Бывалый подставляет под кран огромную железную кружку. Подносит спичку. Содержимое кружки загорается ярким зеленым пламенем. Бывалый задувает это пламя и опорожняет кружку: он очень доволен. Затем Бывалый макает в самогон кусок сахара и кидает собаке. Та сгрызает сахар и тут же обратной съемкой отходит на свой коврик и укладывается спать.

Совсем другой эффект приготовленное зелье производит на Балбеса. Он делает из той же кружки три глотка, один больше другого, и недоуменно мотает головой — мол, ничего не чувствую. Бывалый наливает ему еще — Балбес выпивает до дна. Когда он отводит пустую кружку от лица, мы видим, что его нос стал ярко-красным. Трус испуганно хватается за Бывалого. Балбес, скосив глаза к переносице, тоже ужасается.

Балбес жадно опустошает протянутую Бывалым бутылку молока, и цвет носа становится нормальным. Этот мотив — молоко в качестве своеобразного антидота от спиртного — позже всплывет и в «Операции «Ы...», и в «Операции «Кооперация».

Приходит очередь Труса — он вдыхает пары и моментально косеет. Вдыхает второй раз — косеет еще больше. Потом немного отпивает — и вот он уже абсолютно пьяный.

После этого Трусом овладевает жажда деятельности. Он с трудом поднимает с пола здоровенную стеклянную бутыл, полную самогона, делает несколько шагов и падает с ней в подпол. Здесь едва ли не впервые в гайдаевском творчестве применяется абсурдистский юмор — гэг, построенный на алогизме: увидев падение пьяного друга, Бывалый и Балбес подбегают к подполу, а Трус в это время спускается по лестнице с чердака, бутыл в его руках цела и невредима. (Похожая шутка позже возникнет в «12 стульях»: Бендер упадет на пол с полным бокалом вина, а

когда поднимется, зрители убедятся, что из бокала не пролилось ни капли.)

Наконец оставив в покое бутылъ, Трус начинает дурачиться: цепляет прищепку сначала на нос Бывалого, а затем — Балбеса. Тот его грубо отталкивает. Трус приходит в бешенство, вырывает змеевик, вытягивает шланг, из которого под большим напором идет пар, и «расстреливает» Балбеса и Бывалого этим шлангом, как автоматом, а в конце концов «застреливается» сам — все трое оказываются в отключке. Резкая смена кадра — и троица, включая протрезвевшего и даже причесанного Труса, энергично обедает.

Внезапно собака лает на дверь. Герои сразу настораживаются, мгновенно забывая о еде. Бывалый выходит наружу, Балбес зачем-то берет кухонный нож и резко втыкает его в стол, Трус хватается за сердце. Затем Балбес берет в руки топор — Трусу от этой картины становится совсем плохо, он на цыпочках уходит из-за стола.

Бывалый с дубиной и Балбес с топором, озираясь, обходят дом, не видя друг друга. Когда же они поворачиваются друг к другу, то оба от испуга роняют свои орудия. Очередной типично мультипликационный гэг.

Трус в это же время, уже облаченный в шубу и шапку, делает решительный вдох, поднимает руки и выходит из дома сдаваться. Но, убедившись, что на улице нет никого, кроме Балбеса и Бывалого, он притворяется, что вышел делать зарядку — для того, мол, и поднял руки. Балбес, презрительно посмеиваясь, запускает в него снежком. Снежок отлетает вместе с валенком. Трус кидает валенок обратно — тот возвращается аккуратно на ногу Балбеса. Здесь вновь использован прием обратной съемки, на котором построена изрядная часть гэгов и в «Псе Барбосе...», и в «Самогонщиках».

Вернувшись в дом, друзья обнаруживают, что собака разбила массу бутылок с самогоном. Начинается беготня за вредителем вокруг шторы. В конце концов Рекс вырывает из агрегата змеевик и убегает с ним на улицу.

Выбежав за псом, троица начинает подзывать его, но Рекс встряхивает головой. Собаки часто так делают, но в данном контексте создается полное впечатление, что пес таким образом выражает свое несогласие: «Нет уж, я к вам не подойду».

Тогда Бывалый берется за ружье и целится в Рекса. Трус пытается помешать ему, и ружье выстреливает в землю. Собака, не выпуская из зубов змеевик, убегает в лес. Друзья спешат за ней, но тут же падают — в лесу повсюду сугробы. Они идут назад — и через секунду возвращаются в кадр уже на лыжах.

Здесь начинается погоня среди тех же березок, что в «Псе Барбосе...»,

только действие происходит не осенью, а зимой.

Следует очередной впечатляющий пример сюрреалистического юмора: Балбес едет прямо на березу, в ужас зажимается, а когда открывает глаза и оборачивается, видит свою лыжню, которая каким-то чудом прошла по обе стороны от дерева, как будто он проехал сквозь него.

Следующее испытание Балбеса — он катится с горки и облепляется огромным снежным комом, который разбивается о дерево. Именно этот момент особенно запомнился Никулину на этих съемках как не самый приятный.

Дальнейший эпизод погони: с веток на всех героев, включая собаку, одновременно обрушивается снег. Появляются четыре сугроба. Троица выскакивает из своих снежных куч, идет к четвертой, а оттуда вместо Рекса на них лезет гималайский медведь. Почему гималайский? Видимо, другого не удалось достать для съемок, а Гайдаю могло показаться, что это еще одна забавная абсурдность: среди русских берез — и вдруг гималайский медведь!

Спасшись от медведя, троица наконец-то настигает свою собаку, которая что-то роет и как будто не видит хозяев. Бывалый берет здоровенную палку, размахивается и нечаянно ударяет ею и Балбеса, и Труса под дых. Оба падают замертво. Бывалый пытается привести в чувство Балбеса — бесполезно. Подходит к Трусу, но тут же сокрушенно машет рукой: дескать, уж этого-то тем более не воскресишь.

Бывалый снимает шапку и с траурным видом смотрит прямо перед собой. Но как только собака пробегает между телами Балбеса и Труса, те моментально оживают и устремляются за ней.

Рекс подбегает к какому-то забору и пролезает под него. Балбес и Бывалый перекидывают через забор Труса. Тот ошарашенно смотрит перед собой — раздается звон склянок. Что же он там увидел?

Следующим перелезает Балбес с помощью спины Бывалого — ситуация повторяется.

Оставшийся в одиночестве Бывалый никак не может перелезть, но тут подходит милиционер и любезно распахивает перед ним калитку. Бывалый заходит и видит, что его друзья уже в милицейском фургоне. Оказывается, Рекс привел хозяев прямиком в местное отделение милиции. Бывалый осуждающе смотрит на Рекса и присоединяется к своим поделщикам. За троицей захлопывается дверца фургона, а на ней надпись: КОНЕЦ. Так выглядит этот фильм, который почти в два раза длиннее десятиминутного «Пса Барбоса...».

«Режиссер, словно боясь упреков в повторении, старался предельно

наполнить фильм новыми остроумными находками, — писал в связи с «Самогонщиками» Иван Фролов. — Без выдумки, кажется, нет ни одного кадра. Я подумал, что так своеобразно в творчестве Гайдая преломился метод С. Эйзенштейна «монтаж аттракционов», только теперь его вернее будет назвать «монтаж комедийных трюков». Этого принципа Гайдай придерживался впоследствии на протяжении всего творческого пути.

— Ну и накрутил, — сказал я сразу после просмотра. — Сколько фантазии и выдумки в этих двух частях! Хватит на большой фильм!

— Много не вышло, — ответил Леня. — Хорошие сцены заставили выбросить.

— Например?

— Например, Бывалый гонит самогон, и ему кажется, что с неба снежинками падают банкноты... Потом были остроумные сцены Бывалого с женой, которую играл я.

— Ну? Такая длинная дама? — удивился я.

— Да. Мне сделали бюст, я ходил по студии, и меня никто не узнавал...

— А что ты делал смешного?

— Ну, представляешь пару — я и Моргунов?

— Представляю. Одно сочетание, наверное, вызывало гомерический смех... У тебя эти сцены не сохранились?

— Дома лежит вот такой ролик, — соединив пальцы, Леня показал небольшой круг, в котором, на мой взгляд, могло уместиться около семидесяти метров пленки»^[66].

Формат короткометражки, несомненно, полюбился Гайдаю, и он наверняка готов был и дальше работать в этом направлении. Но необходимость снимать для «Мосфильма» именно короткие комедии внезапно отпала. Была закрыта та самая Экспериментальная мастерская комедийного фильма, которая стала катализатором появления гайдаевской троицы. Вот что рассказывал об этом сам режиссер:

«На имя мастерской стали приходиться многочисленные письма и бандероли. Известные и чаще всего неизвестные авторы присылали свои сценарии, либретто, заявки, предложения... Один-единственный редактор, ведущий все дела, не мог справиться с огромным материалом. Руководство студии, видя такое положение, должно было привлечь к работе в мастерской еще одного-двух специальных редакторов, понимающих и любящих комедию. Но этого не было сделано. Члены мастерской не получали ни материального, ни морального поощрения.

Горячо начатая работа постепенно стала гложуть. Занятость

художественного руководителя мастерской И. Пырьева на съемках своей картины также отрицательно сказалась на работе. Если бы дирекция, партком и фабком студии относились к начатому новому делу как к важному, то создавшееся положение должно было встревожить их. Но ничего этого не произошло. Наоборот, к деятельности мастерской сложилось отношение как к чему-то лишнему, осложняющему слаженную работу многотысячного коллектива студии. Неоднократно срывалось предоставление павильонов для запущенных в производство короткометражных комедий...

Летом 1961 года, подготовив свой первый и последний альманах «Совершенно серьезно», Экспериментальная мастерская практически закончила свое существование. Многих это огорчило, а некоторые были рады: ушли лишние заботы, сброшена с плеч обуза...»^[67].

Впрочем, в начале следующего года состоялась премьера еще одного альманаха, в который как раз вошли «Самогонщики». Но это был уже не продуманный концептуальный фильм, как «Совершенно серьезно», а простой сборник короткометражек, механически объединенных для возможности демонстрировать их на полноценных киносеансах. Он так и назывался — «Сборник комедийных фильмов»; помимо «Самогонщиков», в него вошли картины-«коротышки» «Чужой бумажник» и «Водяной», а также мультфильм для взрослых «Большие неприятности» (кстати, снятый по сценарию Мориса Слободского).

В ситуации, когда короткометражки вроде бы особо не требовались, Гайдай пришел к самому естественному выводу — ему следует снимать собственные киноальманахи. Два следующих его фильма — «Деловые люди» и «Операция «Ы»...» — будут сделаны именно в таком формате.

Опыт съемок «Пса Барбоса...» и «Самогонщиков» пригодился Гайдаю в самых разных отношениях. Он понял, что на почву советского звукового кино вполне переносима стилистика немых американских комедий. Он сразу же добился успеха и признания на этом новаторском для нашего кино поприще. Он открыл для кинематографа свою изумительную троицу. Наконец, Гайдай приобрел опыт работы с животными, после чего осознал, что в полноценной эксцентрической комедии никак не обойтись не только без двуногих, но и без четвероногих артистов-комиков. Ни один из всех последующих гайдаевских фильмов без них и не обойдется.

Лирическое отступление

ГАЙДАЙ И ЖИВОТНЫЕ

В школьные годы Леня Гайдай, как почти все дети, очень любил животных. Его одноклассница Людмила Ковалевская вспоминала, как вместе с Леонидом ухаживала за разными зверями в живом уголке. Кроме того, Гайдай, по ее словам, уже тогда умел замечательно изображать не только людей, но и животных.

А невестка Леонида Лариса рассказывала, что в своем родном Глазкове будущий режиссер иногда смеха ради устраивал «концерт»: выходил на улицу, начинал искусно и громко лаять — и все окрестные собаки незамедлительно ему отвечали, поднимая дикий гам.

В Иркутске собственной собаки у Леонида еще не было, но он постоянно подкармливал чужих или бездомных собак. Была, например, дворняга дворника, которая постоянно поджидала и провожала Гайдая.

Привычку подкармливать «знакомых» собак режиссер сохранил на всю жизнь. Если им с женой доводилось сидеть с кем-нибудь в ресторане, обязательно наступал момент, когда Леонид Иович спрашивал у сотрапезников: «Вы уже поели? Доедать не будете?» — после чего сгребал все остатки ужина в заранее припасенный пакет для угощения четвероногих друзей. Любил он кормить и птиц, особенно воробьев.

Порой любовь Гайдая к кормежке всевозможных животных приводила его близких просто в ужас. Нина Гребешкова вспоминала:

«Мы ездили в Красную Поляну, Юра Никулин, его семья, наша семья. А Леня не мог жить без событий. Мы пришли в форелевое хозяйство. Он спрашивает: «У вас там медведь в клетке?» — «Да, он почти ручной» Тогда Леня взял свой шашлык и пошел к медведю. Открыл клетку и скормил ему шашлык. Юра обалдел — он работал в цирке и знал, насколько опасен этот зверь.

У Никулиных была черная собака. Она выступала с Юрой на манеже. Леня приходил к ним, бросался к этой собаке, собака забивалась под сервант, он ее оттуда вытягивал, она это всё терпела. Юра кричал: «Лёня, она кусачая, она меня укусила!» — «Меня не укусит» И правда, ни одна собака его не укусила»^[68].

Долгожданная собственная собака появилась у Гайдая, когда он уже был известным режиссером. У одноклассника Оксаны (того самого

Владимира Худякова, который впоследствии станет ее мужем) была собака фокстерьер. Когда у нее появились щенки, Леонид Иович решил, что это прекрасный повод наконец-то занять домашнего любимца.

Так в семействе Гайдаев появилась Рича. Глава семьи трогательно заботился о Риче, своеобразно играл с ней и просто обожал ее выгуливать. Рича сопровождала хозяина даже в походах на рынок. На расхожий журналистский вопрос: «Какое у вас хобби?» — Гайдай с тех пор неизменно отвечал: «Шесть соток и собака».

По словам Нины Гребешковой, «для Ричи Леня был и папой, и мамой»: «Она понимала его, ему даже не приходилось ее дрессировать. Собака прекрасно знала слово «газета». Леня выписывал все печатные издания, какие выходили в Советском Союзе: «Правду», «Известия», «Культуру» Ну все-все. И аккуратно, в особом порядке укладывал их в стопку на прикроватном столике. Он знал, что пятая, например, «Комсомольская правда», и если она ему нужна, он не все перекладывал, а считал и вытягивал из стопки пятую газету. И однажды к нам в гости пришел однокурсник Лени — Коля Литус, режиссер фильма «Королева бензokolонки» Они долго разговаривали, а потом мужу стало скучно, он вообще не любил кого-то обсуждать. Короче, он говорит: «Знаешь, Коля, а в газете «Известия» есть интересная статья». А сам помнит, что сверху стопки лежит именно эта газета. И зовет Ричу, та приходит, одно ухо стоит, другое висит. Стоит и смотрит, Леня говорит: «Принеси-ка мне, Рича, «Известия». Газету». Рича бегом-бегом — и аккуратно тащит верхнюю газету. Приносит, Леня открывает, смотрит и говорит: «Что-то я, Коля, напутал, наверное, это не в «Известиях», а в «Правде». Рича, принеси мне «Правду» Газету» Она, конечно, опять бегом, верхнюю газету берет и приносит, Леня опять разворачивает, ищет статью. У Коли глаза большие, удивленные. А Леня опять говорит, что ошибся, наверное, и просит Ричу: «Принеси-ка мне «Литературку» Газету». И в третий раз наша девочка выполняет его просьбу. У Коли отвисла челюсть: «А что, ваша собака читать умеет?»^[69].

Рича умерла за два года до того, как ушел из жизни ее хозяин, — в 1991-м. Гайдай ужасно переживал. Никакого другого домашнего питомца он уже не успел завести.

В его фильмах животные тоже всегда были на хорошем счету. Наверное, никто из советских режиссеров художественного кино не снимал зверей так часто, как Гайдай. Пожалуй, в этом отношении его перещеголяли только постановщики чисто анималистических фильмов для детей, такие как Александр Згуриди и Борис Долин.

Начало типично гайдаевскому кинематографическому «зверинцу» положил, разумеется, пес Барбос. В фильмах Гайдая пятидесятых годов животные появлялись только мельком, и никакого акцента на них не делалось. В «Долгом пути» были лошади, но там они, как и положено в фильмах про прошлые века, исполняли лишь функцию транспортного средства. В «Женихе с того света» вовсе нет зверей — по крайней мере в той урезанной версии, которая добралась до экранов.

В самом начале «Трижды воскресшего» появляется забавная собачонка, которая рычит в камеру точь-в-точь так, как это будет делать пес Барбос в заставке к «Необычному кроссу», но никакого существенного значения в истории парохода «Орленок» она так и не приобретает. Да и что ей там делать, в разговорном патристическом фильме?

Но начиная с «Пса Барбоса...» и «Самогончиков», животные у Гайдая именно «играли роли». После дилогии во славу веселой троицы и их четвероногого друга Гайдай снял трехчастную картину «Деловые люди» по рассказам О. Генри. Животные появляются там в каждой из трех новелл — и отнюдь не для проформы. Всё действие первой новеллы («Дороги, которые мы выбираем») строится на образе выдохшегося коня Боливара. Во второй и третьей новеллах присутствуют кошки. Одна из них пробегает мимо забравшегося в чужой дом Никулина, а вторую третирует «вождь краснокожих» до того момента, когда его похищают Вицин и Смирнов.

В «Операции «Ы»...» звери также попали во все три новеллы. В «Напарнике» котенок и щенок являют собой мимолетную пародию на взаимоотношения Шурика и Верзилы. В «Наваждении» возникают черная кошка (куда ж без нее в новелле с таким названием!) и злой боксер Рекс. Последний очень смешно «пожимает плечами», выражая таким образом свое недоумение, когда увлеченные чтением конспекта Шурик и Лида прошли мимо, не обратив никакого внимания на его яростный лай. Трюк Гайдай осуществил лично — именно он приподнимал боксеру передние лапы снизу — так и получился эффект «пожимания плечами».

Главный зверь в «Кавказской пленнице» — это, конечно, упрямый осел. Наиболее впечатляющая сцена с ним — в самом начале, когда осел Шурика в унисон с газиком Эдика следует прямиком за Ниной. Наталья Варлей ухитрилась летящей походкой пройти по дороге и одновременно сдвинуть с места осла. В той сцене Нина держит в руке платок — так была замаскирована леска, за которую цирковая артистка Варлей сильной рукой тянула выючное животное.

Кроме того, в «Кавказской пленнице» присутствуют: белый конь, на котором Шурик, словно принц, спасает даму сердца; медведь, вылезший из

пещеры и до смерти перепугавший Балбеса с Ниной; наконец, памятная всем утка с утятами, переходящая дорогу сначала естественным ходом, а затем и задом наперед (с помощью любимого режиссером метода обратной съемки).

Выдумкам Гайдая, связанным с четвероногими актерами, поистине не было числа. Незабываем зловеще смеющийся черный кот в сцене кошмара Геши из «Бриллиантовой руки». Все помнят и кошку, на итальянский манер прощающуюся со зрителями в конце «Ивана Васильевича».

В гайдаевском ретроцикле («12 стульев», «Не может быть!», «За спичками») действует в основном средний и крупный домашний скот — свиньи, козы, коровы. В экранизации «Ревизора» («Инкогнито из Петербурга»), казалось бы, совсем не до животных. Однако и там они мелькают в уличных сценах.

В «Спортлото-82» у Гайдая в третий раз (после «Самогонщиков» и «Кавказской пленницы») появляется на экране медведь. А в «Опасно для жизни!» — еще один своеобразный кот: рыжий Ричард, почему-то очень равнодушный к домашнему телефонному аппарату.

Четвероногий артист сыграл в фильме «Частный детектив, или Операция «Кооперация» настолько значимую роль, что даже удостоился упоминания в титрах как один из главных героев. Речь о талантливом боксере Рексе, который умеет пить самогон, запирается в туалете и ездить в шлеме на заднем сиденье мотоцикла. К тому же он очень похож на своего вышеупомянутого тезку, которого не удалось усыпить наспигиванной таблетками колбасой в «Наваждении».

Кошке в «Частном детективе» тоже нашлось место — историю ее появления любит вспоминать один из сценаристов фильма Аркадий Инин. По словам Инина, когда была снята сцена динамичной погони (загримированный под маньяка Харатьян преследует свою пассию), вся съемочная группа была в восторге и только Гайдай хмурился и говорил: «Нет, сцена не завершена. Здесь нужна кошка». В итоге он взял чьи-то чужие кадры с шипящей и выгибающей спину кошкой и вклеил два этих кадра в два разных места погони. С тех пор, завершает эту историю Инин, на всех просмотрах зрители непременно смеются в моменты появления на экране той самой кошки.

И только в последнем фильме Гайдая «На Дерибасовской хорошая погода, или На Брайтон-Бич опять идут дожди» для животных нашлось совсем мало места. Если не считать верблюда, плюнувшего в героя Харатьяна, когда тот переоделся в шейха, главной анималистической шуткой здесь стоит признать появление скелета коровы в сцене, когда

кагэбэшники демонстрируют американским коллегам самый отсталый колхоз. Мрачный, казалось бы, образ, но у Гайдая и он гомерически веселит. Подумаешь, коровьи кости — Леонид Гайдай и самый настоящий человеческий скелет использовал в своих фильмах так, что хоть стой, хоть падай. Но это уже тема для другого разговора.

Глава восьмая

«ДЕЛОВЫЕ ЛЮДИ»

Вестерн. Нуар. Бурлеск

После «Самогонщиков» Гайдай довольно быстро нащупал идею следующего фильма. Ему хотелось максимально далеко отойти от тематики двух ударных короткометражек с троицей. Ведь и «Самогонщиков» он не очень хотел снимать — Пырьев упросил. Но теперь уж всё, твердо решил Гайдай, больше никаких бывалых, трусов и балбесов. Леонид Иович понимал: начини он снимать новую комедию на современном материале — ему будут вновь навязывать полюбившееся всей стране трио. Он же всерьез считал, что эти герои себя исчерпали. Видимо, именно для того, чтобы как можно тверже заявить об этом своем решении, он задумал экранизировать какого-нибудь классика.

Возможно, на этом этапе Гайдаем могла бы овладеть нерешительность: какого писателя выбрать? Ясно, что остроумного, веселого, но таких масса. Гайдай перебирал книги своих любимых юмористов и очень быстро остановился на одном-единственном из них — О. Генри. В 1962 году исполнялось 100 лет со дня рождения прославленного американского юмориста, а заявки на фильмы, приуроченные к значимым круглым датам, на студиях обычно не отклоняли. К тому же О. Генри считался в СССР писателем прогрессивным, поскольку обличал загнивающее капиталистическое общество.

Плюс ко всему Гайдай намеревался продолжать свои искания в области эксцентрики, но пока еще не решался переходить от короткого к полному метру. О. Генри как мастер короткого рассказа идеально подходил для того, чтобы экранизировать его произведения в формате альманаха. А если все короткометражки для такого альманаха снимает один режиссер, то получается его собственный полнометражный фильм.

В общем, концепция была ясна сразу. Оставалось только выбрать из обширного наследия новеллиста те самые несколько рассказов, которые лучше всего подходят для кинематографа вообще и для экранизации в виде

эксцентрической комедии в частности.

Думается, в том, что одной из составляющих альманаха должен стать «Вождь краснокожих», Гайдай не сомневался с самого начала. Это один из самых известных рассказов О. Генри, притом открывающий массу возможностей именно для его трактовки в духе слэпстика.

А вот выбор еще двух рассказов, в итоге экранизированных Гайдаем, и по сей день вызывает удивление у многих поклонников режиссера. Особенно непривычно в контексте последующего гайдаевского творчества выглядит мрачная новелла «Дороги, которые мы выбираем», открывающая киноальманах «Деловые люди». За «Дорогами» следуют «Родственные души» — рассказ более веселый, но скорее разговорный: действия в нем не так много. Судя по всему, Гайдай стремился к четкому разграничению трех новелл, составивших его картину: от совсем невеселой к довольно потешной, а уж от нее — к совершенно уморительной. Подлинная эксцентрика присутствует только в этой последней части — «Вожде краснокожих». Получились три небольших фильма, решенные не то что в разной стилистике, но даже в разных жанрах. Гайдай справился с этим блестяще, продемонстрировав завидное мастерство: владение формой и приемами, способность перенимать и виртуозно пародировать узнаваемые элементы «буржуазного кино».

Изначально будущий альманах назывался по первой новелле — «Дороги, которые мы выбираем». 16 марта 1962 года картина под этим названием была запущена в подготовительный период. Смета (бюджет фильма, как сказали бы сегодня) составила 284 тысячи рублей. Были определены места предстоящих натурных съемок: для первой новеллы — окрестности города Яремчи в Ивано-Франковской области (Западная Украина) и Белой скалы в Крыму; для третьей — в первую очередь село Куйбышево в Бахчисарайском районе Крыма. Новелла «Родственные души» была сугубо «павильонной», так что снимали ее в Москве.

Каждая из двух первых новелл уместилась в 15 минут экранного времени. Но если камерные «Родственные души» не слишком озаботили мосфильмовских художников и костюмеров, то над «Дорогами, которые мы выбираем» им пришлось попотеть, ведь эта открывающая фильм пятнадцатиминутка фактически была первым советским вестерном. Случалось, у нас снимали приключенческие фильмы о событиях Гражданской войны (сегодня этот сугубо советский жанр называют истерном), но ни одной картины о ковбоях студии СССР дотоле не производили. Да и голливудские вестерны попадали на наши экраны до крайности редко.

Гайдай мог познакомиться с этим «краеугольным камнем» американского кино во время учебы во ВГИКе. А единственным информационным источником для художницы по костюмам Лидии Наумовой, работавшей над «Деловыми людьми», и вовсе были стародавние американские журналы. Ковбои в результате получились что надо. Критик Сергей Добротворский писал: «Деловые люди», сделанные потрем рассказам О. Генри, последовательно показывают виртуозные упражнения режиссера в канонических американских стилях — вестерне, криминальной драме и бурлеске. Насколько у него это вышло, сужу по себе. Однажды я наобум включил телевизор и минут пять пребывал в полной уверенности, что смотрю какой-то старый голливудский боевик с ковбоями и индейцами, а не «Дороги, которые мы выбираем»^{70}. «Гениальная стилизация малобюджетного американского кино 30-х»^{71}, — много позже вторил ему коллега Денис Горелов.

Съемки «Деловых людей» начались 5 июля 1962 года в Ялте. Снимали проезды шарабана, принадлежащего двум «похитителям младенцев». Резонно, что первым делом Гайдай занялся именно «Вождем краснокожих» — приоритетной новеллой фильма, в итоге занявшей основную часть его времени.

Павильонные съемки сцены в пещере проводили уже в октябре на «Мосфильме». Работа над «Вождем краснокожих» затягивалась еще и потому, что заглавную роль в новелле исполнял одиннадцатилетний Сережа Тихонов, а продолжительность детского труда по закону не должна была превышать четырех часов в сутки. Так что основную часть каждой смены приходилось как-то обходиться без центрального героя.

Монтаж всего альманаха был закончен в самом конце 1962 года. Сдача картины генеральной дирекции «Мосфильма» прошла 26 декабря. Практически никакого внесения поправок от режиссера не потребовали — уникальный случай в работе Гайдая. Одобрил ленту в целом и худсовет, состоявшийся 29 января 1963 года. В заключении по картине говорилось:

«В новелле «Вождь краснокожих» Л. Гайдай, может быть, несколько более эксцентричен, чем О. Генри. Но сюжет новеллы представляет широкое поле деятельности для режиссера с остро развитым чувством комического. Обилие трюков, широкое использование звукозрительных средств комедийной выразительности не противоречат в целом основной мысли, идее первоисточника...

К именам известных комедийных актеров, занятых в фильме, — Р. Плятта, Ю. Никулина, Г. Вицина, — нужно прибавить новое имя —

Алексея Смирнова. Билл Дрисколл — это его первая большая и серьезная работа в кино, и в «рождении» нового комедийного киноактера немалая заслуга, бесспорно, принадлежит режиссеру Л. Гайдаю.

Удачно справился со своей ролью школьник Сережа Тихонов, впервые снимавшийся в кино.

В целом очень интересная работа режиссера Л. Гайдая не лишена отдельных просчетов. Так, например, не совсем удался образ Боба Тидбола в новелле «Дороги, которые мы выбираем» При переложении новеллы О. Генри на язык кинематографа хотелось бы видеть более тонкое и психологически более точное решение этого образа...»^[72]

Двадцать восьмого февраля прошло заседание Комиссии по определению группы фильма, призванное решить, какую категорию присвоить «Деловым людям». Дали вторую категорию. Официально вторая категория выглядела вполне лестно — к ней относились «хорошие фильмы различных жанров и тематической направленности, значительные по своему идейно-художественному уровню, отличающиеся высоким профессиональным мастерством». Но на деле это означало, что членам съемочной группы будут выплачены умеренные гонорары и фильм будет напечатан не очень большим тиражом. Хуже, чем вторая категория, могла быть только последняя, третья — отнесенные к ней фильмы вообще не попадали на экраны, а съемочной группе вовсе ничего не платили.

Но поскольку «Деловые люди» оказались единственным (не считая «Пса Барбоса...») фильмом Гайдая, к которому он написал сценарий без соавторов, его совокупный гонорар за эту работу получился довольно солидным: 2508 рублей за режиссуру и 4000 рублей за сценарий.

Лишь 27 мая состоялась премьера этой новой и последней работы Экспериментальной мастерской комедийного фильма. В советском прокате за 1963 год «Деловые люди» заняли четырнадцатое место — фильм посмотрели более 23 миллионов зрителей. Лидером в тот год оказалась «Оптимистическая трагедия» Самсона Самсонова (46 миллионов зрителей) — уж таким-то картина была заведомо суждена первая категория. Огромный тираж сделал свое дело — историко-революционный фильм уверенно занял первое место. Впрочем, в данном случае существенно и то, что картина Самсонова сделана с большим мастерством.

Однако уже с середины шестидесятых годов картина поменяется: в абсолютные кассовые лидеры всё чаще будут выбиваться комедии — и преимущественно гайдаевские.

«Деловые люди» уникальны для творчества Гайдая во многих отношениях. Это единственная его черно-белая комедия (кроме нее, на

монохромную пленку режиссером был снят только некомедийный «Трижды воскресший», а также сюжетное «обрамление» «Ивана Васильевича»). Одна из двух картин (вторая — «За спичками»), всё действие которой происходит за рубежом. Кроме того, как уже было сказано, Гайдай самостоятельно написал ее сценарий.

Оператором «Деловых людей» выступил всё тот же Константин Бровин, снимавший «Пса Барбоса...» и «Самогонщиков». А вот композитор Никита Богословский, три раза подряд писавший музыку для гайдаевских фильмов, был заменен Георгием Фиртичем, совсем молодым выпускником Ленинградской консерватории. «Деловые люди» — его единственная работа с Гайдаем.

Среди актеров, сыгравших в «Деловых людях», было трое тех, кого Гайдай уже снимал: Никулин, Вицин и Плятт. Для главных ролей в первой, «несмешной», новелле режиссер резонно выбрал двух совсем не комедийных и не очень известных актеров — Владлена Паулуса (Акула Додсон) и Александра Шворина (Боб Тидбол). Для первого новелла «Дороги, которые мы выбираем» стала дебютной и, пожалуй, самой известной его киноработой. Шворин же дебютировал еще в фильме «Ляна» — там у него была главная роль. «Деловые люди» — вторая и последняя постановка, на которой он работал с Гайдаем.

Новеллу «Родственные души» Гайдай решил экранизировать, кажется, лишь потому, что хотел свести на съемочной площадке двух своих любимцев — Никулина и Плятта. Образы сдружившихся на почве ревматизма незадачливого вора и солидного обывателя были написаны американским классиком будто специально под Юрия Владимировича и Ростислава Яновича.

Не менее колоритную пару составили в заключительной новелле Георгий Вицин (еще один фаворит Гайдая) и Алексей Смирнов. Именно за последнего худсовет похвалил Гайдая: мол, режиссер открыл новую комедийную звезду. Хотя не менее яркую комическую роль, чем в «Деловых людях», Смирнов до этого сыграл в «Полосатом рейсе» (фильм стал лидером проката в 1961 году).

Особого упоминания заслуживает юный актер Сережа Тихонов, сыгравший в третьей новелле Джонни Дорсета. Гайдай изначально искал подходящего ребенка среди московских школьников, но так долго не находил, что почти отчаялся. Была даже сделана фотопроба Надежды Румянцевой — и при иных обстоятельствах десятилетнего мальчика могла бы сыграть тридцатилетняя женщина. Но в последний момент кто-то из съемочной группы разыскал и привел на студию Сережу, и Гайдай сразу же

понял, что нашел своего идеального исполнителя роли Вождя краснокожих.

(Дальнейшая судьба Тихонова печальна. После «Деловых людей» он сыграл еще две не менее колоритные роли — Мальчиша-Плохиша в «Сказке о Мальчише-Кибальчише» (1964) и хулигана Утюга в «Дубравке» (1967). А в 1972 году Сергей, которому шел 22-й год, погиб, попав под трамвай.)

В фильм «Деловые люди» вошли экранизации двух новелл из сборника О. Генри «Коловращение» («Дороги, которые мы выбираем» и «Вождь краснокожих») и одной из сборника «Всего понемножку». Окончательное название, данное альманаху, было подсказано названием еще одного сборника того же автора, но входившие в него рассказы Гайдай оставил без внимания.

Первая новелла гайдаевских «Деловых людей» — «Дороги, которые мы выбираем» — начинается с классического вестернового кадра: паровоз останавливается у водокачки. Последующие десять минут представляют собой блистательную выжимку из жанра вестерна. Причем Гайдай максимально близок к исходному тексту О. Генри:

«В то время как кочегар отцеплял шланг, Боб Тидбол, «Акула» Додсон и индеец-метис из племени криков, по прозвищу Джон Большая Собака, влезли на паровоз и показали машинисту три круглых отверстия своих карманных артиллерийских орудий. Это произвело на машиниста такое сильное впечатление, что он мгновенно вскинул обе руки вверх, как это делают при восклицании: «Да что вы! Быть не может!» По короткой команде Акулы Додсона, который был начальником атакующего отряда, машинист сошел на рельсы и отцепил паровоз и тендер. После этого Джон Большая Собака, забравшись на груды угля, шутки ради направил на машиниста и кочегара два револьвера и предложил им отвести паровоз на пятьдесят ярдов от состава и ожидать дальнейших распоряжений.

Акула Додсон и Боб Тидбол не стали пропускать сквозь грохот такую бедную золотом породу, как пассажиры, а направились напрямик к богатым россыпям почтового вагона. Проводника они застали врасплох — он был в полной уверенности, что «Вечерний Экспресс» не набирает ничего вреднее и опаснее чистой воды. Пока Боб Тидбол выбивал это пагубное заблуждение из его головы ручкой шестизарядного кольта, Акула Додсон, не теряя времени, закладывал динамитный патрон под сейф почтового вагона.

Сейф взорвался, дав тридцать тысяч долларов чистой прибыли золотом и кредитками. Пассажиры то там, то здесь высывались из окон

поглядеть, где это гремит гром. Старший кондуктор дернул за веревку от звонка, но она, безжизненно повиснув, не оказала никакого сопротивления. Акула Додсон и Боб Тидбол, побросав добычу в крепкий брезентовый мешок, спрыгнули наземь и, спотыкаясь на высоких каблуках, побежали к паровозу» (перевод Н. Дарузес).

Затем Джон Большая Собака будет застрелен проводником, а два его компаньона, проехавшись какое-то время на паровозе, спрыгнут с откоса в заросли, где спрятаны их лошади, и поскачут на них по пустынному ущелью.

Дальнейшее должно быть хорошо памятно всем, кто хоть раз смотрел этот фильм или читал рассказ (как большинство произведений О. Генри, «Дороги, которые мы выбираем» занимают не более пяти страниц). Лошадь Боба Тидбола ломает ногу, и хозяину приходится ее пристрелить.

После этого следует знаменитый диалог, в котором лейтмотивом служат две фразы Акулы Додсона: «Жалко, что твоя гнедая сломала ногу» и «Боливар (конь Додсона. — *Е. Н.*) не выдержит двоих». Поскольку матерый Додсон уверен, что нечего и пытаться скрыться вдвоем на одной лошади, он решает убить своего приятеля и хладнокровно исполняет задуманное.

Погрузив всё золото на своего Боливара и оставив тело Боба рядом с трупом его лошади, Акула мчится по лесу... Но оказывается, что все эти события были всего лишь сном, видением или мечтой преуспевающего нью-йоркского маклера Додсона. В контору Додсона является его старый друг Уильямс, чтобы рассчитаться за акции. Но если он будет платить по теперешней цене, то полностью разорится. Уильямс надеется, что друг пойдет ему навстречу, но неумолимый Додсон холодно сообщает через своего доверенного клерка, что об уступках не может быть и речи. И добавляет сакраментальную фразу: «Боливару не снести двоих».

Так в рассказе О. Генри. У Гайда же Уильямс собственной персоной появляется в кабинете Додсона, и тот сообщает свое решение, глядя ему прямо в глаза. От неожиданности такого ответа Уильямс раздавливает в пальцах сигару, которую только что любезно предложил ему Додсон. У режиссера концовка получилась даже ярче, чем у автора рассказа; идеальная рифма: выстрел Акулы-ковбоя и вердикт Акулы-маклера раздаются почти в унисон, ситуации воспринимаются как полностью идентичные. Последний штрих режиссера даже создает впечатление, что Уильямс, как и Боб Тидбол, тоже оказался убит в буквальном смысле. Во всяком случае, после того, как Уильямс выходит за дверь, а Додсон снова произносит: «Боливар не выдержит двоих», слышится оглушительный выстрел. Возможно, Уильямс застрелился; возможно также, что это просто

кинематографическая метафора.

После затемнения экрана начинается вторая новелла — «Родственные души»: появляется безымянный вор и бродяга в исполнении Юрия Никулина. В отличие от первой новеллы, в которой не было ни одного повода для улыбки, здесь забавности возникают с самого начала.

Рассказ О. Генри начинается с долгих рассуждений о трех разновидностях воров, а потом его герой забирается в дом и сразу же будит хозяина. У Гайдаи не так: персонаж Никулина некоторое время дефилирует по ночным городским улицам, замечает особняк, перелезает через высокую решетку, пригибается, заведя полицейского, и только потом проникает в дом, воспользовавшись окном первого этажа. Он тотчас же поскальзывается на паркете, нелепо балансирует и едва удерживается от падения. Фактически начальная треть этой новеллы представляет собой отменную пятиминутную пантомиму в исполнении опытного клоуна Юрия Никулина. Прежде чем попасть в комнату к хозяину, никулинский герой успевает по ошибке распахнуть дверь в туалет, проверить шкаф, оказавшийся пустым, слегка испугаться своего отражения в зеркале и проводить взглядом невозмутимо просеменившую у его ног черную кошку. Затем он поднимается по лестнице, задерживает взор на картине с обнаженной натурой и только потом входит в комнату, где поживает хозяин в халате и ночном колпаке, которого играет Ростислав Плятт. Следует типичный для О. Генри диалог:

— Руки вверх! А ну-ка, вторую! Может, вы двусмысленный и стреляете левой.

— Не могу поднять эту! — с болезненной гримасой отвечает хозяин.

— А что с ней такое?

— Ревматизм в плече.

— Острый?

— Был острый. Теперь хронический.

— Вам, знаете ли, повезло — ведь мы с ревматизмом старинные приятели. И тоже в левой. Всякий другой на моем месте продырявил бы вас насквозь, когда вы не подняли свою левую клешню.

Дальнейший диалог Гайдай перенес из рассказа практически в дословном виде. Звучат невообразимые названия лекарств вроде «экстракта Финкельхема», «галаадского бальзама» и «поттовского болеутоляющего пульверизатора», а также шикарная фраза вора: «Если всех гремучих змей, которых я обезжирил, вытянуть цепочкой, так она восемь раз достанет от Земли до Сатурна».

Но Гайдай разбавляет диалог чисто кинематографическими гэггами.

Так, когда Никулин хочет достать свою записную книжку, где записано сложное название лекарства, он машинально передает свой пистолет Плятту. Никулин с трудом прочитывает: «Бликерстафовский кровеочиститель», а Плятт в ответ на вопрос, знакомо ли ему такое средство, задумчиво поглаживает дуло пистолета и водит им по подбородку, словно карандашом. «Нет, не приходилось», — изрекает, наконец, обыватель, и вор спокойно берет из его руки свое оружие.

На почве ревматизма несостоявшиеся грабитель и жертва быстро сдружатся и отправятся выпить. В сцену их исхода из дома Гайдай вводит еще один напрашивающийся гэг, которого не было у О. Генри: Никулин пытается выйти из дома тем же путем, каким проник в него, и распахивает окно; Плятт уже перекидывает в окно одну ногу, но тут соображает, что есть же дверь, и указывает на нее своему новому другу тростью. Всё разыгрывается без слов, под мажорную музыку Фиртича.

Юрию Никулину на этих съемках запомнился другой момент, о котором он рассказал в мемуарах:

«В новелле «Родственные души» мне предложили роль жулика. На роль владельца особняка утвердили Ростислава Плятта. Натурные съемки проходили в Москве. Центральный дом литераторов сошел за особняк богатого человека.

Помню, нам не давался один эпизод. Грабитель и жертва, окончательно «сроднившись», сидят на кровати хозяина дома и вспоминают смешной анекдот. Они должны заразительно смеяться. Но этого заразительного смеха у нас не получалось. Для меня вообще самое трудное — смеяться во время съемки. После бесплодных попыток вызвать у нас смех Гайдай рассердился и приказал осветителям выключить свет в павильоне, оставив только дежурную лампу.

— Если вы через пять минут не начнете смеяться, я отменю съемку, а расходы потребую отнести на ваш счет, — сказал сурово Гайдай.

После такого заявления мы были не способны даже на улыбку.

— Слушай, — предложил Плятт, — давай рассказывать друг другу анекдоты. Начнем смеяться по-настоящему — и тут-то нас и снимут.

Включили свет. Приготовили камеру. Стали друг другу рассказывать анекдоты — опять не смеемся. Стоит мне начать анекдот, как Плятт договаривает его конец. Мы перебрали десяток анекдотов и ни разу не улыбнулись.

В это время в павильон вошел директор картины и спросил режиссера:

— Ну как, отсмеялись они?

Плятта, видимо, этот вопрос покоробил, и он ехидно заметил:

— Вот покажите нам свой голый пупырчатый живот, тогда будем смеяться.

Почему-то от этой фразы все начали безудержно хохотать. Смех передался и нам.

Гайдай закричал оператору:

— Снимайте!

Кусок сняли, и он вошел в картину»^[73].

Последняя фраза, звучащая в этой короткометражке, — личный словесный перл Гайдая, в рассказе О. Генри ничего подобного нет. Когда вор и обыватель уже идут по улице, первый вдруг останавливает второго и со значением спрашивает:

— Скажите, а вы не пробовали мочу молодого поросенка?

И, воодушевленные еще одной интересной темой для разговора, родственные души скрываются в конце улицы.

К этому моменту прошло только 30 минут фильма, а впереди — еще 50 минут. Все они отданы новелле «Вождь краснокожих». И уж здесь типично гайдаевские эксцентрические «штучки» возникают в кадре с самого начала. Здоровяк Билл в исполнении Алексея Смирнова разыгрывает замечательную пантомиму со своей ногой, которая покоится на коновязи и неустанно возвращается на место, сколько бы раз ее ни сбрасывали желающие привязать свою лошадь.

Затем в кадре появляется компаньон Билла Сэм (Георгий Вицин), который излагает ему свой план «похищения младенца». Впрочем, основные детали плана остаются для зрителя тайной, поскольку в момент обсуждения герои оказываются в самой гуще проходящих по дороге овец, чье блеяние заглушает бблыпую часть разговора. (Потом в «Операции «Ы»...» циклевочная машина будет частично глушить нравоучительные тирады прораба в исполнении Михаила Пуговкина.)

Но главное мы услышали: Сэм и Билл собираются похитить у самого видного горожанина Эбенезера Дорсета десятилетнего сына Джонни, рассчитывая получить за его возвращение две тысячи долларов. Преступники не ожидали, что Джонни окажется совершенно невыносимым хулиганом и что в итоге им придется самим вернуть его папаше Дорсету, да еще и заплатить ему 250 долларов за согласие принять сыночка обратно. Такова общеизвестная схема рассказа, из которой много позже вырастут голливудские комедии «Один дома» и «Деннис-мучитель».

За счет разворачивания Гайдаем скупно описанных О. Генри сцен издевательств мальчишки над бандитами в ряд продолжительных эксцентриад получилось насыщенное пятидесятиминутное повествование.

Так, из одной-единственной фразы Сэма, от лица которого ведется повествование в рассказе: «Под конец я заснул тревожным сном и во сне видел, будто меня похитил и приковал к дереву свирепый пират с рыжими волосами», — в фильме получился впечатляющий эпизод, когда за Вициным бегут несколько здоровенных «двойников» вождя краснокожих, загоняют его на дерево, сваливают это дерево и пытаются сжечь бандита на костре.

Больше всего от мальчишки достается герою Алексея Смирнова. В паре его совместных эпизодов с Сережей Тихоновым мы видим развитие той стилистики, в которой были сделаны «Пес Барбос...» и «Самогонщики». Имеются и пересечения между ними и «Вождем краснокожих»: так, Билл долго бежит вокруг дерева за Джонни, как в свое время троица самогонщиков бегала вокруг шторы за своей собакой.

Видно, что для Гайдая «Вождь краснокожих» был еще экспериментальным, даже отчасти ученическим фильмом. Примерно через десять лет после выхода «Деловых людей» режиссер признался в интервью: «Просто погоня — это неинтересно. Обязательно должна быть неожиданная смешная точка, удар — то, что называли «гэгом». Ставить «гэги» надо расчетливо. Недавно я пересмотрел свою старую картину «Деловые люди». Чего там только нет! Я только начинал тогда, хотелось всё попробовать — и получился в третьей новелле «Вождь краснокожих» явный перебор. Теперь я так не сделал бы»^[74].

Гайдай продвигался на ощупь. В советской эксцентрической комедии он был первопроходцем, и ему даже не с кем было посоветоваться — разве что опосредованно с любимым Чаплином, все картины которого Леонид Иович неизменно просматривал всякий раз, перед тем как приступить к съемкам собственной новой комедии.

Но большинство фильмов Чаплина — немые, а в области звуковой эксцентрики Гайдаю не на кого было ориентироваться. Как раз в период работы над «Деловыми людьми» режиссер увлекся необычными звуками, которые можно использовать в комедии неожиданным образом. Бывало, Гайдай и у себя дома стучал по разным предметам и прислушивался, какой получается звук. В «Вожде краснокожих» немало гэгов, построенных на таком «акустическом абсурде». Так, Вичин неоднократно похлопывает своего напарника Смирнова по груди или по плечу, а в ответ раздается глухой металлический гул, как из пустой трубы или ведра. А когда в припадке бешенства Сэм изо всех сил трясет «вождя краснокожих», приговаривая: «Будешь ты слушаться или нет?» — раздается странный перезвон, будто нутро мальчишки сверху донизу заполнено чем-то мелким

и твердым.

Нина Гребешкова вспоминала, что ее удивил этот момент, когда она впервые смотрела фильм.

— Леня, — спросила она у мужа, — а почему такой звук?

— Да не знаю, — пожал он плечами. — Нравится — и всё тут. А что это значит, пусть критики объясняют.

И через некоторое время, когда в прессе стали появляться рецензии на «Деловых людей», ликующий Гайдай принес жене газету, в которой и впрямь объяснялось значение того звука. Некий проницательный критик пришел к выводу, что Джонни Дорсет воспринимался похитителями лишь в качестве денежного мешка, — отсюда и металлический звон: так обычно звенят монеты в копилке, если ее потрясти.

На «Операции «Ы»...» Гайдай начнет работать с композитором Александром Зацепиным, который тоже окажется равнодушным к эксцентрическим звукам и в этом отношении станет для режиссера незаменимым соавтором.

Несмотря на экспериментаторский характер «Деловых людей», фильм состоялся во всех смыслах. Сегодняшнему зрителю, особенно знакомому с американской киноклассикой, не может не броситься в глаза, насколько работа Гайдая близка к голливудской продукции тридцатых — пятидесятых годов. Уже и в этом отношении «Деловые люди» стоят особняком в советском кино шестидесятых.

Сергей Добротворский справедливо говорил о трех канонических стилях, которые он разглядел в этой ленте (вестерн, криминальная драма, бурлеск). Правда, термин «криминальная драма», на наш взгляд, лучше заменить на «нуар».

То, что первая новелла в «Деловых людях» — настоящий маленький вестерн, ни у кого не вызывает сомнения. А вот те жанры, на которые Гайдай ориентируется в двух следующих новеллах, может идентифицировать только настоящий поклонник кино.

Жанру нуар (или же «черные фильмы») в гайдаевских «Родственных душах» соответствует не столько сюжетный зачин (вор забирается в богатый особняк), сколько именно стилистика, в которой выдержана эта новелла. Нуар — коронный голливудский жанр 1940-х годов, породивший один из самых эстетически совершенных стилей за весь XX век. В суровые годы сначала Второй мировой войны, а затем внутриамериканских репрессий, вошедших в историю под именем маккартизма, «фабрика грез» предпочитала рассказывать криминальные истории, воспевать мрачность экзистенции как таковой и безысходность всяких усилий отдельно взятого

человека. Естественно, все классические нуары были черно-белыми.

Так вот, гайдаевский псевдонуар интересен тем, что полностью копирует визуальную составляющую «черных фильмов», но на уровне содержания отходит от них максимально далеко. То, что начинается как сюжет из криминальной драмы, к концу оборачивается жизнерадостным фарсом.

Ну а тот жанр, в котором Гайдай снял «Вojдзя краснокожих», фарсовый по определению. Бурлеск — это уже не слэпстик, но он тоже может считаться разновидностью эксцентрической комедии. Синоним бурлеска в голливудском понимании — скрюбол камеди (screwball comedy) — сумасбродная комедия. Если нуар сформировался в годы Второй мировой войны, то бурлеск расцвел еще раньше, в годы Великой депрессии. Оба жанра работали на определенный психологический эффект восприятия. Зрителям нуара становилось легче на душе, после того как они видели киногероев, у которых в жизни всё настолько плохо, что на их фоне любой неудачник может счесть себя счастливым. Бурлеск, наоборот, уводил от всех проблем, погружая его в условные и неправдоподобные, но максимально жизнеутверждающие киношные коллизии. Впрочем, бурлеск был еще и чисто разговорным жанром, поскольку появился только с приходом звука, когда трюковая комедия доживала последние дни. Гайдай в «Вojде краснокожих» скрестил бурлеск (диалоги О. Генри прекрасно предвосхитили этот жанр) и свой любимый слэпстик.

(Кстати, один из признанных мастеров голливудского бурлеска, выдающийся американский режиссер Говард Хоукс, в 1952 году тоже экранизировал рассказ «Вojдь краснокожих» (короткометражка вошла в альманах «О. Henry's Full House» наряду с четырьмя новеллами в интерпретации других режиссеров). Но всякому, кто имел возможность сравнить американского «Вojдзя краснокожих» с нашим, не может не броситься в глаза, в какой невероятной степени Леонид Гайдай превзошел голливудского классика. Сам дух первоисточника прекрасно чувствуется в «Деловых людях» — и совсем незаметен в версии Хоукса.)

Девятого августа 1963 года Леонид Гайдай сообщил родителям в очередном письме: «Я продолжаю читать и искать, искать и читать... Пока — безрезультатно. Время еще терпит.

Нина занимается озвучанием и скоро будет сниматься в небольшой роли в картине «Сказка о потерянном времени» у режиссера Птушко. Мне тоже предлагают там сняться в эпизодической роли. Наверно, буду сниматься, пока не начал сам работать»^[75].

Но, в отличие от своей жены, Гайдай в «Сказке о потерянном времени» так и не поучаствовал, ибо ко времени съемок фильма Александра Птушко он уже всю занялся собственной постановкой. Продолжительные поиски привели Гайдая к замыслу картины, которой суждено было стать первой его грандиозной удачей. Сегодня этот фильм известен каждому русскоязычному зрителю под окончательным названием «Операция «Ы» и другие приключения Шурика».

Лирическое отступление

ГАЙДАЙ И КНИГИ

«Деловые люди» оказались третьей экранизацией Леонида Гайдая после дебютного «Долгого пути» по рассказам Короленко и короткометражного «Пса Барбоса...» по фельетону Олейника. В дальнейшем у Леонида Иовича будет еще пять экранизаций, причем все эти фильмы он снимет подряд — в период с 1971 по 1980 год. Таким образом, все семидесятые Гайдай занимался одной только классикой, да еще и не осуществил многие экранизации, о которых задумывался.

Однако книжные аллюзии возникают у Гайдая и в фильмах, написанных по оригинальным сценариям. Например, Шурик в «Наваждении» читает стихотворение Ярослава Смелякова «Хорошая девочка Лида», которое было написано еще в 1940 году, то есть за 25 лет до выхода фильма «Операция «Ы»...». Просто Гайдай читал данное стихотворение на вступительных экзаменах во ВГИКе, и ему во что бы то ни стало хотелось, чтобы эти же строки читал его новый любимый герой.

Нина Гребешкова еще во время съемок не преминула выразить мужу сомнение относительно данной цитаты:

— Мне кажется, это как-то слишком старомодно.

Но Гайдай парировал:

— Скажи спасибо, что я на вступительном Бабеля не читал.

Впрочем, любимым поэтом Леонида Иовича был не Смеляков, а Михаил Светлов. Именно в его честь в «Бриллиантовой руке» назван пароход, на котором Семен Семеныч совершал увлекательный заграничный круиз.

А после «Бриллиантовой руки» Гайдай наконец-то сумел осуществить давнишнее желание — экранизировал своих любимых прозаиков Илью Ильфа и Евгения Петрова. «Двенадцать стульев» он перечитывал бесчисленное количество раз — и всегда смеялся.

Бывало, жена интересовалась:

— Что это тебя там так рассмешило?

— А ты сама почитай, — говорил Гайдай. Но Нине Гребешковой этот роман не нравился, как ни старалась она им проникнуться.

Фильмом «12 стульев» Леонид Иович остался удовлетворен и всю жизнь считал его одной из лучших своих работ.

Потом им были перенесены на экран пьеса Михаила Булгакова «Иван

Васильевич», произведения Михаила Зощенко, гоголевский «Ревизор» и роман финского писателя Майю Лассилы «За спичками» — последний, впрочем, без особой охоты.

Он, вероятно, продолжил бы адаптировать для экрана произведения русских сатириков, если бы на его версию «Ревизора» — фильм «Инкогнито из Петербурга» — так сильно не ополчилась цензура. Гайдай очень переживал и в итоге зарекся экранизировать классику, хотя до этого думал, что было бы неплохо снять что-нибудь по мотивам Салтыкова-Щедрина или перенести на экран «Левшу» Лескова. (Кстати, «Левшу» и фильм «Оно» по мотивам щедринской «Истории одного города» в восьмидесятые годы снял Сергей Овчаров, которого в какой-то степени можно назвать ленинградским последователем Гайдая.)

Некоторое время Гайдай раздумывал и над тем, чтобы экранизировать поэму Твардовского «Василий Теркин». Но кино про войну Леониду Иовичу всё-таки снимать не хотелось, и к этой идее он не возвращался.

Пытался он подступаться и к творчеству Александра Вампилова, но, несмотря на свое восхищение его пьесами, сразу же убеждался, что это не его, не гайдаевский материал.

Наконец уже в девяностых годах Гайдаем овладело желание экранизировать роман Достоевского «Идиот». В те годы можно было уже не опасаться цензуры, так что столь неожиданный для Леонида Иовича фильм вполне мог увидеть свет, проживи он хотя бы на несколько лет дольше.

Что касается чтения книг, то Гайдай был захвачен этим занятием с детства. К хорошим книгам его приучили родители, которые специально для своих троих детей собирали домашнюю библиотеку, где преобладали классические литературные произведения. Кроме того, отец Леонида выписывал массу юмористических журналов, что тоже сказалось на литературных вкусах будущего режиссера.

Позже, когда юный Гайдай стал участвовать в школьной самодеятельности, многие одноклассники были впечатлены его декламацией стихов Маяковского и рассказов Зощенко.

Все любимые писатели Гайдая, читаемые им на протяжении жизни, были юмористами. Помимо Михаила Зощенко и Ильфа и Петрова, это Юрий Олеша, Джером К. Джером, Карел Чапек.

Обожал Леонид Иович и рассказы своего коллеги Василия Шукшина. Гайдай мог разбудить ночью жену и начать восторженно бубнить ей только что прочитанный рассказ Василия Макаровича:

— Ты только послушай!

Нина отмахивалась:

— Леня, да я это сто раз уже читала.

Но Гайдая переполнял восторг, и он не успокаивался, пока не зачитывал супруге впечатлившие его строки.

Наверное, Леонида Гайдая нельзя было назвать библиофилом, но к книгам он относился с почтением. Например, следил за тем, чтобы книжные полки у него дома не были заставлены ничем посторонним — ни фотографиями, ни статуэтками, ни прочими предметами.

— Книги — для того, чтобы их читать, — говорил Леонид Иович. — Поэтому они всегда должны быть на виду.

Глава девятая

«ОПЕРАЦИЯ «Ы»...»

Костюковский и Слободской.

Демьяненко и Селезнева. Зацепин

Во второй половине 1963 года, пока Гайдай мучительно раздумывал над тем, что он будет снимать дальше, завязалось судьбоносное для него сотрудничество двух сценаристов — Мориса Слободского и Якова Костюковского. Первый до этого работал в связке с Владимиром Дыховичным, второй — с Владленом Бахновым. Но Дыховичный умер летом 1963 года; примерно в то же время разошлись пути Костюковского и Бахнова, которые несколько лет вместе писали тексты для эстрадного дуэта Тарапуньки и Штепселя. В 1963-м вышла в свет спортивная комедия «Штрафной удар», сценарий которой также был сочинен Бахновым и Костюковским. Сразу после этого последний станет работать в дуэте со Слободским (их сотрудничество продлится до самой смерти Мориса Романовича в 1991 году), а Бах-нов окажется постоянным сценаристом Гайдая в семидесятых годах.

Итак, в 1963 году Морис Слободской (как мы помним, соавтор сценария «Жениха с того света») сообщил Гайдаю, что они с Костюковским горят желанием написать комедийный сценарий, рассчитанный на бешено популярную тройцу — Труса, Балбеса и Бывалого. Режиссера это предложение ничуть не вдохновило, тем более что с подобными идеями к нему за последнее время успели обратиться уже десятки авторов.

— Я только что снял фильм по рассказам О. Генри, — сказал Гайдай Слободскому. — И уж теперь возвращаться к тройке точно не намерен. Для меня это пройденный этап.

— Леонид Иович, — взмолился Слободской, — ведь если вы не станете снимать тройку, ее тут же подхватят другие режиссеры.

— Ну и пусть подхватывают, — будто бы равнодушно отвечал Гайдай.

Слободскому слышались в этом ответе нотки сомнения, и он продолжал настаивать на своем. Гайдай был неумолим, но в процессе

разговора у них всё-таки родилась идея новой совместной комедии.

— Мне нужен положительный комедийный герой, — неожиданно сказал Гайдай. — Если вы с Костюковским согласны писать про такого героя, то, думаю, мы с вами сработаемся.

Слободской не возражал. Костюковский — тоже. На всякий случай соавторы в скором времени обратились к Гайдаю уже вдвоем. Поняв, что имеют дело с привередливым режиссером, они решили сразу выяснить, что именно ему нужно. Гайдай охотно делился своими художественными предпочтениями.

— Итак, положительный комедийный герой — это во-первых, — неустанно подчеркивал Гайдай. — Потом, конечно, романтическая линия. Вообще это должна быть светлая, жизнерадостная картина.

— А если конкретнее? — настаивали авторы. — Где должно происходить действие?

— Например, на стройке, — предложил Гайдай.

Незадолго до этого, в конце пятидесятых годов, Леонид Иович с женой и дочерью переехал в квартиру, находившуюся в новом, еще строившемся районе. Это, конечно, не было простой случайностью: массовое жилищное строительство — одна из самых ярких примет того времени. Гайдай хотел снимать современную, актуальную комедию, и стройка как место действия прекрасно вписывалась в эту концепцию. К тому же это давало широкий простор для эксцентрики, всевозможных гэгов «архитектурного» характера. Новелла «Напарник» по сей день служит блистательным тому подтверждением.

В процессе обсуждения замысла будущего фильма авторы закономерно пришли к формату альманаха. С положительным героем всё было ясно — им должен быть студент. На стройке он будет подрабатывать и заодно перевоспитывать великовозрастного тунеядца. Но для полнометражного фильма такого сюжета было явно недостаточно. А если разделить картину на новеллы, то можно показать положительного героя в самых разных жизненных ситуациях. Например, он может подрабатывать еще и репетитором — готовить к поступлению в институт какого-нибудь недоросля из мещанской семейки (весьма распространенный образ в советском кино тех лет).

Против всего этого Гайдай не возражал. Одновременно хитроумные соавторы исподволь подбирались к пресловутой тройке, которая всё никак не давала им покоя.

— В третьей новелле, — осторожно начали сценаристы, — наш студент может подрабатывать сторожем и разоблачать расхитителей

социалистической собственности.

— И это можно, — согласился не ожидавший подвоха режиссер.

Тут один из соавторов выпалил:

— А играть этих расхитителей, конечно, должны Никулин, Вицин и Моргунов.

— Действительно, — подхватил второй. — Кто же еще, как не они?

— Послушайте, мы, кажется, с вами договорились, — сурово начал Гайдай.

— Леонид Иович, дайте нам сказать! Мы вовсе не хотим копирования образов из ваших короткометражек. Эти фильмы были немыми. В «Самогонщиках» герои спели по куплету — и всё. А у нас они заговорят. И это будет что-то совсем другое — вот увидите.

В конце концов Гайдай сдался. Еще одну короткометражку про Труса, Балбеса и Бывалого он, так уж и быть, может себе позволить. Тем более что и в ней центральным героем будет новый — положительный — персонаж.

Однако же первые наброски будущего сценария Гайдая решительно не удовлетворяли. Он настойчиво объяснял соавторам, что они должны писать именно эксцентрическую комедию, то есть такую, в которой действие превалирует над словом. И для Слободского, и для Костюковского подобный подход был в новинку.

— Должен быть кинематограф, а не текст, — не уставал напоминать сценаристам Гайдай. — Текст — прерогатива литературы или радио. А в кино главное — картинка, движение.

В конце концов режиссер сам стал полноценным соавтором будущей комедии. Так родилось знаменитое шести-десятичленное трио сценаристов — Костюковский, Слободской, Гайдай.

Каждый из троих соавторов обладал своими достоинствами, необходимыми для написания комедийного сценария. У Слободского был особый талант на придумывание емких реплик, но далеко не все из них получались удачными. Здесь незаменимым оказывался вдумчивый Костюковский, обладавший сильно развитой интуицией. Из многих вариантов он умел отобрать тот единственный, который можно было считать беспроектным.

На этой почве у Костюковского нередко возникали споры с Гайдаем. Яков Аронович настаивал на одном художественном решении, Леонид Иович — на совсем другом. Переубедить Гайдая было трудно, тем более что никто не мог помешать ему оставить последнее слово за собой. Постановщиком являлся только он, и на съемочной площадке Гайдаю

никто был не указ. И всё-таки в ряде случаев Костюковский и Слободской уговаривали его зафиксировать в сценарии именно ту реплику, в уместность которой верили они, а не режиссер.

Во время одного из подобных споров Костюковский высказался примерно так:

— Хорошо, Леонид Иович, делайте по-своему. Но я печенкой чувствую, что в данном случае правы мы, а не вы.

Гайдай неожиданно удивился и задумался:

— Как-как вы сказали? Печенкой?! Ну раз так, то, видимо, вы действительно правы. Ладно, делаем, как вы придумали.

Позже фразой «Печенкой чувствую, что клюнула настоящая рыба» трое сценаристов снабдят майора Михаила Ивановича в «Бриллиантовой руке».

«За долгие годы работы в кино, — вспоминал Яков Костюковский, — я не видел другого режиссера, относящегося с таким огромным уважением к автору и к авторскому слову. Иногда он даже унижал себя, хваля нас. Перед его семидесятилетием в газете «Экран и сцена» было напечатано интервью с ним. И когда Гайдаю сказали, что фразы из его фильмов пошли в народ, он тут же ответил: «Это не я, это мои авторы, Костюковский и Слободской» В этом была и правда, и некоторое преувеличение, так как он тоже часто являлся автором текста фильма, но в благородстве своем старался об этом забывать и был к себе несправедлив. Некоторые знаменитые фразы были придуманы именно им. В отличие от него, некоторые артисты, снимавшиеся у нас во всех трех фильмах, утверждали, что это они придумали все эти крылатые выражения и трюки. Но это не совсем так, а чаще всего совсем не так.

На съемочной площадке были талантливые артисты и талантливый режиссер, я бы даже сказал, сверхталантливый. И постоянно что-то рождалось: жест, трюк, поворот сюжета. Но если вдруг появлялась новая фраза (что было очень редко), то Леонид Гайдай всегда согласовывал ее с нами, советовался по поводу малейшего изменения текста. Это происходило не только потому, что он относился к нам с уважением. Гайдай — тот редкий тип режиссера, который понимал важность и ценность звучащего слова, отдельной реплики. Очень часто он нас жестко ограничивал. Например, мы говорили: «Ну, Леня, ну еще одно слово» Он отвечал: «Слово — это три секунды на экране, а три секунды на экране — это три часа в жизни» В конце концов мы научились писать смешно и коротко. Может быть, от этого и пошли фразы в народ»^[76].

В процессе работы над сценарием «Операции «Ы»...» авторское трио благоразумно отказалось от изначальной идеи второй новеллы, где должен был фигурировать нерадивый выпускник школы. Если б оставили этот сюжет, получилось бы, что в каждой из трех историй студент кого-нибудь перевоспитывает, разоблачает или клеймит позором. В конце концов вместо новеллы с репетиторством решено было сделать новеллу о сдаче экзаменов. В высшей степени оригинальный сюжет этой истории был позаимствован из польского юмористического журнала «Шпильки».

Сценарий сочинялся преимущественно у Гайдая дома. Нина Гребешкова была свидетельницей создания грядущих «Приключений Шурика» и не могла надивиться эксцентричности собственного мужа, неустанно что-то изображающего для своих соавторов, слабо разбирающихся в природе кинематографа. Супруга заставляла Гайдая то стоящим на голове, то ползающим по ковру. Это напоминало сцену из будущего «Напарника», где занятый своим делом Шурик не без удивления поглядывает на те методы образного воздействия, которые прораб Пал Степаныч применяет к «пятнадцатисуточнику» Феде.

Чуть ли не над каждой фразой авторы бились по несколько часов — Гайдай добивался предельной естественности. При этом он не терпел и банальности. Авторы писали фактически по рецепту Ильфа и Петрова: если фраза одновременно приходила в голову хотя бы двум из трех соавторов, ее немедленно отбрасывали.

Чрезвычайно долго возились с финальной сценой «Наваждения». Шурик, уверенный в том, что впервые оказался в квартире Лиды, очень серьезно спрашивает у девушки: «Скажите, Лида, у вас не бывает... Вот вы приходите куда-то в первый раз. А вам кажется, что вы здесь уже были, и всё вам вроде знакомо: предметы, запахи, звуки... У вас не бывает?» Что должна ответить Лида? Никому из трех сценаристов на этот счет не приходило в голову ничего путного.

В конце концов Костюковский, заслышав, что домой пришла Гребешкова с покупками, обратился к ней из гайдаевского кабинета:

— Ниночка, можно вас на минутку?

— Да, Яша, что такое? — вбежала Нина, у которой на кухне уже что-то шипело в сковороде.

— Нина, скажите, пожалуйста, у вас не бывает, — степенно начал Костюковский, — не бывает так, что вы приходите куда-то впервые, а вам кажется, что вы здесь уже были?

Гребешкова ответила не задумываясь:

— Нет, Яша, не бывает. Я всегда помню, где я была, когда и с кем.

После чего хозяйка дома спешно ретировалась к своей готовке.

Ответ понравился всем троим авторам, и эти слова они немедленно внесли в сценарий. В «Наваждении» Лида в исполнении Натальи Селезневой произносит именно эту реплику.

Сцена с проверкой телепатических способностей Шурика тоже имеет под собой «жизненную» основу.

«Говорят, что Шурик был списан с самого Гайдая, но это не совсем так, — рассказывала Нина Гребешкова. — Хотя в сценарии и правда множество автобиографических деталей. Стихи «Хорошая девочка Лида» Ярослава Смелякова Леня читал на приемных экзаменах. Или взять момент, где Шурик с Лидой практикуют телепатию: она прячет предметы, а он угадывает, где они находятся. Так ведь и мы играли, когда к нам в гости приходил Сережа Бондарчук с женой Ирой Скобцевой. Мы с Ирой прятали что-то, а Сергей и Леня — находили. И это всегда было очень смешно. Потому что, несмотря на то, что найти им удавалось каждый раз, они не верили в собственные телепатические способности. Находили какие-то рациональные объяснения.

Кстати, Сережа Бондарчук наверняка тоже бы не отказался сыграть Шурика. Он ведь просил Леню: «Сними меня в комедии!» А Гайдай отвечал: «Ну ты в зеркало себя видел? Разве можно тебя взять в комедию?» Он имел в виду вечно серьезное, даже порой мрачное выражение лица Бондарчука. Ира возражала: «Да Сережа прекрасный комедийный актер. Он в студенческой постановке в комедии Шекспира играл». Леня же ни в какую: «Ира... Тебя могу взять, а его — нет!»^{77}.

В целом в трех новеллах «Операции «Ы...» еще не так много диалогов, как в «Бриллиантовой руке» и даже в «Кавказской пленнице». Но именно тут впервые проявилась отличительная черта Гайдая как режиссера и сценариста — оттачивание каждой звучащей в кадре реплики до максимального блеска.

Костюковский, Слободской и Гайдай с самого начала сформулировали вопросительный лозунг, согласно которому и писали сценарий: «А будет ли это интересно и понятно бабушке в Йошкар-Оле?» Этот вопрос припоминался авторами при малейшем сомнении в только что придуманной шутке или сюжетном повороте. Если в каком-либо спорном случае ответить на указанный вопрос утвердительно было невозможно, придумка безжалостно отбрасывалась.

При этом Гайдай прекрасно сознавал, что работает не ради одной только условной бабушки. Когда он монтировал очередной фильм, то

старался равномерно распределять шутки для разных слоев населения: «Это у нас хохма для детей, здесь — для рабочих, тут — для интеллигенции». В итоге смех на сеансах с гайдаевскими комедиями в буквальном смысле не умолкал — разные люди смеялись в разных местах, «холостых» шуток фактически не было.

И первой полнометражной комедией Гайдая, принятой на ура решительно всем населением страны, стал фильм «Операция «Ы» и другие приключения Шурика». Впрочем, изначальное название сценария было более чем незатейливо — «Несерьезные истории». Да и главного героя звали не Шуриком, а Владиком Арьковым. Сценарная заявка была принята 10 марта 1964 года во Втором творческом объединении (им руководил Иван Пырьев) киностудии «Мосфильм». Вот основная суть этой заявки:

«Авторы ставят себе такую цель: создать серию короткометражных комедий, которые были бы, во-первых, не скучными, во-вторых, веселыми, в-третьих — смешными. Идти к этой цели авторы собираются эксцентричным путем. Путь этот нелегок, давно забыт, порос сорняками и бурьяном, и идущий по нему рискует сильно поцарапаться о «критический» чертополох.

Короче говоря, речь идет о создании серии эксцентрических короткометражных фильмов («комическая»), которых давно не было на нашем экране. Мы хотели бы возродить этот жанр и, естественно, возродить на новой основе. Эксцентрика — это чрезвычайно демократичный жанр, очень нужный народу и любимый им. Эксцентрическая комедия в основе своей всегда жизнерадостное, оптимистическое искусство, понятное всем возрастам и всем категориям зрителей. Она может быть и уморительно смешной, и трогательной, и серьезной. Она решает те же большие идейные задачи, что и остальные жанры и виды искусства, но решает своими — эксцентрическими — средствами.

М. Горький в своих воспоминаниях о Ленине писал, что Владимир Ильич «интересно говорил об «эксцентризме» как особой форме театрального искусства: «Тут есть какое-то сатирическое или скептическое отношение к общепринятому, есть стремление вывернуть его наизнанку, немного исказить, показать алогизм обычного. Замысловато — а интересно!»

Действительно, эксцентрика — это очень интересно. И не зря советское искусство во всём мире достойно представляют не только Святослав Рихтер и Большой балет, но и клоун-эксцентрик Олег Попов.

В своей серии короткометражных эксцентрических комедий мы

ставили себе и вторую, не менее важную, задачу: создать постоянного, переходящего из картины в картину комического героя, которого запомнил бы и полюбил зритель. Наш герой — очень молодой человек. Зовут его Владик Арьков. Он студент третьего курса института. Как и большинство советских молодых людей, он не только учится, но и работает. Это для нас важно потому, что мы не собираемся делать серию студенческих кинокомедий. Напротив, необходимость для студентов работать или подрабатывать дает нам возможность показывать нашего героя в самых разных сферах трудовой деятельности и быта.

Владик — человек, который по своим моральным качествам находится чуть выше окружающих его людей. Он романтик, рыцарь, бесребреник. Но во всех своих проявлениях он излишне энергичен и усерден или чересчур доверчив и наивен, что и создает эффект эксцентричности. Основной конфликт его — не с обществом, а с теми, кто олицетворяет мещанский, обывательский подход к жизни.

Почему же он, бесспорно положительный герой, всё время попадает в неловкие, смешные, почти безвыходные комические положения и ситуации? Во-первых, потому что он всё делает немного «чересчур» Во-вторых, потому что действует не общепринятыми, а своими собственными — эксцентрическими — методами. В-третьих, потому что он, человек маленького роста и субтильного телосложения, то и дело попадает в ситуации, не соответствующие его физическим данным. И тем не менее каждый раз после серии комических неудач он побеждает в главном — в силу своей моральной правоты. Работа над серией эксцентрических кинокомедий будет идти и по второй линии. Это будет продолжение историй с тремя сатирическими героями Гайдая (фильмы «Пес Барбос» и «Самогонщики»).

Трудно — а иногда и невозможно — изложить на бумаге эксцентрическую комедию, так же, как невозможно передать в записи юмор цирковой клоунады. Поэтому в наших заявках мы ограничиваемся изложением основного содержания двух первых фильмов»^[78].

Дальше следовали два синопсиса — «Напарника» и «Наваждения».

Двадцать пятого марта литературный сценарий фильма был одобрен. Это означало, что теперь можно приступать к режиссерской разработке сценария. Вот как выглядело заключение сценарно-редакционной коллегии по режиссерскому сценарию:

«Сценарно-редакционная коллегия Главного управления художественной кинематографии Госкомитета рассмотрела и утвердила представленный киностудией «Мосфильм» режиссерский сценарий

«Несерьезные истории».

Вместе с тем сценарно-редакционная коллегия считает необходимым высказать по сценарию некоторые замечания и пожелания.

На наш взгляд, в заключениях студии на литературный и режиссерский варианты сценария (особенно в первом случае) делается излишний упор на формальных жанровых особенностях сценария. Однако не требуется доказывать, что создание произведения в жанре эксцентрической комедии, как и в любом ином относительно редком жанре, — задача не формального, а идейно-художественного порядка.

Известная специфичность изобразительных средств, использующихся в эксцентрической комедии, большая условность, допускаемая в жанре, не дает оснований рассматривать его как некий «жанр в себе», стоящий вне идейно-художественных требований, предъявляемых к любому произведению советского киноискусства. Между тем в сценарии «Несерьезные истории» ощущается чрезмерное увлечение «чистой эксцентриадой». Авторы будущего фильма нередко используют те или иные приемы не потому, что они с наибольшей образной силой, правдивой остротой раскрывают характер, смысл, оттенки происходящего, а лишь потому, что это «свойственно» жанру, соответствует неким классическим нормативам эксцентриады. (См., например, нескончаемую цепочку «трюков» в эпизодах «Владик — мрачный тип» (новелла «Напарник») и «Владик — Балбес» (новелла «Операция «Ы»). Об одном из эпизодов последней новеллы в самом сценарии сказано: «Идет классическая схватка — борьба за лежащее в стороне оружие».)

Всё это может привести в фильме к недостаточной осмысленности происходящего, отходу на второй план жизненного начала, к простому копированию приемов комической эксцентриады из кинофильмов прошлого.

Сценарно-редакционная коллегия настойчиво рекомендует при разработке центрального образа фильма — Владика — сосредоточить внимание на тех его чертах и особенностях, в которых он раскрывается как советский комедийный характер. Следует также подумать о большей сатирической заостренности образа «мрачного типа» («Напарник») и расхитителей социалистической собственности («Операция «Ы»). Опять же, обилие здесь эксцентрических трюков может в ряде случаев не облегчить, а затруднить для зрителей понимание и оценку подобных жизненных явлений»^[79].

Девятнадцатого мая фильм «Несерьезные истории» был запущен в

подготовительный период. Оператором в четвертый раз на картинах Гайдая (после «Пса Барбоса...», «Самогонщиков» и «Деловых людей») стал Константин Бровин. А вот композитор был новый — 38-летний Александр Зацепин. Сотрудничество с ним стало настоящей удачей Гайдая. После «Операции «Ы»...» лишь в одной гайдаевской комедии («Опасно для жизни!») не будет звучать музыка Зацепина, поскольку он в то время будет жить за границей. Александр Сергеевич Зацепин создал массу прекрасных песен и немало музыки для кино, но главным достижением его жизни стало именно то, что он был композитором одиннадцати фильмов Леонида Гайдая. Представить их без этой музыки сегодня совершенно невозможно.

Первого июня начались фото-и кинопробы. На роль Владика пробовались Всеволод Абдулов, Иван Бортник, Олег Видов, Евгений Жариков, Александр Збруев, Владимир Коренев, Геннадий Корольков, Александр Ленков, Андрей Миронов, Сергей Никоненко, Валерий Носик, Евгений Петросян, Виталий Соломин и другие актеры. Образ Верзилы (Феди из «Напарника») примеряли на себя Юрий Волынцев, Георгий Елифанцев, Михаил Пуговкин, Роман Филиппов, Станислав Чекал и др. Прорабом из этой же новеллы мог стать Владимир Высоцкий.

Более месяца продолжались кинопробы со всеми этими актерами в различных сочетаниях, после чего кто-то надоумил Гайдая присмотреться к ленинградскому артисту Александру Демьяненко. К тому времени худсовет уже практически утвердил на роль Владика Валерия Носика, но Гайдай всё еще сомневался в правильности этого выбора.

Леонид Иович, конечно, не мог не знать Демьяненко, снимавшегося с ним в «Ветре» Алова и Наумова. К тому времени Александр сыграл своеобразных предшественников Шурика в комедиях «Взрослые дети» и «Карьера Димы Горина», а также очень интересную главную роль бродячего певца в сатирической сказке по мотивам пьесы Евгения Шварца «Каин ХVНІ».

Гайдай словно заранее, без всяких проб, знал, что Демьяненко — именно тот, кто ему нужен. Поэтому 11 июля режиссер поехал в Ленинград для переговоров с 27-летним актером.

Из Северной столицы Гайдай вернулся уже с ним — своим Шуриком. Приехал в Москву и другой ленинградец, Алексей Смирнов, сыгравший одного из главных героев в «Деловых людях». Гайдай склонялся к тому, чтобы снять в роли Верзилы Михаила Пуговкина, которому очень симпатизировал, но режиссера отговорил Пырьев. «Для этой роли, — сказал свое веское слово мэтр, — такая бандитская физиономия, как у Пуговкина, не годится». Тогда Пуговкин был «понижен» Гайдаем до

прораба, а на роль Верзилы утвердили Смирнова — тот и впрямь во всех отношениях подходил больше: комплекция истинного верзилы и добродушное лицо конгениально соответствовали образу тунеядца Феди.

Примерно в это же время была утверждена на роль Лиды Наталья Селезнева, в то время студентка Московского театрального училища им. Щукина. У нее, однако, был и экранный опыт: еще будучи школьницей, Наталья сыграла в фильмах «Алеша Птицын вырабатывает характер», «Девочка и крокодил» и «Аленка».

О том, как Селезнева стала Лидой в «Наваждении», сама она рассказывала неоднократно:

«Я появилась на съемочной площадке у Гайдая восемнадцатилетней студенткой и, конечно, совершенно не понимала тогда, какая это удача — встреча с таким режиссером. Он умел найти к каждому актеру свой, особый подход. Помните, в новелле «Наваждение» моя героиня и совершенно незнакомый ей Шурик штудируют перед экзаменом один учебник? Они настолько сосредоточены, что всё остальное проделывают совершенно механически. «Жарко, разденься!» — советует Лида Шурику и сама, сбросив одежду, остается в купальнике... Так вот, Леонид Иович, окинув меня взглядом, сказал: «Вам в кадре нужно будет раздеться» Я кивнула. «А как у вас с фигурой? Вроде бы не очень...» — «У меня не очень?» — возмутилась я и мгновенно сбросила с себя сарафан. Гайдай довольно улыбнулся: «Вы утверждены!» Потом он говорил, что я сделала это легко и раскованно (а по тем временам это было невероятно), но вместе с тем — «целомудренно», именно так, как ему было нужно...»^{80}

В Селезневой Гайдай не разочаруется, а вот Демьяненко поначалу будет вызывать у него сомнения. Впрочем, они скоро рассеются. «До съемок Леня был совершенно уверен в выборе Саши на главную роль, — рассказывала Нина Гребешкова. — Настолько, что даже переименовал Владика в Шурика. Но когда начали снимать, вдруг засомневался: «Какой-то Демьяненко молчун. Малоинициативный, тихий... Разве это мой Шурик?» Но вскоре выяснилось, что Саша только выглядит инертным и незаинтересованным. На самом деле он впитывает всё, что ему говорит Гайдай, и умеет в точности воплотить режиссерский замысел. В общем, постепенно Саша раскрылся»^{81}.

Двадцать седьмого июля 1964 года начались долгожданные съемки «Несерьезных историй». На территории «Мосфильма» разыгрывали сцену из «Напарника», происходящую во дворе милиции. Снимались массовка и два актера — Алексей Смирнов (Верзила) и Владимир Басов (суровый

милиционер). Именно в этой сцене некий забулдыга произносит фразу, ставшую крылатой: «Огласите весь список, пожалуйста». Вот уже много лет по средствам массовой информации кочует нелепая легенда, что человек, просящий огласить список, — якобы и есть сам Леонид Гайдай. Но это не так: роль забулдыги исполнил некий Олег Скворцов, обычный слесарь, который обожал сниматься в массовке. Разве что нельзя исключать, что Гайдай мог лично произнести за него реплику при озвучивании фильма.

Тридцатого июля начали снимать стройку. Подходящее место нашли в активно застраиваемом московском районе Свиблово. Это были первые съемки с Демьяненко, и уже тогда его герой Владик был переименован в Шурика — на этом настоял кто-то из кинематографического начальства. Дело в том, что полным именем Владика могло быть имя Владлен, то есть Владимир Ленин. Авторам дали понять, что нежелательна даже малейшая ассоциация комедийного героя с вождем мирового пролетариата. Авторы не возражали — имя героя не имело принципиального значения.

Замена Владика на Шурика оказалась, как это часто бывало из-за уступок цензуре, еще одной нечаянной удачей. Шурик — уменьшительное от Александра; так звали не только Демьяненко, но и старшего брата Леонида Гайдая. Кстати, оба Александра в реальной жизни носили очки, а в том, что герой-студент должен быть очкариком, Гайдай не сомневался еще на стадии написания сценария. То, что Владик — блондин, тоже было predetermined. Образ должен был быть светлым во всех смыслах — и внутренне, и внешне. Поэтому брюнет Александр Демьяненко для этой роли вынужден был перекраситься.

Если не считать природного цвета волос, Демьяненко подходил Гайдаю во всех отношениях. Из более чем десятка претендентов психофизически он был наиболее близок к тому образу, который авторы вывели в сценарии. Но для Гайдая немаловажно было и то, что внешне Демьяненко отчасти походил на него самого. Разумеется, режиссер не стремился делать Шурика откровенно автобиографическим персонажем, как поступал, например, Федерико Феллини со своим любимцем Марчелло Мастоияни. Тем не менее получившийся на экране Шурик оказался кое в чем схож с режиссером и основным автором фильма. Интеллигентность, порядочность, некоторая неловкость — всё это в нем от Гайдая. Не говорим уже о том, что Леонид Иович был из тех режиссеров, которые представляют актерам в лицах всё, что им нужно изобразить. Поэтому жесты, мимика, различные движения Демьяненко в данном фильме (как и прочих гайдаевских актеров в этой и других картинах Леонида Иовича) во

многом копировали манеры, свойственные режиссеру в обычной жизни. В случае Шурика это только усугубило «автобиографичность» образа.

И здесь, и в «Кавказской пленнице» Демьяненко играет эту роль с явным удовольствием. «Я как прочел сценарий «Операции «Ы», понял, что фильм обречен на успех, — ничего подобного в нашем кино тогда не было», — признавался позже актер. Однако на долгие годы в Демьяненко поселилась уверенность, что роль Шурика погубила его карьеру. После «Кавказской пленницы» Александр действительно не сыграл в кино ничего значительного. Но он сумел проявить себя и в эпизодических ролях, и особенно в дубляже. Именно фирменным демьяненковым вибрирующим баритоном чаще всего разговаривал на советском экране Донатас Банионис, а также многие зарубежные звезды — Омар Шариф, Тони Кёртис, Жан Поль Бельмондо. Голос Демьяненко не ассоциировался с Шуриком, но внешность — несомненно, тем более что в большинстве ролей, сыгранных актером в семидесятые и восьмидесятые годы, он оставался в своих узнаваемых, «шуриковских» очках.

С августа 1964 года съемочную группу «Несерьезных историй» начали преследовать неприятности. Сперва регулярно барахлила камера. Потом зарядили дожди. За месяц удалось снять лишь самую малость натурных сцен для «Напарника». В конце августа приступили к уличным эпизодам «Наваждения». В сентябре снимали одновременно обе новеллы, но хорошая погода в Москве устанавливалась всё реже.

Пятнадцатого августа Леонид отправил в Иркутск очередное письмо родителям:

«Добрый день, дорогие мои!

Пролетело лето, а я его и не заметил.

С 27-го июля начал снимать картину. Сейчас работаем на строительной площадке в Свиблово (район новостроек в Москве). Предстоит успеть снять летнюю натуру в августе и сентябре. Если не успеем, то поедem куда-нибудь на юг — в Баку или Одессу. Срок сдачи фильма — 20-е мая будущего года, но я думаю закончить картину раньше — в марте.

Оксанка целое лето на даче под Москвой (в Малаховке). Живет там с Екатериной Ивановной и Павлом Александровичем. 1-го сентября пойдет во второй класс. Поздравительную открыточку в ее день рождения получили. Спасибо!

Нина работает по озвучанию, кроме этого снялась недавно в фильме «Огонь на себя». 30 августа Нина отправляется в туристскую поездку в

Индию, Лаос и Японию. Должен был ехать и я, но сейчас это невозможно — нужно снимать картину.

На даче я вскопал две грядочки и посадил редиску, укроп, репу, лук, морковку и чеснок. Бываю там по воскресеньям (вот завтра еду). Из всех посадок удался только укроп, а остальное захирело: было очень засушливое лето, да и земля плохая.

Как дела идут у вас? Жаль, не удалось мне в этом году вырваться домой. Но я думаю, отдохнувшая за границей Лора навела идеальный порядок в саду.

[В] Прощлое воскресенье Оксана заявила мне, что хочет поехать в Иркутск. Я пообещал ей, что на будущий год обязательно поедем.

Погода в Москве стоит паршивая, и это очень мешает работе. Наступили холода, моросит дождь...

Посылаю вам фотографию, где я в полуголом виде, во время проб. Снимали в июне в Ботаническом саду. Рядом со мной оператор К. Бровин, с которым мы снимали «Барбоса», «Самогонщиков», «Деловых людей».

Крепко, крепко обнимаю и целую вас.

Ваши

Леня,

Нина,

Оксана.

Привет от Ек. Ивановны и Павла Ал-ча»^[82].

Третьего октября Леонид Гайдай, Константин Бровин и главный художник фильма Артур Бергер действительно вылетели в Баку выбирать места натурных съемок, поскольку к этому моменту московское «лето» уж точно закончилось. Однако и в Азербайджане погода оказалась ненамного лучше. Тогда троица отправилась на юг — в Одессу, Симферополь, Ялту. 20 октября уже вся съемочная группа вылетела в Одессу.

В итоге те основные сцены, которые вошли в окончательный монтаж и «Наваждения», и «Напарника», фактически были сняты в двух городах. Так, Шурик в известном эпизоде «Напарника» прыгает из окна строящегося здания в Москве, а приземляется в битум уже в Одессе.

В Москву съемочная группа вернулась в конце ноября, чтобы приступить к павильонным съемкам «Напарника» и «Наваждения» и одновременно начать снимать третью новеллу — «Операцию «Ы». Впрочем, эту последнюю было решено ставить в Ленинграде, куда в начале декабря выехали Гайдай и Бровин. Вся группа переместилась туда в середине месяца. Но в Северной столице, как назло, никак не наступала зима, необходимая для натурных съемок. В итоге снег пришлось заменить

традиционными кинематографическими суррогатами — ватой и нафталином.

До завершения съемок было еще далеко, но 12 января 1965 года уже был созван худсовет Второго творческого объединения для просмотра отснятого материала. Присутствовали Пырьев, Гайдай, Слободской, режиссеры Александр Столпер и Александр Мачерет, критик Майя Туровская, редакторы Борис Кремнев, Владимир Леонов и др. Ниже приведены фрагменты некоторых выступлений, которые уже в постсоветское время были опубликованы в журнале «Наше кино»:

«*Леонов*: Мне материал очень понравился, для каждой из новелл найдено верное стилистическое решение. Демьяненко найден удачно. Ряд пожеланий: материала уже много, и пора в нем разобраться. Видимо, кое от чего придется отказаться. Есть затянутости. Очень интересна работа оператора. Световое решение во многом тактично и изящно. Мне кажется, что Бровин заметно творчески вырос в этой работе.

Мачерет: Согласен с Леоновым. Фильм будет смешной и, безусловно, будет пользоваться успехом у зрителей. Вижу только две неряшливости (если судить с точки зрения «высокого вкуса»): 1) Сцена возле уборной. 2) Сцена, где отрывают у мухи крылья. Превосходен Демьяненко в сцене «Наваждения», интересен Смирнов, хотя во внешности этого «мрачного типа» чего-то не найдено. В первой новелле очень хорошо сыграл Пуговкин. Считаю, что работа удачна и нас в будущем ждет очень приятный результат.

Туровская: Здесь много говорилось комплиментов, поэтому эту часть своего выступления опускаю. Хочу остановиться на том, что меня смущает. Первую новеллу надо делать стремительнее. Вторая новелла менее удачна по замыслу, но получилась лучше остальных, так как более эксцентрична. В третьей новелле не хватает легкости — всё слишком всерьез. <...>

Столпер: Каждый раз, когда я встречаюсь с новой работой Гайдая, испытываю чувство радости и удивления. Думаю, что советовать ему что-либо очень трудно. Потому что очень трудно угадать ход его мысли. Я не могу вклиниться в ход его размышлений, а потому мне трудно что-то членораздельное сказать. Единственное замечание: когда тащат бревно, видно, что оно фальшивое.

Пырьев: Сам факт работы в этом жанре заслуживает уважения и одобрения. Уверен, что результат будет хороший. Но сегодня мы собрались, чтобы помочь режиссеру разобраться в материале. Правильно говорили: материала очень много, и надо его «чистить». Особенно это относится к первой новелле. Пуговкин задуман интересно, но длина этого плана,

подробности — мешают. Нужно резко сократить его планы. Милиция: излишне «подробно» подобран типаж, не думаю, что выбор Басова правилен. Он слишком жесткий человек. Типаж не тот. Сцена задумана интереснее, чем решена. Демьяненко сам по себе очень интересен. Во второй новелле просто великолепен. В первой новелле у него есть просчеты. В сцене с рулоном обоев в нем не хватает торжества, наслаждения победой. Мне понравилась вторая новелла. Я раньше относился к ней скептически, но сейчас должен признать, что она получилась интересной. Мне только не понравилось начало (с деревом). Много пьют воды. Когда это делает герой — интересно, когда остальные — получается пережим. Поцелуй — как гротеск, не получился. Думаю, что это не финал. Финал: «Угадал?» — «Почти!» Мы не говорим, что что-то плохо, а просто даем дружеские советы. У Гайдая всегда бывает много материала, потом он находит точное и верное решение. Мне не нравится название картины — «Смешные истории».

Авторы предложили: «Операция «Ы» и другие приключения Шурика». Пожелаем товарищам удачи в их трудной работе»^[83].

Двадцать пятого февраля состоялся отдельный худсовет по поводу третьей новеллы фильма — «Операции «Ы», — съемки которой подходили к концу. Вот что сказал тогда Иван Пырьев: «В комедии главное — четкость и тактичность в поведении. Но иногда этой тактичности исполнения и не хватает. Вот Моргунов. Он не смешон, а часто неприятен. То же самое, в меньшей, правда, степени, случается и с Вициным. Его манера поведения была прекрасной в «Псе Барбосе», здесь же многое кажется фальшивым. Нельзя всё время работать на одной и той же краске... В этом отношении прекрасен Никулин. В каждой сцене он оригинален, нов и всегда разный»^[84].

Последние съемки фильма прошли в первых числах апреля в Ялте. Это были сцены из «Наваждения», когда Шурик и Лида вместе идут по улице.

Двадцать третьего апреля состоялся последний худсовет, на котором обсуждалась уже почти готовая картина. Выступали режиссеры Иван Пырьев, Александр Мачерет, Лео Арнштам, Леонид Агранович, редактор Борис Кремнев и др.

«Агранович: Материал понравился, за исключением первой новеллы. Она нарочита. Всё время чувствуется желание авторов рассмешить зрителя. Первая новелла нуждается в сильном сокращении.

Мачерет: Материал превосходен. Смотрится легко, смешно. Особенно нравится вторая новелла, но нужно убрать ее конец (на следующий день). В

третьей новелле — отвратительная мышь. План с мышью нужно срезать.

Арнштам: В первой экспозиция длинна. Надо убирать Пуговкина, проходы по стройке, угрозы Смирнова Шурику. Вторая новелла: непонятно начало — цветочки, птички. Зачем? Проходы студентов надо сокращать. Музыка хороша, но от нее устаешь. Третья новелла: можно убрать песню Вицина — она лишняя.

Пырьев: Самая большая удача картины — вторая новелла. В ней свежесть гайдаевской интонации, какая-то новая грань таланта Гайдая. Я считаю, что надо кончать снимать Моргунова и Пуговкина, они неинтересны и надоели. Демьяненко — не хватает крупных планов, за очками глаз не видно. Первая новелла длинная, много мотивировок. В третьей новелле Вицин в песне не нужен. Концовка в тюрьме — плохо. Может, закончить планом, как их бабуса тянет на веревке?

Слободской: Сокращать надо, но очень осторожно. Конец второй новеллы будет сокращен. Пуговкина сократить можно, но не бесконечно, иначе образ пародийного болтуна не выйдет.

Кремнев: Надо сокращать проходы Верзилы по стройке.

Пуговкина обязательно сократить. Титры «Наваждения» положить на другую мелодию. Цветы, старички не нужны — лишнее. Конец «Наваждения» — силуэты Лиды и Шурика. Тюрьма в третьей новелле не получилась. Можно закончить лежащими героями, но без мыши. Материал очень интересный, но нужно думать над сокращением»^[85].

Как можно судить по окончательному варианту фильма, ко многим мнениям, высказанным худсоветом, Гайдай прислушался. 13 мая, после заключительной стадии монтажа, картина была сдана генеральной дирекции «Мосфильма».

Двадцать первого мая было вынесено заключение сценарно-редакционной коллегии:

«Сценарно-редакционная коллегия просмотрела художественный фильм «Операция «Ы» и другие приключения Шурика». Этот фильм решен в жанре комедийной эксцентриады. Различие интонаций в каждой из трех самостоятельных новелл — от лирического повествования до сатирической буффонады — является весьма примечательным отличием этой кинокомедии.

Сценарно-редакционная коллегия отмечает интересную работу режиссера Л. Гайдая, его изобретательность в поисках неожиданных комедийных решений. Работа над эксцентрической комедией очень сложна: она требует филигранности пластических решений, точной архитектоники фильма.

Сценарно-редакционная коллегия отмечает некоторые длинноты в первой новелле. Нам кажется целесообразным несколько сократить сцены погони. Сейчас эти кадры излишне однообразны, что снижает их остроту и комедийность.

Хотелось бы обратить внимание актеров на эпизод превращения Верзилы в негра. Этот трюк, в котором обыгрывается густо положенный черный грим и ожерелье из изоляторов, кажется нарочитым и необязательным.

Вторая новелла — «Наваждение» — решается автором в лирической интонации, требующей наиболее четкого ритма. Было бы хорошо в этой новелле избавиться от некоторых длиннот и затяжек. Вставным номером, напоминающим студенческий капустник, представляется эпизод на экзамене. Он и актерски исполнен не очень интересно, и резко выпадает из общей стилистики этой новеллы.

Предлагаемые нами сокращения позволят избавить хороший комедийный фильм от затянутости некоторых эпизодов, сделают его более стройным и точным в жанровом и стилистическом отношении.

Все эти исправления могут быть внесены при подготовке исходящих материалов»^[86].

К этому мнению Гайдай, к счастью, уже не прислушался, оставив в картине и Верзилу-негра, и блистательный экзаменационный эпизод, разыгранный Виктором Павловым (Дуб) и Владимиром Раутбартом (профессор).

Второго июля комиссия по определению групп художественных фильмов присудила «Операции «Ы»...» всего лишь вторую категорию. По-настоящему оскорбленным столь явной несправедливостью почувствовал себя не только Гайдай, но и руководитель творческого объединения Пырьев. Он вместе с генеральным директором «Мосфильма» Владимиром Суриным немедленно отправил кассационное письмо Алексею Романову, председателю Государственного комитета при Совете министров СССР по делам кинематографии:

«Уважаемый Алексей Владимирович!

2 июля 1965 года Комиссия по определению групп художественных фильмов отнесла кинокомедию «Операция «Ы» и другие приключения Шурика» ко второй группе, тем самым проигнорировав представление киностудии «Мосфильм» и художественного руководства II творческого объединения, которые считали и считают до сих пор, что этот фильм достоин высокой оценки. Конечно, члены комиссии имеют право на собственное мнение, но всё это не должно мешать объективному и

беспристрастному отношению к произведению искусства. В данном случае, как нам кажется, принцип объективности и беспристрастности был нарушен в первую очередь потому, что за пренебрежительной оценкой фильма «Операция «Ы»...» кроется пренебрежительное отношение к комедии вообще, и эксцентриаде в особенности. Ни многочисленные призывы печати, ни настойчивые пожелания зрителей, просящих, требующих новых и хороших кинокомедий, не могут опровергнуть всё еще бытующего мнения, что комическое в искусстве, комическое в кино есть жанр несерьезный и низкий. «Операция «Ы» и другие приключения Шурика» — фильм, в котором сценаристы Я. Костюковский, М. Слободской и режиссер Л. Гайдай хотели возродить униженное искусство эксцентриады. Точность, продуманность каждой сцены и каждого трюка, изящество сценарной разработки и безудержная изобретательная режиссерская фантазия позволяют нам говорить об этом фильме как о явлении в нашем кинематографе. К нашему мнению присоединились многие зрители, видевшие эту картину на общественных просмотрах, к нашему мнению присоединились члены жюри Краковского кинофестиваля, присудившие новелле «Наваждение» одну из главных премий. Отказалась присоединиться к нашему мнению, к мнению общественности лишь комиссия по определению групп оплаты, которая, по нашим сведениям, заседала без председателя и далеко не в полном составе. Мы убедительно просим вас пересмотреть решение и принять меры к тому, чтобы кинокомедия «Операция «Ы» и другие приключения Шурика» была отнесена к первой группе»^[87].

Справедливость восторжествовала, так что работу съемочной группы картины оплачивали уже по высшему разряду, то есть гораздо лучше, чем в случае с «Деловыми людьми». Впрочем, сам Гайдай получил меньшую сумму, чем в прошлый раз, поскольку сценарий «Операции «Ы»...» был написан им с двумя соавторами. За режиссуру Леониду Иовичу выплатили 2375 рублей, а за участие в написании сценария — полторы тысячи. Немногим меньше заработал на картине Демьяненко — его гонорар составил 3375 рублей. Смирнов и Пуговкин получили по 875 рублей, Вицин и Никулин — по 1620. Моргунову выдали 810 рублей. Селезневой заплатили всего лишь 450 рублей — столько же, сколько и именитой Зое Федоровой, сыгравшей в «Наваждении» крошечный эпизод.

Премьера картины состоялась 16 августа 1965 года. Невероятный успех наступил «Операцию «Ы»...» сразу же — столь феерического результата, по-видимому, не ожидал никто. Практически в одночасье эта комедия оказалась самым кассовым на тот момент фильмом за всю

историю советского кино. Стало очевидно, что своим искусством Гайдай способен приносить государству грандиозные прибыли.

(1965 год можно было бы назвать одним из счастливейших в жизни Леонида Гайдая, если бы он не начался с подлинного горя: 19 января ушел из жизни Иов Исидорович. Последним творением сына, которое Иов Исидорович успел посмотреть, был фильм «Деловые люди». Мария Ивановна пережила мужа на семь лет.)

Чем же был обусловлен беспрецедентный триумф «Операции «Ы» и других приключений Шурика»? К пятидесятилетию фильма кинокритик Денис Горелов опубликовал в «Комсомольской правде» блистательную заметку, в которой попытался ответить и на этот вопрос:

«Раньше, в сценарии, Шурика звали Владиком — но имя артиста прилипло к герою намертво. Возможно, повлияло и то, что перед «Операцией» Демьяненко дважды сыграл чекистов — в «Сотруднике ЧК» и «Государственном преступнике», а молодых офицеров ГБ за глаза звали Шуриками в честь их босса «Железного Шурика» Шелепина. Гайдай уже придумал и обкатал заветную троицу Никулин — Вицин — Моргунов на «Псе Барбосе» и «Самогонщиках», прощупал актерские, а не клоунские данные двух из них в «Деловых людях», там же освоил трехактную структуру: ясно было, что эксцентрика спринтерский жанр, долгих повествований не терпит, а значит, нужно собирать «коротышки» в альманахах. Всё было готово и трепыхалось, как ракета на старте. Три предельно узнаваемых антиобщественных типа, полузапретный, а оттого предельно востребованный студенческий миф, с виду неловкий, но с блестящей акробатической подготовкой артист Демьяненко, огневой композитор Зацепин и новая смешливая, реактивная аудитория из подросших детей беби-бума — могло ли это не совпасть, не сработать, не выстрелить?

«Операция «Ы» стала чемпионом проката, побив рекорд «Человека-амфибии».

«Кавказская пленница» стала чемпионом проката, побив рекорд «Операции «Ы».

Шурик жег.

«Студент», — сказал ему Федя в момент административного ареста, и видно было, что это ругательство. Шурик ответил с прибором, с верхом, с горочкой: получив чувствительных пинков с Феди и Балбеса, он в «Операции» и «Пленнице» повел настоящую вендетту против пятых точек противника: Феде всыпал розог, троице — по соразмерному шприцу, а товарищу Саахову — два ствола крупнокалиберной кристаллической соли.

«Шурик, это не наши методы», — тревожно заканючили воспитуемые и как-то сразу перешли на вы.

Сохранив сословную деликатность и заботу о пассажирах с детьми, он яростно бился за народное добро на рапирах, ведрах, балалайках и отбойных молотках. Самостоятельно зарабатывал («Я вам денежку принес за квартиру за январь»). Уже в 65-м не хныкал на кризис легкой промышленности, а носил вполне справные джинсики — хоть и короткие, хоть и польские, хоть и собакой покусанные, а всё ж с заклепочками где надо и простроченные по всей длине. Развалил часовню. Прыгал с коня в драндулет. И даже в три часа ночи мог показать, как пройти в библиотеку.

Ясно, что все богини Москвы и черноморского побережья в белых босоножках были его. Конечно, читать им стихи шестидесятнического идола Ярослава Смелякова было не обязательно: они ломали и ритм, и смешливую интонацию, — но без стихов студенту никуда, а много более уместный Николай Глазков («От ерунды зависит многое, *И, верный милым пустякам*, Готов валяться я у ног ее / Из-за любви к ее ногам») в те годы печатался только в самиздате — он и придумал это слово.

Еще один вкусовой промах заметил лучший из гайдаеведов Сергей Добротворский. Федя жметя среди луж под обстрелом отбойного молотка. В 65-м ему 41 — стало быть, воевал, и как втыкаются рядом пули в песок, знает; хохмить над этим следующим поколениям Шуриков не обязательно. И Гайдай, и Никулин, и сам Алексей Смирнов прошли фронт — возможно, поэтому и не придали значения. Смешно же — так пусть будет»^[88].

Схожие мысли Горелов высказал в другой своей статье. «Бриллиантовая рука» была на фронте полным составом, исключая недоросля Миронова: Папанов в пехоте, Никулин в артрасчете, Гайдай в разведке. Оттого у них так легко про это дело шутил ось. «С войны не держал в руках боевого оружия», — брякает Семен Семеныч, суя пистолет в авоську. В 69-м люди их возраста, кто выжил, воевали все до одного. Отчего бы и не пошутить»^[89].

Но всё-таки войну Гайдай не любил вспоминать — ни в кино, ни в жизни. Правда, в 1993 году у него нашлось несколько слов для корреспондентки «Собеседника», попросившей режиссера рассказать смешной случай из фронтовой жизни. «Как мы первый раз под бомбежку попали: это ж такая комедия! Я был во взводе пешей разведки. На фронт шли пешком, остановились однажды в какой-то деревне, вдруг налетели немецкие самолеты. Рвутся бомбы. Все начали прятаться: кто под стол, кто за занавеску. Потом смеялись: от бомбы под стол. А вообще это

эгоистическое чувство: остался жив»^[90].

Возможно, этим воспоминанием была навеяна и «военная» сцена в «Напарнике».

Многое в творческом методе Гайдая впервые проявилось именно в «Операции «Ы»...». Сегодняшнему зрителю приметы гайдаевского стиля бросаются в глаза с первых же секунд фильма. Начиная с этой картины, у Гайдая эксцентричным будет всё, что попадает в кадр, даже начальные титры.

Во всех фильмах Гайдая титры оформлены совершенно по-разному, но всегда с восхитительной выдумкой, с озорством, с пресловутой эксцентрикой. Кажется, только этот режиссер мог позволить себе начать картину с предупреждения: «Дети до шестнадцати лет — допускаются». После этой всем памятной надписи в начале «Операции «Ы»...» на экране возникает исполнитель главной роли — Александр Демьяненко. А дальше на фоне каких-то дивных, призрачных анимационных волн перечисляются прочие участники съемочного процесса. Каждый следующий титр въезжает в кадр под аккомпанемент загадочно колеблющейся струны. Звучат какие-то приглушенные охи, вздохи и вскрики — оформлял этот причудливый акустический коллаж, разумеется, Александр Зацепин.

Титр «Директор картины П. Феллер» первоначально возникает в кадре вверх ногами. Звучит милицейский свисток — и надпись принимает надлежащее положение.

Затем начинается первая новелла, название которой — «Напарник» — складывается на экране из нарисованных кирпичей. Первый кадр — воробьи, подпрыгивающие под проливным дождем на щите с указанием интервалов движения автобусов. На московской остановке Шурик никак не может сесть в автобус, поскольку вежливо пропускает всех вперед.

Наконец-то попав внутрь автобуса, Шурик ввязывается в скандальную историю, и зрители сразу понимают, что для этого бойкого очкарика подобное в порядке вещей.

Первые же слова, произнесенные в «Операции «Ы»...», стали крылатым выражением. «Гражданин, уступите место! Встаньте!» — обращается к Верзиле лысый пассажир, указывая тому на беременную женщину. «Если я встану, ты у меня ляжешь», — парирует нахальный жлоб.

Через несколько секунд он произнесет следующую крылатую фразу, отвечая уже на реплику Рины Зеленой «Она готовится стать матерью!»: «А я готовлюсь стать отцом».

Сцена в автобусе целиком «ушла в народ», но критика уже здесь нашла к чему придраться. В 1980 году киновед Елена Бауман опубликовала большую обзорную статью о творчестве Гайдая, задуманную хвалебной, но получившуюся скорее ругательной. В частности, дама ополчилась на эту самую автобусную сцену:

«Испытание эксцентрики словом оказалось самым сложным. Во-первых, диалог нигде тут не достиг художественного уровня других выразительных средств; во-вторых, слово нередко использовалось там, где в нем не было нужды, где всё и так было ясно; в-третьих, эксцентрическая природа фильма попросту не была учтена в диалоге.

Например, Верзила едет в автобусе. Он не хочет уступить место беременной женщине. Ему говорят: «Как вам не стыдно, она готовится стать матерью». Он отвечает: «А я готовлюсь стать отцом». «Ерунду порете!» — горячо изрекает на это энергичная «положительная» пассажирка, так горячо, как будто в ее словах есть что-либо умное, остроумное или новое для окружающих.

Это унылое и пошлое «транспортное» пререкание, где положительные персонажи выглядят туповато, а хамство Верзилы не осмеивается, а лишь попросту констатируется, приобретает из-за убого натуралистического диалога не только художественную несостоятельность, но и этическую неотчетливость»^[91].

Думается, в 1980 году эти рассуждения воспринимались не менее странно, чем сейчас. Какое подтверждение вербальной, диалоговой состоятельности комедии может быть убедительнее, чем тот факт, что она разошлась на цитаты, подобно общеизвестной литературной классике вроде «Горя от ума»?

Что касается возмущившей критикессу фразы Рины Зеленой «Ерунду порете!», то она и должна быть такой, как есть, — проходной. Ведь после коронного Верзилиного «А я готовлюсь стать отцом!» в зале обязательно раздаётся громогласный смех, который на несколько секунд заглушает произносимое в фильме дальше. Было бы расточительством вставлять на место фразы про ерунду ещё одну ударную шутку — она просто не была бы услышана. Гайдай предусматривал и продумывал такие вещи в каждой сцене каждого своего фильма. Он учитывал даже то, что при смене бобин с пленкой на киноаппарате может произойти несостыковка — и тогда несколько кадров на конкретном сеансе «выпадут» из картины. Поэтому в тех местах, где пленка разбивалась на части, Гайдай приклеивал что-то незначительное, например короткий пейзажный план.

Больше всего слов в «Напарнике» произносит не Верзила и не Шурик,

а прораб (Михаил Пуговкин). Но даже его длинные тирады большинство русских людей знают практически наизусть: «Силой своего воображения представь себе, какой замечательный жилмассив будет здесь создан. Только в нем одном будет установлено семьсот сорок газовых плит. То есть ровно в семьсот сорок раз больше, чем было во всём нашем городе до 1913 года...» — и далее вплоть до всем памятной фразы насчет сравнения общей высоты зданий, построенных строительно-монтажным управлением, с высотой собора Парижской Богоматери.

Но всё-таки «Напарник» в первую очередь всё тот же слэпстик: драки и погони с трюками, показанные в бешеном темпе под стремительную комическую музыку. В этом отношении новеллу отчасти можно считать третьей гайдаевской юмореской в стилистике «немого кино» (у сцен без слов в совокупности тут явно больший хронометраж, чем у всего фильма «Пес Барбос и необычный кросс»).

Еще меньше слов в «Наваждении», но уж в этой лирической истории от слэпстика нет почти ничего. Гораздо больше «Наваждение» похоже на философско-романтические немые короткометражки грузинского режиссера Михаила Кобахидзе. Гайдай ценил его творчество, считая Кобахидзе единственным в СССР, кроме него самого, режиссером-эксцентриком. В интервью семидесятых годов Гайдай делился мыслями об упадке современной кинокомедии:

«Эксцентрическую трюковую комедию, которую я больше всего люблю, когда-то называли «комическая» Этот жанр был очень популярен в эпоху немого кино, а потом стал у нас «съезжать», пока не утратил своих приверженцев-авторов.

Сегодня иногда попадают неплохие ленты в грузинском кино — с легкой руки режиссера Кобахидзе: «Свадьба», например. Но в целом, как это ни жаль, «комическая» у нас вымирает, как мамонт. Утрачиваются навыки, мастерство. Актеры уходят, а смены нет.

Когда я учился во ВГИКе, что мы там только не переиграли — и бытовую комедию, и драму, а с эксцентриадой так и не встречались ни разу. Никто не готовит актера комедии, эксцентрического актера. А ведь здесь нужна школа, и школа особенная. Ею прекрасно владели мейерхольдовцы. Вспомните хотя бы Ильинского в молодости — кто сейчас так сумеет?»^[92]

Влияние немых кинокомедий двадцатых годов с участием Игоря Ильинского («Закройщик из Торжка», «Поцелуй Мэри Пикфорд») отчасти прослеживается в «Наваждении». В целом эта новелла должна быть понятна зрителям любой страны, в отличие от «Напарника» и «Операции «Ы», в которых всё-таки слишком много советской специфики.

Неудивительно, что именно «Наваждение» удостоилось главного приза — «Серебряного дракона Вавеля» — на Международном фестивале короткометражных фильмов в Кракове.

Заключительная новелла, давшая фильму название, в своей основе опять-таки яркий слэпстик. Но с «Операцией «Ы»...» не всё так просто. Знаменитая троица впервые здесь заговорила (до этого, как мы помним, только пела) — и умудрилась спародировать классику ленинианы, а именно — фильм Михаила Ромма «Ленин в 1918 году» (1939), снятый по сценарию Алексея Каплера. Речь идет об эпизоде, в котором заговорщик-эсер Константинов (Александр Шатов) пытается подкупить коменданта Кремля Матвеева (Василий Ванин):

«Матвеев. А навар какой за это будет? Денег сколько?»

Константинов. Ассигновано два миллиона.

Матвеев. Нет, за два миллиона не буду. Это же несерьезный разговор.

Константинов. Господин комендант, мы не на базаре.

Матвеев. Вот что, гражданин Константинов, вы меня не видели, я вас не слышал, и давайте очистим помещение.

Константинов. Стоп! Ваша сумма?

Матвеев. Моя? Два с половиною!»

А теперь сравним этот эпизод с аналогичным моментом из «Операции «Ы»...»:

«Директор. Еще вопросы есть?»

Бывалый. Сумма? Директор. Триста.

Бывалый. Это несерьезно!

Балбес. Не-не-не, так не пойдет!

Трус. Вы нас не знаете — и мы вас не знаем! Я на русалках больше заработаю!

Балбес. Подумаешь, триста!

Директор. Стойте! Ваши условия?

Балбес. Триста тридцать.

Директор. Согласен.

Бывалый. Каждому!»

Кстати, на двери кабинета проворовавшегося директора (его роль исполнял Владимир Владиславский) висит табличка «Директор базы Петухов С. Д.». То есть перед нами, по сути, тот же самый персонаж, которого Ростислав Плятт сыграл в «Женихе с того света».

Дальнейшие события «Операции «Ы»...» общеизвестны: троица инсценирует кражу на петуховской базе, но на пути Труса, Балбеса и Бывалого встает Шурик. Жулики рассчитывали, что базу будет охранять

«бабуля — божий одуванчик» (Мария Кравчуновская, до этого сыгравшая у Гайдая крошечные роли в «Женихе с того света» и «Трижды воскресшем»). Но в последний момент бабулю подменил студент Шурик, снимающий у нее квартиру. С большими усилиями Шурик всё-таки обезвредил бывших самогонщиков, хотя и сам напоследок уснул от предназначавшегося «божьему одуванчику» хлороформа.

В воспоминаниях Юрия Никулина, словоохотливого относительно «Пса Барбоса...» и «Самогонщиков», для «Операции «Ы»...» почти не нашлось слов. Больше всего артисту запомнилось, как на съемках он учился фехтовать:

«Для эпизода «Бой на рапирах» (Балбес дерется с Шуриком) пригласили преподавателя фехтования, который учил нас драться на рапирах. После нескольких занятий мы дрались, как заправские спортсмены. Показали бой Леониду Гайдаю. Он посмотрел со скучающим видом и сказал:

— Деретесь вы хорошо, но всё это скучно, а должно быть смешно. У нас же комедия.

Стали искать смешные трюки. Гайдай придумал следующее: когда Шурик протыкает Балбеса шпагой и тот лезет рукой за пазуху, то рука у него оказывается в крови. Звучит похоронная музыка. У Балбеса — печальный вид. Он нюхает руку и вдруг понимает, что это не кровь, а вино. Оказывается, Шурик попал шпагой в бутылку, которую Балбес украл и спрятал за пазуху»^[93].

Самому Гайдаю запомнилось другое. На вопрос интервьюера: «Вы всегда выдумываете собственные трюки или пользуетесь тем, что уже найдено?» — режиссер в свое время ответил:

«Художнику трудно судить о своем и чужом. Конечно, законы жанра существуют, но я всё время «изобретаю велосипед» И борюсь с тем строгим гражданином, который нет-нет да и появляется в каждом из нас, требуя, чтобы всё было по правилам, по законам, по жанрам.

Я приведу такой пример. На съемках «Операции «Ы» рождалось несколько вариантов одной маленькой сцены. В эпизоде погони на складе Балбес натывается на скелет. Как реагирует Балбес? Что делает скелет? И как относится к этому Шурик?

Было создано восемь вариантов, один из них победил. Это когда Никулин вдруг сделал жест, не предусмотренный сценарием, — сунул скелету палец между открытыми челюстями. А те, сомкнувшись, щелкнули...

Когда мы крутили варианты, выбирая, на этом варианте раздался

смех... Первые зрители — это обычно киномеханики студии. Прокручивается лента — и вдруг в будке смех. Значит, получилось. Есть в последнем варианте изюминка. Киномеханики — народ, поднаторевший в кино: чего только не смотрят на работе. Их мнение было выражено самым непосредственным образом. Так и остался этот эпизод в фильме»^{94}.

Как всегда на съемках фильмов Гайдая, актерам удавалось привносить собственные находки, которые в некоторых случаях попадали в окончательный монтаж. Но самым уникальным членом съемочной группы в этом отношении (не считая, конечно, режиссера) был композитор картины Александр Зацепин. Можно сказать, что знакомство с ним — один из самых счастливых билетов, вытянутых Гайдаем в своей кинематографической жизни. Музыка Зацепина, очевидный перфекционизм композитора идеально подходили гайдаевской эксцентрике и личной требовательности режиссера.

Лирическое отступление

ГАЙДАЙ И МУЗЫКА

В 1985 году, когда снимался фильм «Опасно для жизни!», Леонид Гайдай дал интересное интервью журналистке Татьяне Егоровой. Разговор был полностью посвящен музыке:

«— Леонид Иович, расскажите, в какой момент у вас как режиссера-постановщика рождается музыкальное решение будущей картины.

— Когда я работаю над режиссерским сценарием, то обязательно делаю в нем пометки: здесь должна быть музыка. Потом я показываю сценарий композитору. Он вносит свои коррективы. Мы их вместе обсуждаем и, бывает, спорим. Если я вижу, что композитор придумал, как использовать музыку в той или иной части фильма лучше, чем я, то, конечно, я с ним соглашаюсь. После этого мы начинаем работать каждый в своей области: я снимаю фильм, он сочиняет музыку...

— Приступая к работе, вы уже знаете, какой именно музыкальный материал будет звучать в картине?

— Обычно автор музыки приходит ко мне до начала съемок и наигрывает на рояле основные темы фильма. Или мы прослушиваем магнитофонную запись. Кстати, этот вариант меня устраивает больше, так как я люблю снимать фильм и репетировать с актерами, когда я сам и они уже знакомы с черновой фонограммой. Должен сказать, что я очень люблю сам участвовать в процессе записи музыки в тон-студии. Правда, в моей новой ленте «Опасно для жизни!» я оказался в довольно трудном положении: техника многоканальной записи, с которой работал Максим Дунаевский, и обилие электронных инструментов не позволяли понять — что же в итоге получится из этой массы разрозненных музыкальных партий. Услышать целое при таком методе работы можно только после сведения, наложения и воссоединения отдельно записанных музыкальных звучаний. Словом, я, режиссер, теперь не знаю, что меня ждет...

— Тем не менее мне кажется, техника многоканальной записи обладает немалыми преимуществами по своему качественному уровню и открывает композитору гораздо большие возможности в работе и экспериментах с тематическим материалом, нежели одноканальная. Уверена — именно с нею связано будущее музыки фильма, и довольно скоро запись музыки на многоканальных стереосистемах станет такой же привычной и для композитора, и для режиссера, какой была до сих пор

одновременная запись звучания полного состава оркестра. Поскольку мы заговорили о вашем отношении к музыке, скажите: ваши личные музыкальные пристрастия сочетаются с той музыкой, которая звучит в созданных вами фильмах?

— Абсолютно нет. Я очень люблю произведения Шумана, но мне никогда в голову не приходило попытаться использовать его сочинения в фильмах. Хотя, может быть, это когда-нибудь и случится...

Журналистку также интересовало, существуют ли какие-нибудь особенные требования к музыке именно комедийного фильма. Гайдай ответил на этот вопрос с энтузиазмом:

«— О, да! Кинокомедия как никакой другой жанр киноискусства нуждается в музыке иллюстративно-фоновой. В то же время музыка в наших фильмах — активная и непременная участница кинодействия. Она должна раскрывать характеры героев, подчеркивать их индивидуальность. И, конечно же, вызывать смех. Но — я хочу это особенно подчеркнуть — она должна вызывать смех не сама по себе, а в сочетании с изображением. Например, в картине «Опасно для жизни!» один персонаж из «апельсиновой республики», приехавший в Москву за дефицитным товаром, повсюду таскает с собой «дипломат» как подручное средство: там лежат бутылки с коньяком, лимон и кинжальчик. И когда он этот чемодан открывает, оттуда вырывается стройное грузинское многоголосное пение. По-моему, смешно! Что касается эксцентрических эпизодов, которых всегда много в комедии, то здесь, как и в мультипликации, большое внимание приходится уделять совпадению музыкальных и визуальных акцентов, также обычно вызывающих у зрителей реакцию смеха...»

Интервьюер посетовала на варварское обращение режиссеров с музыкой, специально сочинявшейся для фильмов кинокомпозиторами: внезапные обрывы, грубый ввод мелодии в действие, микширование речью, шумами... Наверняка Татьяна Егорова знала, что картин Гайдая это ни в коей мере не касается. Леонида Иовича, впрочем, не возмутил не относящийся к нему упрек:

«— Я считаю, что музыке, если она есть в фильме, нужен простор. Режиссер обязан заранее продумать, где, когда и с какой целью должна появиться музыка, и дать возможность ей прозвучать, не урезать ее, не забивать речью.

— Бывали ли случаи, когда вы и композитор, завершив работу, встречались на перезаписи и понимали, что музыка и изображение не стыкуются между собой?

— Увы! Так было, например, во время работы над фильмом

«Самогонщики» Музыка, которую принес Никита Владимирович Богословский, как я ни бился, не ложилась на изображение. В конце концов, я решил взять музыку, написанную Богословским для другой картины. Никита Владимирович очень на меня обиделся. По-своему он был совершенно прав. Но когда делаешь фильм, иногда приходится чем-то жертвовать, чтобы достигнуть желаемого результата... К сожалению, в кино довольно часто сочиненные композитором музыкальные номера переставляются или заменяются совершенно другими. И это отнюдь не из-за пренебрежения к труду музыканта. Просто так бывает лучше для фильма...»

Следующий вопрос явно занимал многих поклонников Гайдая:

«— В своих последних картинах вы стали постепенно отходить от жанра эксцентрической комедии, в которой много музыки, песен. Чем это вызвано?

— С возрастом происходит как бы переоценка ценностей. Начинаешь более критично относиться к тому, что делал раньше. То, что раньше казалось смешным, теперь больше таким не кажется. Хочется искать что-то новое. Кроме того, я очень редко встречаю сценарии, решенные в эксцентрическом ключе. Сегодня драматурги предпочитают работать в жанре бытового фильма.

— За годы своей работы в кино вы сотрудничали с разными композиторами: Никитой Богословским, Арно Бабаджаняном, Максимом Дунаевским, Александром Зацепиным... Какими критериями вы руководствуетесь, приглашая того или другого композитора?

— Для меня главное, чтобы музыка по внутреннему мироощущению была современной. Мне представляется также чрезвычайно важным, чтобы звучащая в фильмах музыка легко запоминалась. И главное — чтобы она просто нравилась зрителям!

Для фильма важно не только, как звучит сама музыка, но и как она входит в драматургию фильма, как соединяется с изображением. Плохо, если зритель начинает думать: вот как прекрасно снял этот эпизод оператор, как режиссер удачно построил сцену, как хорошо играет тот или иной актер, какую приятную музыку сочинил композитор. Ведь кино — искусство синтетическое, синкретическое, и музыка — один из элементов кинематографического синтеза. Она не должна «выпячиваться» из фильма, но и не должна быть пассивным нейтральным фоном. Я понимаю, что добиться такой органической связи музыки и изображения бывает очень трудно, но это необходимо. И не только в эксцентрической кинокомедии, но и в других жанрах»^[95].

Главный композитор в творческой жизни Леонида Гайдая, Александр Зацепин, родился в Новосибирске, а профессиональное музыкальное образование получил в Алма-Атинской консерватории, которую окончил по классу фортепиано и композиции. Во второй половине пятидесятих годов Зацепин работал музыкальным оформителем и композитором на студии «Казахфильм», а в начале шестидесятих переехал в Москву и устроился на «Мосфильм».

В своих любопытнейших мемуарах «Есть только миг...» Зацепин рассказал много интересного о работе с Гайдаем:

«Директор «Казахфильма» Ростислав Семенов, с которым я был знаком, стал в это время заместителем директора «Мосфильма». Я к нему как-то зашел, он спрашивает:

— Ну, что, Саша, у тебя тут что-нибудь складывается?

— Нет, — отвечаю, — пока ничего интересного.

— Слушай, — говорит он, — вот Гайдай сейчас запускается с новым фильмом! Я ему скажу о тебе.

Но Гайдай человек прямой, скажет:

— Что вы мне советуете? Я сам лучше знаю, что мне надо!

Ему рассказали про меня, про песни «Надо мной небо синее», «Костер на снегу». Он говорит:

— Знаю эти песни. Хорошие. Но не знаю, как Зацепин эксцентрическую комедию напишет, поэтому ничего сказать не могу.

К тому времени он как раз поссорился с Богословским, который писал музыку к гайдаевским «Псу Барбосу» и «Самогонщикам».

Гайдай — гениальный режиссер, добрый человек. Но тяжелый. Особенно когда выпьет. Поэтому в один прекрасный момент после очередного общения с Гайдаем Богословский сломал дирижерскую палочку и сказал:

— Ноги моей больше здесь не будет!

И ушел. Не выдержал. А Гайдай только хихикнул вдогонку: «Нервных просьба не беспокоиться».

И вот у Гайдая образовалась некая пустота. В том месте, где должен быть композитор. И он рискнул пригласить меня.

Состоялось знакомство. Всё нормально. Очень приятный, симпатичный человек. Заключение договора, и я пошел домой читать сценарий «Операции «Ы».

Мне нужно было написать музыкальную экспликацию номеров. Первый кадр такой-то, титры, музыка такая-то, в быстром темпе, второй кадр, третий, пятый и так далее. У Гайдая там пятьдесят восемь минут

музыки в быстром темпе, это большая работа, и потом надо попадать точно.

В его режиссерском сценарии — пометки. Например: «крупный план», «музыка — галоп» В другом месте: «марш», «вальс» А где у него галоп, я пишу: «самба» Где Смирнов бежит закопченный, тут нужна музыка с погремушками, с бубном. В сцене на остановке, где все нервно ждут автобуса, у Гайдая тоже написано: «Галоп», а я пишу: «Аккордеон, ускоренный, записанный на «тридцать восемь», а воспроизведенный на «семьдесят шесть», и на нем уже будут записаны нормальные инструменты» Тогда ведь еще не было компьютеров.

Гайдай потом читает мою экспликацию и говорит:

— Что-то я этого не понимаю...

А я говорю:

— Леня (мы с ним очень быстро перешли на «ты»), вот ты можешь мне по телефону объяснить пантомиму, которую будешь снимать?

— Нет, конечно! Надо хотя бы показать.

— Вот так же и здесь, надо записать и показать. Ты должен мне как-то довериться.

А у него почему-то в первое время было какое-то недоверие, и он иногда с ехидцей спрашивал у меня:

— А эту музыкачку, поди, взял из другого фильма, где у тебя ее не приняли?..

Потом, когда я ему по два варианта стал показывать, сомнения у него исчезли. Тут уж я ему говорил с ехидцей:

— Ты, Леня, не думай, что это из двух фильмов, где не взяли...

На что он отвечал:

— Всё, всё, Саша! Забыто!..^[96]

О более тонких нюансах написания музыки для гайдаевских комедий Александр Зацепин рассказал в 2003 году в большом интервью журналу «Звукорежиссер»:

«— Ничего купить было нельзя, всё делал сам с помощью умельцев. И приходилось использовать подручные средства. Вот, например, в Одессе я купил колокол, примерно литрового объема. Вообще я всяких инструментов покупал массу, всякие свистульки, манки, трещотки...

— Фактически вы выступали в качестве не только композитора, но и шумооформителя.

— В какой-то мере. Это сейчас просто — нашел подходящий семпл^[11], и всё. А тогда...

— Но ведь это как бы отклонение от кинотехнологии? Ведь обычно как — композитор пишет партитуру, звукооператор ходит с удочкой по площадке, шумооформитель работает в фонотеке — а еще перезапись, дубляж... Куча народу! А вы всё сами делали...

— Но дело в том, что я шум сделаю в нужном балансе и ритмически точно. Даже титры у Гайдая приходилось озвучивать особо. Ему их первоначально сделали обычные, а потребовалось их ритмизовать, синхронизировать с музыкой, сделать специальные переходы. Я записал арфу в разных тональностях, и там, где титры кончались, звучало глиссандо [12] — но именно тот аккорд, который соответствовал музыке. Шумооформителю такое не доверишь — он так не сможет. Тут нужно знать музыку, знать гармонию. <...> Я, кстати, еще сделал некое подобие терменвокса [13] и иногда его использовал в кино. Вообще всё придумывалось и иногда делалось совершенно необычно. Вот в «Операции «Ы» я придумал такой трюк — взял электрогитару, прижимал струны металлической пластинкой, и одновременно звучало два аккорда — с этой и с той стороны пластинки. Потом я смещал эту пластинку, и менялся звук, аккорды получались такие «грязные». Это в сцене, где верзила законопачивает Шурика... А далее, помните, когда он его замуровал — звучит колокол? Вот это — тот маленький колокол, о котором я упоминал. Я его записал и замедлил скорость в восемь раз.

— В восемь раз?! Это же на восемь октав вниз, чуть не через весь звуковой диапазон!

— Да, и что интересно, — шумы все при этом ушли! Они сместились все вниз и стали незаметны.

— А что, негде было записать нормальный колокол? Есть же монастыри, Кремль...

— Представьте себе, негде! Или с очень большими сложностями — пришлось бы писать кучу бумаг, зачем это нам для съемки комедии церковный колокол понадобился. Или вот еще эффект мы использовали: брали линейку, с одного конца ее закрепляли, другой оттягивали и отпускали, она вибрировала, как струна, и вот этот ее треск, вроде дробы, но с меняющимся тоном, мы и записывали. И эти куски я на узкой ленте клеил, чтобы попадало по длине в ритм... <...>

Критика всегда отмечала звучание, что оно очень подходит к этой музыке, а музыка — к фильмам Гайдая, к другим фильмам. Иван Пырьев, художественный руководитель объединения, где работал Гайдай, говорил: «Леня, вот композитор, с которым тебе надо всё время работать. Он

чувствует твой стиль» Ведь у Гайдая очень много эксцентрического, что нельзя просто сыграть на рояле или на скрипке. Надо что-то придумывать необычное, звук должен быть неожиданным»^{97}.

Закончим этот раздел небольшим фрагментом из посвященной Зацепину статьи, опубликованной в 1983 году в журнале «Смена»:

«Худсовет смотрел отснятые куски из «Бриллиантовой руки» Сцена рыбалки, где Никулин ловит рыбку за рыбку, а Миронов готовится оглушить его, показалась затянутой. Предложили сократить вдвое. Тогда Зацепин по просьбе режиссера написал такую музыку, будто съемка велась в два раза быстрее. Худсовет вновь посмотрел этот кусок и с удовольствием отметил, что после сокращения «совсем другое дело!» А Гайдай и Зацепин потихоньку улыбались: они-то знали, что сцена какой была, такой и осталась... Вот так искусство композитора помогло сократить время.

Зацепин написал музыку еще к семи фильмам Гайдая.

— Я всю музыку из наших совместных картин помню, — говорит Гайдай. — Могу напеть. Мало того, что помню мелодии из фильмов, я даже помню и то, что туда не вошло. Вот какая у него музыка!..

Дружба с Гайдаем научила Зацепина быть предельно требовательным к себе. «Я и сейчас, когда сочиняю, — говорит он, — представляю, будто за моей спиной стоит Гайдай...»^{98}.

Глава десятая

«КАВКАЗСКАЯ ПЛЕННИЦА»

Конец троицы. Варлей. Этуш

Еще до премьеры «Операции «Ы»...» Костюковский и Слободской стали сочинять сценарий следующего фильма о Шурике. Едва ли Гайдай полностью одобрял эту затею — он не любил эксплуатировать одних и тех же персонажей, пусть и снискавших небывалый успех. Но руководство студии «Мосфильм», разумеется, настаивало, чтобы Гайдай продолжал снимать и Шурика, и троицу.

Впрочем, идея фильма «Шурик в горах», выдвинутая Костюковским и Слободским, показалась Гайдаю симпатичной. Воспользовавшись косвенным одобрением будущего сценария, соавторы взялись за старое и стали буквально вымаливать у Гайдая позволение вновь ввести в действие Труса, Балбеса и Бывалого. Леонид Иович скрепя сердце согласился, но перед этим заставил Костюковского и Слободского поклясться, что они никогда больше не будут писать сценарии «под троицу». Соавторы дали такую клятву, хотя отчасти и не сдержали ее: в 1980 году вышел фильм Юрия Кушнерова «Комедия давно минувших дней» по их сценарию, в котором действовали Трус и Бывалый. Правда, это случилось уже в то время, когда Гайдай сотрудничал с другим сценаристом — Владленом Бахновым.

Пятнадцатого июня 1965 года в мосфильмовское творческое объединение «Луч» (бывшее Второе), возглавляемое всё тем же Иваном Пырьевым, поступила заявка Костюковского и Слободского на одобрение еще не написанного сценария «Шурик в горах». Предполагалось, что он будет состоять из двух новелл, объединенных приключениями находчивого студента на Кавказе. Первая — «Кавказская пленница», которая в итоге останется единственной и приобретет размеры полнометражного фильма. А вторая, так и не реализованная, должна была называться «Снежный человек и другие». В ней научная экспедиция под руководством комического ученого (эту роль сценаристы заранее прочили Михаилу Пуговкину) отправляется в горы на поиски йети. Однако за последнего

выдают себя Трус, Балбес и Бывалый, которых в очередной раз должен был разоблачить Шурик.

Вскоре идею второй новеллы забраковал сам Гайдай. Возможно, он не хотел идти по чужим следам — в 1961 году вышла комедия Эльдара Рязанова «Человек ниоткуда» (заглавную роль исполнял Сергей Юрский), которая к тому же была резко раскритикована и снята с проката.

Так что сценарий «Шурик в горах» оказался полностью посвящен истории с «кавказской пленницей». Гайдай сослался на незнание материала и предоставил соавторам самим разрабатывать костяк литературного сценария, а сам подключился на последнем этапе, как обычно, существенно переработав материал, дабы в нем осталось как можно меньше «литературы» и как можно больше «кинематографа». Гайдай не уставал призывать Костюковского и Слободского к точности, лаконичности, сжатости. При виде всякой абстрактной фразы в сценарии режиссер недовольно морщился и восклицал: «А что в кадре? Что увидит зритель? Это надо переписать». Но чаще всего соавторы слышали от него призыв: «Короче!» Диалоги для комедии требовалось писать чуть ли не телеграфным стилем, с чем, видимо, никак не могли смириться сценаристы. Эту регулярную претензию режиссера они иронически обыграли в реплике, доверенной Балбесу: «Короче, Склихасовский!»

Осенью сценарий был закончен. 26 октября на его обсуждение собралась сценарно-редакционная коллегия «Мосфильма». Режиссер Лео Арнштам подтвердил изначальные опасения Гайдая: «Сценарий тяжелит во многом троица. Она требует для себя отдельных интермедий. Но троица работает уже на отработанном материале. Она изжила себя. Эти маски себя исчерпали, так как они примитивны».

Ответное выступление Гайдай начал издавека: «У меня трудное положение. Я не знаю материала, на котором написан сценарий, поэтому ни о чем не могу судить с уверенностью. Так сложились обстоятельства, что в работе над первым вариантом я участия не принимал, а подключился только в последние месяцы. Второй вариант мне нравится значительно больше, чем первый... Я считаю, что надо поехать на материал, посмотреть, как живут там люди, каковы они». Закончил Леонид Иович неожиданно: «Троицы не будет. Никулин сниматься отказался»^[99].

Юрий Никулин счел сценарий «Кавказской пленницы» неудачным и сразу же сказал Гайдаю, что не хочет участвовать в заведомо провальном фильме. Считается, что к такому решению Юрия Владимировича подтолкнула его жена, настаивавшая, чтобы он вообще перестал играть Балбеса. Татьяну Николаевну раздражало, что вся страна знает ее

разносторонне талантливого мужа-артиста прежде всего как Балбеса.

Как бы то ни было, Гайдай через некоторое время всё же уговорил своего любимого актера дать согласие на съемку. Начать работу над фильмом было запланировано в начале 1966 года.

Двенадцатого января Леонид Иович отправил матери очередное письмо:

«Здравствуй, моя дорогая мама!

Опять я оказался нехорошим...

Очень давно не писал тебе. Даже не поздравил с Новым годом. Правда, перед отъездом во Францию я поручил Нине и Оксане от моего имени поздравить тебя.

Улетел я 27 декабря, в тот же день вечером был в Каннах на юге Франции. На открытие фестиваля мы опоздали. А мою картину показывали в день открытия 26-го дек. «Наваждение» было показано вне конкурса. Говорят, что фильм был принят хорошо. Мне не удалось увидеть реакцию французских зрителей на свой фильм. Но я не очень огорчился. Главное — побывал в новой незнакомой мне стране, о которой по книгам, кинофильмам, картинам я много знал. Новый год встречал в маленьком городе Анти-бы. До 2-го января были в Каннах. Потом побывали в Монте-Карло, Ницце и ночью 4-го янв. прибыли в Париж. С утра до поздней ночи был на ногах. Ходил, ездил, опять ходил и всё смотрел, и смотрел...

Шурик говорит, что в Москве трудно жить от страшного шума, большого движения, массы людей. Так Москва по сравнению с Парижем — тихий, спокойный город...

Мы рассчитывали пожить в Париже до 10-го января. Но денег было мало, и нам из Москвы приказали вылетать 8-го. Таким образом, в Париже были всего четыре дня. Много интересного посмотреть не удалось. 8-го вечером прилетели в Москву, и сразу на следующий день приступил к работе. Без меня ничего не делалось. А 20-го января нужно сдать режиссерский сценарий «Кавказской пленницы». Времени осталось очень мало, а работы — ох! Как много!..

Оксана приступила к занятиям в школе, а Нина ее опекает, так как сейчас она пока не занята на работе.

...Мне бы очень хотелось в день кончины папы быть вместе с тобой. Я думал, мне удастся на несколько дней вырваться домой. Но обстоятельства сложились так, что я не могу этого сделать. 16-го янв. мы помянем нашего дорогого незабвенного папу...

До 20-го числа мне предстоит работа без выходных дней. Потом будет дней 5–6 затишье, а затем начнется подготовительный период (подготовка к

съемкам). А с февраля месяца должен начать снимать. В ноябре или декабре 1966 г. картина должна быть готова и сдана высокому начальству. Вот такие планы.

Вижу, что предстоит сложная работа. Но, как говорится, взялся за гуж... и т. д.

Посылаю фотографию. Это я в Англии в сентябре этого года. Уже второй час. Завтра к 10-ти нужно быть на студии. Закругляюсь.

Крепко, крепко обнимаю и целую тебя, родная!

Твой Леня и твои Нина и Оксана, которые в данный момент крепко спят! Привет Гуте-Ване с семейством!

Шурику с семейством!

Тете Зое с семейством!

Как всегда большой привет от Ек. Ивановны и Павла Ал-ча!

Еще раз целую!

Леня»^{100}.

Двадцать первого января начался подготовительный период съемок «Кавказской пленницы». Верный своей привычке работать с уже испытанными людьми, Гайдай вновь взял в свою команду оператора Константина Бровина, композитора Александра Зацепина и художника Владимира Каплуновского (сотрудничавшего с Гайдаем на «Деловых людях»). И основной натурой «Пленницы» в итоге стал Крым, где уже снимались новеллы «Дороги, которые мы выбираем» и «Вождь краснокожих».

Но, конечно, поначалу съемочная группа не сомневалась, что работать предстоит на Кавказе — где же еще? 25 января туда отправились Гайдай, Бровин и директор картины Фрейдин. В Москву они вернулись ни с чем — подходящих мест для съемок не нашлось. 20 февраля часть съемочной группы выехала в Крым — Гайдай не сомневался, что уж там-то подходящая натура обязательно отыщется. Так и произошло — места будущих съемок были выбраны.

С 10 марта на «Мосфильме» начались кинопробы. Александру Демьяненко роль Шурика снова была обеспечена, а вот с актерами, претендующими на то, чтобы воплотить некоторые другие образы, пришлось повозиться. Впрочем, на ключевую сатирическую роль в фильме — товарища Саахова — почти сразу был утвержден Владимир Этуш. Еврей Этуш к тому времени уже всю эксплуатировался советскими режиссерами в качестве колоритного кавказца. У актера отменно получалось входить в этот образ, поскольку во время войны он служил в Северо-Кавказском военном округе. В 581-м Краснознаменном стрелковом

полку, сформированном в основном из грузин и армян, Этуш сперва исполнял обязанности заместителя начальника отдела разведки, затем стал помощником начштаба по тылу. Убедительности Владимира Абрамовича в ролях кавказцев немало способствовала и его внешность.

В 1960 году в фильме Константина Воинова «Время летних отпусков» Владимир Этуш исполнил небольшую роль азербайджанца Мамедова, заведующего нефтепромыслом. В 1964-м вышел знаменитый «Председатель» Алексея Салтыкова, где Этуш сыграл полковника КГБ Калоева — и этот кавказец в исполнении Владимира Абрамовича был уже откровенно отрицательным персонажем.

Ну а про роль Саахова из «Кавказской пленницы» Этуш подробно рассказал в своих воспоминаниях под названием «И я там был», изданных в 2002 году:

«После турка, итальянца и кgbэшника «кавказской национальности», как сейчас принято говорить, я получил целую серию приглашений на «восточные роли» Но они были столь невыразительны и однообразны, что в порыве отрицания я готов был отказаться и от роли Саахова в «Кавказской пленнице» Л. Гайдая. Но на пробы всё же пришел. Гайдай просмотрел пробный ролик и, не говоря ни слова о том, берет он меня на фильм или не берет, предложил ознакомиться со сценарием.

А незадолго перед этим со мной произошел малоприятный для моего актерского самолюбия случай. Один режиссер пригласил меня сняться в историческом фильме. «Ну, что я вас буду пробовать?! Всё и так ясно! — произнес он патетически. — Прочитайте, пожалуйста, несколько книг, и я вас вызову прямо на съемку». И назвал необходимые книги, при этом, видимо, больше заботясь о моем самообразовании, чем о профессиональной работе. Книги я добросовестно проштудировал, а на съемку он вызвал другого актера. Поэтому, наученный горьким опытом и не желая вводить себя в заблуждение, я поблагодарил Гайдая и сказал: «Когда совет меня утвердит, тогда я и прочту ваш сценарий» Совет утвердил. И роль Саахова стала этапной в моей жизни...»

До этого у Этуша не было комедийного опыта. Однако Владимир Абрамович интуитивно пришел к самому верному для себя решению — играть в эксцентрической комедии по возможности серьезно, с перманентными вальняжностью и авантажностью. В роли Саахова Этуш практически не позволяет себе ни гротеска, ни откровенного комикования, что резко выделяет его из остального актерского ансамбля и работает на успех картины в целом.

«Первой проблемой, вставшей передо мной в «Кавказской пленнице»,

— пишет Этуш, — была проблема соседства с известнейшей комической трицей «Никулин — Вицин — Моргунов» Как сыграть, чтобы не нарушить жанра комедии и в то же время не быть подавленным этими сыгравшимися, притершимися друг к другу актерами? Чтобы не быть белой вороной на их фоне? Чтобы органично войти в их спаянный, имеющий свои приемы и свою атмосферу игры, творческий коллектив? Как?.. Тем более, Леонид Иович Гайдай, комедийный режиссер, строивший сюжет фильма как цепочку трюков, аттракционов, буквально по минутам требовал от актера «смеховой точки»!

— Владимир Абрамович, не смешно! — говорил он мне, глядя на секундомер.

Я пытался оправдаться.

— Леонид Иович, смешно должно быть в результате.

— Когда? После картины?!!

— Нет, — говорил я, — в результате логики развития сцены...

Дело в том, что в этой роли мне не стоило заботиться о внешней характерности. Мою внешность приняли за данность. Поэтому следовало только правильно передать характер современного князя, каким был задуман Саахов. Где-то он добрый и наивный. Но это доброта и наив властителя, живущего и действующего по своим законам. Он без сомнений приписывал себе право заимствовать у государства всё необходимое для своих личных нужд, и это было для него естественным. Вопрос собственности для него был решен при его назначении.

Вспомним некоторые исторические аналогии: царь сажал бояр на земли, давал надел «на кормление» — официально! Советская власть посадила его сюда, и всем, что есть в районе, он может распоряжаться, совершенно не задумываясь о праве. И как может быть иначе, он не понимает. Поэтому, торгуясь за невесту, ему не надо прикидывать, сколько он может дать баранов — восемнадцать или двадцать, — сколько есть в районе баранов, столько и даст! В район завезли холодильники — и холодильники его! В этом состояла логика характера моего персонажа, его идеология. Это был комический вариант Калоева. Оставалось прибавить к этому необходимую разновидность кавказского акцента из тех, которыми я давно владел, и пластику, которую я также имел возможность в свое время наблюдать.

Очевидно, в результате всех этих познаний мне и удалось создать достаточно колоритный образ, который помнят и по сей день. Со мной часто разговаривают моими фразами из «Кавказской пленницы», ставшими крылатыми: «шляпу сними», «садись пока», «белый горячий» и так далее.

Кстати, многие из этих фраз — моя импровизация. В сценарии этих реплик не было, они возникали стихийно на съемочной площадке, по ходу действия.

Любопытная деталь: по сценарию мой персонаж именовался Сахов, но поскольку такую же фамилию носил секретарь парторганизации «Мосфильма», его сделали Сааховым...»

(Здесь Этуш неточен — фамилия секретаря была Сааков, о чем неоднократно рассказывал в интервью Яков Костюковский, которого как сценариста фильма эта история касалась напрямую. Один из его рассказов мы приведем ниже.)

Актер пишет:

«Когда я сыграл полковника Калоева в «Председателе», один мой знакомый сказал: «Знаешь что, ты на Кавказ не езд — тебя убьют!» Я похихикал, но на Кавказ не поехал. А когда я сыграл Саахова, тот же знакомый сказал мне: «Теперь тебе и на Кавказ не надо ехать — они тебя в Москве убьют!»».

Как-то между репетицией и спектаклем я зашел на Черемушкинский рынок, тогда мы жили на Ленинском проспекте. Я торопился, бодро вошел на территорию рынка и оказался в самой гуще людей «кавказской национальности» Они сразу обратили на меня внимание. И в противовес мнению моего знакомого, не то что не убили, а стали меня одаривать всем, чем торговали!

Я бываю в Грузии, Армении, Азербайджане. Мы выпустили три Осетинских студии, сейчас на выпуске четвертая. Были у нас в училище многие кавказцы, и все они с пониманием отнеслись к этой моей роли. Грузины считают, что я сыграл армянина, армяне — что грузина, азербайджанцы — что еще какого-то, не относящегося к ним кавказца. И у всех я — желанный гость»^[101].

В интервью журналу «Искусство кино» Этуш немного дополнил этот рассказ: «Работалось с Гайдаем очень хорошо. Он как бы вслушивался в актера, если было что «слушать». Доверял. Прямо на площадке возникало много знаменитых впоследствии фраз, идущих от образа, от характера. Он поощрял инициативу. Давая основное направление, стимулировал твой собственный поиск. Комедию он знал прекрасно — ее законы, тайные пружины, ее язык. Его трюковые ленты — подлинные образцы жанра. В них есть соотношение юмора, хлесткости, закрученной пружины действия, правдоподобных и в то же время уморительно смешных характеров. <...> Никаких сверхзадач он не ставил, не любил громких слов. Вообще ничего псевдохудожественного в нем не было. Но он умел любить актера, и оттого,

наверное, хотелось всегда «выложиться», убедить, вызвать улыбку, поощрение»^[102].

На роль сааховского пособника Джабраила — коварного дяди главной героини Нины — Гайдай поначалу планировал Михаила Глузского. Но вскоре в поле зрения режиссера возник Фрунзик Мкртчян, и стало ясно, что без такого яркого актера в одной из главных ролей «Кавказская пленница» никак не обойдется. К тому же Мкртчян был чуть ли не единственным подлинным кавказцем из всего актерского состава, и само его присутствие придавало ленте своего рода национальную «легитимность».

А украинец Михаил Глузский сыграл в «Пленнице» маленькую, но не менее запоминающуюся роль безымянного администратора гостиницы, охочего до произнесения тостов.

Сложнее всего проходили поиски героини. Леонид Гайдай любил снимать уже проверенных артистов, но на самую главную роль зачастую выбирал того, с кем ранее не работал. Иногда таковым оказывался никому не известный актер, который после съемок у Гайдая в буквальном смысле просыпался знаменитым. Так позже случится с Арчилом Гомиашвили, который сыграет главную роль в «12 стульях». И в точно такой же ситуации оказалась Наталья Барлей, попав в «Кавказскую пленницу».

Изначально на роль Нины (героиня была названа в честь Нины Гребешковой) пробовались сплошные «звезды» — сестры Марианна и Анастасия Вертинские, Жанна Болотова, Лариса Голубкина, Виктория Федорова, Валентина Малявина, Раиса Недашковская, Наталья Фатеева, Наталья Кустинская. Пробовал Гайдай и полюбившуюся ему Наталью Селезневу, но эта кандидатура была, пожалуй, самой неподходящей — зрители стали бы путать студентку Лиду из «Операции «Ы»...» и студентку Нину из «Кавказской пленницы».

По мере просмотра десятков актрис Гайдай всё больше склонялся к кандидатуре Натальи Кустинской. Однако она предпочла принять предложение Владимира Мотыля, в это же время собиравшегося снимать на «Ленфильме» «Женю, Женечку и «катюшу». (В конце концов Кустинская неожиданно попала в больницу и не снялась ни у Мотыля, ни у Гайдая.)

Тогда-то на съемочной площадке и возникла восемнадцатилетняя цирковая эквилибристка Наталья Барлей. Знакомством с ней Гайдай обязан режиссеру Одесской киностудии Георгию Юнгвальд-Хилькевичу. Вот что рассказал по этому поводу сам Хилькевич в своей книге воспоминаний:

«К тому времени я уже начал снимать свою дипломную работу — фильм «Формула радуги».

Мне нужна была молодая девчонка на маленький эпизод. А у нас в стране молодых звезд фактически нет. Пока актриса окончит ВГИК, она уже — молодая дама...

Из Москвы в Одессу приехал цирк. А я всегда был страстным любителем этого зрелища. И конечно, пошел на представление. На проволоке с веерами танцевала изумительной красоты девушка. Я был потрясен ее необыкновенной внешностью.

У нее были огромные ласковые глаза. Очень трудно встретить в нашей стране женщину с ласковыми глазами. У всех глаза озлобленные, озабоченные, с каким-то напряженным выражением. У Наташи были сияющие глаза, белые зубы, словно выточенный носик и персиковый цвет кожи. Очень длинные прямые ресницы и красивые губы, которые всем хотелось поцеловать... А волосы — такие льющиеся, блестящие, ну просто созданные для рекламы! Ни у одной советской женщины я не видел таких тяжелых и ухоженных волос. В Наташе было столько обаяния, естественности, что я был сражен. В тот момент, когда я увидел Варлей, я понял, что эта внешность создана для кинематографа. <...>

Конечно, я тут же стал пробовать ее на главную роль. Мы ее старили, одевали и так, и эдак, делали разные гримы, прически... Но выглядела она лет на пятнадцать, не больше. И на главную роль ну никак не подходила. Сыграла всего лишь крохотный эпизод — медсестру, — который стал трамплином к ее киноуспеху.

Дербенев и Зацепин в это время писали мне песни, а параллельно у них шла работа с Гайдаем. Как раз начиналась подготовка к съемкам «Кавказской пленницы» Как-то я поделился с ними своими восторгами по поводу канатоходки. А они тут же рассказали о ней Гайдаю. Он прислал в Одессу ассистентку, та увидела Варлей, и судьба Наташи была решена. Потом ее вызвали на пробы и действительно утвердили на роль в «Кавказской пленнице», откуда и пошла ее слава.

— Не забудьте поставить мне коньяк, — предупредил я съемочную группу «Пленницы». Мне с радостью пообещали. И точно, через какое-то время коньяк был мне доставлен из Москвы.

Вот так и началась актерская карьера Варлей»^{103}.

Изначально ни авторы сценария, ни режиссер, кажется, так и не сформулировали для себя, какой должна быть их Нина. В сценарии первое появление героини описывается так: «По дороге к ним приближается стройная, прелестная девушка. Она так хороша, что для описания ее у нас не хватает слов. Ее портрет мог бы написать только классик, и то не один, так как в нашей Нине причудливо сочетаются черты Бэлы (см. М. Ю.

Лермонтова), Кармен (см. П. Мериме), Павлины (см. «Стряпуху» А. В. Софронова)»^{104}.

Разумеется, приведенный фрагмент писался еще тогда, когда авторы и понятия не имели о существовании юной Варлей. Сегодня немислимо представить себе на ее месте какую-либо другую актрису (а уж Кустинскую — совсем невозможно). Конечно, особенными актерскими способностями Варлей на тот момент похвастаться не могла, но всё искупали ее огромное обаяние и, как правильно заметил Юнгвальд-Хилькевич, сам возраст Натальи. 25—30-летние женщины (а таковыми были почти все остальные претендентки) мало подходили на эту роль.

«Наталья Варлей ничего не умела делать в кино, — вспоминал позже Гайдай, — но был в ней природный артистизм, которому подвластно многое. Кроме того, она отлично выполняла все трюки, а их немало в картине»^{105}.

Понравилось Леониду Иовичу и то, что Наталья запросто согласилась сниматься в купальнике, который был фактически ее рабочей формой в цирке. Гайдай второй раз подряд «раздевал» своих героинь на экране. А когда режиссера спрашивали, так ли уж это необходимо, он неизменно отвечал: «Брижит Бардо в купальнике выглядит талантливее, чем Фаина Раневская».

Снимать «Кавказскую пленницу» начали 22 апреля 1966 года в Москве. На этот раз павильонные съемки предшествовали натурным (экспедицию в Крым отложили на лето). Последним съемочным днем на «Мосфильме» было 19 мая. В этот день там побывала корреспондентка журнала «Советский экран» Н. Орлова. Ее репортаж приоткрывает еще одну завесу над тем, как Гайдай работал с актерами:

«Смена началась в 16.30 и должна была закончиться в 24.00. Снимали последние кадры в павильоне перед выездом на «натуру» Впереди группу ждали Крым и Кавказ, а сегодня «юг» сконцентрировался в девятом павильоне «Мосфильма» и напоминал о себе только зеленым тряпочным плющом, лихо приколотым декораторами к белой стене, да стайкой «южных курортниц» — актрис массовки.

Снимали сорок девятый кадр — сцену в ресторане. В нем был занят только один актер — Александр Демьяненко... Шурика знакомят в ресторане с местными тостами и потчуют молодым вином. Это уже далеко не первый тост, но зато самый трогательный для Шурика — про птичку... Шурик неожиданно всхлипывает.

— Что такое, дорогой? — спрашивают его.

— Птичку жалко! — и разражается бурными детскими слезами.

Идет репетиция. Рядом с Шуриком — Демьяненко — режиссер-постановщик Леонид Гайдай. Вместе с актером он сотрясается в рыданиях.

— Птичку жалко... Вот так. Хорошо. Давайте снимать.

— Кадр 49, дубль 1, — сказал ассистент. Отсняли семь метров.

— А теперь, Саша, попробуй так, — говорит режиссер. — Ты страшно огорчен, но ты мужчина, ты держишь себя в руках, ты полон достоинства. «Птичку жалко!» И, сжав зубы, скупно, по-мужски плачешь.

Перед пятым дублем у Саши Демьяненко высохли слезы, пришлось сделать глицериновые. Припудрили нос. Снова съемка... Растрепанный парень в вылинявшей ковбойке наконец плачет вполне удовлетворительно. Дубль удался.

В 24.00 Леонид Гайдай дал интервью:

— Вероятно, я от комедии никогда не откажусь. Этот жанр постоянно привлекает меня. Однако не всякую кинокомедию я взялся бы поставить. В последнее время у нас появилось достаточно много так называемых «бытовых» комедий, с лирически-камерным сюжетом, мягким юмором, незатейливым конфликтом.

Взгляните на режиссерский сценарий, нет, не на лицо страницы, а на ее оборот, — он весь исписан. То, что вы прочитали, еще не окончательный вариант, во многом он «варится» здесь, на съемочной площадке, случается, что мы заново придумываем целые сцены. Наш фильм — труд коллективный. Вместе с актерами мы отрабатываем реплики, и частенько на репетиции экспромтом рождаются новые, подсказанные самими героями фильма»^[106].

Двадцать шестого мая почти вся съемочная группа «Кавказской пленницы» выехала в Алушту. Основные крымские съемки проходили именно там, а также в поселке Лучистое, расположенном в нескольких километрах. Некоторые сцены снимались также в Симферополе, Ялте, поселке Куйбышево.

В конце июля Гайдай и Бровин на несколько дней вылетели в Москву — там осуществлялась запись музыки к фильму. Композитором «Кавказской пленницы» вновь был Александр Зацепин, но на этой картине между ним и Гайдаем произошел, кажется, единственный серьезный конфликт за всё время их сотрудничества. В книге Зацепина этому событию посвящена глава «Белые медведи едут загорать в Крым», которую мы приводим с небольшими купюрами.

«Гайдай из тех режиссеров, кто не сковывает творчество. Сам, кстати,

закончил два факультета: актерский и режиссерский. Он говорил:

— Когда я снимаю какую-то сцену, то сначала ее проигрываю дома за каждого актера. Потом, когда они приходят и начинают играть, сильно им не докучаю. Но если мне не нравится, как они делают, могу сказать и показать.

За Наташу Варлей, тогда еще совсем юную и неопытную, он играл практически всю «Кавказскую пленницу»:

— Вот давай, идешь отсюда — сюда, тут повернулась, посмотрела, тут испугалась...

И так далее. Озвучивала ее Румянцева, пела Ведищева. А играл Гайдай. Потом она поступила в институт, стала учиться, набираться знаний и опыта... Но первым, лучшим ее учителем был, конечно, Гайдай.

Он всё время новых артистов находил, и они у него все блестяще работали.

И композитора он не закрепощал, давал возможность развернуться. В голове-то, может, слышится и галоп, но, пожалуйста, ты — музыкант, фантазируй!..

И когда я написал всю музыку, ему понравилось. Часть я записывал на «Мосфильме», часть — дома. Я тогда жил в Перово, у меня была там крошечная студия, буквально два метра. Но для документальных картин и мультфильмов я уже там записывал, у меня было два магнитофона. Один в музфонде напрокат брал, второй купил. Там я со звуками экспериментировал. И для «Операции «Ы» уже делал вставки. <...>

Дома я записывал все эти звуковые эффекты. На «Мосфильме» технически всё это было очень сложно делать. В Доме звукозаписи (ДЗЗ) или на «Мелодии» — намного лучше, но там не было кинопроекции, чтоб записывать под экран. Не хватало профессиональных звукооператоров. Потом я стал приглашать Виктора Бабушкина, в то время модного и прогрессивного звукорежиссера. Он работал в ДЗЗ, и я у него учился...»

Забегая вперед отметим, что со временем Бабушкин стал еще и самостоятельно писать музыку для кино. В титрах последней картины Гайдая «На Дерибасовской хорошая погода, или На Брайтон-Бич опять идут дожди» впервые в фильмографии режиссера указаны сразу два композитора — Бабушкин и Зацепин, причем именно в таком порядке.

«...Итак, — пишет Александр Сергеевич, — Гайдаю музыка моя понравилась, худсовет одобрил, и Иван Александрович Пырьев, художественный руководитель комедийного отделения «Мосфильма», сказал Гайдаю:

— Видишь, Леня, ты работаешь с Зацепиным, и у вас замечательно

получается! Вам надо вместе и держаться, Саша хорошо чувствует твой зрительный ряд.

Потом была «Кавказская пленница» И там возник момент, когда мы могли расстаться.

— Мне, — говорит, — надо такую песню, чтобы ее потом пел народ. По радио — это ясно, будут петь, а вот чтоб на улице пели!..

— Задача очень сложная, — отвечаю. — Но попробую.

Я написал песню для картины, Леня Дербенев — стихи, назывались они «Первый день календаря» У Гайдая это была первая в его практике песня в фильме, и он очень волновался.

Кстати, в «Операцию «Ы» я ему предлагал сочинить песню для второй новеллы, он не захотел. Я не настоял, а зря. Надо было записать, попробовать. Не понравилось бы — можно выкинуть, оставить одну музыку. Потом он меня всё время корил: «Ну, почему ты не заставил меня поставить туда песню!..».

Итак, появилась песня «Первый день календаря» Гайдай давал ее слушать разным людям, спрашивал мнение. И правильно делал, в итоге мне помог. Потом говорит:

— Знаешь, Саша, одни считают, что песня хорошая, другие — так себе, на улице петь ее не будут. Надо написать другую!

Что ж, напишу другую! Уезжаю в Иваново, в дом творчества, и там сижу две недели, работаю во всю ивановскую... Состояние нервное: обычно у меня есть какой-то запас, я впрок пишу мелодии, которые потом могу трансформировать. А тут — ничего нет, считанные дни!.. Вдруг не получится? И эти мысли, конечно, мешают работать.

Но вот среди пяти новых мелодий получилась и мелодия «Песенки про медведей» (ни слов, ни названия тогда еще, естественно, не было). Я наиграл, напел «Ля-ля-ля» и послал Гайдаю в Алушту. Написал: «Леня, третья (из пяти) песня, мне кажется, подошла бы» А в конце приписал: «Если тебе не понравится, пригласи Арно Бабаджаняна, лучше я сочинить не смогу». У Бабаджаняна тогда были очень популярные песни. Я мог бы остаться композитором картины, а песню написал бы другой. Хотя это, конечно, не лучший вариант для меня. Получается: композитор фильма не в состоянии сам написать песню!..

От Гайдая приходит письмо: «Третья песня в общем-то лучше. Может, ее будут петь по радио, но не думаю, что будет петь народ. Наверное, мне придется пригласить Бабаджаняна...»

(Арно Бабаджанян писал музыку для «Жениха с того света», и в фильме даже была крохотная песня в исполнении героини Веры Алтайской

— про север и юг, заколдованный круг и милого друга. Однако для кино Бабаджанян сочинял довольно редко, предпочитая экранному искусству эстрадное. В шестидесятых годах его песни действительно пела вся страна, и для «Кавказской пленницы» армянский композитор наверняка тоже создал бы подлинный шлягер.)

К счастью, этого не произошло — иначе Александр Зацепин наверняка перестал бы работать с Гайдаем, что не лучшим образом сказалось бы на дальнейшем творчестве режиссера. Разве можно представить себе «Бриллиантовую руку» или «Ивана Васильевича...» без зацепинских мелодий?

Зрительскую благодарность за сохранение столь слаженного тандема двух гениев — визуального и музыкального — следует адресовать Ивану Пырьеву. Зацепин пишет:

«Иду в музыкальный отдел, к музыкальному редактору картины: так, мол, и так, ухожу с картины. Мне в ответ:

— Ну, может, вы всё остальное напишете, а песню — другой?..

А я — на своем:

— Нет!

Музыкальный редактор говорит:

— Пойдемте к Пырьеву.

Пошли. Пырьев выслушал, спрашивает:

— А где Гайдай?

— В Алуште, — отвечаю, — снимает «Кавказскую пленницу».

Пырьев хладнокровно порвал мое заявление и говорит:

— На прошлой картине вы так себя хорошо зарекомендовали, а теперь вдруг уходить!.. Нет, давайте-ка с автором стихов поезжайте в Алушту и там всё решайте.

И мы с Леней Дербеневым полетели в Алушту.

Вскоре судьба песни была решена:

«Прилетели, заходим в гостиницу, где был штаб съемочной группы, там стоят Никулин, Вицин и Моргунов. Они сразу мне:

— Та ра-ра ра-ра ра-ра!.. — припев напевают из «Медведей».

Юра Никулин говорит:

— Ты знаешь, Саша, мы ее с первого раза поем! И Гайдаю поем. Мы же, говорим, и есть народ! А он отвечает: «Какой вы народ? Вы актеры!», хлопает дверью и уходит...

Встречаем Гайдая.

— Чего вы, — спрашивает, — сюда приехали?

Я рассказал про Пырьева. А Гайдай:

— А что мне Пырьев! Не он снимает картину! Нечего вам тут делать! Раз не нравится, напишите другую!

Я говорю:

— Пусть Леня Дербенев напишет стихи, посмотришь, как вместе будет.

Он хлопнул дверью и ушел.

На следующий день приехали соавторы сценария Яков Костюковский и Морис Слободской. Все собрались у Гайдая, мы поставили музыку. Сценаристы послушали и сразу спели припев. Говорят:

— Леня, смотри, как запоминается мелодия!..

Гайдай махнул рукой:

— Ладно, пусть пишет стихи!..

И опять хлопнул дверью.

Вот отсюда и ясно, почему у Богословского сдали нервы. Но я-то понимал, что на самом деле Гайдай — совсем другой человек!

И вот Леня Дербенев написал слова. Гайдай говорит:

— Ну а при чем тут медведи? Мы в Крыму снимаем «Кавказскую пленницу», тут жара, а у вас какие-то льды и медведи!..

Дербенев не растерялся.

— Здесь жарко, — отвечает, — студенты мечтают о прохладе! Это ж студенческая песня, иносказательно...

Сценаристы нас поддержали. Кое-какие замечания Дербенев учел и исправил текст. Гайдай почесал затылок, вздохнул.

— Ну, ладно, записывайте!

Записали. Варлей говорит Гайдаю:

— Я бы хотела спеть сама.

— Пожалуйста! — согласился он. — Давай, мы тебя запишем. Если ты споешь лучше Ведищевой, — оставим тебя. Мы ведь не заинтересованы конкретно в Ведищевой или в ком-то другом. Нам нужно, чтобы было лучше!

Варлей спела. Гайдай говорит:

— Сама видишь — хуже.

И оставил Ведищеву. Он волевой был. Иначе — это не режиссер.

Фильм прошел с огромным успехом, принес в казну страны кучу денег.

А в «Бриллиантовой руке» есть эпизод, когда милиционеры погрузили пьяницу в коляску мотоцикла и тот поет припев из «Медведей»: «Та ра-ра ра-ра ра-ра» Это напел сам Гайдай...

Прошло время, и мне он как-то сказал потом:

— Да, слышал я на улице твою песню!..

Смешной!..

Мне жена рассказывала (она тогда в музыкальной школе работала):

— Мы плачем на приемных экзаменах! Детей спрашивают: «Ну, какую ты песню будешь петь?» А они отвечают: «О медведях!»... Преподаватели ее уже слышать не могли...»^[107].

Но еще более серьезный конфликт на съемках «Кавказской пленницы» произошел у Гайдая с Моргуновым. Об этом со слов режиссера написал Иван Фролов.

«Когда я спросил Гайдая о причинах, заставивших его расстаться с тройкой, он ответил:

— Мне Дыховичный говорил: «Вы, Леонид Иович, таких типов нашли — на всю жизнь хватит. Их можно куда угодно поместить, хоть в космос». Да, можно было бы еще поснимать... Но на такой вопрос я обычно отвечаю: «Всё, материал отработан. Эксплуатировать без повторов уже нельзя». Но тебе расскажу истинную причину: начался разлад в группе. Ну, с Моргуновым у меня всё время были натянутые отношения. Он еще на «Самогонщиках» заявил: «Я в этой роли сниматься не буду». Чего-то ему там не понравилось. Но ведь без Моргунова разрушался ансамбль. А у меня — масса писем от зрителей. Все хотят видеть новые фильмы с тройкой... Что делать?.. Я был вынужден пойти к Пырьеву и объяснить ситуацию. Иван Александрович меня поддержал: «Да, тройку разрушать нельзя! Ты, — говорит, — не беспокойся. Моргунова я беру на себя»... Пырьев его вызвал, видимо, пропесочил как следует, и Моргунов пришел на съемочную площадку. Но опять с гонором. «Ты, — говорит он мне, — не думай, что это Пырьев меня заставил сниматься. Плевать мне на Пырьева. В необходимости съемок меня, — говорит, — убедил Бондарчук». Ведь они вместе, на одном курсе, учились во ВГИКе. Дальше работа вроде бы пошла нормально. Никаких запросов не было...

— А когда начали снимать «Кавказскую пленницу», — продолжал Гайдай, — Юра Никулин прочитал сценарий и говорит: «Мне это не нравится. Это, — говорит, — спекуляция на тройке», и всё в таком же духе. «Хорошо, — говорю, — Юра, это будет последний фильм с вашей тройкой. Но этот фильм будет, хочешь ты или нет». С Никулиным мы не повздорили, но я решил про себя: всё, пора закругляться.

А потом на съемках «Пленницы» случилось чепе, которое и явилось завершающим аккордом совместной работы. Моргунов пришел на съемку с поклонницами. Я говорю директору группы: «Убрать всех посторонних с площадки!» Моргунов на меня чуть не с кулаками. Я взял режиссерский

сценарий и на глазах Моргунова вычеркнул все сцены с ним. А было не снято еще довольно много. «Всё, — говорю директору. — Отправляйте Моргунова в Москву. Сниматься он больше не будет». Так моя тройка распалась... А в принципе поснимать ее еще можно было. У меня возникали различные задумки...»^[108].

Моргунов после ссоры всё-таки доснялся в тех сценах, в которых без него никак нельзя было обойтись. Однако в ряде кадров, где Бывалый виден только со спины, актера заменяет дублер.

Гайдай сдержал слово — Моргунова он больше никогда не приглашал в свои фильмы и на протяжении долгих лет даже не разговаривал с ним. Примирение состоялось лишь в последние годы жизни режиссера.

Но и это еще не всё. «Кавказская пленница» — последний гайдаевский фильм, который снимал оператор Константин Бровин. С ним тоже был связан ряд неприятных эпизодов, включая тот поразительный факт, что Бровин умудрился чуть не поссорить Гайдая с Демьяненко. Леонида Гайдая никак нельзя было назвать конфликтным человеком, и в этом смысле работа над «Кавказской пленницей» — уникальный случай в его биографии. В дальнейшем режиссер не будет допускать подобных инцидентов, для чего попросту перестанет брать в съемочную группу людей, на которых хоть в чем-нибудь нельзя положиться. Так получится, например, с Владимиром Высоцким, которого Гайдай готов был снимать в роли Остапа Бендера. Перед самым началом съемок «12 стульев» Высоцкий ушел в запой, и Гайдай поклялся никогда больше не работать с этим актером, невзирая на все его достоинства.

Досадная ситуация, которая на съемках «Кавказской пленницы» сложилась с Бровиным и Демьяненко, имела под собой ту же основу — алкогольную. Александр вполне мог вообще отказаться сниматься в «Новых приключениях Шурика», поскольку популярность этого образа заставляла актера по-настоящему страдать. Об этом не так давно рассказывала Нина Гребешкова:

«Очереди за билетами «на Шурика» были просто бесконечными... Народ шутил: «Как у Мавзолея в праздничные дни!» А потом кассы вообще пришлось закрыть, потому что билеты распродали на несколько дней вперед. Разумеется, актеров немедленно стали узнавать, а особенно Демьяненко с его запоминающейся внешностью. Стоило ему появиться на улице, к нему бросались десятки людей. Дергали его за руки и за ноги, совали какие-то обертки и бумажки для автографов, мужчины зазывали в пивные. Обращение было панибратским, потому что людям казалось, что Демьяненко такой же простой и компанейский, как его герой.

Отовсюду несло: «О, Шурик! Шурик! Это он!» Саша в ужасе убегал, старался пореже появляться на публике. Говорил нам: «Это каторга, каторга! Они же мне не просто в душу лезут, а в самые печенки! Я не хочу так жить!» Мы чувствовали, что он искренне мучается... Но тем не менее, к большому облегчению Лени, от роли в «Кавказской пленнице» Демьяненко не отказался. Может быть, ему нравилась идея на несколько месяцев уехать в Крым, где решено было снимать. <...>

Еще со времен «Операции «Ы» был у Саши в группе один приятель — оператор. Этот человек был в нашей съемочной группе с самых первых фильмов, Гайдай постоянно с ним работал. Но, к сожалению, он любил выпить и мог подвести. Помню, в «Операции «Ы» снимали момент, когда Шурик падает в колодец. Всё подготовили, открыли люк, подстелили внизу матрасы, сено, подушки... Готовилась сцена долго. И тут выясняется, что оператора на площадке нет. Пришлось Лене самому становиться за камеру. Не профессионал, без подготовки, а спас сцену. И даже оператора не уволил. И вот с этим человеком Саша подружился. Попал, можно сказать, под дурное влияние...

Как-то приходят они вдвоем, явно навеселе... И оператор говорит: «Зачем нам вообще нужен режиссер? Оператор снимает, актер играет. А что делает режиссер?» Я ему: «Да ты что! Тебе кто такое сказал?» А он: «Да вот, Сашка говорит!» И Саша вроде бы так кивает головой... И понеслось по площадке, что Демьяненко считает: режиссер ему не нужен. Когда Леня об этом узнал, его это задело. А я ему сказала: «Саша тут вовсе ни при чем. Он просто выпил... Вот когда мы будем снимать следующий фильм, я тебе официально ставлю условие: откажись от этого оператора. Он не только съемки срывает, а еще и ссорит тебя с актерами» И Леня со мной согласился. Он знал, что с Сашей-то режиссеру работать — удовольствие. Демьяненко будет всё, что надо, делать. И с трюками справлялся сам — Леня в него верил и позволял делать всё, за что Саша сам готов был взяться»^[109].

Крымские съемки продолжались всё лето. Несмотря на накалившиеся отношения с некоторыми членами съемочной группы, Гайдай оставался верен своей железной режиссерской дисциплине, которой вынуждены были подчиняться и все остальные. Поэтому работа шла плодотворно.

«Я помню, как Гайдай работал в Алуште, — вспоминал Александр Зацепин, — когда снимали сцену на даче Саахова из «Кавказской пленницы». Делали уколы от ящура Балбесу, Трусу и Бывалому. Помните, Никулин спрашивает: «Спирт?» — и радостно ухмыляется. Гайдай

позволял актерам импровизировать, но при этом многое и отметал. Никулину: «Юра, это не для кино, это ты будешь делать в цирке». Вицину: «Это хорошо для театра, а у нас не то». Не давая актерам, он находил то, что нужно для фильма.

Гайдай очень серьезно работал с артистами — каждую сцену предварительно мысленно проигрывал, еще когда писал сценарий. И, конечно, дома, перед съемкой. Он говорил: «Я знаю, что нужно делать актерам. Но я их не заставляю это делать. Если они сделают лучше, я им вообще ничего не скажу. А если сделают хуже или неточно, я поправлю».

Для него было важно, чтобы оператор быстро снимал. Потому что актеры в комедии быстро теряют состояние, легкость, настрой. Сейчас они всё делают отлично, а через двадцать минут устанут, и всё надо начинать сначала. На Западе бы три камеры поставили на съемочную площадку, а у нас этого, конечно же, тогда не было.

Гайдай был настоящий режиссер. Он умел работать с людьми. Со сценаристами, с актерами, с оператором и с художниками — со всеми... На той съемочной площадке, на даче Саахова, работали человек двадцать, и все дико смеялись. А сам Гайдай ни разу не улыбнулся. Вот характер!»^[110]

Ярких впечатлений от съемок «Кавказской пленницы» у Зацепина осталось немало. А вот Юрий Никулин в своей книге вспоминал о «Новых приключениях Шурика» лишь в связи с тем, что эти приключения оказались последними не только для героя Демьяненко, но и для хрестоматийной тройцы.

«Мне фильм «Операция «Ы» нравится, хотя, конечно, не всё в нем равноценно.

После этой картины Гайдай изменил свое отношение к нашей «тройке».

— Больше отдельных фильмов с Балбесом, Трусом и Бывалым в главных ролях снимать не буду, — сказал он. — Хватит. «Тройка» себя изживает.

И в «Кавказской пленнице», следующей работе Гайдая, нас использовали лишь для оживления фильма.

Я скептически отнесся к сценарию картины и, сознаюсь, в успех ее не верил. Многое в сценарии мне казалось нарочитым. Но фильм получился. В нем прекрасно сыграл роль Саахова артист Владимир Этуш. Удачным оказался и дебют молодой артистки цирка Наталии Варлей.

И наша «тройка», на мой взгляд, поработала прилично.

К сожалению, «тройка» стала до приторности популярной. Нас приглашали выступать на телевизионных «огоньках», рисовали карикатуры

в журналах. Николай Озеров во время хоккейных репортажей тоже вспоминал о нас.

Это был период нашего взлета и одновременно конец нашего совместного выступления на экране. Леонид Гайдай окончательно от нас отказался»^[111].

Никулин умалчивает, что и сам он поспособствовал завершению экранной карьеры троицы. Правда, эпизодическое участие (камео, как сказали бы сегодня) Труса, Балбеса и Бывалого состоялось еще в двух — не гайдаевских — комедиях. Первой была картина Эльдара Рязанова «Дайте жалобную книгу», снимавшаяся примерно в то же время, что и «Операция «Ы»...», второй — «Семь стариков и одна девушка» Евгения Карелова, снятая для телевидения в 1968 году. Но в обеих этих работах троица смотрелась настолько вяло и инородно, что это, несомненно, поняли и сами актеры. После «Семи стариков...» трио Никулина, Вицина и Моргунова на экране не появлялось.

Впрочем, в 1980 году вышла очень слабая лента Юрия Кушнерева «Комедия давно минувших дней», где участвовали Вицин и Моргунов (в ролях Труса и Бывалого), а также еще один гайдаевский дуэт — Арчил Гомиашвили (Остап Бендер) и Сергей Филиппов (Киса Воробьянинов).

Однако самой последней страницей в истории Труса, Балбеса и Бывалого можно считать запись в 1981 году музыкальной аудиосказки для детей «Происшествие в стране Мульти-Пульти». Там вновь участвовали все три актера.

Тридцать первого августа 1966 года съемочная группа «Кавказской пленницы» вернулась в Москву и приступила к постановке последних — павильонных — сцен картины. В начале октября часть группы вновь посетила Алушту, где были досняты некоторые эпизоды. Заключительным съемочным днем стало 13 октября.

Во второй половине октября началось озвучивание картины. Неопытная Наталья Варлей категорически не справлялась с этой частью своей актерской работы, и Гайдай позвал Надежду Румянцеву, имевшую большой опыт в дублировании зарубежных картин. Звонкий и жизнерадостный румянцевский голос настолько подошел светлому образу, созданному Варлей, что Гайдай повторит это сочетание и в «12 стульях». В экранизации романа Ильфа и Петрова Варлей сыграет небольшую роль девушки Лизы, за которой пытался ухаживать герой Сергея Филиппова, а озвучит героиню вновь Надежда Румянцева. Песню же о медведях в «Кавказской пленнице» исполнила очень сильная певица Аида Ведущева

— Зацепин в шестидесятые годы чаще всего работал именно с ней.

Много позже Варлей и сама станет профессионально заниматься дублированием. В итоге Гайдай именно Наталье доверит озвучивание главной женской роли (агента ЦРУ Мэри Стар, которую сыграла американка Келли МакГрил) в своем последнем фильме «На Дерибасовской хорошая погода...». Так режиссер отдал должное мастерству, которым за годы творческой работы овладела одна из его любимых актрис.

В период тонировки «Кавказской пленницы» Гайдаю намекали, что похищенную невесту Нину хорошо бы озвучить голосом с кавказским акцентом, но режиссер брезгливо отмахивался от таких предложений. Куда более серьезными неприятностями грозило обернуться наличие в картине «товарища Саахова». Поскольку эта фамилия произносится в фильме десятки раз, от Гайдая потребовали (уже без всяких намеков) заново начать кропотливую работу по озвучиванию — и именно в то время, когда она уже близилась к концу.

«Первоначально фамилия героя Владимира Этуша в «Кавказской пленнице» была Ахохов, — рассказывал Яков Костюковский, — но Гайдай что-то в ней не устраивало. А нам со Слободским было всё равно, главное — чтобы зритель не мог определить национальную принадлежность этого персонажа, кто он — грузин, таджик, узбек... Мы предлагали Гайдаю массу вариантов, но он все отвергал. Уже и Этуш начал нервничать. Гайдай долго думал, потом произнес: «О, Саахов — хорошая фамилия!» И все с ним согласились. Начались съемки. И вдруг оказывается, что на «Мосфильме» есть человек по фамилии Сааков. Причем не кто-нибудь, а... секретарь парткома! Представляете себе масштаб? Таким образом Гайдай, как выяснилось, решил свести счеты с чиновником, отказавшимся написать ему характеристику, из-за чего Леонид Иович не смог поехать по путевке за границу. Но нам-то, сценаристам, Гайдай ничего не сказал! В результате на «Мосфильме» закатили дикий скандал, грозили, что лента не выйдет на экраны. Выручила Фурцева. Позвонив на киностудию, она сказала, что фамилию менять не следует, «но если уж сильно хотите, то за счет самого «Мосфильма». На том, как говорится, и разошлись, ведь переснимать никто не позволил бы»^{112}.

Шестнадцатого ноября состоялся худсовет, на котором обсуждалась «Кавказская пленница». Мнения, как всегда, разделились, хотя кое в чем и сошлись. И прежде всего — во взглядах на пресловутую троицу:

«Драматург *Эмил Брагинский*: Смотрел картину с большим

интересом. Это в общем смешно, и зритель это будет смотреть...

Музыка хороша, кроме песни Никулина, которая кажется пошловатой. Очень хорошо играет Этуш, по-настоящему, по большому счету. Правда, кроме сцены возмездия...

Варлей очень мила. В троице лучше всех играет Никулин и хуже всех Вицин. Демьяненко в начале вял, вообще его можно несколько сократить...

Критик Майя Туровская: Картина будет смотреться. Троицу надо бы сократить — на этот раз они все, включая и Никулина, перекирлялись...

Режиссер Эльдар Рязанов: Картина смешная, хорошо будет принята зрителем. Но хотелось бы поговорить о другом. У Гайдая уникальное дарование, но сейчас такое впечатление, что он застопорился в своем развитии. Это происходит в значительной степени из-за троицы. Эта троица связывает Гайдая. Он блестящ, когда связан с новым, свежим материалом, и тускнеет, когда связывается с троицей. Троица раздражает...

Понравился Этуш. Очень хороша Варлей...

Актер Виктор Авдюшко: Троица действительно уже устала. Все трое повторяются и очень кривляются. Перекирлялся даже Демьяненко. Музыка мне не показалась новой, оригинальной. Она где-то уже слышана...

Редактор объединения «Луч» Б. Кремнев: Картина понравилась. Однако работа над ней еще не закончена. Необходимо освободить ее от некоторого обилия музыки. «Песня о медведях» хорошая, но есть и инородная музыка (погоня, мешок плывет по реке и т. д.). Надо подумать, как сократить троицу. Особенно раздражает Вицин...

Художественный руководитель объединения «Луч» Иван Пырьев: Музыка в фильме неудачна. Она написана в стиле Таривердиева и кажется устаревшей, вторичной. Кроме того, музыка часто мешает действию и тормозит его. Так, погоню лучше сделать на шумах, а не на музыке... Вывод таков: картина получилась, но это не лучший фильм Гайдая».

Сам Леонид Гайдай отнесся к критике спокойно:

«Согласен с тем, что картина монтировалась наспех. Режиссеру очень мало времени дается на монтаж. Отсюда спешки, недоделки, грязь...

Не согласен с тем, что сцену возмездия надо переснимать. Считаю, что она стилизована верно. Суд снят на всякий случай, его можно убрать...

Троица не раздражает. Музыка не удовлетворяет даже самого композитора. Над музыкой будем думать, кое-где ее уберем, кое-где перезапишем. Картина нуждается в доработке»^[113].

В письменном заключении по фильму члены худсовета, однако, основные претензии адресовали отнюдь не троице, а самому острому

элементу картины — герою Владимира Этуша:

«При общем удачном решении образа Саахова в фильме появились неожиданные и ненужные акценты, подчеркивающие высокое служебное положение этого персонажа. Роскошные служебные и домашние апартаменты, машина и т. д. Всё это придает Саахову оттенок некой исключительности. Следует конкретно определить настоящее положение и должность Саахова.

При озвучании картины голосу Нины желательно было бы придать легкий кавказский акцент, тогда было бы ясно, что похищают местную девушку.

Совершенно выпадает из картины сцена суда. Ее, вероятно, следует изъять из фильма, тем более что эта операция совершенно безболезненна, так как сцена не несет никаких сюжетных и смысловых нагрузок.

Неудачна сейчас и музыка. В ней нет признаков жанра, она и не эксцентрична, и не мелодична. Часто музыка сопровождения задерживает темп картины, а иногда и просто мешает комическому эффекту того или иного трюка.

Грешит просчетами операторская работа. Крупные планы (особенно главного героя Шурика) сняты небрежно и невыразительно.

Художественный совет творческого объединения «Луч» не может принять картину «Кавказская пленница» в настоящем ее виде и рекомендует съемочной группе внести в фильм поправки в соответствии с замечаниями, изложенными в этом решении»^{114}.

Тридцатого ноября полностью законченный и частично исправленный фильм был предъявлен генеральной дирекции «Мосфильма» и принят без каких-либо поправок. Но на более высоком уровне — в Государственном комитете по кинематографии — всё получилось наоборот: картину чуть было не запретили.

О том дамокловом мече, который в конце 1966 года повис над «Кавказской пленницей» и самим Гайдаем, неоднократно рассказывал Яков Костюковский:

«Когда Алексей Романов, один из руководителей Госкино, принимал этот фильм, он запретил приводить на закрытый показ постороннюю публику. Сами понимаете, комедию показывать без публики — нелепое дело. Но приказ есть приказ. Были приглашены Гайдай как режиссер и мы, два сценариста — Костюковский и Слободской. Романов пришел со своим помощником, был он в плохом расположении духа. Сухо поздоровался и приказал начать. Это происходило в Гнездиновском переулке, там был специальный министерский кинозал.

Начался просмотр, и вдруг откуда-то послышался хохот. Романов недовольно оглянулся и обнаружил, что хохочут киномеханики. Он послал помощника, и хохот прекратился: больше уже никто не улыбнулся до самого конца. Сам Романов мрачно досидел до конца фильма, а потом заявил: «Эта антисоветчина выйдет в прокат только через мой труп». Я тихонько сказал Слободскому: «Тоже вариант...» А у министра оказался хороший слух. Он расслышал и сказал мне: «А вот это уже политическое хулиганство, за которое вы ответите отдельно». В общем, было приказано не принимать эту «антисоветскую» картину и устроить разгром: Гайдаю запретить снимать кино, нас исключить из Союза писателей, картину сжечь, запретить, уничтожить...

Это было в пятницу вечером, а в понедельник мы были вызваны на эту Голгофу для разгрома. Но когда мы пришли, Романов вдруг бросился нас целовать и поздравлять, он кричал: «Ну, что я говорил!» Я обалдел настолько, что даже не смог запомнить его слова про антисоветчину. Кто-то из стоящих рядом чиновников спросил, какая категория будет присвоена фильму. «Как это какая?! Высшая категория!» — воскликнул Романов и вышел. Никто ничего не понимал, лишь один человек стоял и улыбался. Человек этот оказался начальником спецотдела. Он рассказал нам, что в пятницу вечером, как раз после того разгрома, позвонил помощник Брежнева и попросил прислать для генсека какой-нибудь фильм на выходные. Сотрудники Госкино сказали: «У нас ничего нет, есть вот только один запрещенный фильм». Помощник Брежнева ответил, что это не имеет значения, и наш фильм отправили Брежневу на дачу. За субботу и воскресенье Брежнев посмотрел кино, говорят, раз семь, знал чуть ли не наизусть и показывал всей Барвихе. Он позвонил Романову и поздравил его с новым успехом советского кинематографа. Вот такая история»^[115].

В другом интервью Костюковский добавляет: «Во имя зрителя Гайдай шел на компромисс. Помимо того что он был прекрасным режиссером, он был замечательным человеком. Он мог пойти на компромисс и в интересах съемочной группы. И никогда попусту не заводился, если требовалось что-то поправить. Он всегда помнил — если он скажет: «Только так, или фильм не выйдет», — то пострадает вся съемочная группа. В конце концов пострадал бы зритель, ради которого мы работали. При необходимости Гайдай мог что-то изменить. И делал это очень изобретательно. Поначалу в «Кавказской пленнице» фразу «А в соседнем районе жених украл члена партии» произносил Фрунзик Мкртчян. Но ее запретили, чем мы были очень огорчены. Тогда Леня сделал гениальный ход. Он отдал эту фразу любимцу богов, зрителей и начальства Юре Никулину, и она прошла без

сучка, без задоринки. Гайдай прекрасно понимал свое время и понимал, с кем он имеет дело»^[116].

Искусное маневрирование Гайдая и чудесное вмешательство Брежнева сделали свое дело: картина была спасена, 3 апреля 1967 года состоялась ее премьера. Фильм был выпущен в самый широкий прокат и с триумфом воцарился на экранах страны.

Уже отмечалось, что в свое время «Операция «Ы»...» в одночасье стала самым кассовым на тот момент фильмом за всю историю советского кино. «Кавказской пленницей» Леонид Гайдай побил свой собственный неслыханный рекорд уже через два года. Если «Операцию «Ы»...» в год премьеры посмотрели почти 70 миллионов зрителей, то «Кавказскую пленницу» — уже 76 с половиной. Забегая вперед скажем, что «Бриллиантовая рука» превзойдет и этот показатель — ее в год премьеры посмотрят 76 миллионов 700 тысяч человек.

В 1969 году в издательстве «Искусство» тиражом 50 тысяч экземпляров вышел сборник сценариев «Три кинокомедии». Туда вошли «Звонят, откройте дверь!» Александра Володина, «Айболит-66» Вадима Коростылева и Ролана Быкова, а также «Кавказская пленница» Костюковского, Слободского и Гайдая.

Сценарий предварялся предисловием Леонида Гайдая «О фильме «Кавказская пленница». Поскольку это один из немногих опубликованных текстов, написанных Гайдаем лично, есть смысл привести его полностью:

«Влюбленный Остап Бендер ночь напролет сочинял стихи. И сочинил: «Я помню чудное мгновенье». Стихи получились на славу. И только на рассвете, когда были написаны последние строки, Остап вспомнил, что это стихотворение уже сочинил А. С. Пушкин. Такой удар со стороны классика!

Классики — народ коварный. Однажды в межкартинном простое я придумал трюк. Я подробно (мысленно) разрабатывал его, я его варьировал, я прикидывал, кто из актеров может его осуществить. Я любил и нежно холил этот трюк, самодовольно представлял, как эффектно он будет выглядеть в моей новой картине. И, естественно, потом оказалось, что нечто подобное уже выдумал Чаплин в «Золотой лихорадке».

Конечно, ничто не ново под луной и под солнцем тоже. Есть бродячие сюжеты, есть традиционные персонажи, есть схожие ситуации. Какой-то теоретик подсчитал даже, что всего сюжетов на белом свете и есть двадцать семь (или двадцать восемь?) штук. Так что беспокоиться не стоит. А хочется беспокоиться.

Всё это ещё ничего. У других брать — дело второе. Хуже, когда начинаешь похищать (пардон, заимствовать) у самого себя. У других — у классиков — это творческое освоение культурного наследия. А у себя? Даже приличной формулировки для этого нет.

«Кавказская пленница» была задумана в то время, когда я только-только приступал к работе над «Операцией «Ы». Мы (авторы этих сценариев Я. Костюковский, М. Слободской и я) счастливо смеялись, выдумывая всё новые и новые приключения Шурика и планируя на будущее множество веселых фильмов о похождениях нашего комедийного положительного персонажа. Но случилось неожиданное: «Операция «Ы» опустошила меня как режиссера.

Как мне тогда казалось, я рассказал о Шурике во всех возможных его ипостасях, я вытряс из троицы (и она из меня) всё, что она могла дать, о погонях я не мог думать без содрогания.

Передо мной лежит сценарий «Кавказская пленница». Опять Шурик, опять троица, опять погоня. Тем более что не было времени разобраться — почти сразу же после «Операции «Ы» я должен был приступить к съемкам «Кавказской пленницы».

Я пробовал отвертеться. Я ходил по начальству и намекал. Но начальство почему-то намеков не понимало. И машина завертелась. А когда в кино начинает вертеться машина, остановить ее почти невозможно. Мы ездили выбирать натуру, мы работали над режиссерским сценарием, мы снимали кинопробы, а я по-прежнему думал: не то, не то делаю!

А потом один из моих знакомых режиссеров, комедиограф, прочтя сценарий, сказал мне: «Да, я, конечно, понимаю — всё это смешно, что у вас написано: диалоги, трюки, погони. Ты умеешь такие фильмы делать. Но, собственно, в чем высокая общечеловеческая мысль, идея, тема твоего сценария? Воровать невест действительно плохо, но стоит ли делать об этом картину? Не знаю». Он недавно сделал удачный фильм, этот режиссер, и ему казалось, что он откровенно побеседовал со вселенной на «ты». Злость — хороший советчик. Именно злость помогла мне окончательно сформулировать (для себя) и оформить (для фильма) будущую идейно-художественную концепцию и главное направление сатирического удара картины...»

Это предисловие недаром начинается (и заканчивается тоже) с отсылки к Ильфу и Петрову. Кажется, при его написании Гайдай вдохновлялся сочинениями любимого писательского дуэта. Чувствуется схожесть стилистики, и даже введенная в текст фигура режиссера с «общечеловеческими» претензиями напоминает аналогичного персонажа

из предисловия к роману «Золотой теленок» — «строгого гражданина», донимающего авторов вопросом: «Почему вы пишете смешно?»

«Вежливо оттеснив всех немного в сторону, — продолжает Гайдай, — в центр семейной фотографии комедии «Кавказская пленница» поместился простой и доступный руководитель районного масштаба товарищ Саахов. Конечно, восточный сладострастник — всего лишь персонаж из кавказского анекдота. Акцент, сальная улыбочка, гипертрофия мелких страстей — привычный и безотказный набор. Хотелось сделать фильм о другом. О ханжестве и демагогии, о красивых словах и грязных делах, о приспособленцах и карьеристах, действующих ловко и тайно. В картине Саахов по-своему любит Нину. По-своему и добивается ее. Люди, идущие к своей цели прямо и честно, кажутся ему дураками. Ловкая интрига, восточная (в данном случае это хорошо) хитрость и бесцеремонность от ощущения собственной безнаказанности — таково его оружие.

Саахов стал ключом к картине. Фраза: «У меня теперь только два выхода: или я ее поведу в загс, или она поведет меня к прокурору» — определила сюжетное напряжение и оправдала исключительность ситуаций и эксцентричность персонажей.

Самый невероятный поступок, самое эксцентричное действие должны иметь точную и земную, правдивую мотивировку, должны объясняться характером персонажа, его жизненностью в самом элементарном понимании этого слова...»

Гайдай, всегда очень требовательный к своему творчеству, высказывает некоторую самокритику — почти обязательный элемент и во всех его интервью:

«В моих короткометражках «Пес Барбос» и «Самогонщики» главное — погоня. Но почему в «Псе Барбосе» погоня действительно смысловой центр картины, а в «Самогонщиках» она носит, по сути, формальный характер? Объяснение этого для меня (естественно, по истечении довольно длительного времени) элементарно просто. В первом случае Трус, Балбес и Бывалый не могли не убежать от Барбоса. Всякий другой вариант их поведения исключался.

В «Самогонщиках» же мотивировка погони носила в себе элементы умозрительности, она была сконструирована, выстроена за письменным столом в отрыве от исходной ситуации и характеров персонажей. И даже финал — пес приносит в милицию змеевик от самогонного аппарата — не был логическим концом фильма. Это была лишь эффектная концовка, существующая сама по себе в своей парадоксальности.

Уже упомянутая мною фраза Саахова определила железный исход

действия потому, что в ответ на возражение Джабраила (по поводу прокурора) наш герой простодушно и мудро определяет для себя наиболее приемлемое стремление: «Сам понимаешь — не хочу». Следовательно, единственный выход для Саахова — жениться на Нине. Для этого все средства хороши, в том числе самые невероятные, ибо они оправданы исключительностью ситуации и характером персонажа.

У нас оказались развязанными руки. Съёмочная группа фильма «Кавказская пленница» с безнаказанным энтузиазмом принялась выдумывать трюки...

Всякий художник в каждый конкретный момент жизни питает наибольшую приязнь к своему последнему творению. В данном предисловии Гайдай словно бы сам для себя обосновывает значимость каждого элемента сценария и фильма «Кавказская пленница», невольно любясь свежим, недавно законченным и уже оттого любимым произведением. И, будто боясь показаться нескромным, интеллигентный режиссер одновременно находит к чему придраться в своих прежних работах, даже в предыдущей — «Операции «Ы»...», которая, как сегодня общепризнано, ничем не уступает «Кавказской пленнице»:

«Обычно метраж наших фильмов невелик. Исключение, пожалуй, составляет лишь «Операция «Ы». И хотя этому есть оправдание (картина состоит из трех новелл), я неоднократно замечал, что зритель в середине третьей новеллы устает, его комедийная реакция замедляется, внимание к шутке, трюку притупляется. Это и понятно: комедия, особенно эксцентрическая, своего рода сгущенная концентрация жизненного материала, определяемая особым отбором фактов и черт повседневности.

Однако отбор не кончается за письменным столом. Первая складка материала будущего фильма обычно у меня превышает окончательный метраж раза в полтора. В горячке съемок, в радости находок, в самодовольном отношении к игре собственной фантазии трудно определить целесообразность трюка, отделить главное от второстепенного, ощутить окончательный ритм картины. Успех комедии определяется в монтажной.

Целесообразность трюка. Трюк и сюжет. Трюк и характер персонажа. Об этом стоит говорить очень подробно или совсем не говорить. Во всяком случае, подробный разговор не входит в мою скромную задачу предварить сценарий «Кавказская пленница» несколькими словами о фильме, снятом по этому сценарию.

Родословную фильмов, которые я снял, выводят от короткометражек Мак-Сеннета и Бастера Китона, Макса Линдера и Чаплина. Иногда даже

упрекают в подражании ранним фильмам Чаплина. Однако у меня есть утешение. В подобных случаях я каждый раз вспоминаю вундеркинда из фельетона Ильфа и Петрова, который ужасно беспокоился о том, чтобы будущий фильм не получился, как у Чаплина. А ему отвечали:

— Не бойся, мальчик. Как у Чаплина, не получится»^[117].

Сам сценарий представляет собой практически словесную копию всего того, что мы видим в фильме. Это доказывает, что подавляющее большинство даже сугубо визуальных шуток и гэгов (не говоря уже о репликах и диалогах персонажей) было придумано заранее и зафиксировано на бумаге задолго до съемок. Так что слухи, что на съемочной площадке у Гайдая царил дух импровизации, видимо, сильно преувеличены. Актерам, конечно, позволялось импровизировать, но почему-то почти всегда в фильм попадали именно те дубли, содержание которых было четко прописано в сценарии.

Из тех крылатых выражений, на которые разошлась «Кавказская пленница», в сценарии отсутствует разве что реплика Труса: «Чей туфля? А, моё! Спасибо». Фраза действительно была симпровизирована Георгием Вициным прямо на съемочной площадке. Но это лишь исключение, подтверждающее правило: всё основное содержание картины рождено трудом сценаристов.

Почти все трюковые находки, которые мы видим на экране, тоже присутствуют в сценарии. Чего в нем действительно нет, так это тех сюрреалистических, абсурдистских гэгов, которые в советском кино, кажется, не использовал никто, кроме Гайдая. Двойник Шурика в спальном мешке; голова Труса, поворачивающаяся на 360 градусов; невероятно длинная рука Балбеса, чешущая пятку, — эти великолепные трюки, видимо, придумывались уже в процессе съемок.

Первая половина «Кавказской пленницы» до предела насыщена прямой речью персонажей. Особенно словоохотлив товарищ Саахов, чуть ли не каждую реплику заканчивающий оборотом-паразитом «клянусь, честное слово!» или расхожим для горских народов вопросительным «да?». И без того сочный язык, придуманный для Саахова авторами, дополнительно оживила матерая игра Этуша.

А вот троица на этот раз произносит даже меньше реплик, чем в получасовой новелле «Операция «Ы»...». Но тем ценнее и, так сказать, «крылатее» оказались решительно все их фразочки, включая даже такую убойную абракадабру, как знаменитое никулинское «бамбарбия-киргуду».

В сценарии «Кавказской пленницы» прекрасно отражена склонность

Гайдая к стилизации. Вот, например, как описывается дача Саахова:

«Высоко в горах, на краю отвесной скалы, прилепилось «Орлиное гнездо» — одинокая сакля, переоборудованная в загородный домик товарища Саахова. Одна стена сакли с большим окном и балконом висит над пропастью. Крыльцо и веранда выходят во фруктовый сад, отделенный от внешнего мира глухой стеной, сложенной из горного камня. Конечно, этот домик выглядит старинной саклей только внешне. На самом деле он модернизирован.

Прекрасная пленница заключена в угловой комнате, обставленной с вызывающей восточной роскошью. И вообще всё происходящее в «Орлином гнезде» как по содержанию, так и по форме живо напоминает нам приключенческие фильмы в стиле «ориенталь» типа «Багдадского вора», «Али-Бабы», «Синдбада-морехода» и т. д. Тут обязательны ковры и драгоценные подарки, прекрасные, но непреклонные пленницы, коварные султаны и их визири, могучие нубийские стражники, евнухи, рабыни и прочее. В этом стиле мы и видим героев нашей истории. Товарищ Саахов и Джабраил — это султан и его визирь, похищенная принцесса, естественно, — Нина, а все остальные обязанности нубийских стражников, евнухов и рабынь совмещают в себе Трус, Балбес и Бывалый»^[118].

Именно в описанной стилистике «волшебной арабской сказки» решена в фильме превосходная сцена с визитом к плененной Нине услужливой троицы. Под музыку из сюиты Римского-Корсакова «Шехеразада» (что тоже указано в сценарии) в комнате поочередно возникают Трус, Балбес и Бывалый, предлагающие пленнице угощения и развлечения. Особенно впечатляет появление в дверях сурового стража Бывалого, который буквально соткался из воздуха, как какой-нибудь старик Хоттабыч.

Поскольку кульминацией «Кавказской пленницы» можно считать пространную погоню во второй половине картины, небезынтересно взглянуть на то, как этот бессловесный эпизод выглядел на бумаге:

«Воспользовавшись привязанной к окну бельевой веревкой, Нина перелетает через двор, как Тарзан на лиане, и через секунду оказывается у машины.

Эдик продолжает читать лекцию. Вдруг слышен шум мотора. Все оборачиваются.

Санитарная машина задом выскакивает из ворот, разворачивается и уносится по шоссе. Эдик бросается за ней во двор, пробегает несколько шагов и останавливается, поняв бесполезность преследования.

Как раз в этот момент за спиной Эдика слышен рев другой машины. Чуть не сбив с ног, мимо Эдика проносится красный драндулет с троицей,

бросившейся в погоню за беглянкой.

Со страшным грохотом к воротам подлетает четырехколесная тележка с бочкой для винограда. На тележке стоит Шурик. Моментально оценив обстановку, Эдик нагоняет тележку и прыгает на нее.

Итак, здесь начинается то, без чего не может обойтись ни одна эксцентричная комедия, — погоня.

Расстановка сил на дороге такова. Впереди мчится Нина в санитарном газике. За ней несется тройца в своей экзотической красной машине. Сзади, разогнав свою тележку под уклон, всё более сокращают разрыв безмоторные Шурик и Эдик.

Как и во всякой приличной кинопогоне, начинается перестрелка. Это тройца отстреливается от настигающих ее Шурика и Эдика. Правда, вместо традиционных гангстерских автоматов и ручных гранат используются резиновые подтяжки Труса и свежие огурцы, лежащие в машине. Затем идет классический номер с лассо. Но вместо мустанга Эдик заарканивает задний бампер красного драндулета и начинает подтягивать свою тележку к машине.

Веревка превратилась в натянутый буксирный трос. Балбес с кинжалом в зубах сползает к бамперу, чтобы перерезать веревку. Трус держит его за ноги. И вот трос перерезан, но результат этой операции неожидан. Чтобы не упасть, Балбес вынужден схватиться за отрезанный конец веревки. Теперь он превратился в живое звено цепи, связывающей машину с тележкой.

С огромным трудом Трусу всё-таки удастся спасти своего сообщника и втянуть его обратно в кузов. Но, с другой стороны, и тележка всё более приближается к ним.

Далее следует третий элемент классических погонь: ужасающая катастрофа, машина, летящая в пропасть. Есть у нас и это. Балбес бросает на дорогу бутыл с машинным маслом и злорадно усмехается, предвкушая неизбежную аварию преследователей. И действительно, тележка скользит на разлитом масле, закручивается в смертельной спирали и летит в пропасть, разваливаясь по частям. Однако, согласно традиции, благородные герои не погибают. В данном случае Шурик и Эдик успевают ухватиться за сук растущего над пропастью дерева»^[119].

Не менее захватывающе читается финальная «сцена из фильма ужасов» в квартире Саахова. Как выясняется, этот эпизод вполне осознанно создавался «под Хичкока», прославленные триллеры которого, конечно, не попадали в советский прокат, но, как видно, были прекрасно известны Гайдаю:

«За спиной Саахова распахивается окно, и, когда он подходит, чтобы закрыть его, в комнату, зловеще хлопая крыльями, влетает дрессированная ворона и садится на шкаф.

— Кыш, кыш! — пытается прогнать ее Саахов, но ворона, не двигаясь, нагло каркает и почти по-человечески косит на него глазом.

Всё это совпадает с темой злого гения, звучащей сейчас из динамика телевизора. Саахову становится страшно. А тут еще раздается стук в дверь.

— Кто тут? — испуганно спрашивает Саахов.

Никакого ответа. Только скрипит дверца шкафа, на которой качается мрачная ворона. Это уже Хичкок! И хотя товарищ Саахов никогда не видел фильмов ужасов Хичкока, сейчас он испытывает неподдельный ужас. Он делает несколько шагов к креслу — и вдруг гаснет свет.

С трудом добравшись на подгибающихся ногах до торшера, Саахов ощупью находит выключатель, зажигает свет и... видит привидение. В его кресле перед телевизором сидит Нина, в белой шали, прямая и неподвижная»^[120].

Забавное совпадение: «Кавказская пленница», как и новелла «Напарник», заканчивается сценой самосуда. Но если бедолага Федя помимо порки получил еще и «персональный наряд на все пятнадцать суток», то товарищ Саахов попросту «не может сесть» — не только в буквальном, но и в переносном смысле этого выражения, как явно подразумевалось авторами сценария. Мол, номенклатурного работника высокого ранга уж как-нибудь оправдают, в отличие от его наемников. Смелый сатирический намек! Но не менее дерзким выглядело то, что в фигуре Саахова слегка проступали очертания самого Иосифа Сталина. Начиная с «Кавказской пленницы» тень вождя будет всё чаще «навещать» комедии Гайдая, которые явно не так просты и прямолинейны, как это может показаться при их поверхностном просмотре.

Нелирическое отступление

ГАЙДАЙ И СТАЛИН

Как Леонид Гайдай относился к Сталину? На этот вопрос с уверенностью можно ответить только при разговоре о молодых годах Гайдая, то есть о том времени, когда Сталин еще правил страной. Так, 22 декабря 1949 года 26-летний Леонид писал родителям в Иркутск: «Вчера был радостный, торжественный день — день рождения Иосифа Виссарионовича. Здесь, в Москве, как-то острее чувствуешь знаменательные даты. Был вечером на Красной площади. Каждый зубец Кремля, каждая башенка в огнях, над собором Василия Блаженного огромный светящийся портрет Сталина. В центре — толпы народа. Настроение у всех праздничное, приподнятое. Москвичи говорят, что только в день 800-летия Москвы и в день Победы в 1945 г. было так празднично в Москве»^{121}.

Позже отношение Гайдая к Сталину, видимо, поменялось. Об этом косвенно свидетельствуют различные иронические намеки и полунамеки на великого вождя, присутствующие во многих гайдаевских комедиях. И первой в этом ряду, конечно, была «Кавказская пленница».

«У Гайдая был очень кропотливый отбор материала, — вспоминал Александр Зацепин. — И, конечно, монтаж. Очень многое из того, что было снято, он сам выбрасывал. Но многое у него отнимали насильно. Помню, что в «Кавказской пленнице» была чудесная панорама товарища Саахова снизу вверх: сапоги, военные брюки, китель, рука, засунутая за китель, — точно Сталин. Доходим до головы — товарищ Саахов. В просмотровом зале стоял гомерический смех, но в Госкино этот кадр безжалостно вырезали и смыли негатив. Много таких гайдаевских замечательных деталей исчезло навсегда»^{122}.

А в 1993 году на вопрос корреспондентки журнала «Экран и сцена»: «Вам не кажется, что ваш Саахов — такой маленький Берия?» — Гайдай ответил: «Так и было задумано».

Присутствует в «Пленнице» и ирония по отношению к Хрущеву. «Это, как его, волонтаризм!» — произносит в одной из сцен Балбес. В те годы данное слово ассоциировалось именно с Хрущевым — причины его досрочного снятия и отправки на пенсию были повсеместно указаны в печати: «волонтаризм и субъективизм».

Однако столь же открыто высмеивать Сталина уже возбранялось — с приходом к власти Брежнева хрущевский курс на десталинизацию был немедленно свернут.

И всё-таки некоторые детали образа Саахова — и белый френч, и усы, и сама манера разговора — явно отсылают к товарищу Джугашвили. Фраза «Вы сюда приехали, чтобы записывать сказки, понимаете ли, а мы здесь работаем, чтобы сказку сделать былью, понимаете ли!» не только отчасти воспроизводит стиль сталинских речей, но и цитирует строку из знаменитого «Марша авиаторов» — одной из тех песен, которые по сей день стойко ассоциируются с 1930-ми годами.

В свою очередь, обмен репликами Труса и Балбеса при первом их появлении в кадре («Жить, как говорится, хорошо!» — «А хорошо жить еще лучше») приводит на ум хрестоматийное сталинское изречение «Жить стало лучше, жить стало веселее».

Любопытный момент, относящийся к Сталину, присутствует и в комедии «Иван Васильевич меняет профессию» (1973). В сцене, когда Милославский диктует Феофану царский указ, Леонид Куравлев произносит: «Точку поставь». Эти слова сказаны актером словно бы с легким кавказским акцентом, при этом он делает такое движение рукой, как будто в ней находится трубка. Этот эпизод вполне может быть завуалированной пародией, например, на эпопею Юрия Озерова «Освобождение». Пять серий этого фильма поочередно выходили в прокат как раз на рубеже шестидесятых — семидесятых годов, и в каждой присутствовал Сталин, впервые после долгого перерыва возвращенный на экран в качестве мудрого правителя и незаменимого Верховного главнокомандующего. И, конечно, Сталин в «Освобождении» неизменно покуривал трубку и регулярно надиктовывал или сообщал по телефону свои приказы.

В картине «Не может быть!» (1975) Гайдай, кажется, повторил «сталинский» гэг, который, по словам Зацепина, был вырезан из «Кавказской пленницы». В третьей новелле («Свадебное происшествие») один из гостей выглядит просто-таки карикатурой на Сталина. Завидев его в дверях, герой Вицина (отец невесты) кидается к нему с криком: «Иван Израилевич!» — и услужливо снимает с него шубу. Под шубой вновь оказываются типичные сталинские френч (уже не парадный белый, а защитного цвета) и высокие сапоги. В довершение всего Иван Израилевич величественно закладывает руку за лацкан френча и грозно надвигается прямо на камеру.

Еврейская составляющая этого образа (персонажа играет Готлиб

Ронинсон), видимо, была введена для маскировки. Как видно, цензоров это и впрямь сбilo с толку.

В сцене из следующего фильма Гайдая — «Инкогнито из Петербурга» (экранизации «Ревизора») — звучит реплика Бобчинского: «А когда генерал, то уж разве сам генералиссимус». Разумеется, это дословный гоголевский текст, но Олег Анофриев, играющий данную роль, произносит слово «генералиссимус» с таким подчеркнутым значением и трепетом, что редкий зритель не увидит в этом хотя бы смутного намека на единственного советского генералиссимуса.

Наконец, откровенный шарж на Сталина появится в последнем фильме Гайдая «На Дерибасовской хорошая погода, или На Брайтон-Бич опять идут дожди» (1992). По сюжету главный отрицательный герой Артист (в исполнении Андрея Мягкова) появляется перед членами своей преступной группировки в образах советских вождей. Изображая Сталина, Артист курит трубку и с соответствующим акцентом (озвучка Артема Карапетяна) произносит такие фразы: «Если рано убить, значит, надо его купить», «Русские не сдаются, товарищ Кац». В какой-то момент этот карикатурный Сталин даже берет на руки невесту откуда взявшуюся маленькую девочку с воздушным шариком.

Но самая последняя отсылка Гайдая к Сталину присутствует в одной из заключительных сцен этой комедии. Герои Юрия Волынцева (генерал КГБ) и Эммануила Виторгана (генерал ЦРУ) наблюдают за своими подопечными — разведчиком Дмитрием и агентом Мэри, которые во время вражеской атаки спаслись от действия ядовитого газа посредством затяжного поцелуя. «Любовь побеждает смерть!» — торжествующе произносит Виторган. «Это посильнее, чем «Фауст» Гёте», — сакраментально резюмирует Волынцев. Известно, что именно эти слова («Эта штука сильнее, чем «Фауст» Гёте (любовь побеждает смерть)») Сталин в 1931 году написал на последней странице книги Максима Горького сразу после того, как писатель прочел ему свою сказку «Девушка и Смерть».

Глава одиннадцатая

«БРИЛЛИАНТОВАЯ РУКА»

Миронов. Папанов. Мордюкова

Уже после «Кавказской пленницы» за Гайдаем окончательно закрепилась репутация самого кассового режиссера страны. Коллега Григорий Чухрай настойчиво звал его в свое Экспериментальное творческое объединение (ЭТО) — уникальную организацию кинематографистов при «Мосфильме», которую он возглавлял вместе с Владимиром Александровичем Познером. Последний долгое время прожил в эмиграции, занимаясь кино, и одно время даже был руководителем голливудской кинокомпании «Метро-Голдвин-Майер». После войны Познер вернулся на родину и поставил себе целью привнести в советское кинопроизводство результативные экономические принципы устройства западных студий. Начать столь непривычный для социалистических условий эксперимент разрешили только в 1965 году.

ЭТО просуществовало десять лет — и всё это время в нем действовали самые настоящие рыночные отношения: чем больше денег картина собирала в прокате, тем больше получали ее создатели. Ясно, что Гайдай в таких условиях имел шанс разбогатеть как никакой другой советский режиссер.

Но Леонид Иович смог воспользоваться этим шансом только в самом конце шестидесятых годов, когда начал снимать «12 стульев». А «Бриллиантовая рука», как и «Кавказская пленница», снималась в объединении «Луч», возглавляемом Пырьевым. Гайдай считал недопустимым покинуть своего покровителя, который так много для него сделал. Забегая вперед скажем, что Иван Александрович Пырьев скончался 7 февраля 1968 года, когда работа над «Бриллиантовой рукой» уже шла полным ходом.

Между тем Гайдаю и его семье в то время не помешали бы лишние деньги. Несмотря на успех «Кавказской пленницы», Леонид и Нина всё еще не расплатились за кооперативную квартиру.

Хотя супруги продолжали жить, руководствуясь северо-корейским

лозунгом «Чучхе и Чхоллима», каждый из них клал лично заработанные деньги в одно и то же место — прикроватную тумбочку.

Однажды Нина получила на Киностудии им. Горького премию — 300 рублей — за дубляж очередного зарубежного фильма. Никогда не задумывавшийся о расходах Леонид взял эти деньги и потратил на что-то несущественное. Нина возмутилась и потребовала в дальнейшем разделять сбережения. С тех пор каждый из супругов хранил свои гонорары в собственной тумбочке. И Гайдай стал несколько более рациональным в тратах.

Нина Гребешкова тем не менее и после этого случая отличалась редкой для молодой женщины скромностью и не позволяла себе приобретать дорогие платья или украшения. Но когда некоторые ее подруги-артистки (Нина Меньшикова, Алла Ларионова) обзавелись бриллиантами, Гребешкова задумалась: разве она чем-то хуже?

Тут кстати пришлось легкая бытовая ссора с мужем. Однажды супруги завтракали на кухне вареными яйцами. В тарелке осталось два яйца: одно — целое, второе — с треснувшей скорлупой. Леонид протянул руку и взял себе целое.

— Если ты первый берешь, значит, должен был взять то, что похуже, — раздраженно заметила ему Нина.

— Да? — слегка удивился Леонид. — А как бы ты сделала?

— Я бы, конечно, взяла разбитое!

— Ну вот и бери, — парировал Гайдай.

Тогда Гребешкова схватила лопнувшее яйцо и со злостью швырнула его в стену.

Гайдай недоумевал: такое было впервые. Жена устраивает ему сцену, догадался режиссер и, ни слова не говоря, вышел из-за стола. Идти на конфликт он, по своему обыкновению, отказывался.

А Нина, покоробленная таким отношением, впервые в жизни решила демонстративно потратить серьезную сумму лично на себя. В ее тумбочке лежали 400 рублей, которые вскоре надо было вносить за кооператив. Уязвленная женщина, не задумываясь, взяла эти деньги и отправилась в ювелирный магазин, где купила бриллиантовые серьги и кольцо. «Мсть» свершилась.

Но к тому времени, как Нина вернулась домой, у нее уже исчез весь запал. «Зачем я это сделала? На что мне эти побрякушки?» — досадовала она на себя.

К мужу Нина обратилась не торжествуя, как планировалось, а чуть ли не с повинной.

— Я все деньги потратила, — понуро сказала она.

Леонид и глазом не моргнул:

— Ну и ладно.

— Да ты только посмотри, на что! — сокрушенно продолжала Нина.

Но Гайдай искренне восхитился бриллиантовыми безделушками и даже похвалил жену:

— Как красиво! Молодец, что купила, Нинок.

Инцидент был исчерпан, настало полное супружеское примирение, и семейная жизнь вошла в привычное русло.

Идея фильма «Бриллиантовая рука» была, однако, подсказана совсем другими событиями. Инициатива написать именно такой сценарий вновь исходила от Костюковского и Слободского. Гайдай же после «Кавказской пленницы» рассчитывал заняться совсем иным — его вновь потянуло к литературной классике.

Об этом периоде колебаний упоминается, в частности, в книге Ивана Фролова:

«Во время одного из посещений Гайдая он сказал мне:

— Вот над чем хочу работать...

И положил передо мной роман И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев».

— Ты же говорил, что над Булгаковым...

Он ответил, что хотел было поставить «Бег», но дело не заладилось. Потом сообщил, что сейчас работает с Я. Костюковским и М. Слободским над комедийным сценарием «Контрабандисты». Но сначала хотел бы поставить «Двенадцать стульев» и вот по этому вопросу собирался идти к тогдашнему председателю Госкино СССР Романову.

— Почему сразу к Романову? — удивился я.

Гайдай стал объяснять, что студийное руководство решить этого вопроса не может. Он уже говорил с главным редактором и директором студии. Никто не произносит сакраментального «нет», но слова «да» тоже ни у кого не вытянешь. Каждый ссылается на вышестоящего начальника. Вот и приходится идти к самому председателю Госкино.

Такая централизация власти в то время была характерна не только для производственной сферы, но и для всех сторон общественной жизни, где ответственные решения принимались в самых высоких инстанциях.

Что касается кинопроизводства, то студиям здесь, думается, предоставлялась всё-таки большая свобода, чем промышленным предприятиям, но вся их деятельность также тщательно контролировалась,

поправлялась и утверждалась главками и председателем Госкино.

Во время разговора выяснилось, что Гайдай уже звонил в секретариат Госкино и что на завтра уже назначен его прием к Романову.

Этот разговор состоялся вскоре после выхода на экраны фильма Михаила Швейцера «Золотой теленок». Я подумал, что сие обстоятельство значительно осложняло работу.

На другой вечер я позвонил Гайдаю и спросил о результатах его похода к Романову.

Он ответил, что пока ничего не решилось. Романов сказал, что надо подождать, как пройдет по экранам «Золотой теленок». А потом можно будет вернуться к вопросу о «Двенадцати стульях».

— Но пока можно было бы работать над сценарием, — предположил я.

— Я буду помаленьку работать. Но сначала поставлю «Контрабандистов»^{123}.

Всё началось с того, что Яков Костюковский прочитал в журнале «За рубежом» небольшую заметку о европейских контрабандистах, которые использовали фальшивые переломы для перевозки в гипсе драгоценностей и наркотиков.

Идею придумать сюжет кинокомедии о контрабандистах поддержал Гайдай, и в марте 1967 года (то есть еще до премьеры «Кавказской пленницы») Костюковский и Слободской подали соответствующую сценарную заявку на «Мосфильм».

Начиналась заявка традиционно: «На этот раз мы совместно с режиссером Гайдаем решили временно отказаться как от нашего героя Шурика, так и от популярной троицы. Юрий Никулин будет играть уже не Балбеса, а центральную комедийную роль. Это будет скромный служащий отнюдь не героического вида и нрава, волею обстоятельств попавший в самую гущу опасных приключений».

Но дальше шло нечто удивительное — обоснование сюжета будущей комедии, согласно которому драгоценности ввозятся из-за границы в СССР, а вовсе не наоборот:

«В последние годы советский рубль окреп, завоевал солидные позиции на международной валютной арене. Мы все, естественно, гордимся этим. Но, с другой стороны, это обстоятельство вызвало нездоровый интерес к нашей стране профессиональных контрабандистов. Пользуясь развитием наших международных связей и туризма, контрабандисты стараются забросить в СССР золото и бриллианты, сбыть их и вывезти за границу советские деньги. О таких фактах всё чаще и чаще пишет наша печать.

Конечно, в большинстве случаев контрабандисты терпят у нас крах,

во-первых, благодаря бдительности соответствующих органов, а во-вторых, потому, что деятельность контрабандистов и их клиентов не находит в нашем обществе социальной опоры, так как подавляющее большинство советских людей оказывают помощь государству в борьбе с контрабандой.

История одного такого краха и ложится в основу нашей кинокомедии...»^{124}

Как выразился Денис Горелов, приведя фрагмент этой заявки в своей статье: «Мотивация редкой степени кретинизма и наглости, но в 1969 году сходило и не такое»^{125}.

Заявка была одобрена, и в июне 1967-го Слободской и Костюковский приступили к работе над литературным сценарием. Гайдай присоединился к ним в конце лета. Режиссерский сценарий был в общих чертах закончен к ноябрю, еще два месяца ушло на доведение его до ума. В итоге подготовительный период съемок будущей комедии стартовал в самом конце 1967 года.

Но перед этим руководство студии потребовало изъять из режиссерского сценария ряд реплик и сцен. Пришлось пожертвовать, в частности, пионерами, поздравляющими Шефа, и фразой Лелика «Главное в нашем деле — социалистический реализм».

Роль главного героя Семена Семеновича Горбункова изначально писалась в расчете на Юрия Никулина. Артист заранее договорился с цирковым руководством, что в 1968 году ему предоставят шестимесячный отпуск на период съемок.

На каждую из всех остальных существенных ролей, как обычно, претендовали несколько актеров. Гешей Козодоевым (в сценарии он именуется Графом) могли стать Георгий Вицин, Валерий Носик, Рудольф Рудин. На роль Лелика (его сценарное прозвище — Механик), кроме Папанова, пробовался Михаил Пуговкин. На роль Шефа — Павел Шпрингфельд и Борис Рунге (сыграл в итоге Николай Романов). Анной Сергеевной (Незнакомкой по сценарию) могли стать Эве Киви или Лилия Юдина, но роль досталась Светлане Светличной. За то, чтобы сыграть управдома Плющ, с Нонной Мордюковой состязались Клара Лучко и Татьяна Гаврилова. И даже на роль жены Горбункова, помимо Нины Гребешковой, претендовала еще Ия Саввина.

В конце марта 1968 года в творческом объединении «Луч» состоялся традиционный худсовет по кастингу:

«В. Авдюшко: Незнакомка — мне больше понравилась Светличная, это не простой ход. Шеф — Шпрингфельд. Есть определенная мягкость в его

игре. Миронов выглядит интереснее Вицина.

Л. Гуревич (сценарист и режиссер. — *Е. Н.*): Вицин или Миронов? Всё зависит от замысла. Если в старой традиции — то Вицин, если по-новому — Миронов. Вицин — не новая роль, а повторение характера, ранее сыгранного.

Незнакомка — Эву Киви я не воспринимаю. Светличная — наша актриса, решает роль более сложным рисунком. Юдина более откровенная. Романов или Шпрингфельд на роль Шефа? Предпочтение я отдаю Шпрингфельду из-за того, что он наш штатный актер. Бориса Рунге в роли Шефа категорически не воспринимаю.

Б. Кремнев: Пробы мне очень понравились. Хорош Никулин, Папанов. Надо брать на роль Графа Миронова — он очень убедителен. Незнакомка — из двух зол выбирают меньшее — Светличная. Шеф в исполнении Рунге мне понравился. Здесь надо учесть, что и Миронов, и Папанов, и Рунге из одного театра. Не понравилась Мордюкова. Фельетонность возведена в абсолют. Может, я не прав, но Мордюкова совершенно не нравится.

И. Биц (директор творческого объединения «Луч». — *Е. Я.*): То, что я увидел, противоречит заглавной надписи. Хотя меня это не пугает — мы знаем возможности режиссера. Однакостораживает спокойное отношение. Режиссер поленился. Это не пробы эксцентрической комедии.

Мордюкова мне нравится. Папанов — занятой актер, но я целиком и полностью за него. Миронов — блестяще подходит к этой роли. Незнакомка — у Юдиной больше возможностей.

А. Степанов (редактор «Мосфильма». — *Е. Я.*): Незнакомка — ни одна из трех актрис мне не кажется абсолютной. Хотелось бы больше привлекательности. По сравнению с Вициным Миронов на коне. Но и Миронов мне не кажется стопроцентным попаданием. Он всё еще кривляется. Окончательно сказать «да» за Миронова не могу...

Мордюкова в принципе подходит, но она зажата, неестественна, потому и вызывает сомнения. Рунге быстро приедается. Шпрингфельд, вероятно, будет лучше.

Я. Костюковский: Граф — Миронов мне понравился. Здесь, мне кажется, снайперское попадание. С Никулиным он удивительно кооптируется. Абсолютно точно!

Из Незнакомок выбрал бы Юдину. Здесь интересен разрыв — внешнего вида и того, что ей предстоит делать.

Шеф — я за Романова. Он таков, что пройдешь мимо и не обратишь на него внимания. Он не пытается понравиться. Он достоверен. Он сохранит детективность до конца.

М. Слободской: Все Незнакомки мне не нравятся. Если есть возможность, я бы еще искал. Я за Романова — Шефа, но не знаю, как он сыграет конец. Миронову в кино не везет. Убежден, что Гайдай сделает из него комедийного актера.

Э. Климов (режиссер. — Е. Н.): Всё смешно. Но Аптекари и Шеф мне не понравились. Из Незнакомок — тоже ни одна. Им не надо играть соблазнительниц.

Л. Гайдай: Многое, сказанное здесь, правильно. Спасибо. В Незнакомках у меня самого уверенности нет. Надо, видимо, еще искать. Насчет Шефа — роль маленькая. Задача — обмануть зрителя. Мне показалось, что Шпрингфельд может сыграть жалкого человека. Надо, чтобы у зрителей не было подозрений. Романов — лучше, но тоже пока полной уверенности нет. Мордюковой надо работать»^{126}.

И до, и после худсовета Гайдай со своим новым оператором Игорем Черных искали места для натурных съемок в Узбекистане, Азербайджане, Крыму. После долгих поисков в качестве основных локаций были выбраны Баку (которому предстояло «исполнить роль» Стамбула), Сочи и Адлер (оба населенных пункта должны были изображать южный портовый город, где, согласно сценарию, проживает Горбунков). Съемочные площадки некоторых сцен были намечены также в Красной Поляне и Туапсе.

Но первые съемки «Бриллиантовой руки» прошли в павильонах «Мосфильма». Начало было положено 25 апреля 1968 года. В этот день снимали одну из первых сцен фильма, действие которой происходит в квартире Шефа.

Семнадцатого мая съемочная группа прибыла в Адлер и поселилась в гостинице «Горизонт».

Перед этим и Леонид Гайдай, и Юрий Никулин успели дать для печати интервью о предстоящих съемках.

«На этот раз мы снимаем совершенно новую картину с новыми героями, — рассказывал Гайдай. — Мне думается, что наша троица уже закончила свою экранную жизнь и вряд ли стоит к ней возвращаться. Нужны новые персонажи. И мы попытаемся представить их в новой нашей комедии «Бриллиантовая рука».

Сценарий написан специально для Юрия Владимировича Никулина. Он будет играть роль, резко отличную от его прежних. Его герой Семен Семеныч Горбунков — человек прежде всего положительный. Это скромный служащий, хороший семьянин, тихий, в чем-то нерешительный. Однако, попав в силу обстоятельств в руки контрабандистов, он проявляет

такие качества, которые в нем трудно было предположить.

Будущая комедия не будет чисто эксцентрической. По форме она близка к «Кавказской пленнице» И пародийность не только внешняя (построение фильма, название его отдельных частей), она присуща внутренней ткани фильма — сюжетным ходам, диалогам. В комедии мы пародируем штампы, по которым сделаны многие детективы, наши и зарубежные, появившиеся в изобилии на экранах в последнее время.

Таким образом мы стремимся к тому, чтобы в комедии было несколько срезов и самые разные зрители нашли бы в ней свое. Одним будут интересны погони и трюки, другим — пародийная стилистика картины, третьим — комические приемы, четвертым — сатирические образы.

Сейчас у нас самая горячая пора. Целые дни с оператором Игорем Черных репетируем и ведем пробные съемки. Еще не весь актерский состав подобран...»^{127}

Не меньше режиссера был настроен на продуктивную работу и исполнитель главной роли Никулин:

«Уже не секрет, что авторы написали этот образ заранее в расчете на мое исполнение, поэтому с Семеном Семеновичем я сжился уже давно, еще за полгода до съемок. Зимой-весной этого года я с цирком находился на гастролях в США. И уже там примеривался к роли, мысленно репетировал те или иные сцены и, конечно же, с нетерпением ждал первого съемочного дня.

Этот день настал, но мне пришлось сразу же отказаться от всех моих предварительных наметок и штрихов роли. Режиссер вмиг рассеял их. Он нарисовал мне совершенно иного Семена Семеновича. И, представьте, я увидел его. Увидел сразу же. Должен сказать, Леонид Гайдай не относится к категории режиссеров, «давящих» на актеров, исключаящих их инициативу. Он убеждает. И убеждает так, что с ним нельзя не согласиться. От этого мне с ним вдвойне приятно и интересно работать. Разве может быть большее удовлетворение, чем то, когда точка зрения актера эквивалентна режиссерскому замыслу?

А кроме того, режиссер Гайдай, прежде чем изменить или внести что-то в игру актера, неоднократно проиграет эту роль сам рядом с актером, да и наверняка сначала без него.

Я очень рад, что мне повезло и на партнеров. Это великолепные актеры — Папанов, Миронов, Мордюкова, Гребешкова, Чекан.

Работы в фильме для меня очень много. Пришлось даже на время съемок оставить работу в цирке и, конечно, отказаться от всех других

предложений»^{128}.

Насчет того, что еще до съемок Леонид Гайдай лично прорабатывает все роли будущего фильма (тем самым как бы временно возвращаясь к своей первой — актерской — профессии), Никулин был прав. По свидетельству Костюковского, «в «Бриллиантовой руке» Гайдай, по сути, проиграл все кадры сам. Он репетировал перед зеркалом, разговаривал сам с собой, кривлялся»^{129}.

За три месяца была отснята основная часть натурных сцен фильма, и 22 июля группа вернулась в Москву, где сразу же возобновились павильонные съемки.

Девятого августа состоялся худсовет, где обсуждался готовый к тому моменту материал.

«А. Столпер: Гайдай — это режиссер особого, уникального дара. В его картинах есть вещи, которые никто сделать не может. Но по сегодняшнему материалу надо серьезно поговорить, хотя и здесь есть прекрасные находки. Путешествие мальчика по воде и танец Миронова — это великолепные вещи. Но есть и то, от чего надо освободиться. Всё, что касается прямого сюжета, не хочется смотреть, это скучно. Отношения героя с детьми, внешним миром — это всё хуже, чем там, где есть эксцентрика. От этого надо постараться уйти. Его пугливость, вся история с семьей — всё это не очень интересно. Я намеренно сгущаю краски, так как хочется это остановить... Убежден, что в целом картина сложится прекрасно.

М. Туровская: Я увидела в материале удачные вещи и менее удачные. Там, где куски освобождены от быта, — это интересно. Во многом мне понравился Миронов. Меньше, чем обычно, мне здесь нравится Никулин, там, где он в бытовых сценах. Великолепна сцена с полковником, когда идут недосказанные фразы. Дети, кровати — это всё менее удачно. Много можно опустить... Слабее всего управдом — Мордюкова. Ее очень много, и она несмешна. Вся эксцентрика превосходна.

Э. Рязанов: Материал у меня вызывает тревогу. У Гайдая несомненно необыкновенный дар. Но здесь он попытался отойти от своего обычного взгляда (в смысле бытовых сцен), а эксцентрика осталась. Тут надо привести всё в единый план. Я не являюсь сторонником чистоты жанра, но должна быть одна интонация, одна линия. Пока это не очень сочетается. Кажется, что и режиссер в нерешительности. Нет ощущения целого. У меня осталось ощущение некоторой чересполосицы. Эксцентрические

куски, безусловно, сильнее.

По актерам. Никулин в основном играет реальный план и вдруг делает трюки. Пока это органически не сочетается. Папанов жмет на всю железку. Он опасный артист. Есть тут куски чудовищного пережима. Двойственность (реальный план и эксцентрика) есть у Миронова. Мордюкова не получилась. Танец Миронова — полная неожиданность, я не был к нему готов. Это чистая условность.

У меня осталось впечатление очень разного материала, ощущение раздвоенности. Главное сейчас — найти точную интонацию.

Л. Арнштам: Роль Мордюковой и в сценарии была слабой. Надо ее побольше подрезать, может быть, оставить ее только как мотив, или сделать странно эксцентричной. Миронову не хватает заземления, тогда сразу станет виден образ.

Л. Гайдай: У меня лично материал тревоги не вызывает. Всегда что-то удается, что-то нет. Не понимаю, что такое чересполосица, по-моему, так и должно быть. Думаю, что мы на правильном пути.

А. Столпер: Я убежден, что картина будет интересной, мы не хотим ничего диктовать, но если какие-то вещи мы находим не на уровне Гайдая, как вся история с Мордюковой, то к ним надо прислушаться и перестраиваться на том же уровне.

М. Туровская: Обычно, когда картина Гайдая смонтирована, она становится интересной. Детям всегда нравятся картины Гайдая, да и взрослым, так как в них есть одно необходимое качество — эксцентрика, хотя она всё не исчерпывает. Это народный балаган в кино, где есть и грубость. Это божий дар, которым надо дорожить.

Бытовые сцены, повторяю, не очень интересны, потому что нет главного — они не затрагивают струн души, в сценах с женой нет сентиментальности, как у Чаплина. Самое страшное в таких картинах — скука. Мордюкова снята скромно и просто — и это неинтересно. Побольше надо оставлять балаганную стилистику, этого не надо бояться»^[130].

Как почти всегда бывало на подобных худсоветах, мнения оказались очень схожи между собой. Один за другим все обсуждающие выразили недовольство Мордюковой и бытовыми сценами, но дружно похвалили сцены эксцентрические.

По приведенным фрагментам видно, как слепы бывают современники к выдающимся культурным явлениям, рождающимся на их глазах. Время показало всю несправедливость неприятия образа товарища Плющ в исполнении Нонны Мордюковой. Ведь все ее реплики из этого фильма ушли в народ с такой же легкостью, как и фразы персонажей-

контрабандистов, сыгранных Папановым и Мироновым.

В роли Варвары Сергеевны Плющ была не прочь попробовать себя Нина Гребешкова. Но муж наотрез отказал ей, объяснив, что ему нужна воплощенная бандерша, то есть женщина как раз с комплекцией Мордюковой. Нине же супруг заранее прочил роль Нади Горбунковой, «идеальной жены». Это предложение Гребешкова поначалу сочла для себя оскорбительным.

— В сценарии у всех яркие характеры, — заметила она мужу, — и только твоя Надя, которую ты мне предлагаешь, совершенно никакая.

— А жена и должна быть такой, — усмехнулся Гайдай.

Поразмыслив, Нина Гребешкова согласилась на эту роль, твердо решив привнести в нее частицу самой себя, что ей, несомненно, удалось: в ее исполнении Надя получилась отнюдь не «никакой»; глядя сегодня на ее работу в этом фильме, мы даже можем отчасти представить себе, какой Нина Павловна была в быту, в семейной жизни с Гайдаем.

А когда после выхода «Бриллиантовой руки» Гребешковой стали пачками приходить письма от восторженных зрителей-мужчин, Гайдай возликовал:

— Ну вот видишь, а ты еще не хотела играть!

Что касается Нонны Мордюковой, то она в свое время признавалась: «Честно говоря, сниматься у Гайдая довольно трудно. Он из тех режиссеров, которые считают, что спасение утопающих — дело рук самих утопающих. Иными словами, Гайдай дает актеру лишь самые основные направления для работы. На каждую съемку к нему нужно приходиться хорошо подготовленными, предлагать свои варианты прочтения роли, создания образа. Думаю, именно поэтому у Гайдая легче сниматься актерам с большой фантазией, актерам яркой индивидуальности — именно таким, как Анатолий Папанов»^{131}.

Для Папанова, как и для Мордюковой, «Бриллиантовая рука» была первой работой с Гайдаем. Актер был не очень доволен тем решением образа Лелика, на котором настоял режиссер, но, несмотря на это, у него остались самые приятные впечатления от съемок у Гайдая. В следующее десятилетие артист сыграет одну из главных ролей (Городничего) в гайдаевском «Ревизоре» — «Инкогнито из Петербурга». А в 1983 году Папанов опубликует в газете «Труд» трогательную заметку, посвященную шестидесятилетию Леонида Иовича: «Когда заходит речь о режиссере Гайдае, мы, актеры, с неменьшим удовольствием говорим и о человеке по фамилии Гайдай. Общаться с ним не просто интересно, но потрясающе увлекательно. Понимаете, он человек с доверчивой душой ребенка.

Искренне любит нашего брата актера — ведь сам в молодости играл на сцене Иркутского драматического театра. Нет, он не добренький, его и во гневе увидишь в жизни или на съемочной площадке. Но в том-то и дело, что даже в гневе своем он... добрый! Желающий добра!»^{132}

В августе и сентябре 1968 года снимались заключительные сцены фильма — лесные (те, что позже войдут в пятиминутную вторую часть «Бриллиантовой руки» под названием «Костяная нога»). Съемки проходили в Павловской Слободе (село в Подмосковье) и окрестностях города Гжатска (Смоленская область).

А 12 сентября съемочная группа отправилась в новую экспедицию — работать над «стамбульскими» сценами в Баку. Там киношники пробыли до конца месяца, после чего вернулись на «Мосфильм», где занялись павильонными досъемками и одновременно озвучанием готовых сцен.

Двадцать первого октября состоялся предпоследний худсовет по «Бриллиантовой руке». К тому времени большинство сцен уже обрело тот вид, который известен зрителям. Тем не менее новое обсуждение не многим отличалось от предыдущего, двумя с половиной месяцами ранее:

«Т. Соколовская (редактор «Мосфильма». — Е. И.): Роль Мордюковой решена неинтересно. Слишком сгущены краски. Это выбивается из стиля эксцентрической комедии. Плющ слишком много, и она монотонна... Очень пластичен Миронов, обаятелен Никулин, интересен Папанов.

В. Леонов: Мордюкова, мне кажется, просто не всё хорошо делает. Надо весь материал с ней проверить.

Е. Скиданенко (редактор «Мосфильма». — Е. Н.): Материала много, и он интересен. Трудно определенно сказать режиссеру, что надо резать. Беготню по тупику Миронова необходимо сократить. Мордюковой много, но где ее подрезать — трудно сказать. Слишком много закрывания замков в квартире Шефа. Проезд на рыбалку тоже можно подрезать.

Э. Рязанов: Картина получается, стало много смешного, но у меня ощущение, что затянуто всё, почти каждый эпизод. Не очень мне нравится сцена на пароходе, где поют Миронов и Никулин. Зритель еще к этому не готов. Сюжет должен развиваться стремительно, идти быстро к арбузной корке. Надо сократить гида и метания Миронова по лабиринту... История с Шефом не раскрыта.

Л. Арнштам: Материал детективного характера хорош, бытовой — хуже... Песня на пароходе мне не нравится. «Песня про зайцев» может звучать только в ресторане. Гид, конечно, не нужен. Лабиринт слишком длинный. Надо выбросить весь эпизод с девушкой-скрипачкой. Я оставил

бы только историю в такси. Мордюкову надо сократить, проезды на рыбалку тоже. Слишком много возни с железякой и камнем на рыбалке. Нужно найти ритм картины.

Л. Гайдай: Сокращать, конечно, надо, но что? Тут надо подумать. Наверное, надо сократить Никулина на пароходе. Короче, предстоит серьезный монтаж»^{133}.

Почти все рекомендации, высказанные режиссером Лео Арнштамом, были приняты Гайдаем. От гида-эмигранта в фильме не осталось почти ничего, девушка-скрипачка выпала из картины полностью. Но эти сцены сохранились в опубликованном после выхода фильма сценарии.

Вот как изначально выглядело завершение экскурсии по Стамбулу:

«Экскурсия окончена, и, как это принято у советских туристов, руководительница группы преподносит гиду сувениры: модель спутника, матрешку и блестящий электросамовар.

— Спасибо, спасибо, господа! — говорит по-настоящему растроганный гид. — Желаю вам счастливого возвращения на вашу... если позволите сказать, на нашу прекрасную родину... Я бы хотел...

Но тут он вдруг замолкает, словно проглотив какой-то комок, и опускает голову.

Туристы затихают. И в наступившей тишине чуткий Семен Семенович, чтобы разрядить обстановку, говорит:

— А это вам... От меня лично... И от нас всех... Особая московская... — Он протягивает гиду сувенирную бутылочку»^{134}.

Скрипачка появляется в сцене, когда Семен Семенович отправляется поздно вечером в булочную:

«— Вы к кому? — подозрительно обращается лифтерша к девушке со скрипкой в футляре.

— В 15-ю квартиру... — почему-то смущается девушка, поднимаясь по лестнице.

Лифтерша провожает ее неодобрительным взглядом».

А когда Горбунков возвращается из булочной на такси, следует окончание этого эпизода:

«На скамейке у подъезда сидят товарищ Плющ и лифтерша.

— Мне, говорит, в пятнадцатую... Сама вся дрожит, а для вида футляр приволокла...

— Ясно, — решает Варвара Сергеевна. — Артист... Жена на курорте. Недели не прошло — уже со скрипкой...

— Ай-ай-ай!.. — сокрушается лифтерша.

— Ну что ж, придется сделать так, — вздохнув, резюмирует товарищ Плющ. — Жене — телеграмму. Письмо — в редакцию «Советская культура». Ну и копию куда надо!

Лифтерша согласно кивает головой»^{135}.

В ноябре, наконец, фильм был полностью готов: произведен окончательный монтаж, закончено озвучание, записана музыка. 26 ноября по «Бриллиантовой руке» прошел заключительный худсовет — и уж тут-то работа Гайдая, можно сказать, была встречена почти с триумфом.

«А. Столпер: У меня радостное настроение. Материал меня настораживал, картина же получилась очень интересной. Чувствуется, что ее делали талантливые люди: это чувствуется в каждом кадре. То, что делает Миронов, удивительно. В стриптизе Светличной, к сожалению, этого не хватает. Вряд ли у нас в Союзе есть еще такой режиссер, поэтому попытки Гайдая уйти от этого жанра — преступны, на мой взгляд.

Некоторые вещи в фильме всё же настораживают, несмотря на общее прекрасное впечатление. К ним относятся:

1. Образ Плющ. В ней не хватает изысканного гротеска. Получилась бытовая сатира, и здесь Гайдай проигрывает, он здесь чуть-чуть провинциален... если бы не было последнего кадра, завершающего стриптиз танца Мордюковой.

2. Семья Горбункова. Здесь тоже видна эта же линия. Видимо, это идет от Никулина — здесь он работает на прозаических тонах.

Однако такие сцены, как проход мальчика по воде, танец Мордюковой, погоня — делают картину блестящей.

Л. Агранович: Мне очень понравилась картина. Безумно смешная. Наш кинематограф давно такого не видел. Это огромный шаг вперед по сравнению с предыдущей картиной Гайдая.

П. Емельянов (оператор «Мосфильма». — Е. Н.): Мне очень понравился фильм. Но есть замечание: много лабиринта, песня Никулина могла бы быть богаче — настоящим шлягером. Понравились мне все актеры, меньше всех Мордюкова, но она не портит фильма.

И. Биц: Картина очень понравилась. Думаю, что ничего не надо переделывать. Понравилась мне и Светличная. Картина снята прекрасно, великолепна музыка. Могу поздравить режиссера и группу с блестящей картиной.

Э. Рязанов: Картина отличная, большого мастера. Помимо того что фильм прекрасен по своей сути, он еще великолепно оформлен и подан, продуманы до мелочей подробности...

Мне не очень нравится номер Миронова на пароходе — это чисто вставной номер. Пробеги Миронова в лабиринте — длинноваты. Жаль мне, что нет кадра, когда вертолет подцепляет автомобиль.

Л. Гайдай: Хочу поблагодарить всех за высокие слова, а также всю съемочную группу, которая работала со мной»^[136].

На этот раз даже обычно придирчивый Рязанов был снисходителен, хотя и вновь попенял режиссеру за мироновский «Остров невезения». Леониду Иовичу этот номер, признаться, и самому казался несколько лишним, но исключительно из-за блистательного танцевально-песенного исполнения этой сцены Мироновым режиссер оставил ее в фильме.

«Когда Гайдай дал мне сценарий «Бриллиантовой руки», — писал Александр Зацепин, — там были запланированы две песни — «Про зайцев» и «Вулкан страстей» (тогда они были еще без названий и слов). <...>

А Леня Дербенев принес мне стихи «Остров невезения». И хотя я не пишу музыку на стихи, тут как-то сложилось. Показал песню Гайдаю.

— Смотри, — говорю, — какие хорошие стихи!

Он послушал.

— Да... — согласился. — Но у меня места нет для третьей песни!

— А когда они на корабле плывут? Не возьмешь песню — опять будешь жалеть, как в «Операции «Ы»!..

В общем, я его уговорил.

Записали песню. Миронов колоссально исполнил номер! Из актеров только он мог так сделать. Танцевал блестяще, спел, добавил от себя какие-то нюансы. Но, чего греха таить, если судить по канонам драматургии, номер получился вставной. Однако же и вставные зубы бывают порой лучше настоящих...

Пырьев посмотрел фильм и говорит:

— Ну, Леня, у тебя всё хорошо, а вот песню «Остров невезения» надо вырезать! Она же тормозит, действие останавливается! Герои поехали куда-то и вдруг — тормоз, ничего не происходит!.. Песня эта популярной не будет.

Гайдай послушал, послушал и... не вырезал, конечно.

А я встречал массу режиссеров, которые мгновенно исполняли пожелания худрука или другого начальства. И не важно — улучшали эти пожелания фильм или ухудшали. Как будто режиссера за выполнение рекомендаций руководства потом кто-то по головке погладит. По головке погладят, если он фильм стоящий сделает! Если с начальством спорит, ругается, но фильм получится хорошим, начальство с ним всё равно в

добрых отношениях»^{137}.

Андрей Миронов в «Бриллиантовой руке» действительно раскрылся так, как до этого ему не удавалось еще ни в одном фильме. Сбылось предсказание Мориса Слободского: Гайдай сделал из него настоящего комедийного актера.

Вскоре после выхода фильма Леонид Иович охарактеризовал новоявленную суперзвезду советского кино:

«В своей новой работе Андрей продемонстрировал вполне зрелое мастерство комедийного актера, играя легко, правдиво, точно. Он великолепно и очень характерно движется, поет, танцует. В фильме есть нечто вроде вставного номера — Миронов исполняет забавную песенку об «острове невезения». Он не только блистательно танцует и поет, но он сам придумал и поставил этот эксцентричный танец, полный динамики, изящества, иронии.

Он вообще напридумывал массу штрихов, черточек, забавных деталей. Его импровизации заражают. А ведь Андрею было труднее, чем другим. Потому что с годами всё дальше уходит в прошлое школа буффонады, острого эксцентризма. Традиции Раневской, Мартинсона, Гарина развивать почти некому. Если бы работа Миронова вдохновила новых молодых актеров!»^{138}

В 1993 году, когда Миронова уже не было в живых, Гайдай вспоминал о нем с той же теплотой. «...Андрей Миронов прекрасно импровизировал... Бог мой, как он рассказывал и показывал. Сцены на корабле в сценарии не было. Зацепин написал хорошую песню, Андрей за нее уцепился и сделал сольный номер. Я только говорил: «Внимание, мотор! Начали»^{139}.

Юрий Никулин в своей книге «Почти серьезно» уделил «Бриллиантовой руке» несколько интересных страниц:

«Когда авторы «Операции «Ы» специально для меня написали комедийный сценарий «Бриллиантовая рука», в цирке мне дали отпуск на полгода.

В этом фильме я впервые снимался с Анатолием Папановым. Работать с ним было интересно. Репетирует Гайдай с Папановым, а я, хоть и не занят в сцене, прихожу посмотреть. Интересно наблюдать, как Папанов работал над текстом. Переставит фразу, добавит два-три слова, и текст сразу обретает сочность, выразительность. Даже несмешные фразы вызывают смех.

Мою жену в фильме играла Нина Гребешкова, а Таня снялась в

небольшой роли руководителя группы наших туристов. Воспользовавшись тем, что наш десятилетний сын Максим проводил летние каникулы с нами, Гайдай тоже занял и его в эпизоде. Максим снялся в роли мальчика с ведерком и удочкой, которого «Граф» (артист Андрей Миронов) встречает на острове. Максим с энтузиазмом согласился сниматься, но, когда его по двадцать раз заставляли репетировать одно и то же, а потом начались дубли, в которых Андрей Миронов бил его ногой и сбрасывал в воду, он стал роптать. Время от времени он подходил ко мне и тихо спрашивал:

— Папа, скоро они кончат?

«Они» — это оператор и режиссер. У оператора Максим всё время «вываливался» из кадра, а Гайдай предъявлял к нему претензии как к актеру. Например, когда Миронов только замахивался ногой для удара, Максим уже начинал падать в воду. Получалось неестественно. Чувствовалось, что Максим ждал удара. После того как испортили семь дублей, Гайдай громко сказал:

— Всё! В следующем дубле Миронов не будет бить Максима, а просто пройдет мимо.

А Миронову шепнул: «Бей, как раньше. И посильней».

Успокоенный Максим, не ожидая удара, нагнулся с удочкой и внезапно для себя получил приличный пинок. Он упал в воду и, почти плача, закричал:

— Что же вы, дядя Андрей?!

Эпизод был снят.

Так в «Бриллиантовой руке» снялась вся наша семья. <...>

Сниматься у Леонида Гайдая я люблю. Само общение с этим режиссером, работа на съемочной площадке, репетиции доставляют радость.

Еще не подъехали операторы, реквизиторы, актеры, а на месте съемки уже мечется художавая, чуть сутуловатая фигура Гайдая. Он примеривается, откуда будет появляться Папанов и куда побежит, спасаясь от него, Семен Семенович. Наконец группа на месте. После нескольких репетиций начинается съемка.

Кончается очередной дубль, и режиссер говорит операторам: «Стоп!» И уже по тому, как это произнесено, я знаю, понравился дубль Гайдаю или нет.

Работалось с Гайдаем легко, интересно. Он никогда не говорил: «Это будет смешно». А всегда как бы предполагал: «Это может быть смешно».

Иногда он звонил ночью:

— Юра, а что если мы попробуем в сцене взрыва сделать...

И мы долго говорили о сцене, которую предполагалось завтра снимать.

Леонид Иович — один из немногих режиссеров, которые точно могут показать, как надо играть актеру. Показывает всё, вплоть до мимики, движений и интонаций. После показа становится ясно, чего хочет режиссер.

Усталые, едем мы после трудной натурной съемки. Сидим в машине, а Леонид Иович смотрит сценарий, отмечает снятые кадры и говорит мне:

— Завтра с утра снимаем семью Семена Семеновича и «Графа» в кафе. После ужина приходи ко мне в номер порепетировать. Подумай, какие смешные ситуации могут возникнуть за столом.

Утром мы приезжаем на съемку эпизода «Сцена в кафе» Гайдай сидит в уголке и делает пометки на полях сценария. Рядом его неизменный портфель, в котором всегда бутылка минеральной воды и пожелтевшая пластмассовая чашка, сопровождающая Гайдая на всех фильмах.

Идет подготовка к съемке. Устанавливают камеру, свет, застилают скатертью столик. Потом долго ищут детей, участвующих в съемке, которые без спросу убежали к морю. Только поправили грим актерам, оператор потребовал поднять на пять сантиметров стол, за которым мы сидим с Мироновым. Плотник набил под каждую ножку по деревянной плашке.

Снова провели репетицию. И тут ассистент режиссера заметил, что надо сменить цветы, которые Миронов подает Гребешковой. Цветы сменили. Пока меняли цветы, растаяло мороженое. Послали за ним человека. На это ушло еще двадцать минут. И вот наконец всё готово: стол на нужной высоте, свежие цветы качаются в вазе, мороженое принесено. Включили свет, приготовились к съемке. Но за несколько часов подготовки мы настолько устали и разомлели на жаре, что потеряли нужное актерское состояние. И тогда в кадр врывается Гайдай. Он тормозит нас, громко говорит за каждого текст, подбадривает, поправляет у Миронова галстук, а у меня кепочку, и наконец мы слышим его энергичную команду:

— Мотор, начали!

К этому времени мы снова в форме и делаем всё, как требуется»^{[140](#)}.

И вот картина полностью завершена, все участники съемок очень довольны проделанной работой и даже самые первые зрители — члены худсовета — встретили ее с энтузиазмом. Впрочем, мнение членов худсовета ничего не решало. Предстояла еще сдача картины генеральной дирекции «Мосфильму», а также последняя и самая опасная стадия — демонстрация фильма руководству Госкино. Гайдай не мог не ожидать

многочисленных нападков на свое довольно дерзкое творение, поэтому прибегнул к хитрости — рискованной, но, как оказалось, результативной.

Вот как об этом рассказывал режиссер Савва Кулиш: «Гайдай, когда сдавал картину в Госкино, приклеил в конце второй серии чудовищный атомный взрыв. Когда председатель Госкино Романов смотрел картину, то где-то смеялся, где-то нет (человек он был довольно своеобразный), но в конце, когда увидел атомный взрыв, чуть не в обморок упал. И стал кричать: «Леонид Иович, ну атомный взрыв-то при чем?» Гайдай мрачно, опустив голову, сказал: «Это надо, чтобы показать всю сложность нашего времени». — «Какая сложность времени? Обыкновенная комедия. Вообще, там у вас и про дикарей, про черных снаружи и добрых внутри, и про пьянство, и какой-то секс, и голые бабы. Что, вы там все с ума посходили на 'Мосфильме'?!» Начался дикий скандал. Леонид Иович сжался, стал совершенно непроницаемым. И вдруг говорит: «Будет так или никак — и тогда вообще картины не будет!» Тут все бросились его уговаривать: «Леонид Иович, что вы делаете? Леня, дорогой Ленечка! Ради бога, пусть дикари остаются, пусть остается песня про понедельник, что хочешь, только убери атомный взрыв». Гайдай стоит на своем: «Не уберу» — и всё. В конце концов договорились, что три дня он будет думать. Через три дня директор картины позвонил и сказал: «Слава тебе господи! Гайдай отрезал атомный взрыв». В Госкино все просто свечи поставили, все были счастливы и с облегчением вздохнули. Через пару дней картину неожиданно показали Брежневу. Она ему понравилась. И никаких поправок больше не было. Я думаю, это была единственная картина Гайдая, почти не пострадавшая от цензорского надзора. Это совершенно поразительная история комедиографа, битого и тертого человека, который придумал, как обмануть начальство и добиться того, чтобы показать зрителям непорезанную картину»^[141].

В результате всех этих перипетий 25 декабря 1968 года фильму «Бриллиантовая рука» присвоили первую категорию. Гайдай получил почти пять тысяч рублей за режиссуру и две тысячи за сценарий. Никулину заплатили чуть больше пяти тысяч, Миронову — 1900, Папанову — на 300 рублей больше. Гонорар Мордюковой составил 1500 рублей, Гребешковой — 800, Светличной — 350.

Премьера «Бриллиантовой руки» состоялась 28 апреля 1969 года. Картина, как сказали бы сейчас, «взорвала» прокат. Леонид Гайдай второй раз подряд побил собственный рекорд, ибо «Бриллиантовая рука» собрала еще больше зрителей, чем «Кавказская пленница». И в течение целых одиннадцати лет никакому из советских фильмов не удастся обогнать

«кинороман из жизни контрабандистов» (осуществить это смогут лишь суперхиты 1980 года «Москва слезам не верит» и «Пираты XX века»).

Через несколько лет после съемок Леонид Гайдай рассказывал: «Фильм создается еще задолго до съемочной площадки — в воображении режиссера. Я, например, заранее как бы мысленно «вижу» фильм. И работаю трудно, начиная с литературного сценария. Уже здесь начинаются поиски. Потом — режиссерский сценарий. А дальше — репетиции, съемки. И везде мы ищем смешное. Я знаю, где будет «смеховая точка», заранее рассчитываю, где будут зрители смеяться. И вот потом, когда фильм уже снят, я смотрю его и слежу за тем, где смеются... Радуюсь, если верно рассчитал. Правда, бывают неожиданности — смех там, где я не предполагал. В «Бриллиантовой руке», например, Ю. Никулин — то есть его герой — приходит в гостиницу к «обольстительнице», снимает в номере кепку и... вешает ее на случайно оказавшийся в номере гвоздь. В зале — смех. Почему? Не знаю. До сих пор не могу понять... Правду сказал Аристофан, древний грек-комедиограф: «Своенравна комедии муза...»^{142}.

А в 1993 году на вопрос корреспондента, как Гайдай по прошествии времени относится к «Бриллиантовой руке», он со свойственной ему скромностью ответил: «Нормальная картина для того времени. Актеры хорошие... Стыдно не было, что я в свое время снял такой фильм»^{143}.

И даже в последние годы жизни Леонид Иович не забывал в интервью упомянуть своих соавторов, с которыми давно уже не работал:

«— Реплики из ваших комедий стали поговорками, а персонажи — героями анекдотов.

— Это заслуга сценаристов Я. Костюковского и М. Слободского. Сценарии первых двух картин мы писали втроем, придумывали буквально каждую строчку: один за машинкой, двое фантазируют. Мы мучительно изобретали эти реплики: «Жить хорошо, а хорошо жить еще лучше». В последних моих фильмах нет таких летучих выражений.

— Как проходили такие шуточки?

— Разве же это шутка? Вот была шутка: «Я не удивлюсь, — говорила управдом — Мордюкова, — если завтра выяснится, что ваш муж тайно посещает синагогу!» Так было снято, и один экземпляр нам даже удалось показать. Реакция была на это!.. Лично один начальник распорядился переозвучить: «Вы поставили еврейский вопрос и никак его не решили» Пришлось переозвучить: «Тайно посещает любовницу». Совсем не смешно...»^{144}

Эта «синагога» не осталась и в опубликованном варианте сценария «Бриллиантовой руки». Но некоторые реплики, которые тоже заставили переозвучить, в печатном виде сохранили первоначальный облик. Например, реплика Лелика: «Как говорит наш дорогой Шеф, главное в нашем деле — социалистический реализм!..» В фильме, помнится, слово «социалистический» заменено ничего не значащим оборотом «этот самый».

Сценарий «Бриллиантовой руки» вышел в 1970 году в издательстве «Искусство». Это небольшая 176-страничная книжка, выпущенная тиражом 30 тысяч экземпляров — на 20 тысяч меньше, чем сборник «Три кинокомедии», в котором была опубликована «Кавказская пленница». Сегодня книжка со сценарием «Бриллиантовой руки» является библиографической редкостью — интернет-букинисты требуют за нее до десяти тысяч рублей.

С первых страниц этого сценария начинают бросаться в глаза многочисленные расхождения между изначально придуманным тремя соавторами и тем, что вошло в фильм. Многие Гайдай изменял уже во время съемок, менял зачастую до неузнаваемости, но неизменно в лучшую сторону. Иными словами, сценарий «Бриллиантовой руки» гораздо менее удачен, чем снятый по нему фильм (в отличие от «Кавказской пленницы», сценарий которой почти полностью идентичен кинокартине).

В любом случае «Бриллиантовая рука» — крайне интересное чтение, подтверждающее или опровергающее те легенды, которыми любимейшая комедия русского народа обросла за десятилетия своего существования. Скажем, здесь прямо указано, что сценарий писался специально под Юрия Никулина. Вот начало первой сцены, в которой появляется Семен Семеныч:

«В порту. Идет посадка советских туристов на теплоход «Михаил Светлов». Сюда и торопится семья Семена Семеновича Горбункова.

Он и есть главный герой нашей истории — человек крайне скромный, добрый, тихий, даже застенчивый. Ему за сорок. Он высокий, немного сутуловатый, с удлинённым, чуть-чуть печальным лицом.

В общем, он очень похож на нашего любимого артиста Юрия Никулина, который, мы надеемся, и сыграет эту роль»^[145].

А вот как описан сон Козодоева — сцена, которую Гайдай превратил в гениальную пародию на фильм ужасов:

«Волга» Механика резко тормозит у дома Семена Семеновича. Из машины выскакивают Граф и Механик.

Механик раскручивает и забрасывает на балкон третьего этажа веревку с «кошкой» на конце.

Граф с чрезвычайной ловкостью быстро поднимается по ней на балкон и входит в комнату Семена Семеновича.

Комната выглядит загадочно и несколько странно. Ветер колышет белые занавески. В углу походкой тигра ходит черный котенок. Комната совершенно пуста, только посередине стоит железная кровать, на которой крепко спит Семен Семенович. В общем, вся эта сцена пронизана духом Кафки, Годара, Алена Рене, раннего Микельанджело Антониони и позднего Самсона Самсонова.

Граф осторожно пытается снять гипс с руки Семена Семеновича. Рука неожиданно легко отделяется от туловища мирно посапывающего владельца. Пораженный Граф в панике старается приставить ее обратно. Но это никак ему не удается.

И тогда Граф решается: покосившись на котенка, он прижимает драгоценную руку к груди и начинает медленно отступать к балкону. И тут происходит невероятное. Рука, смазав Графа по физиономии, вырывается и начинает самостоятельную жизнь.

Граф пытается поймать своевольную руку. А она издевается над ним: то манит к себе, то упархивает, то гладит, то щиплет Графа, то нежно похлопывает по щеке, то грубо показывает кукиш.

И наконец, когда Графу почти удастся схватить ее, рука наносит ему страшный нокаутирующий удар, от которого он вылетает в балконную дверь под сатанинский хохот черного котенка»^[146].

Упоминание в ряду виднейших модернистов XX века советского режиссера Самсонова — чисто «литературная» хохма, видимо, связанная с выходом в 1967 году самсонов-ской картины «Арена», жанр которой можно назвать аллегорической притчей. Разумеется, в фильме «Бриллиантовая рука» на нее нет никаких аллюзий (как, впрочем, и на Годара).

Многих сегодняшних зрителей интересует, что имела в виду героиня Мордюковой в разговоре с продавцом лотерейных билетов, говоря: «Газеты надо читать!» Сценарий отвечает на этот вопрос:

«— На одну зарплату на такси не разъездишься! — многозначительно размышляет Варвара Сергеевна, доставая из сумочки деньги. — Сто билетов! — обращается она к продавцу. — Только подряд!

Обрадованный продавец начинает декламировать приготовленный на этот редкий случай стихотворный дифирамб:

— Кто берет билетов пачку, тот получит...

— Бросьте эту дурацкую агитацию! — охлаждает его пыл товарищ Плющ. — Я покупаю билеты не ради выигрыша...

— А ради чего? — растерянно спрашивает продавец, переходя на

прозу.

— Ради утопающих... — начинает с привычной ораторской интонацией товарищ Плющ, — ...в зелени новых жилмассивов, сверкающих стеклом и пластиком дворцов культуры, которые строятся на средства, полученные от лотереи. Приведу несколько цифр...»^{147}

Наибольшим числом литературных и кинематографических аллюзий снабжен в сценарии образ Незнакомки — Анны Сергеевны:

«Входит женщина, от одного вида которой Механик и даже Граф замирают в немом восхищении.

Перед ними — красавица с гордым, пронизательным взглядом маркизы Помпадур, с полуоткрытым зовущим ртом Элизабет Тейлор и с соблазнительно-волнующими формами одной нашей кинозвезды, имя которой по понятным причинам мы называть не будем»^{148}.

В сценарии эта красавица куда более резкая, чем в фильме: так, Козодоева она отшивает словами «Заткнись, падло!» (в картине взамен этого звучит реплика «Салют, мальчик!»).

Имя и отчество Анна Сергеевна, возможно, заимствованы из знаменитого чеховского рассказа «Дама с собачкой». Именно с этой дамой Анной Сергеевной изменяет жене главный герой Дмитрий Дмитрич Гуров, что легко спроецировать на события «Бриллиантовой руки».

Еще более отчетлива схожесть гайдаевской Незнакомки с другим классическим литературным образом — Катюшей Масловой из романа Льва Толстого «Воскресение». В главах, посвященных суду, Маслова постоянно восклицает: «Не виновата я, не виновата!» Маслова была проститутка, а обвиняли ее, кстати сказать, в том, что она поднесла своему клиенту-купцу отравленное вино. Всё это слишком очевидные совпадения с «Бриллиантовой рукой», чтобы можно было счесть их случайными. В бокал вина, поданный Горбункову, Анна Сергеевна бросает таблетки снотворного, а в финале этого феерического эпизода кричит: «Не виноватая я! Он сам пришел!»

Наконец, последний штрих, связанный со сценой в магазине, когда Анна Сергеевна назначает Семену Семеновичу свидание в гостинице «Атлантика». Соблазнительница протягивает Горбункову записку и томно произносит: «Я вас очень буду ждать». Знаток классической русской литературы легко уловит здесь сходство с окончанием одной из последних глав «Войны и мира», в которой Наташа Ростова разлучается с Пьером Безуховым:

«— Прощайте, граф, — сказала она ему громко. — Я очень буду ждать

вас, — прибавила она шепотом».

Эпизод «соблазнения» Семена Семеныча в номере гостиницы «Атлантика» в сценарии описан чуть ли не в стиле эротической литературы (в фильме этот мотив смягчен, и в целом решение эпизода более изящно). Легко представить себе, как негодовали бы цензоры, если бы режиссер максимально наглядно воплотил на экране следующие строки:

«— Вы что потеряли? — неожиданно слышит он над собой голос Анны Сергеевны.

Застигнутый врасплох, Семен Семенович поднимает голову и видит перед собой картину, достойную кисти неизвестного художника фламандской школы первой половины XVII века. Во всяком случае, неглиже Анны Сергеевны умело подчеркивает ее соблазнительнейшие формы.

Но это замечаем пока только мы. Семену Семеновичу не до этого: он лихорадочно ищет выход из создавшегося положения. И, кажется, находит. Он незаметно вырывает запонку из манжеты и показывает болтающийся рукав:

— Запонка... Закатилась...

— Ах, какое несчастье! — искренне огорчается Анна Сергеевна и тоже опускается на колени рядом с Семеном Семеновичем.

Его сразу обволакивает дурманивший аромат французских духов. Он чувствует легкое головокружение. Стараясь уйти от опасной близости, Семен Семенович со словами: «Я поищу» — лезет под кровать. Анна Сергеевна в свою очередь со словами: «Я помогу...» — следует за ним. <...>

В пустом номере подпрыгивает большая двуспальная кровать. И сразу же раздаётся испуганный сдавленный голос:

— Не надо!.. Я уже нашел...

Из-под кровати быстро выползает взъерошенный и растерянный Семен Семенович, видимо, подвергшийся амурным атакам очаровательной Анны Сергеевны. Он ожидал от противника всего что угодно, но только не этого.

Анна Сергеевна как ни в чем не бывало появляется из-под кровати и приближается к медленно отступающему Семену Семеновичу.

— Я уже нашел... — бессмысленно улыбаясь, повторяет он.

— Разрешите? — и Анна Сергеевна берет из руки Семена Семеновича запонку. Она сама начинает медленно вставлять ее в манжету, как бы невзначай положив руку Семена Семеновича себе на грудь.

Семен Семенович испытывает невыносимые муки искушения.

— Нам бы насчет халата, — почему-то с купеческой интонацией заявляет он.

— Ой, я же вам не сказала, — сокрушается Анна Сергеевна. — Подружка должна принести... С минуты на минуту... — И как бы в подтверждение своей искренности она прижимает и вторую его руку к своей груди. — Вы не торопитесь?

У Семена Семеновича пересохло в горле. С трудом проглотив слюну, он отвечает вдруг охрипшим голосом:

— Не тороплюсь...»^{149}

А первоначальный сценарный финал фильма был вовсе отвергнут Гайдаям. И, пожалуй, справедливо:

«Из подъезда на прогулку выходит семья Семена Семеновича.

Все в обновках: на Максиме — ковбойская шляпа, джинсы, в большой лакированной кобуре — пистолет; на Катеньке — нейлоновое платье с Эйфелевой башней; на Надежде Ивановне — элегантный розовый костюм.

Изменился и Семен Семенович: у него теперь в гипсе не только рука, но и левая нога — это, наверное, результат вчерашнего неудачного приземления.

И, несмотря на то, что он ковыляет на костылях, Семен Семенович счастлив, потому что все тревожнения позади.

Дети проходят вперед, а Надежда Ивановна бережно берет под руку мужа и, краснея от смущения, тихо говорит:

— Сеня, я хотела тебе сказать... Кажется, у нас будет... ребенок»^{150}.

«Бриллиантовую руку» до сих пор можно воспринимать как искрометную пародию на все мыслимые жанры. В этом тоже заслуга режиссера, поскольку в сценарии пародийность практически отсутствует или только слабо намечена в отдельных сценах. Например, многие зрители и сегодня без труда считают пародию на фильм «Чапаев» (сцена ночного сидения Чапаева над картой с пением «Черного ворона» и пререканиями с Петькой) в эпизоде, когда Лелик излагает Геше Козодоеву план операции «Дичь». В сценарии данная аллюзия отсутствует.

Вообще чуть ли не самое главное в фильме «Бриллиантовая рука» — это все те мелочи, подробности, продуманные детали, выразительность которых справедливо отмечал на худсовете Эльдар Рязанов. Сценарий же написан излишне прямолинейно, и большой части тончайших находок, которые мы видим в картине, в нем нет.

Разумеется, ничего случайного в фильмах Гайдая не бывает: если уж в кадре что-то появляется, то в этом есть какой-то смысл. Нередко этот смысл

скрыт от зрителя, что только добавляет глубины гайдаевским комедиям.

Скажем, что означает секундное попадание в кадр афиши фильма «Зигзаг удачи» — последней на то время комедии только что упомянутого нами Рязанова? Автор этой книги с детства был убежден, что так Гайдай подчеркнул свое превосходство над коллегой («Зигзаг удачи» и впрямь по всем параметрам слабее «Бриллиантовой руки»). В одном из недавних интервью эту гипотезу косвенно подтвердил Александр Зацепин: «Гайдай к Рязанову относился очень негативно. Говорил, что это актеры все его фильмы вывозят. Не знаю почему. Может быть, это у них что-то личное?»^[151]

Возможно, Гайдая раздражали резкие рязановские высказывания на худсоветах по его картинам. Впрочем, если какая-то скрытая вражда и существовала, то к девяностым годам она уже явно пропала. Так, в интервью 1993 года на вопрос, что он смотрит по телевизору, Гайдай неожиданно ответил: «Что до фильмов, то на Новый год уже в который раз посмотрел «Иронию судьбы» — с большим удовольствием»^[152]. Несомненно, Гайдаю импонировал комедийный дар Андрея Мягкова — недаром тот был приглашен на самую яркую роль в последний фильм Леонида Иовича «На Дерибасовской хорошая погода...».

Как известно, Гайдай, в отличие от Рязанова, не снял ни одного телевизионного фильма — и до конца своей жизни не мог похвастаться тем, что его картины часто можно увидеть на голубом экране.

«Очень долго «Бриллиантовую руку», как и другие фильмы Гайдая, не показывали по телевизору, — вспоминала Нина Гребешкова. — Потому что в кинотеатрах они год за годом давали кассу (на ту же «Бриллиантовую руку» было куплено в общей сложности почти 80 миллионов билетов), а по телевизору показ — бесплатный.

Но однажды кто-то из высшего руководства настоял, и «Бриллиантовую руку» показали по телевизору. Мы с Леной уселись перед экраном и приготовились смотреть. А перед показом выступает Юрий Никулин. Вообще-то сначала звали Леню, но он отказался: «Зачем? Всё, что я хотел сказать, я сказал в фильме». А Юрка согласился — он был очень коммуникабельный. И вот он рассказывает про съемки «Бриллиантовой руки»: мол, всё было прекрасно, солнце, море, вино. А после каждого дубля с гэгом Гайдай дарил актерам по бутылке шампанского.

В принципе от Лени можно было этого ожидать, я бы не удивилась. И всё же дублей было слишком много... Я поглядела на Леню, а он с испугом

— на меня. Говорит: «Слушай, Юрка зачем-то врет. Никакого шампанского я им не дарил!» Смотрим дальше. Уже начинается фильм. И вот — одной «смехоточки» нет, другой нет.

Сцену со Светличной вырезали, «Наши люди в булочную на такси не ездят» вырезали. Причем как-то наспех, неаккуратно, там музыка осталась ни к селу ни к городу... Муж говорит: «Почему они не позвали меня? Я бы хорошо вырезал, никто бы и не заметил...» Ведь Леня очень тщательно продумывал монтажные склейки, неряшливость в этом деле была ему невыносима. <...>

И вот виртуозно смонтированный фильм кто-то грубо искромсал, выкинув 20 минут экранного времени! Расстройству Лени не было предела. Но он нашел силы позвонить Никулину. Говорит: «Юрка, откуда ты взял про шампанское?» А Никулин отвечает: «Лень, я всё придумал. Ведь так получилось интереснее!».

К счастью, кончилось всё хорошо. Через несколько дней Гайдаю позвонили и сообщили, что картину впредь будут показывать без купюр. Оказалось, фильм по телевизору смотрел и Брежнев и, обнаружив отсутствие любимых сцен, возмутился, позвонил председателю Гостелерадио Лапину. Вопрос был решен!»^[153]

Но даже покровительство Брежнева не сказалось на отношении к Гайдаю культурной общественности. «Гайдая не уставали ругать в первую очередь сами же режиссеры, — рассказывал Георгий Данелия. — Говорили, что он снимает для плебеев. Многие просто от зависти это делали. Но ушито у всяких историй с его неполученными наградами отсюда растут. Он был слишком закрытый человек, чтобы показывать на людях обиду. По-моему, один раз только в Доме кино были мы уже в подпитии, и он говорит: «А я «Бриллиантовую руку» возил в Баку на фестиваль. Представляешь, Гия, опять ни хрена не дали». И лицо у него было при этом удивленное такое, обескураженный очень вид»^[154].

«Бриллиантовая рука» стала последним фильмом, на котором с Леонидом Гайдаем сотрудничали Морис Слободской и Яков Костюковский. Сценаристы объясняли прекращение совместной работы тем, что режиссер занялся экранизациями, а им это было неинтересно. Другую версию высказал в свое время Александр Зацепин: «А как он трудился со своими сценаристами Яковом Костюковским и Морисом Слободским. Они потом расстались из-за денег. После «Бриллиантовой руки» Гайдай мне сказал: «Саша, если бы ты видел, что они мне приносили: фельетоны и

капустники. Это не для кино. Над сценарием я работал не меньше их. Так почему же они мне дали 20 процентов гонорара, а себе взяли по 40?» Жаль, что всё так получилось»^{155}.

После расставания с Гайдаем Костюковский и Слободской продолжали работать вдвоем. Но в семидесятых и восьмидесятых вышло лишь пять полнометражных фильмов по их сценариям. А сравнительно удачным получился один-единственный — «Неисправимый лгун» 1973 года с Георгием Вициным и Владимиром Этушем.

Морис Слободской скончался в 1991 году, Яков Костюковский пережил его на два десятка лет. Оставшись без соавтора, с которым его связывала совместная работа на протяжении четверти века, Костюковский больше сценарии не писал.

Закончить эту главу хочется фрагментом замечательной статьи критика Дениса Горелова, опубликованной в журнале «Баку» к сорокалетию со дня выхода в свет «Бриллиантовой руки»:

«Давно замечено, что Гайдай способен обрадовать только соотечественника. Поди объясни чужому, что такое «хам дураля», «оттуда», «уж лучше вы к нам» или «шоб ты жил на одну зарплату». Фразу «руссо туристо — облик морале» невозможно не только объяснить, но и внятно перевести. Сама же история твердого обывателя, стойко перенесшего искушение желтым дьяволом, кока-колой и перламутровыми пуговицами, согнутого, но не сломленного зеленым змием, была абсолютно международной. Студия «Юнайтед Артистс» снимала подобного добра с Джеком Леммоном вагон и маленькую тележку: как он давал шефу-развратнику ключи, переодевался блондинкой, имитировал из добрых побуждений соседкиного мужа, но внутри оставался ортодоксальным семьянином, моногамцем и лапушкой. Во Франции ту же линию удаленького лопуха гнул Бурвиль — если приглядеться, «Рука» является очень дальним и адаптированным ремейком фильма «Разиня» Международное становление мидл-класса сделало авиацию народной, а с нею и дальние страны коктейлей пряных и пальмовой веточки. Сладкий ужас доступного ай-лю-лю, отзывчивых туземок, сказочных сокровищ и сырых темниц одномоментно пережили миллионы нерусских людей. Феноменально насмотренный, чуткий до массовых фобий развитого человечества Гайдай счел возможным приспособить сюжет «в гостях у сказки» к герметичному советскому обществу. И вот уже битых 40 лет ни одному зрителю не приходит в голову законный вопрос: за каким неведомым лядом сеть международных контрабандистов везла в СССР

полную золотую руку камней и драгметаллов? Что она рассчитывала получить взамен? Пляжный ансамбль «мини-бикини-69» и автомашину «Москвич»?..»

Горелов точно подметил, что от внимания и советских, и постсоветских зрителей «Бриллиантовой руки» попросту ускользала условность, чтобы не сказать несуразность, самого сюжета картины. С одной стороны, это лишний раз доказывает, что в эксцентрической комедии сюжет в принципе не важен, а важны трюки, гэги и вообще преимущественно визуальная составляющая. С другой стороны, стоит признать, что «Бриллиантовая рука» — настолько сильное, совершенное и захватывающее кино, что аудитория целиком околдовывается его магией, не находя в сюжете ни малейшего повода для придирок. Но это, конечно, можно сказать лишь о фильме в его законченном виде. Априори, до съемок, сомнения в допустимости подобного сюжета были у многих, в том числе у Юрия Никулина.

«Презрев условности, — продолжает Денис Горелов, — город контрастов Стамбул Гайдай снимал в старом Баку: зоркий глаз легко углядит в сцене фотографирования верблюда волнистое подножие Девичьей башни, а улица Шорт Побери давно вошла в путеводители и лишь по чистой случайности до сих пор носит имя Кичик Гала.

Сегодня сквозь призму выездного опыта видно, что дух Стамбула он угадал безошибочно. Там и в самом деле каждое второе заведение зовется Gold & Diamonds, то есть «золото-брильянты». Деликатному ротозею там и впрямь не отвязаться от сбывающих товар аборигенов («Что ей надо, я тебе потом скажу»). Там, как и в трущобах на пути Миронова, действительно повсюду нарисован национальный фетиш — глаз от сглаза, он же висит в каждой лавке и караван-сараяе. А уж что до кошек, от которых Миронов шарахался, как от чумы, то их и в Баку полно: это священное животное для обеих родственных наций.

Вербовка не удалась. На все злые происки ловцов хилых душ Семен Семеныч ответил твердым «Мне пива» и в целости довез до Родины бесценный груз. В стране, где управдом — друг человека, он и был этим самым настоящим человеком в пижамных штанах, глава эталонной баннерной семьи «мальчик+девочка, оба блондины», во всех случаях жизни — от смеха, с досады, с перепугу — закрывающий рот рукой. Пугался собственной тени, получал водочапку, держал оружие в жбане с сахаром, в булочную на такси ездил только в исключительных случаях. Между прочим — воевал («С войны не держал боевого оружия»; да и по возрасту подходит — и Никулин, и Папанов, и Гайдай были на фронте). Даже канкану с

выбрасыванием пьяных ног его научил псевдодруг и разложенец Козодоев в номере «Остров невезения» Семен Семеныч был не такой. Дарил сувениры, помогал милиции, пел про зайцев — и только благодаря этому победил в самый жуткий час, скосил трын-траву и устоял перед злыми бандами ресторанных метрдотелей, подиумных пижонов, отельных хищниц и шпионов-аквалангистов на самоходной торпеде. Он им всем дал мороженым в глаз, сорвал подлые личины, трусы и бюстгальтеры, отклеил ус и вывел на чистую воду в автомойке.

И мы им за это гордимся.

Светлым образом пьяницы и дебошира С. С. Горбункова Гайдай посодействовал отмиранию моды на суперменов. Человеки-амфибии-61 больше не работали в 1969-м: наступало время высоких блондинов. Лучший из Бондов Шон Коннери отказался от участия в сиквелах. В отсутствие внешних и внутренних врагов супермен становился лакированным рекламным плейбоем — Гешей Козодоевым в дакроновом костюме. Семен Семеныч своевременно заехал ему бриллиантовой рукой под дых, костяной ногой в глаз и сдал органам на консервы. «Турист. Идиот. Кутузоу»^{156}.

Нелирическое отступление

ГАЙДАЙ И РЕЛИГИЯ

В своем насыщенном тексте Денис Горелов так или иначе обыграл почти все темы, возникающие в «Бриллиантовой руке». Но одну он всё-таки упустил — религиозную. А ведь именно с ней связан роскошный эпизод, в котором Миронов экстатически шествует за шагающим по воде мальчиком.

В сценарии этот фрагмент опять-таки не представляет из себя ничего особенного. Но Гайдай сделал из него еще один микрошедевр (из которых складывается монолитный макрошедевр «Бриллиантовая рука»). И то, что у Миронова как по волшебству обнаруживается крестик, который он трепетно прижимает к груди, и то, что он идет с трусами Лелика на палке, словно с хоругвью, и нимб над головой мальчика, и озвучка эпизода церковным песнопением — всё это личные находки Гайдая.

До «Бриллиантовой руки» Всевышний упоминался в фильмах Гайдая разве что мимоходом. Вспоминаются лишь рискованная шутка о Парижской Богоматери в «Напарнике» да постоянное упоминание Аллаха шофером Эдиком в «Кавказской пленнице».

Но в последующих фильмах шутки на эту тему станут для Гайдая почти обязательными. Один из главных героев «12 стульев» — отец Федор (его сыграл Михаил Пуговкин); всю сюжетную линию, связанную с этим персонажем, режиссер снабжает соответствующими лейтмотивами. Высмеивание алчного попа, которое содержится в романе Ильфа и Петрова, Гайдай усиливает чисто кинематографическими средствами. Так, герой Пуговкина беспрестанно напевает песню «Вечерний звон», а при каждом его появлении звучат церковные колокола.

Комедия про русского царя XVI века «Иван Васильевич меняет профессию», разумеется, тоже не могла обойтись без атеистических вышучиваний средневекового мышления. Каждому зрителю знакома фраза: «Вот что крест животворящий делает!» — которую произносит Грозный после того, как осененные его крестным знаменем двери лифта тут же послушно открываются.

Очередной герой Пуговкина — растратчик Горбушкин в «Не может быть!» — также вспоминает о Боге, но лишь тогда, когда его вызывают к следователю. Горбушкин поднимает очи горе, камера скользит вверх, берет крупным планом церковь — и звучат колокола. Пара секунд экранного

времени — но сколько смыслов в них спрессовано!

Гайдай прошелся по церковным пережиткам и в фильме «Инкогнито из Петербурга». В одной из сцен Городничий (Анатолий Папанов) встает на колени перед иконой, отвлекается на перебранку с полицейскими, грозит им кулаком, а затем оборачивается к иконе и, не разжимая кулак, машинально перекрещивается. «Прости, Господи!» — бормочет зарпортованный взяточник и меняет свой богохульный жест на надлежащий.

Но как сам Леонид Гайдай относился к вере? Об этом известно мало.

«Мы всегда, во всех городах, где были, ходили в церкви, — рассказывала Нина Гребешкова. — И Леня всегда ставил свечку Николаю Угоднику. Ставил свечку, быстро осматривал весь храм и уходил. Как-то незадолго до его смерти мы шли мимо церкви Всех Святых, что на Соколе, и я говорю:

— Давай зайдем, поставим свечку Николаю Угоднику.

— Иди. Я не пойду.

— Тогда поезжай домой, отдохни.

А народу в церкви — не пробиться. Я, как мышь, пробралась, купила две свечки, поставила за Леню и за себя, выбралась на улицу, смотрю — он сидит на парапете.

— А чего ты не поехал домой?

— Я тебя жду. Поставила?

— Поставила. Ты-то что не пошел?

— Разве ты не знаешь, что Бог внутри нас? Либо есть у человека Бог, либо Его нет.

Это был наш единственный разговор о Боге»^[157].

То, что Гайдай особо выделял Николая-угодника, объясняется просто: икона с изображением именно этого святого всегда висела в изголовье у его матери.

Даже в сценарии «Бриллиантовой руки» упоминается та же самая икона, когда идет описание «холостяцкой квартиры» Геши Козодоева:

«Мирно спит, свернувшись в клубок, черный котенок в кресле-раковине стиля модерн.

Строго поглядывает на него деревянный бюст вечно бодрствующего Льва Николаевича Толстого. В углу мерцающий свет лампы освещает икону Николая-угодника»^[158].

В самом фильме, правда, у Козодоева икона не Николая, а более традиционная: Богородица с младенцем. Но Гайдай добавил сюда еще одну

убийственную деталь: перед иконой выставлены в ряд семь статуэток-слоников — типичный символ мещанства, постоянно высмеиваемый в фельетонах и карикатурах тех лет. Это неожиданное сопоставление сиюминутного и вечного крайне типично для Гайдая — в разных формах оно обнаруживается в каждом из его фильмов.

Глава двенадцатая

«12 СТУЛЬЕВ»

Гомиашвили. Филиппов. Пуговкин

Выдающийся советский плутовской роман «Двенадцать стульев» был написан в 1927 году тандемом журналистов, незадолго до того приехавших покорять столицу из родной Одессы, — Ильей Ильфом и Евгением Петровым. В 1930 году ими же было написано продолжение, не уступающее оригиналу, — «Золотой теленок». Так сложилась диалогия о «великом комбинаторе» Остапе Бендере, сразу же, всерьез и надолго вошедшая в число книг, самых популярных у массового советского читателя. С годами востребованность и признание Ильфа и Петрова только росли, но, к сожалению, оба автора рано ушли из жизни: Ильф скончался в 1937 году от туберкулеза, Петров погиб в 1942-м на посту военного корреспондента, причем на момент смерти каждому из них было 39 лет.

Наиболее известным произведением творческого тандема и у нас, и за рубежом считаются именно «Двенадцать стульев», о чем косвенно свидетельствует и то, что кинематографисты обращаются к этому роману гораздо чаще, чем к «Золотому теленку». Первая экранизация появилась еще в 1933 году в Польше (туда же было перенесено действие, а герои, соответственно, стали поляками). В 1936-м на этот же сюжет был снят английский фильм «Пожалуйста, сидите!». 1938 год ознаменовался появлением картины «13 стульев», произведенной в фашистской Германии. Не отставали и итальянцы, в 1939-м выпустив фильм «В бегах за наследством» на всё тот же сюжет.

После войны поток экранизаций (как правило, очень вольных) возобновился: в деле освоения первого романа Ильфа и Петрова отметились кинематографисты США (1945), Швеции (1945), Бразилии (1957), ФРГ (1957), Кубы (1962) и т. д.

В СССР первые экранные «Двенадцать стульев» появились в 1966 году — это был одноименный двухсерийный телеспектакль, поставленный известным мастером жанра Александром Белинским на Ленинградском телевидении. Роль Остапа Бендера исполнил Игорь Горбачев, а второго

главного персонажа — Кису Воробьянинова — сыграл Николай Боярский.

Наконец, в 1968 году состоялась премьера фильма Михаила Швейцера «Золотой теленок», ставшая первой в мире экранизацией одноименного романа. Картина получилась превосходной, а ее режиссеру мы можем сегодня быть благодарны по еще одной причине: если бы Швейцер не стал снимать «Золотого теленка», возможно, не был бы реализован и гайдаевский замысел — «Бриллиантовая рука». Ведь Гайдай намеревался экранизировать первый роман Ильфа и Петрова сразу после «Кавказской пленницы», и только запуск картины Швейцера оказался тем решающим доводом, благодаря которому кинематографическое начальство смогло убедить Леонида Иовича повременить.

Однако во время съемок «Бриллиантовой руки» возникла серьезная угроза, что гайдаевские «12 стульев» не состоятся — их успел «забронировать» за собой Георгий Данелия.

Эта история пересказывалась разными людьми, в том числе Иваном Фроловым в его книге о Гайдае:

«Я долго добивался экранизации «Двенадцати стульев», несколько раз проходил по всем инстанциям, — рассказывает Гайдай. — А потом вдруг узнал, что этот роман собирается ставить Гия Данелия. Там уже всё на мази. Я, конечно, расстроился. Но ничего не поделаешь — пришлось распрощаться со своей мечтой. И вот однажды, представляешь, подходит Гия и спрашивает: «Леня, хочешь ставить «Двенадцать стульев»?» Я отвечаю: «Это мечта моей жизни» «Бери и начинай», — говорит Гия. «А ты?» — спрашиваю. «Пока готовился, у меня всё перегорело, — говорит Гия. — Я уже не знаю, как этот роман ставить». Ну я сразу за дело...»^[159]

Гайдай, несомненно, мог бы и сам написать хороший сценарий по своему любимому произведению, но, видимо, за последние годы он слишком привык работать в соавторстве. Поэтому для совместной киносценарной работы Леонид Иович привлек известного писателя-сатирика Владлена Бахнова, который ранее сотрудничал с Костюковским (еще в то время, когда Слободской работал исключительно в соавторстве с Дыховичным). Гайдай мог видеть комедии Вениамина Дормана по бахновским сценариям — «Штрафной удар» (1963) и «Легкая жизнь» (1964), — изрядное остроумие которых очевидно. Но, пожалуй, решающим аргументом в пользу Бахнова послужило его соседство с Гайдаем — оба жили на улице Черняховского и хорошо знали друг друга.

Фильм по роману Ильфа и Петрова Гайдай изначально намеревался снимать в Экспериментальном творческом объединении, возглавляемом Григорием Чухраем, который давно звал к себе самого успешного

кинорежиссера страны, каковым Леонид Иович являлся на всём протяжении второй половины шестидесятых годов. В марте 1969 года сценарно-редакционная коллегия ЭТО одобрила заявку Владлена Бахнова на написание сценария по «Двенадцати стульям». Бахнов сразу приступил к работе, а Гайдай с операторами выехал на поиски натуры. Действие романа разворачивается в разных местах Советского Союза, и режиссер в фильме намеревался по возможности следовать литературному маршруту Бендера и Воробьянинова.

Операторов в этот раз было двое: Сергей Полуянов, с которым Леонид Иович снимал «Долгий путь», и Валерий Шувалов — новый человек в гайдаевской команде (и в ней не задержавшийся). Художником-постановщиком картины стал Евгений Куманьков, специализировавшийся на оформлении экранизаций классиков XIX века («Капитанская дочка», «Мертвые души», «Метель»). Композитором в четвертый раз у Гайдая стал блистательный Александр Зацепин.

Была собрана команда, найдена натура, оставалось самое важное — подбор актеров. Но перед этим создателям будущего фильма предстояло традиционное прохождение через горнило предварительных худсоветов. 11 августа в ЭТО обсуждали уже законченный к тому времени литературный сценарий, написанный Бахновым вместе с Гайдаем.

«А. Мачерет: Сценарий располагает к тому, чтобы его хвалить. Эта вещь прежде всего веселая. Сценарий лишен того, что мы называем вульгарным социологическим смыслом. Но за этой легкостью и игривостью должен стоять определенный общественный смысл. Иной раз в сценарии для меня не хватало остроты социальной характеристики. Герои должны быть не только смешны, но и современны с точки зрения современных пороков. Необходимо дать сценарию острый социальный посыл.

В. Хотулев (сценарист, режиссер, журналист, член сценарной коллегии «Мосфильма». — *Е. Н.*): Трудность экранизации этой вещи, на мой взгляд, заключается в том, что необходимо аттракцион слова перевести в аттракцион изображения. Есть опасность, что при экранизации может исчезнуть аромат книги.

М. Качалова (редактор «Мосфильма». — *Е. И.*): Хоть и говорят, что есть нестареющие вещи, всё же они стареют. Я убедилась в этом, перечитывая Ильфа и Петрова. Сценарий я начинала читать с большой тревогой. Слишком памятна нам история с «Золотым теленком». Фильм Швейцера не состоялся. Сценарий «12 стульев» сделан на редкость деликатно и добротно. Соблюдена событийная канва, сценарий написан с

большим уважением к книге... Меня встревожило одно обстоятельство: Гайдай, по-моему, стал очень серьезным. Он стал вдруг академичен. Я хочу, чтобы он озоровал по-гайдаевски и в то же время по-новому. Сценарий, на мой взгляд, слишком респектабелен. Я призываю идти по линии принцессы Турандот, грубо говоря...

Л. Гайдай: Я считаю, всё дело в том, как сделать. Не всякую эксцентрику можно записать литературно. Мы рассчитываем на то, что очень много зрителей, которые не читали роман...

В. Бахнов: Мы прекрасно понимали, что нельзя объять необъятное. У каждого из нас есть свои любимые места в романе. Мы не делаем фильм из расчета — угодить всем...»^{160}

Худсовет одобрил сценарий, но взбрыкнуло Главное управление художественной кинематографии, откуда Гайдаю пришла вот такая отповедь: «Прежде всего сценарий оставляет ощущение монотонного чередования эпизодов, похожих, по сути своей, один на другой. Это, несомненно, противопоставлено для комедии. Очевидно необходимо, чтобы при разработке режиссерского сценария было произведено некоторое сокращение эпизодов. Далее в сценарии произошло смещение акцентов — от остросатирических у Ильфа и Петрова к юмористическим — у В. Бахнова. Но очевидно, что в сценарии и фильме должна прозвучать злость и насмешка над представителями старого мира. Экранизация должна явиться в то же время, как и предлагают авторы сценария, озорной, жизнерадостной и эксцентрической комедией»^{161}.

Двенадцатого ноября 1969 года был готов режиссерский сценарий, который одобрили в Комитете по кинематографии только 16 декабря. Подготовительный период картины не в первый раз для Гайдая стартовал в самом конце года.

Начался активный подбор актеров — один из самых интересных этапов в производстве любой кинокартины. И чрезвычайно важный: единственный неудачно подобранный исполнитель (особенно главной роли) способен непоправимо испортить впечатление даже от самой удачной постановки. Впрочем, к Гайдаю этого никак нельзя отнести — он всегда отличался в этом плане обостренной интуицией и ни разу не позволил себе утвердить кого-то «от безвыходности».

«Когда Лене, — вспоминала Нина Гребешкова, — после долгих лет отказов всё-таки разрешили снимать «12 стульев» (он всё никак не мог «пробить» этот фильм), первым делом он стал искать Воробьянинова. Пробы длились год. За это время Гайдай успел перепробовать добрый

десяток видных советских актеров и никого не мог утвердить. Отвергнуты были и Плятт, и Папанов, и Сергей Филиппов... И вдруг Лене звонит близкий друг — Юрий Никулин: «Слышал, ты будешь снимать «12 стульев», попробуй меня на роль Кисы, я о ней всю жизнь мечтал!» Леня, конечно, сделал пробы. Но Юра на эту роль решительно не подходил. А как сказать другу? В конце концов Гайдай набрался духу: «Юра, я тебя на эту роль не беру. Но предлагаю очень хороший эпизод — дворника». Удивительно, но Юрий Владимирович не только не обиделся, но с радостью согласился на эпизод. Одна минута в кадре — и родился маленький шедевр, запомнившийся зрителям. Который, кстати, был щедро оплачен. За один съемочный день Никулин получил 500 рублей!

Тем временем поиски Кисы Воробьянинова продолжались. Гайдай вдруг засомневался: а правильно ли он отверг Сергея Филиппова, ведь вроде тот самый типаж, что нужно... Пересмотрели пробы — и повторно стали вызывать Филиппова. Оказалось, за это время у него в жизни произошла целая цепь катастрофических событий. Во-первых, врачи обнаружили у него тяжелый недуг и сказали, что жить осталось несколько месяцев. Во-вторых, он потерял работу в театре. Потому что, честно говоря, и раньше мог выпить лишнего, а тут, видимо, кого-то подвел — и его уволили. В такой ситуации что оставалось Филиппову? Только отчаяться. И как раз в этот момент ему позвонил Гайдай: «Мы берем вас!» Как оказалось, тем самым он спас человеку жизнь. Филиппов с головой погрузился в работу и думать забыл о болезни. Только когда съемки закончились, пошел на очередное обследование. И тут — о чудо! — выяснилось, что он почти здоров. Вообще, жизнь Филиппова после этого фильма изменилась. Он прочно вошел в гайдаевскую актерскую семью»^[162].

Впервые Гайдай снимал в главной роли известного комедийного актера «старой закалки», начавшего экранную карьеру немногим позже таких корифеев эксцентрики, как Сергей Мартинсон и Фаина Раневская.

Из всех «звездных» советских кинокомиков Сергей Филиппов снимался, кажется, больше всех и дольше всех. За 52 года кинокарьеры (с 1937-го по 1989-й) он сыграл бесчисленное множество уморительных жуликов, придурковатых мерзавцев, потешных бюрократов, сумасшедших склочников и порхающих пьяниц. При послужном списке в 120 ролей немудрено, что Сергей Николаевич далеко не каждый раз играл в шедевре. Однако всякая его роль вызывала смех, каждая запоминалась. Нередко забывался весь фильм, но только не эпизод с Филипповым.

Филиппов был создан для эксцентрики, и неудивительно, что именно у

Гайдая он сыграл свою единственную главную роль в кино. Да и следующие два десятилетия тоже будут связаны у Сергея Николаевича в основном с Гайдаем, который приглашал его буквально в каждую свою постановку. Все ценители советской комедии помнят, какие рожи корчил Филиппов в роли шведского посла («Иван Васильевич меняет профессию»), как он пел чужим голосом про черные подковы в «Не может быть!» и насколько выпукло подавал хрестоматийные реплики слуги Осипа в «Инкогнито из Петербурга». И даже такую крошечную роль, как железнодорожный дворник в «Спортлото-82», нетрудно вспомнить во всех подробностях: кто бы еще так красочно изобразил зажимающуюся застенчивость во время финального поцелуя главных героев?

«Определившись с Воробьяниновым, — рассказывала Нина Гребешкова, — Гайдай сосредоточился на Остапе. По-моему, не было в СССР актера, который не ходил бы к нему пробоваться: Андрей Миронов, Спартак Мишулин, Михаил Ширвиндт, Михаил Козаков, Николай Рыбников, Николай Губенко, Владимир Басов, Алексей Баталов, Олег Борисов, Валентин Гафт, Евгений Евстигнеев... В результате муж выбрал Александра Белявского. В первый день съемок, как обычно, по давно сложившейся кинематографической традиции, полагалось разбить о штатив камеры тарелку. И вот ассистент размахнулся, ударил, но тарелка не разбилась... «Ну всё, не пойдет работа! — зашептались в группе. — Плохая примета...» И правда, очень скоро стало ясно, что фильм не получается. Белявский — не Остап. С ним пришлось расстаться. И тут ассистентов осенило: «А может, позвать Володю Высоцкого? Вот будет успех!» Гайдай за идею ухватился. Пробы с Владимиром Семеновичем прошли очень хорошо, Леня увидел в нем Остапа. Но, к сожалению, в первый же съемочный день Высоцкий на площадку не явился. Он загулял... Лене стало ясно, что с ним он не сможет поднять такой фильм»^{[163](#)}.

О приверженности Гайдая некоторым расхожим режиссерским приметам сообщал и Юрий Никулин в книге «Почти серьезно»:

«Больше всего Гайдай не любит, когда кто-нибудь свистит на съемочной площадке.

— Кто это свистит? Прекратите! — гремит его голос. — Это опять Никулин свистит?!

Гайдай человек не суеверный, но традицию разбивать «на счастье» тарелку в первый день съемок он выполняет свято.

На съемках «Двенадцати стульев» ассистент режиссера, которому поручили бить тарелку, ухитрился так бросить ее на асфальтовый пол

павильона, что она не разбилась.

Как же его ругал Гайдай! А спустя две недели, когда пришлось менять актера на роль Остапа Бендера и всё переснимать сначала, Гайдай сказал:

— Это всё из-за тарелки»^{164}.

Впрочем, сам Гайдай об этом не распространялся. Зато подробно рассказывал о тех поистине фантастических пробах, которые он провернул в надежде найти идеального Остапа:

«Часто сравнивают нашу картину с «Золотым теленком» М. Швейцера, спорят, какая из двух лучше. Ерунда: несопоставимые же вещи! Разные фильмы! И у Ильфа и Петрова в разных романах Остап разный. В «Стульях» — пройдоха, сердцеед, жулик, хотя и чтит Уголовный кодекс. В «Теленке» — он гораздо умнее и тоньше, там уже целая философия «от Остапа» появилась.

И того и другого Остапа найти ужасно трудно. «Моего», может быть, труднее — именно потому, что он ближе к «комической», дальше от философии. Пробовались десятки актеров. Я искал в каждом то, что артист еще нигде не раскрыл... И даже самому ему неизвестно было, что раскрывать. Видел, как богаты их таланты. Владимир Высоцкий — как он замечательно пел у нас на кинопробе! Алексей Баталов был очень своеобразным Остапом — совершенно по-новому его увидел. Фрунзик Мкртчян с блеском сыграл свою сцену... Правда, по-армянски. Это был отличный армянский Бендер. Но, увы, не мой.



Афиша фильма Гайдая «12 стульев»

Жаль, кинопробы не сохраняются у нас в мосфильмовском архиве — со временем был бы бесценный материал. Один Остап оказывался лучше другого, но мы-то искали героя эксцентрической комедии. Героя совершенно особых свойств, он и жить-то должен был в другом ритме.

Это ведь вообще тонкая материя — смех. Вот уж, кажется, все условия для него созданы — а в зале молчание. А то — неудержимый хохот из-за жеста какого-нибудь, простого движения бровей актера. Никулин этого

прекрасно умеет добиваться. Или — помните? — во французском фильме «Старая дева» ничего не происходит, сидят, завтракают, а смешно бесконечно — так точно всё подмечено в жизни.

Бывает так: один рассказывает анекдот — смешно. Другой возьмется рассказать то же самое — и скучно, и неловко. Я стараюсь «запрограммировать» реакцию зала — ищу смешное, придумываю, выдумываю... В процесс этот включается вся съемочная группа»^[165].

В одном из последних интервью 1993 года, отвечая на вопрос корреспондента о «бендеровском» кастинге, Гайдай сознался: «Это тяжелый случай в моей биографии. Я всё время «держу в голове» Олега Табакова. Вот кто купается в ролях, всё что угодно может делать. Я мечтал о таком Остапе. Пробовалось на пленку 23 человека, а уж на фото — со всего Союза»^[166].

Табакова, судя по всему, не было среди тех двадцати трех претендентов на роль Остапа Бендера — кажется, Гайдай вообще не пробовал его ни в одну из своих картин. Странная ситуация, напоминающая известное признание Вуди Аллена, как он всю жизнь восхищался «со стороны» Дастином Хофманом, но так нигде и не снял его.

У Александра Белявского, кстати сказать, была собственная версия его отстранения от участия в «12 стульях», не совпадающая с наиболее признанным утверждением, согласно которому он по харизме настолько уступал Сергею Филиппову, что Бендер получался во всех отношениях мельче «отца русской демократии» Воробьянинова. «Ужасно, когда нашим делом руководят чиновники, — сетовал Белявский в интервью 2000 года. — Мне же так внятно ничего и не объяснили. Гайдай тогда со мной поделился: «Они не хотят даже смотреть твою пробу. Говорят мне: «Привезите все пробы Бендера, кроме пробы Белявского». Тут вмешался Чухрай. «Ребят, — говорит, — не лезьте, я тихонько всё улажу. Будет он у тебя сниматься». Но я уже разгорячился. Проба у меня была замечательная. И Гайдай говорит: «Я хочу, чтоб у меня только ты снимался». Что делать? Но горячность не давала покоя. Ну как: я ночь не переживу, пока не узнаю. А, ладно! Ловим машину — и к Баскакову, замминистра культуры. Секретарша на пороге становится грудью: «Он устал. К нему нельзя». Я ее, как мебель, отставил в сторону и вошел к Баскакову. Сидит. Если бы кто его видел... У него был очень тяжелый взгляд и мрачное, суровое выражение лица. А я после «здравствуйте» говорю: «У меня к вам только один вопрос: почему вы не хотите смотреть мою пробу?» Долгое молчание. Потом бабах — кулаком по столу (а это была годовщина столетия Ленина). «У меня 16

«Лениных» висит! А тут приходит, понимаешь, актер, ему Бендера играть хочется. Да я вообще закрою эту картину! Не нужна она!» О, — думаю, — я, наверное, Гайдаю подсуропил будь здоров, вообще картину закроют из-за меня. «Хорошо, — говорю, — вы можете закрыть картину. Объясните мне только простую вещь: почему не хотите смотреть мою пробу?» Опять пауза. Успокаивается и говорит: «Вы у нас играете положительных героев. А Бендер — это жулик, мерзавец. Не надо его героизировать. Вы не должны играть Бендера». Тут меня понесло: «Владимир Евтихианович, я ведь не из кукольного театра. Я актер, разные роли играю». На что услышал: «Этот Гайдай, понимаешь, набрал всяких букашек в свою картину, а вы будете ходить, среди них блистать. Нет!» Уже перед выходом он меня окликнул: «А какая у вас ставка за съемочный день?» — «Двадцать рублей», — говорю. Баскаков удивленно так бровями повел, кинул мне вдогонку: «Ладно, я посмотрю,» — и ушел. На следующий день Баскаков слег в больницу. Чтобы не смотреть всех «Лениных», чтобы не связываться с Бендером. И решение по моему вопросу поручил своей заместительнице. Которая, прекрасно зная его позицию, сказала Гайдаю: «Леонид Иович, ну это совсем не то». И предложила на роль Бендера — сейчас вы в обморок упадете — Баталова. Актера, который играл суперположительные роли»^{167}.

Очень понравился Гайдаю на пробах и Олег Басилашвили, однако режиссера не устроил вес 36-летнего актера, в то время составлявший 110 килограммов.

— Помните Анатолия Кторов в фильме «Праздник святого Йоргена»? — сказал Гайдай Басилашвили. — Вот именно такая фигура должна быть у Остапа в моем фильме. Если вы сумеете очень быстро похудеть до этих кондиций, я возьму вас сниматься.

Олег Басилашвили с готовностью ухватился за этот шанс и в рекордные сроки сбросил 35 килограммов. Но когда он позвонил Леониду Иовичу, выяснилось, что тот уже начал съемки с другим артистом — тоже носящим грузинскую фамилию, но, в отличие от Басилашвили, практически не имевшим опыта работы в кино.

Именно так: гайдаевским Остапом Бендером в конце концов стал совершенно не известный широкой публике театральный актер Арчил Гомиашвили. В конце шестидесятых годов Гомиашвили совместно с режиссером Юрием Любимовым поставил моноспектакль «Похождения Остапа Бендера» по роману «Золотой теленок». Все, даже женские, роли в этом спектакле исполнял Арчил Михайлович. Когда Гайдай искал актеров для «12 стульев», Гомиашвили активно ездил с «бендеровским» спектаклем

по всему Союзу. И произошло счастливое совпадение: в городе Горьком (сейчас Нижний Новгород), куда Гайдай приехал в поисках натуры, как раз гастролировал Гомиашвили со своими «Похождениями...». Леонид Иович вместе с несколькими членами съемочной группы посетил этот спектакль, после чего Гомиашвили получил приглашение на кинопробы.

На тот момент Арчилу Михайловичу было уже 44 года — от Гайдая он благоразумно скрыл этот факт, убавив себе десять лет (в «Двенадцати стульях», согласно Ильфу и Петрову, Остап Бендер предстает «молодым человеком лет двадцати восьми»). Гомиашвили можно было поверить — выглядел он довольно моложаво, если не считать лысины. Как бы то ни было, Гайдай не сразу увидел в нем «своего» Остапа. С Гомиашвили получилось так же, как с Филипповым: актер был утвержден только после того, как были перепробованы многие другие варианты. Но окончательный выбор ни в каком отношении нельзя считать ущербным: большинство гайдаевских поклонников сходятся в том, что лучших актеров на роли Бендера и Кисы и представить себе невозможно.

У изрядной части населения нашей страны гораздо большим успехом по сей день пользуется другая картина «12 стульев» — версия Марка Захарова 1977 года. Там играют Миронов и Папанов, что априори обеспечивает этому фильму зрительскую любовь. Этот популярный дуэт, неоднократно игравший вместе на сцене и на экране, в данном случае, однако, явно чувствует себя не в своей тарелке.

Легкая, воздушная игра Гомиашвили в гайдаевской экранизации незабываема: актер импозантен, элегантен, раскован в движениях, ироничен и, где нужно, комичен. Остап Бендер и должен был прежде всего обладать мужественным обаянием, блеском интеллекта в глазах и этакой «летающей походкой». Кавказский колорит Гомиашвили этому всему не противоречит. Даже наоборот: его внешность безупречно соответствует описаниям Ильфа и Петрова, согласно которым Бендер — «красавец с черкесским лицом» и «медальным профилем».

Что касается Андрея Миронова, то он тоже, как сказано выше, пробовался в постановку Гайдая. Но меткий глаз режиссера сразу увидел, что безупречно вписавшийся в образ контрабандиста Козодоева, Остапа Миронов всё же не потянет. В картине Захарова мы в итоге и наблюдаем какого-то напыщенного и каменно-холодного Бендера.

Анатолий Папанов, исполнивший в захаровской постановке роль Кисы Воробьянинова (на которую Гайдай его тоже пробовал и тоже забраковал), столь же малоудачен, как и Миронов. Резонно решив, что рычать волком предводителю дворянства не пристало, Папанов ударился в

противоположность — и у него получился жалкий и пришибленный Киса. А филипповский Воробьянинов ни на минуту не теряет чувство дворянского достоинства и при этом перманентно выглядит до крайности смешным «охотником за табуретками».

Никто из коллег и вышестоящих товарищей не сомневался в том, что Филиппов в образе «гиганта мысли» — стопроцентно верный выбор. Кандидатура Гомиашвили же предсказуемо многим казалась сомнительной. Недоумение кинематографического начальства по поводу того, что Бендера может сыграть грузин, Гайдай парировал меткой репликой: «Великий комбинатор, как известно, был сыном турецкоподданного. А почему его мама не могла быть грузинкой?» По другой версии, этот разумный довод изобрел Григорий Чухрай. И Арчила Гомиашвили всё-таки отстояли перед чиновниками.

Третью главную роль в фильме — отца Федора — исполнил Михаил Пуговкин. «12 стульев» знаменуют собой начало того долгого периода, когда Гайдай практически в каждой картине снимал Михаила Ивановича, ставшего, таким образом, одним из самых «гайдаевских» актеров советского кино. Конечно, еще до «12 стульев» Пуговкин сыграл прораба в «Напарнике», но эта роль была почти эпизодическая. Пробовался актер и на роль Лелика в «Бриллиантовой руке». Но теперь Гайдай уже не устраивал Пуговкину пробы, а сразу утверждал его на роль, как до этого было с Никулиным.

Надо сказать, Михаил Иванович поначалу опасался воплощаться в столь антирелигиозный образ, как алчный служитель церкви Федор Востриков. Дело в том, что мать Пуговкина была глубоко верующая и он опасался обидеть ее такой ролью. Но крестьянка из Костромской области Наталья Михайловна Пуговкина оказалась мудрым человеком. «Играй своего отца Федора, — сказала она сыну. — Ты ведь не над Богом посмеешься, а над жадным попом».

Немногочисленные женские роли в «12 стульях» в основном тоже утверждались Гайдаем заранее, минуя стадию кинопроб. Так, бывшую возлюбленную Ипполита Михайловича Елену Станиславовну, в доме которой учреждается «Союз меча и орала», режиссер сразу доверил сыграть выдающейся опереточной актрисе Гликерии Богдановой-Чесноковой. Гайдая, несомненно, подкупала ее эксцентрика, но кроме того, эту же самую роль Богданова-Чеснокова сыграла в телеспектакле Белинского, о котором упоминалось выше, а Леонид Иович наверняка видел этот спектакль.

Роль Элл очки-людоедки Гайдай поначалу предложил Наталье Варлей.

Но когда на пробах Наталья надела светлый парик, режиссер словно прозрел и увидел в бывшей «кавказской пленнице» идеальную Лизу Калачову — вегетарианку поневоле, к которой в роковой для себя час воспылал чувствами Ипполит Матвеевич.

А Эллочку Щукину превосходно сыграла 21-летняя выпускница ГИТИСа Наталья Воробьева. Ассистенты Гайдая искали миниатюрную миловидную девушку, любящую наряжаться, — и в театральном институте им сразу указали на Воробьеву. Гайдай утвердил ее после первой же пробы.

Матушку Катерину Александровну, жену отца Федора, сыграла Клара Румянова. Это, пожалуй, самая значительная из полноценных киноролей артистки, которую вся страна знала прежде всего по голосу. Румянова озвучила десятки персонажей знаменитых советских мультфильмов, но в художественном кино ей не везло. Гайдай, хорошо знавший Клару Михайловну еще по учебе во ВГИКе, снимал ее трижды: помимо «12 стульев», в «Женихе с того света» (маленькая роль регистраторши в поликлинике) и в совсем крошечном бессловесном эпизоде в «Не может быть!» (гостя на свадьбе).

Нина Гребешкова сыграла жену инженера Брунса (Владимир Этуш), а кроме того — царицу Тамару, которая является отцу Федору, забравшемуся на скалу, среди его прочих бредовых видений.

Но наиболее колоритным женским персонажем в романе «Двенадцать стульев», конечно, является вдова Грицацуева, с которой Бендер справляет спешную свадьбу, «чтобы спокойно, без шума покопаться в стуле», ей принадлежащем. В романе Грицацуева описывается так: «Молодая была уже не молода. Ей было не меньше тридцати пяти лет. Природа одарила ее щедро. Тут было всё: арбузные груди, нос — обухом, расписные щеки и мощный затылок». Портрет будто списан с Натальи Крачковской, непрофессиональной актрисы, которой в 1970 году как раз было за тридцать. Вплоть до этого времени Крачковская снималась лишь в массовке и совсем крошечных ролях, но Гайдай сделал ее общепризнанной комедийной звездой.

Наталью Леонидовну Гайдай знал еще со времен съемок фильма «Кавказская пленница», на котором звукооператором был ее муж Владимир Крачковский. Но мысль задействовать колоритную внешность Натальи в кино отчего-то не приходила Гайдаю в голову вплоть до «12 стульев». Да и при работе над этой картиной режиссер вспомнил о Крачковской лишь в последний момент. На роль Грицацуевой пробовались Нонна Мордюкова и Галина Волчек. Гайдай долго думал, кого из них предпочесть, и как-то заметил вслух:

— Обе актрисы хороши, но мне нужна совсем гротескная внешность. Вот как у нашей Крачковской.

— Ну так и снимайте Крачковскую, Леонид Иович, — сказали режиссеру ассистенты. Так Наталья сыграла свою первую большую роль, после чего прочно вошла в пул актеров, которых Гайдай старался задействовать в каждой своей постановке. И за всё длительное время их совместной работы Крачковская неизменно испытывала к Гайдаю ровно те же чувства, какие мадам Грицацуева питала к Бендеру: «обожала и очень боялась», как сказано у Ильфа и Петрова.

Почти все значительные роли в «12 стульях» исполняют те артисты, которые или уже снимались у Гайдая, или еще будут сниматься в дальнейшем. Владимир Этуш, Георгий Вицин (монтер Мечников), Виктор Павлов (Коля Калачов), Игорь Ясулович (инженер Щукин), Готлиб Ронинсон (Кислярский), Роман Филиппов (Ляпис-Трубецкой), Григорий Шпигель («голубой воришка» Александр Яковлевич). Свою последнюю «гайдаевскую» роль сыграл здесь Юрий Никулин, а Савелий Крамаров — первую (одноглазый шахматист) из трех. Сам Леонид Гайдай, как уже упоминалось в этой книге, стал архивариусом Коробейниковым.

Не меньше усилий, чем на формирование огромного актерского ансамбля, было потрачено на поиск реквизита двадцатых годов. «Гайдаю во всём нужно было добиться совершенства, иногда ценой больших усилий, — рассказывала Нина Гребешкова. — Надо снять Пуговкина на скале — Гайдай добывает пожарный кран. Потом, правда, выяснилось, что высоты в кадре всё равно не видно, с таким же успехом можно было в павильоне снять (как снимались мои сцены — царицы Тамары). А ради кадра, где отец Федор рубит стулья, целый месяц группа сидела в Батуми, ждала сильного шторма. Я уж не говорю, сколько усилий было потрачено, чтобы найти настоящие стулья работы Гамбса! Не было их в СССР! Но Леня уперся: «Нужны подлинные». Помрежи сбились с ног, объезжая квартиры, где в принципе могла быть такая старинная мебель. И только у одной бабушки нашелся «тот самый» стул. Но бабушка оказалась в духе наших комедий: ни за какие деньги не соглашалась она отдать стул, хотя торг дошел уже до таких сумм, на которые она могла бы купить домик в деревне. Пришлось удовлетвориться тем, что стул был сфотографирован и по его образцу за границей заказан искомый гарнитур»^{168}.

Съемки фильма «12 стульев» начались 29 апреля 1970 года с павильонных сцен. 23 мая съемочная группа выехала в Рыбинск, который должен был стать вымышленным Стар-городом — родным городом Ипполита Матвеевича Воробьянинова. В июне снимали сцены,

происходящие в столь же вымышленных Васюках. Роль этого населенного пункта «сыграло» село Работки в Горьковской области.

В июле были натурные съемки в Москве, где проходит треть действия и романа, и фильма. А в сентябре группа выехала на Кавказ: Пятигорск, Батуми, Военно-Грузинская дорога, Дарьяльское ущелье. С октября возобновились павильонные съемки на «Мосфильме».

В декабре 1970 года начался монтажно-тонировочный период производства картины. На этом этапе Гайдай принял решение озвучить Остапа Бендера красивым раскатистым голосом Юрия Саранцева, одного из лучших советских мастеров дубляжа.

«В те времена, — рассказывал Саранцев, — у актера Геннадия Юдина отнялись ноги, и я ему помогал. А жил он в одном доме с Гайдаем.

И однажды заглядывает к нам Леонид Иович. А у нас, как всегда, бутылочка на столе, закусочка... Зашел разговор о голосе главного героя «Двенадцати стульев» Гайдай поначалу хотел, чтобы его озвучивали шесть разных артистов! «Что ж тут хорошего, — говорю я ему, — артист будет как петух — на все голоса?» Гайдай выпил рюмку и ушел. На следующий день мне позвонили со студии и пригласили на озвучку. Арчил по-русски говорил хорошо. Но он много работал на эстраде, и его частенько подводила манерность. Гайдай всеми силами пытался ее из него выколлотить. А однажды не выдержал и честно ему сказал: «Я тебя перетонирую!»^[169].

По другой версии, в период озвучания Гомиашвили попал в больницу и физически не мог присутствовать в студии, когда картину надо было срочно заканчивать и сдавать. Как бы то ни было, Остапа Бендера почти полностью озвучил Саранцев (голос Гомиашвили остался лишь в нескольких фрагментах — видимо, тех, где был сохранен звук, записанный во время съемки).

В результате отношения Гайдая и Гомиашвили серьезно испортились. По словам Нины Гребешковой, Леониду Иовичу вообще не понравилось работать с этим актером. На съемках Гомиашвили частенько лебезил и заискивал, что, понятно, не могло не покоробить Гайдая, не выносившего никакой фальши ни в профессиональных, ни в бытовых отношениях. А когда фильм был готов, Гомиашвили, возмущенный тем, что его «лишили голоса», резко сменил интонацию с льстивой на хамскую.

— Если бы я знал, что режиссер такое говно, — заявил он Гайдаю, — не стал бы сниматься.

— А если б я знал заранее, то не стал бы снимать такого говенного актера, — парировал Гайдай.

После этого всякое их общение прекратилось. Однако через шесть лет Гайдай неожиданно позвонил Арчилу:

— Хотите увидеть уголовное преступление? Тогда включайте телевизор. Сейчас начнутся «12 стульев», снятые Марком Захаровым.

Это было 2 января 1977 года: на телевидении состоялась премьера картины Захарова, к которой Гайдай заранее ревновал собственный фильм. И как показало время, ревновал не напрасно: обе советские картины под названием «12 стульев» по сей день активно демонстрируются разными телеканалами, и у каждой есть масса поклонников.

В связи с собственной постановкой Гайдай позже говорил: «Прицельность и краткость — вот что очень важно в комедии. Единожды в жизни я сделал двухсерийный фильм — «Двенадцать стульев». Так к концу мне самому скучно стало. Если помните, во второй серии мы даже титр дали, чтоб зрителей утешить — сколько минут и секунд осталось еще до спасительного финала. Очень это важно — вовремя поставить точку»^[170]. Юмористический титр «До конца фильма осталось 00 час. 17 мин. 23 сек.» действительно возникает в соответствующем месте второй серии — сразу после реплики Остапа «Кисунчик, потерпите!».

Однако из слов Гайдая, что под конец ему стало скучно снимать двухсерийный фильм, вовсе не следует, что этой своей работой он остался недоволен. Тем не менее фраза «Гайдай не был удовлетворен собственной экранизацией Ильфа и Петрова» частенько встречается в статьях о режиссере. По другим же сведениям, Гайдай, наоборот, всегда называл «12 стульев» своей любимой картиной.

Ну а тот факт, что никакая другая гайдаевская постановка не потребовала стольких усилий от режиссера и основных членов его съемочной группы, очевиден. Невооруженным глазом видно, сколько всего вложено в эту картину, с каким перфекционизмом она создавалась. У Гайдая немало фильмов, действие которых происходит в прежние времена, но погружение в нэповскую эпоху, воспетую Ильфом и Петровым, удалось ему лучше всего.

«Летом 1927 года в 11.30 с северо-запада, со стороны деревни Чмаровки в Старгород вошел молодой человек» — такими закадровыми словами, энергично произносимыми Ростиславом Пляттом, начинается эта поразительная картина. Почти так же начинается и пятая глава — «Великий комбинатор» — романа Ильфа и Петрова. События первых четырех глав Гайдай проговорил чуть позже и со всей возможной лаконичностью. Перед режиссером стояла нелегкая задача — превратить донельзя насыщенный событиями авантюрно-сатирический роман в двухсерийную картину

продолжительностью два с половиной часа. И задача эта была решена безукоризненно.

Не может не восхищать та естественность, с которой вторгся в популярный роман (уже к тому времени он мог считаться классикой) Леонид Гайдай со своим сложившимся кинопочерком. Всегда присущее Леониду Иовичу чувство стиля и здесь выдержано с первого до последнего кадра, но при этом сохранены в целости дух, смысл, посыл романа.

Питерский литератор Борис Рогинский в великолепном разборе экранизаций Ильфа и Петрова назвал картину Гайдая «блестяще поставленным балетом»^[171] и признал ее наиболее удачным киновоплощением «Двенадцати стульев». Трудно с ним не согласиться.

Однако в начале семидесятых годов многие приняли фильм Гайдая в штыки. Так, выдающийся режиссер Григорий Козинцев, побывав на премьере «12 стульев», записал в дневнике: «Хам, прочитавший сочинение двух интеллигентных писателей. Хамский гогот»^[172]. Поразительно, что такую оценку еще одному гайдаевскому шедевр давал именно тот человек, который в двадцатых годах был одним из основателей знаменитого ФЭКСа — Фабрики эксцентрического актера. Думается, сами «интеллигентные писатели» Ильф и Петров, доживи они до тех дней, не разделили бы козинцевского брюзжания. Страсть этого дуэта к оттачиванию собственного стиля необычайно роднит их с Гайдаем, которого, кстати, с неменьшим основанием можно считать «интеллигентным режиссером».

Автор этой книги, с детства числящий роман «Двенадцать стульев» одним из своих любимейших произведений, считает, что содержание шедевра Ильфа и Петрова великолепно вписалось в привычную эксцентрическую обстановку гайдаевских комедий. Точные диалоги из текста перемежаются здесь с интересными трюковыми находками — например зрелищной погоней васюкинских шахматистов за надувшим их великим комбинатором. Как оказалось, фирменный прием Гайдая — слегка убыстренные движения персонажей — можно с пользой для дела применять не только в «Операции «Ы»...», но и в экранизации классики. Пришлась впору и визитная карточка гайдаевских фильмов — неподражаемая лучезарная музыка Александра Зацепина.

Гайдай умудрился найти для своей очередной солнечной комедии идеальную форму. Трагедийный финал романа здесь на месте, однако самый последний эпизод фильма всё же исполнен оптимизма. Остап погиб, но обессмертил себя — в 1970-е годы его огромный портрет висит возле столичного кинотеатра «Россия», куда валом валят зрители.

Седьмого июня 1971 года именно в этом кинотеатре состоялась всамделишная премьера «12 стульев». Кассовые сборы были сравнительно скромными для Гайдая: каждая из трех предыдущих его комедий собрала почти вдвое больше зрителей. Титул «самая популярная комедия» в тот год завоевали «Джентльмены удачи» Александра Серого, снятые по сценарию и под художественным руководством Георгия Данелии. Многие невнимательные современные зрители убеждены, что «Джентльмены удачи» — фильм Гайдая. Видимо, корни этого заблуждения тянутся с того самого 1971 года, когда Гайдай внезапно «потянулся к классике», а мастер «печальных комедий» Данелия выпустил самый народный из фильмов, к которым имел отношение.

Лирическое отступление

ГАЙДАЙ И «ВОЙНА С ПРЕДМЕТАМИ»

Кинокритики уже очень давно обратили внимание, что в числе излюбленных постоянных приемов Гайдая имеется и «одушевление» — своеобразное «оживление» предметов. Гайдаевских комических героев можно сравнить с заглавным героем набоковского романа профессором Пниным, чья жизнь «проходила в постоянной войне с неодушевленными предметами, которые не желали служить, или распадались на части, или нападали на него, или же злонамеренно пропадали, едва попадая в сферу его бытия» (перевод С. Ильина).

Вот что писал об этой стороне гайдаевского мира советский критик Герман Кремлев сразу после выхода на экраны «Операции «Ы»...»: «Повинуясь законам комедии, в схватку ввязываются вещи, да как ввязываются! Кипы шляп обрушиваются на персонажей. Низвергаются лавины посуды. Драка идет не только на рапирах, но и на балалайках. Точно лассо, взвиваются бельевые веревки. Багажная тележка катится самоходом под ноги дерущимся... И заметьте: всё смешно, всё уморительно. Даже если скелет лязгает зубами»^{173}.

Скелет играет немаловажную роль и в «12 стульях» (в знаменитой комнате студента Иванопуло), являясь таким трагикомическим неодушевленным двойником Остапа Бендера.

Впрочем, в еще более драматичные взаимоотношения с предметами вступает в этом фильме Киса Воробьянинов. Уже в самом начале картины он терпит бедствие из-за недоброкачественной краски для волос, а непосредственно перед этим еще и звонко стучается головой об умывальник в дворницкой Тихона. И чем дальше, тем больше и чаще будет доставаться Кисе от окружающих его вещей. Во всё той же комнатухе Иванопуло на него неизменно будет падать то ли кочерга, то ли вешалка, прислоненная к стене. А непослушная шляпа с потешным присвистом будет слетать с гвоздя даже от едва слышного хлопка в ладоши. На свадьбе Бендера и Грицацуевой Ипполит Матвеевич усаживается на драгоценный стул, однако, приподнявшись на секунду, опускается уже на табуретку.

Бендер куда успешнее ладит с предметами мебели и прочими вещами. Так, когда коварный Киса выхватывает из-под него стул, Остап хотя и падает, но так аккуратно, что не проливает ни капли из доверху

наполненного вином бокала. Напротив, Киса, случайно оказавшийся на сцене во время спектакля «Ревизор» в театре «Колумб», столь неудачно грохается в оркестровую яму, что музыкантам приходится попотеть, вытаскивая «отца русской демократии» из продырявленного им большого барабана.

Надо признать, сам Леонид Гайдай в этом отношении походил скорее на Воробьянинова, чем на Бендера. С вещами Леонид Иович был не в ладах. Нина Гребешкова неоднократно рассказывала разные истории на эту тему. Например, об удобной кухонной зажигалке, которую она собственноручно сконструировала для мужа. «Он ведь плитой не мог пользоваться — она у него не загоралась, как у людей, от спички. Он чиркает, чиркает, а потом швырнет коробок: «Да не умею я, Нина!» Правда. Он не шутил»^{174}.

После «12 стульев», которые, несмотря на не самый выдающийся прокатный результат, принесли Гайдаю хорошие деньги (сказалась работа в ЭТО, организованном на разумных экономических началах), Леонид Иович купил «Волгу». Машиной занималась в основном Нина Павловна, хотя ей не очень нравилось водить эту модель. Поэтому супруги вскоре обзавелись еще и «Жигулями». Но и после этого Гребешкова старалась не пускать Гайдая за руль: «Он еще в молодости учился водить на грузовике, врезался в деревянные мосфильмовские ворота и раскрошил их в щепки».

Тем не менее водить Гайдаю нравилось, и при каждом удобном случае он всё-таки садился за баранку — но зачастую терпел фиаско еще на стадии прогрева двигателя. «Леня абсолютно ничего не понимал в технике. Бывало, едем на нашу дачу на шести сотках, которую мы называли фазендой. Я собираю сумки, а он хватается ключи и бежит на улицу: «Пойду прогрею машину». Слышу, держит ключ до упора: «Р-р-р!» Кричу ему в форточку: «Леня, отпусти ключ, ты сожжешь зажигание!» Так он его три раза сжигал»^{175}.

Что Гайдаю точно никогда не было свойственно, так это вещизм, фетишистское отношение к предметам обихода. Разве что четыре «гамбсовских» стула, оставшиеся после съемок, поселились в квартире Гайдая по его настоянию.

— Ну зачем нам такие стулья, они вообще не вписываются! — поначалу выражала недовольство Нина Павловна, но в конце концов смирилась с присутствием в доме старомодной «бриллиантовой мебели». Ведь она всегда знала, что если Гайдай и относится к чему-то трепетно, так это к своим картинам и воспоминаниям, с ними связанным.

Глава тринадцатая

«ИВАН ВАСИЛЬЕВИЧ...»

Булгаков. Яковлев. Куравлев

Кинокартина «Иван Васильевич меняет профессию» — одна из первых экранизаций Михаила Булгакова. Фактически до нее был снят один-единственный «булгаковский» фильм — двухсерийный «Бег» (по одноименной пьесе) Александра Алова и Владимира Наумова, вышедший в советский прокат в 1971 году. Как мы помним, возможность постановки этого фильма всерьез рассматривал и Леонид Гайдай, но в итоге его первой «зрелой» экранизацией стала картина «12 стульев» на основе романа, созданного в те же раннесоветские годы, что и пьеса «Бег» (кстати, в то время Ильф, Петров, Булгаков и другие известные писатели сотрудничали в газете железнодорожников «Гудок»).

Набив руку на «12 стульях», Гайдай вновь решил обратиться к Булгакову, но на этот раз выбрал более традиционный для себя материал — комедию «Иван Васильевич», написанную в середине 1930-х годов.

Комедия в трех действиях «Иван Васильевич» представляет собой радикально переосмысленную версию чуть более раннего булгаковского произведения — четырехактной пьесы «Блаженство» с подзаголовком «Сон инженера Рейна». В ней уже действуют практически все персонажи, позже перешедшие в «Ивана Васильевича»: инженер Рейн (будущий Тимофеев), вор Милославский, секретарь домоуправления Бунша-Корецкий, царь Иоанн Грозный, а также гражданин Михельсон (будущий Шпак). Впрочем, последние два героя появляются лишь эпизодически (в пьесе «Иван Васильевич» их роли, особенно царя, станут более существенными), а основная часть действия протекает в XXIII веке, в «той части Москвы Великой, которая носит название Блаженство».

Коммунистическое «светлое будущее» Булгаков описал скорее в антиутопической, чем в утопической традиции. Это предопределило отношение к пьесе, на самом раннем этапе отвергнутой Театром сатиры, для которого она была написана. Руководство театра предложило драматургу создать на основе «Блаженства» другую комедию, в которой

описывались бы приключения Ивана Грозного в современной Москве (в «Блаженстве» никаких подобных «приключений» не было: попав в Советский Союз, царь спрятался на чердаке и сидел там, пока главные герои — Рейн, Милославский и Бунша — путешествовали в будущее).

Пьесе «Иван Васильевич» «повезло» чуть больше, чем «Блаженству»: процесс ее постановки дошел до стадии генеральной репетиции, после которой комедия была запрещена. При жизни Булгакова она не ставилась и не публиковалась.

Впервые комедия «Иван Васильевич» была напечатана в 1965 году, а вскоре после этого ее поставил на сцене Театра-студии киноактера режиссер Дмитрий Вурос. Царя играл Аркадий Толбузин, Милославского — Михаил Глузский. Помимо последнего, в постановке участвовали некоторые другие «гайдаевские» актеры: Григорий Шпигель, Юрий Саранцев, Эдуард Бредун (он сыграет крошечный эпизод и в фильме Леонида Иовича).

Уже в конце лета 1971 года, то есть почти сразу после премьеры «12 стульев», Леонид Гайдай и замечательно сработавшийся с ним Владлен Бахнов подали заявку на сценарий по мотивам булгаковской пьесы. Осенью того же года был написан литературный сценарий, а зимой — режиссерский. Однако утвердили полностью готовый сценарий лишь в конце мая 1972-го. Тогда начался подготовительный период работы над будущим фильмом.

В это время уже окончательно сложилась команда, с которой склонный к постоянству Гайдай будет работать на протяжении всех семидесятых годов. Помимо сценариста Бахнова, это оператор Сергей Полуянов, художник Евгений Куманьков, тандем композитора Александра Зацепина и поэта-песенника Леонида Дербенева.

Относительно актеров у Гайдая поначалу тоже не было больших сомнений. Сценарий целенаправленно писался под Юрия Никулина — именно его Леонид Иович планировал без всяких проб взять на две главные роли: управдома Бунши и царя Ивана Грозного. А Милославского в таком случае сыграл бы Андрей Миронов. После «Бриллиантовой руки» дуэт Никулина и Миронова так же напрашивался, как и дуэт Папанова и Миронова. Эльдар Рязанов в «Стариках-разбойниках» 1971 года второй раз свел на экране Никулина и Миронова, но в дальнейшем они вместе уже не снимались.

Для Леонида Гайдая первостепенным было именно участие Юрия Никулина. Режиссер искренне считал, что его любимый актер может сыграть на экране всё. А когда в журнале «Наука и жизнь» был напечатан

скульптурный портрет-реконструкция Ивана Грозного (его автором выступил антрополог Михаил Герасимов, восстанавливавший внешний облик исторических деятелей на основании их скелетных останков), ликующий Гайдай убедился, что у царя были некоторые «никулинские» черты. Это только укрепило режиссера во мнении, что его выбор заведомо правилен.

Однако Никулин отказался от роли, чем очень расстроил Гайдая. По одной из версий, Юрий Владимирович физически не мог сниматься из-за длительных зарубежных гастролей с цирком. По другой версии, озвученной в последнее время Ниной Гребешковой, Никулин опасался, что фильм могут положить на полку. Какие-то основания для подобных опасений, вероятно, были: литературное наследие Булгакова в начале семидесятых годов было еще далеко не полностью возвращено советскому читателю, а его опубликованные вещи попадали в печать скорее вопреки, чем благодаря официальной культурной политике. И проталкивание булгаковских произведений на сцену или на экран тем более требовало осторожности. Впрочем, благополучный выход в прокат фильма «Бег» должен был несколько развеять слухи о «нежелательности» присутствия Булгакова в советском кино. Но Никулина этот аргумент, судя по всему, не убедил.

Гайдая на сей счет наверняка тоже «терзали смутные сомнения». Никулин был необходим ему еще и по той причине, что в исполнении этого всеобщего любимца могли выглядеть допустимыми те шутки, которые, будучи озвучены любым другим актером, воспринимались бы как более подозрительные. Самый популярный пример — фраза из «Кавказской пленницы»: «Между прочим, в соседнем районе жених украл члена партии», — которую не разрешили произнести Фрунзику Мкртчяну, но запросто приняли в качестве реплики никулинского Балбеса.

Как бы то ни было, следовало искать другого исполнителя двух Иванов Васильевичей. На первом этапе проб возникли три претендента — Евгений Лебедев, Евгений Евстигнеев, Георгий Вицин. Театральный корифей Лебедев великолепно вживался в образ царя, но был неубедителен в качестве Бунши. Острохарактерный Евстигнеев оказался хорош и в той и в другой ипостаси, но от этой кандидатуры Гайдая отговорил худсовет. Вицина же Леонид Иович пробовал скорее для проформы — он знал возможности этого актера и по-настоящему «не видел» его в данной роли.

Тогда кто-то предложил режиссеру попробовать Юрия Яковлева. Сперва Гайдай даже возмутился:

— Он же рязановский!

Но это, конечно, было не всерьез. В прежних работах Гайдай уже

снимал «рязановских» актеров, например Анатолия Папанова и Готлиба Ронинсона. Да и того же Евстигнеева можно было с неменьшим основанием считать «рязановским».

Юрий Яковлев с первой кинопробы произвел отличное впечатление — и был без проволочек утвержден Гайдаем на обе главные роли.

Вот что Юрий Васильевич написал о работе с Гайдаем в своей книге «Между прошлым и будущим»:

«Кроме любви к М. Булгакову заманчиво было сыграть сразу две роли, да еще у Л. Гайдая. Он, пожалуй, был единственный и, не побоюсь этого слова, гениальный мастер жанра комедии положений.

Вот и сейчас ясно вижу его стул с надписью «Гайдай», всегда стоящий в стороне, сидящего на нем Леонида Иовича, который, обхватив голову руками, придумывает новый трюк.

В отличие от режиссеров, говорящих постоянно, спорящих во время съемки, он больше молча смотрел. Останавливал, только когда что-то новое придумал или «надо по-другому». Я удивлялся: как такой мрачный человек снимает комедии? Он не любил анекдотов, трепотни между дублями, никогда не смеялся, как Рязанов, во время смешной сцены.

Моей задачей было сыграть Ивана Васильевича одновременно и могущественным владыкой, и смешным — из-за немыслимых ситуаций, в которые он попадает, а Буншу — таким типичным, всюду сующим нос недалеко и суетливым маленьким «начальником». Гайдай редко, но метко вмешивался в процесс, очень хорошо актерски показывал. <...>

Сняли практически всю картину в черновом варианте, то есть без монтажа. Гайдай позвал группу на просмотр материала. Я посмотрел и расстроился. Всё было как-то медленно, разлаженно, особенно в сценах с Куравлевым, что очень обидно, так как Милославский — его персонаж — должен быть живой, подвижный, как ртуть, а тут всё как-то вразвалочку, не торопясь. И абсолютно не смешно. Еду с «Мосфильма» и думаю: «Что же это будет? Провал?» Но я совсем не знал гениальной способности Гайдая работать в монтажной. Он был виртуозом, усвоив заповедь Эйзенштейна — «Картина рождается на монтажном столе». Как всё сложилось, ожило, заиграло, какой появился ритм! Как он сумел сократить что-то без ущерба для роли, выделить самое удачное, расставить акценты. Просто метаморфоза! Фильм-то до сих пор смотрят, цитируют реплики оттуда и смеются!

Начались мои съемки у Гайдая в Ростове Великом — помните ту погоню на стенах ростовского Кремля? Ростов Великий находится по пути в Щельково — вот как раз проезжая его, мы и увидели массовку на мосту,

там мы встретились и договорились, что после отдыха — прямо к ним.

Так я попал в это кино у Леонида Гайдая. Не знаю, мог ли кто-либо еще с таким мрачным видом так гениально чувствовать смешное.

В 1973 году мы поехали с картиной на фестиваль юмора в Габрово. Там собираются юмористы со всего света, которых на мякине не проведешь. Наш фильм имел огромный успех и получил премию. Так что Гайдай был триумфатором среди тех, кто имеет дело с юмором»^{176}.

Не менее важная роль и в оригинальной пьесе, и в киносценарии по ее мотивам — великолепный Жорж Милославский, этакий ближайший родственник Остапа Бендера. Планируемый на эту роль Миронов отпал вслед за Никулиным — слаженного дуэта с Яковлевым у Андрея не получалось.

Претендентов на роль Жоржа было еще больше, чем на Ивана Васильевича: Георгий Бурков, Сергей Никоненко, Георгий Юматов, Анатолий Кузнецов, Вячеслав Невинный. Двух последних актеров Гайдай позже пригласит в другие свои фильмы: Кузнецов сыграет Ляпкина-Тяпкина в «Инкогнито из Петербурга», а Невинный примет участие в целых трех гайдаевских комедиях.

Но самое выгодное впечатление произвел на режиссера Леонид Куравлев. Забегая вперед скажем, что он сыграет во всех следующих фильмах Гайдая, за исключением «Спортлото-82».

Дебют Куравлева в кино состоялся в 1960 году — первый же режиссер, обративший внимание на одаренного студента ВГИКа, был большой мастер и сохранил привязанность к Леониду на всю жизнь. Ролью кочегара Камушкина в фильме Михаила Швейцера «Мичман Панин» Куравлев уверенно шагнул на советский киноэкран, чтобы стать одним из самых частых его гостей.

После Камушкина Леонид сыграл бесчисленное множество всевозможных Сыроежкиных, Синицыных, Капустиных и Канарейкиных. Но в перечень всех этих полузабытых фамилий постепенно вторгался основательный ряд имен решительно незабываемых: Хома Брут, Шура Балаганов, Робинзон Крузо. В 1973 году к ним прибавился и Жорж Милославский.

Большинство самых знаковых своих ролей Куравлев сыграл именно у тех режиссеров, которые души в нем не чаяли и зазывали его едва ли не во все свои фильмы. После «Мичмана Панина» Швейцер снял Леонида в картинах «Золотой теленок», «Время, вперед!», «Бегство мистера Мак-Кинли» и «Маленькие трагедии». Василий Шукшин, пригласивший

Куравлева в свой отменный дебют «Живет такой парень» на козырную главную роль шофера Пашки Колокольникова, так и не смог в дальнейшем без «такого парня» обходиться. Правда, от половины ролей у Шукшина Куравлев отказался, ибо не хотел повторяться, да и вообще налегать на роли деревенских простачков.

Но он и так считался наиболее простоватым из знаменитых артистов. Роли Куравлеву предлагали соответствующие — шофера, сантехника, воришки, вора в законе и всевозможных совслужащих из бог весть каких учреждений.

Кажется, лишь Леонид Гайдай первым открыл в Куравлеве кладезь нереализованных возможностей. Разглядев в актере идеального булгаковского Милославского, Леонид Иович создал один из самых незабываемых образов советского кино. Облаченный в цветастое древнерусское платье Куравлев — Милославский, оборачивающийся к зрителю с пачкой «Мальборо» в руке и поющий «Вдруг как в сказке скрипнула дверь...» (спел, впрочем, Валерий Золотухин), — это тот кадр, который для миллионов зрителей является сегодня сокровенным ностальгическим символом лучших образцов советского кинематографа.

Для Леонида Гайдая Леонид Куравлев тоже станет любимым артистом, а о Миронове гениальный режиссер-эксцентрик практически больше не вспомнит. Это свидетельствует о многом. Гайдаю импонировало в Куравлеве в том числе и то, что, в отличие от большинства других незаурядных комиков, Леонид Вячеславович никогда не пытался пробиться в «серьезные» драматические артисты, благоразумно довольствуясь тем, что у него действительно отменно получалось.

Следующий по значимости персонаж — инженер Тимофеев. Сегодня эта роль кажется просто созданной для Шурика, то есть логично продолжающей развитие образа, созданного Александром Демьяненко в «Операции «Ы»...» и «Кавказской пленнице». Однако и на эту роль были устроены кинопробы, в которых Демьяненко на равных участвовал с Олегом Видовым и Валерием Погорельцевым. Результат известен.

Киноактрису Зинаиду Михайловну — жену инженера Тимофеева — могла сыграть Наталья Гвоздикова или Наталья Гундарева. Последняя пробовалась также на роль царицы, но Гайдай отдал предпочтение Нине Масловой (которую он позже задействует в небольшом эпизоде в фильме «Опасно для жизни!»). А Зинаидой Михайловной в итоге стала Наталья Селезнева — Лида из «Наваждения». Гайдай уже знал, что Селезнева прекрасно сочетается в кадре с Демьяненко — и, видимо, это определило

его выбор. Третью и последнюю роль у Гайдая Селезнева сыграет в его следующем фильме — «Не может быть!». Таким образом, Наталья Селезнева может считаться третьей из любимейших гайдаевских актрис после Нины Гребешковой (у которой девять ролей в фильмах мужа) и Натальи Крачковской (в фильмах Гайдая она снялась в двух больших ролях и четырех эпизодах).

Именно Наталье Крачковской без всяких проб досталась роль Ульяны Андреевны, жены Бунши (в титрах этого фильма актриса почему-то фигурирует под двойной фамилией — не только мужниной, но и девичьей: Белогорцева-Крачковская).

«Мое отношение к Гайдаю, — вспоминала Наталья Леонидовна, — было неизменным: обожание, боязнь и безграничное доверие. Мне, как и ему самому, было плевать, что говорят критики. А они говорили, что его фильмы — примитив, балаган для простонародья. И как раз указывали на мои роли как на доказательство: мол, невелика заслуга — вызывать смех зрителей пышными формами. Хорошо, пусть кто-то смешит людей своей изможденностью, я же не против!

Гайдай первым меня пригласил на заметную роль — в «Двенадцати стульях». А в «Иване Васильевиче» предложил роль небольшую, но тоже яркую. Но вдруг в разгар съемок я заболела воспалением легких! Были недосняты многие эпизоды. Пропускать дни — это бы еще не беда: группе было что снимать, пока я валялась с температурой под сорок градусов. Но когда я выздоровела, то оказалось, что при этом еще и похудела на десяток килограмм! Пришла на съемки — а Гайдай меня отстранил. Временно. Послал отъедаться.

Он строго сказал: «Так нельзя: в кадр вы входите одна, а выходите другая». И прописал мне меню: манную кашу со взбитыми сливками, булочки с маслом, отварные макароны с сыром — каждый день. «А через две недели, — сказал, — жду вас на площадке. Будем работать»^{177}.

Две отрицательные роли — стоматолога Шпака и кинорежиссера Якина — Гайдай также без проб доверил своим давнишним знакомым: соответственно Владимиру Этушу и Михаилу Пуговкину.

На худсовете по «Ивану Васильевичу...», где обсуждались кандидатуры актеров, нашлись люди, воспротивившиеся тому, чтобы кинорежиссера, пусть и отрицательного персонажа, играл Пуговкин. Но на защиту Михаила Ивановича встал руководитель ЭТО Григорий Чухрай.

— Товарищи режиссеры! — обратился он к определенным членам совета. — Вы слишком хорошо о себе думаете. Вот Пуговкин вам и покажет, какие типы среди вас встречаются.

После такой отповеди возражать против Пуговкина никто уже не стал. Кстати, если от этой работы актера и досталось кому-то из режиссеров, то прежде всего на тот момент уже покойному Ивану Пырьеву. Тот мог позволить себе с артистами фамильярность, подобную той, какую демонстрирует пуговкинский Якин, ошибочно принявший царя за Иннокентия Смоктуновского.

«Режиссеров, таких, как Якин, — полным-полно, — рассказывал сам артист. — Я рад был хоть немножко отомстить им этой ролью за их амбиции, спекуляции своим положением в искусстве, невнимание к актерам.

Кстати, Гайдай был полной противоположностью Якина. Он не врал. Он много возился с актерами. С его легкой руки многие артисты становились популярными.

Он никогда не прикрывался фразами вроде того, что он снимает «лирическую комедию», или «философскую комедию», или еще какую-то... Наоборот, он старательно напоминал снова и снова, что снимает «просто комедию». И никогда не делал вид, что всё знает. Бывает, что режиссер ходит по площадке, морщит лоб, делает умный вид... А он мог прийти и сказать: «Как ни печально, но я к этой сцене не готов. Давайте думать вместе» Он любил импровизировать, позволял это делать и артистам. Из него, как искры, сыпались предложения. Сколько их вошло в фильмы и сколько в результате не вошло! Он сам их отметал, говоря: «Извините, это оказалось не смешно».

У него были любимые артисты, даже много любимых. Но не было любимчиков. Зримых предпочтений он не отдавал никому и не позволял, чтобы одним было можно то, что другим нельзя. А сам он мог иногда прийти в гнев, хлопнуть дверью — но вспыхивал он ненадолго. И никогда никого не оскорбил, не унизил, не «сломал».

Лично меня с ним связывали несколько странные отношения. Мы не дружили домами, не засиживались друг у друга в гостях. Он вообще по натуре был одиночка, всегда держался особняком. Не любил фестивали, не сидел в президиуме. Даже на премьерах своих фильмов часто просил меня или кого-нибудь еще сказать вместо него несколько слов. Но работать с ним было одно удовольствие. И когда я слышал в трубке его приветствие, звучащее, как пароль: «Добрый вечер, здрасьте!» — я уже знал, что он что-то задумал и хочет пригласить меня»^{178}.

Итак, 6 июня 1972 года худсовет ЭТО утвердил исполнителей главных ролей в будущей картине. Но начались съемки только 26 августа.

Первые съемочные дни прошли в Ростове Великом — одном из древнейших русских городов. Именно Ростовский кремль (он же Митрополичий двор) — бывшая резиденция главы Ростовской епархии — изображает в фильме Московский Кремль. Но, как мы все помним, натуральных съемок в картине не так уж много (пожалуй, это вообще самый «павильонный» фильм Гайдая). На Митрополичьем дворе снимались сцены погони и шествия войска. Основное действие в «древнерусской» части фильма протекает в царских палатах — и это уже декорации, возведенные на «Мосфильме».

В сентябре проводились натурные съемки в Москве — для «современной» части картины. Их предстояло сделать еще меньше: пробег Шурика по магазинам в поисках транзисторов, проезд по улицам машины скорой помощи и милицейской легковушки, звонки из телефонной будки, а также панорамы города, открывающиеся царю с балкона («Лепота!»).

И уже после этого начались основные — павильонные — съемки. На «Мосфильме» воздвигли целых 16 объектов — десять «современных» и шесть «древнерусских». В начале октября стали снимать сцены, происходящие в квартире Шурика Тимофеева (поскольку на роль был всё-таки утвержден Демьяненко, от персонажа само собой отпало булгаковское имя Николай). В январе 1973 года были закончены последние съемки эпизодов в царских палатах, и Гайдай приступил к монтажу ленты.

Двенадцатого апреля готовая картина «Иван Васильевич меняет профессию» была сдана генеральной дирекции «Мосфильма». Особенно придирались к создателям фильма начальство не стало, но на нескольких поправках цензоры всё же настояли. Иван Фролов вспоминал:

«В разговоре с Гайдаем я заметил, что сатирический градус в «Иване Васильевиче» гораздо выше, чем в предыдущей экранизации. Видимо, фильм приняли без поправок.

Режиссер возразил, что так не бывает! И привел конкретные примеры. В сцене приема шведского посла активист ЖЭКа Бунша, которого царедворцы приняли за царя, растерянно молчит. Милославский говорит ему: «Не молчи, как истукан, ответь хоть что-нибудь». Бунша говорил: «Мир и дружба». Сказали, что эти слова не пойдут. Пришлось переделать. Бунша стал отвечать: «Гитлер капут!» Гайдай считает, что стало лучше.

Потом Бунша, войдя в роль Грозного, спрашивает: «За чей счет банкет? Кто оплачивает это обилие?» «Народ, ваше величество», — отвечали ему. Ф. Ермаш просил слово «народ» исключить. Стали отвечать: «Во всяком случае, не мы». Стало хуже.

Потом были такие слова Ивана Васильевича: «Что за репертуар у вас?

Соберите завтра творческую интеллигенцию. Я вами займусь». Не понравилось про творческую интеллигенцию. Пришлось совсем убрать... Ну, кое-что еще по мелочам»^{179}.

(Упомянутый в тексте Фролова Филипп Ермаш был председателем Госкино СССР с 1972 по 1986 год. Возможно, он больше благоволил к Гайдаю, чем предыдущий председатель Алексей Романов. Впрочем, судьба одной картины, снятой Гайдаем при Ермаше («Инкогнито из Петербурга»), всё-таки окажется печальной. А с «Иваном Васильевичем...» действительно всё сложилось почти идеальным образом.)

В июне фильму присудили первую категорию, и 21 сентября он благополучно вышел в самый широкий прокат. В тот год картину посмотрели 60,7 миллиона зрителей. В этом отношении она намного превзошла результат предыдущей гайдаевской работы — «12 стульев». Хотя до кассовых рекордов «Бриллиантовой руки» и «Кавказской пленницы» фильму было далеко, «Иван Васильевич...» всё же навсегда занял очень почетное семнадцатое место в перечне лидеров за всю историю советского кинопроката.

Еще до премьеры Леонид Гайдай получил довольно солидный гонорар — шесть тысяч рублей за режиссуру и две тысячи за сценарий. А поскольку согласно условиям работы в ЭТО создателям успешного фильма начислялись еще и проценты от проката, суммарный заработок Гайдая за картину в итоге составил 18 тысяч рублей — на тот момент бешеные деньги! Этот факт, конечно, не мог не породить возмущения в кинематографической среде. Всестороннее давление на ЭТО продолжалось с момента его основания, а через несколько лет после «Ивана Васильевича...» чухраевско-познеровское предприятие всё-таки было закрыто. Вот что рассказал об этом Григорий Чухрай в мемуарах:

«Наши коллеги-кинематографисты подозрительно присматривались к нам:

— Что за странная контора. Зачем им это?..

— Не понимаете зачем? Чтобы нагреть руки! Чухрай и Познер не дураки, они своего не упустят...

— Слыхали? Гайдай получил за «Ивана Васильевича» восемнадцать тысяч. Представляете, сколько они загребли себе?!

Меня вызывают в ЦК.



Афиша гайдаевской кинокомедии «Иван Васильевич меняет профессию»

- На вас поступают жалобы. Ваши режиссеры наживаются.
- Мы работаем в точном соответствии с Постановлением Совета Министров СССР.
- Но это же непорядок, что Гайдай получает такие суммы.
- Напротив, порядок. Фильм Гайдая собрал 56 млн зрителей. Государство получило огромные суммы. Гайдай получил то, что ему положено.

— Но другие люди получают значительно меньше...

— Они и дают государству несравнимо меньше. Их фильмы не окупают в прокате даже четверти затрат на их производство. Пусть они снимут такой фильм, как Гайдай, и они заработают столько. <...>

Нам мешали все десять лет. Но ничего не получалось. Студия оказалась жизнеспособна и экономически сильна. Она не «прогорела», как предсказывали наши противники. Это был здоровый процветающий организм. И тогда студию убили, как убивают сегодня опасного конкурента»^[180].

Советская критика отнеслась к «Ивану Васильевичу...» примерно так же, как к предыдущим работам Гайдая. Режиссера хвалили за мастерство и изобретательность в плане трюков и гэгов, но вновь заводили свою постылую шарманку: Гайдай-де до сих пор не хочет или не может сколько-нибудь подняться над элементарной развлекательностью своих блистательных (но блистательных, мол, лишь внешне) комедий. Леонид Иович недоумевал, но не пытался никому ничего доказать, тем более что успех «Ивана Василевича...» говорил сам за себя. Тем не менее в гайдаевских интервью тех лет нет-нет да и проскальзывали попытки объясниться с бестолковыми киноведами. Вновь и вновь Гайдай напоминал о своем родстве с Чаплином, который не только на Западе, но и в СССР давным-давно воспринимался в качестве символа «высокого», «подлинного» кинематографа.

«Я всегда вспоминаю, как мальчишкой ходил смотреть «Новые времена» и «Огни большого города», — рассказывал Гайдай очередному журналисту. — Мне было тринадцать лет, я мало что разглядел в этих фильмах, но как я смеялся, какое удовольствие получил от этих чаплинских лент!

Потом я смотрел эти картины, когда учился во ВГИКе. Я опять, как говорится, смеялся до колик в животе. Но смеялся я уже над другим. За трюками и погонями, за перевернутыми ведрами с водой и облепленными кремом лицами я видел уже большее, я понимал смысл фильмов Чаплина, его философию.

Я, конечно же, не сравниваю свои фильмы с чаплинскими шедеврами. Но мне хотелось бы, чтобы все люди, независимо от возраста, склада характера, темперамента и вкусов, находили в них что-то для себя интересное. И меня совсем не пугает, что человек час подряд просто смеялся, видя, как домовый активист царствует на Руси, как Иван Васильевич всего боится, каждого опасается. А кто-то, глядя на это, и

смеялся над другим, и задумался над чем-то.

Только не подумайте, что я против комедий чисто развлекательных. Я считаю, что вполне возможен такой вариант: человек пришел в кино, заплатил тридцать копеек, нахохотался час, ушел и обо всём, что видел-слышал, тут же забыл. Смех всегда полезен»^[181].

Таким образом, Гайдай вновь и вновь оказывался между Сциллой цензуры и Харибдой критики. Первая купировала «острые» моменты, а вторая потом жаловалась на их отсутствие в фильме. Впрочем, и «Бриллиантовая рука», и «Иван Васильевич меняет профессию» — феноменально смелые по тем временам картины, на чем киноведы или не хотели, или не могли заострять внимание. Может, это и хорошо: по крайней мере никто в массовой печати не пытался задним числом найти в гайдаевских комедиях что-либо антисоветское.

После «Ивана Васильевича...» Леониду Иовичу, пожалуй, уже не доводилось работать со столь же блестящими сценариями. Допустимо сказать, что осовремененная и переложенная для экрана Гайдаем и Бахновым пьеса Булгакова стала только лучше, засияла более яркими красками. Само перенесение действия комедии из тридцатых в семидесятые годы, разумеется, требовало радикальной переработки текста. И тандем авторов пришел к некоей «золотой середине»: в сценарий «Ивана Васильевича...» было перенесено всё лучшее из булгаковского текста, а каждое из нововведений (на уровне отдельных реплик и даже сцен) с изумительной органичностью было вплетено в оригинальное повествование.

Более того, Гайдай и Бахнов не постеснялись в некоторых случаях заменить булгаковские повороты сюжета на прямо противоположные. Наиболее бросающийся в глаза пример — сцена со шведским послом, требующим Кемскую волость. В пьесе отдать шведам эту землю распоряжается не кто иной, как Жорж Милославский, который у Булгакова вообще выглядит гораздо более циничным и в ряде случаев неприятным персонажем, чем милейший «благородный жулик», с беспредельным обаянием воплощенный в фильме Леонидом Куравлевым.

В общем, Бахнов с Гайдаем слова из пьесы «Забирайте, забирайте» вложили в уста не Милославского, а Бунши, тем самым лишний раз подчеркнув отрицательные качества формально порядочного советского управдома. Милославский же в новой интерпретации оказался буквально патриотом-государственником; ничего похожего на его отповедь Бунше: «Да ты что, сукин сын, самозванец, казенные земли разбазариваешь? Так никаких волостей не напасешься!» — нет у Булгакова; это полностью

придумано сценаристами.

Заключительные сцены картины уже практически никак не связаны с текстом пьесы. Почти все события и диалоги фильма, начиная с того момента, как Ивана Грозного арестовывает милиция, придуманы и написаны Бахновым и Гайдаем. Кстати, в искрометной сцене допроса произошла еще одна купюра, о которой не упомянул Иван Фролов. На вопрос лейтенанта: «Где живете?» — царь отвечал: «Москва. Кремль». «Наверху» такие шуточки не могли понравиться, так что ответ пришлось изменить на отрывистое: «В палатах». Но это тоже по-своему сработало на сюжет, учитывая, что в следующую же сцену Гайдай вводит свой излюбленный мотив «психиатрической скорой помощи».

Если же говорить про чисто кинематографические находки режиссера, то в фильме их целая россыпь; у Булгакова, писавшего для театра, и не могло быть такого богатства визуальных выдумок. Некая камерность всё равно присуща этой картине Гайдая, как никакой другой; но даже в эпизодах с пространными диалогами режиссер находит возможность неожиданно обыграть «театральный» материал. Чего стоят хотя бы постоянные обороты на камеру большинства персонажей «Ивана Васильевича...» — когда кто-то из них смотрит прямо на зрителя и словно бы именно ему адресует свою мимолетную реплику. Это великолепный кинематографический аналог расхожего театрального приема «реплики, произносимые в сторону» (многие классические пьесы буквально пестрят этими «сторонними» фразочками, которые чаще всего служат на сцене способом сообщить то, о чем персонаж не говорит, а только думает).

В картине Гайдая реплики «в сторону» (а по существу — в камеру) наиболее часто произносит Жорж Милославский: «Никогда еще свидетелем не приходилось быть»; «Вот смотрит»; «Ой, дурак»; «Молчит, проклятый». И, конечно, коронное: «Граждане, храните деньги в сберегательной кассе! Если, конечно, они у вас есть». Нет нужды говорить, что у Булгакова не было и этой последней — пародийно-рекламной — реплики.

Глава четырнадцатая, шуточная

ГАЙДАЙ-ДИССИДЕНТ

Интерпретации. Подтасовки. Комическая культурология

В 2008 году автор этой книги опубликовал в литературном журнале «Волга» свой сатирический роман «МЕФИСТОФЕЛЬ FOREVER». В него входит несколько вставных пародийных текстов, в основном высмеивающих стиль антисоветских статей и монографий, в девяностые и двухтысячные годы в обилии выходивших из-под перьев бесчисленного множества либеральных публицистов.

Один из таких издевательских текстов, написанных специально для романа, полностью посвящен творчеству Леонида Гайдая. В порядке шутки биограф рискует процитировать здесь этот свой давний юмористический опыт. Тем самым мы лишний раз продемонстрируем, что произведения Гайдая, как и всякого большого художника, открыты для самых разных интерпретаций — даже диаметрально противоположных.

При этом, конечно, очевидно, что в реальности Леониду Гайдаю никакое тайное или явное «диссидентство» свойственно не было. На вопрос корреспондента «Известий»: «Гайдай был советский человек?» — Нина Гребешкова отвечала: «Абсолютно. Но он ненавидел чиновников, которые глумились над людьми, показывая свою власть. Очень радовался перестройке, но о Горбачеве повторял: «Много говорит — делать надо». Но добавлял: «Но он же совсем один». А в 1993-м больной, с высокой температурой собрался идти на митинг демократов на Тверскую. Я его, конечно, не пустила»^[182].

Из этих слов следует, что в повседневной жизни Гайдая нельзя было назвать аполитичным человеком. Но мы настаиваем, что в его творчестве (за исключением двух последних картин) не было никаких подспудных акцентов на политических вопросах. Нижеприведенная «монография» вымышленного автора (героя вышеозначенного романа) нарочито написана так, что нет поводов усомниться в ее ироничности. Однако нам приходилось встречать в СМИ почти аналогичные тексты о Гайдае и других деятелях советской культуры, написанные на полном серьезе. Ну

так что же, чем бы дитя ни тешилось, лишь бы не плакало. Или, если говорить более современным языком, каждый по-своему с ума сходит.

«Фильмы Леонида Гайдая

как образцы латентно-диссидентской

официальной советской культуры

Леонид Гайдай — настоящий феномен. Этот советский режиссер в течение десятилетия снял ряд великолепных, не превзойденных никем в мире кинокомедий. В период с 1965 по 1973 год из-под его камеры вышло пять абсолютных шедевров мирового кинематографа: «Операция «Ы» и другие приключения Шурика»; «Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика»; «Бриллиантовая рука»; «12 стульев» и «Иван Васильевич меняет профессию».

Не все, однако, зрители внимательны к картинам Гайдая настолько, чтобы видеть в них второй, третий, четвертый и десятый смысловой план. Но следует помнить, что без многоплановости истинно выдающихся произведений искусства не бывает.

Мы остановимся лишь на одной из таких подтекстовых (подкадровых) областей гайдаевского творчества. Речь идет о латентно-диссидентском наполнении каждой картины режиссера. Гайдай как образованнейший и прогрессивный человек своего времени не мог не сочувствовать антитоталитарным, антисоветским настроениям. Свою миссию он, видимо, видел в том, чтобы со всем талантом комедиографа украсить официальную культуру диссидентскими намеками и скрытыми насмешками над советской властью.

Разберем же наиболее известные работы Леонида Гайдая именно с этой точки зрения.

1. «Операция «Ы» и другие приключения Шурика» («Напарник») (1965)

Киноновелла «Напарник» — это художественный результат «оттепельных» надежд интеллигенции. Нельзя не заметить бросающуюся в глаза аллегория, на которой построена эта короткометражка: борьба Шурика — Хрущева и Верзилы — Сталина.

Роль Верзилы не случайно досталась добродушному Алексею Смирнову (хотя вначале ее планировали доверить угрюмому Михаилу Пуговкину). Внешнее обаяние Смирнова напоминает того симпатичного усача Сталина, который глядел на свой народ с портретов и киноэкранов.

Александр Демьяненко же воплощает собой этакого облагороженного интеллектом Никиту Сергеевича, который путем первоначальных уступок и закулисных манипуляций приходит-таки к развенчанию культа личности, олицетворением чего служит в фильме сцена с поркой Верзилы.

Плоский и грубый юмор Верзилы отчетливо напоминает о несносном неостроумии г-на Сталина. В книге Бориса Бажанова «Воспоминания бывшего секретаря Сталина» (1930) читаем:

«Ничего остроумного Сталин никогда не говорит. За все годы работы с ним я только один раз слышал, как он пытался сострить. Это было так. Товстуха (заведующий секретным отделом ЦК ВКП(б). — *Е. Я.*) и я, мы стоим и разговариваем в кабинете Мехлиса — Каннера (первый — заведующий бюро секретариата ЦК в 1920-х годах, второй — секретарь Сталина по тяжелой промышленности. — *Е. Я.*). Выходит из своего кабинета Сталин. Вид у него чрезвычайно важный и торжественный; к тому же он подымает палец правой руки. Мы умолкаем в ожидании чего-то очень важного. «Товстуха, — говорит Сталин, — у моей матери козел был — точь-в-точь как ты; только без пенсне ходил». После чего он поворачивается и уходит к себе в кабинет. Товстуха подобострастно хихикает».

Как тут не вспомнить дубовые Верзилины хохмы из серии «Кто не работает, тот ест» или его безвкусные пинки, достающиеся Шурику, когда тот в поте лица трудится на благо стройки (читай: Родины)!

Восстановим же эту замечательную киноновеллу в памяти с самого начала и во всех подробностях.

«Если я встану, ты у меня ляжешь»; «У вас несчастные случаи на стройке были? Будут!»; «Скоро на тебя наденут деревянный макинтош и в твоём доме будет играть музыка. Но ты ее не услышишь» — все эти фразы отдают самомнением, самодурством и маниакальностью Сталина, следствием которых явились губительные репрессии. Такой значительный художник, как Гайдай, разумеется, не мог не откликнуться на постыдное прошлое дерзким памфлетом.

«А она что — дети или инвалиды?» — в этой гнусно-софистической реплике так и слышится грузинский акцент усатого мракобеса.

Вспомним сцену в автобусе. «А я готовлюсь стать отцом», — произносит Верзила. «...Отцом народов», — заканчивает про себя

понимающий зритель. Мы помним, что стройка в этой киноновелле суть сжатый в басню СССР. Коварные планы Сталина, как известно, зародились в его низколобой голове задолго до того, как он пришел к власти. Историческая продуманность «Напарника» восхитительна.

Изумительная гайдаевская стилизация под фильмы о Великой Отечественной войне в одной из сцен погони тоже здесь не случайна. Известно, что Сталин в ВОВ либо отлеживался в Кремле, либо продолжал заниматься политическими устраниениями. Хрущев, как и Шурик в «Напарнике», чудом выжил в обеих войнах — и в народной, и во «внутрицеховой». Здесь не место останавливаться на всём многообразии гайдаевского мира (глубина смыслов и кадров, ювелирная обработка каждой реплики, удивительный монтаж и «клиповые» съемки под виртуозную зацепинскую музыку), но отметим, что режиссер строит большую часть сцен как минимум в двояком плане: в сатирически-историческом и в пародирующем клишированные жанры соцреализма.

Эпизод с одной туфлей, которую Шурик оставил Верзиле, когда украл у него одежду, дает понять, что Гайдай как истый диссидент хорошо был знаком с запрещенной в СССР литературой. Ибо в точно такой же ситуации оказался Годунов-Чердынцев в пятой главе романа Владимира Набокова «Дар» (1937):

«Облако забрало солнце, лес поплыл и постепенно потух. Федор Константинович направился в чащу, где оставил одежду. В ямке под кустом, всегда так услужливо укрывавшей ее, он теперь нашел только одну туфлю: всё остальное — плед, рубашка, штаны — исчезло. Есть рассказ о том, как пассажир, нечаянно выронивший из вагонного окна перчатку, немедленно выбросил вторую, чтобы по крайней мере у нашедшего оказалась пара. В данном случае похититель поступил наоборот: туфли, вероятно, ему негодились, да и резина на подошвах была в дырках, но, чтоб пошутить над своей жертвой, он пару разобшил.

В туфле, кроме того, был оставлен клочок газеты с карандашной надписью: «Vielen Dank^[14]».

Тема одной туфли продолжится и в «Кавказской пленнице» (см. ниже).

Финал «Напарника» — это, как уже сказано, едва завуалированный XX съезд КПСС. В романе Владимира Сорокина «Голубое сало» (1999) этот мотив преломляется в сцене садомазохистских утех Хрущева и Сталина, где активную роль доминанта играет Хрущев. Вне всякого сомнения, на создание этого эпизода писателя вдохновил гайдаевский фильм.

2. «Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика» (1967)

Фильм посвящен антисталинизму, поэтому действие разворачивается на Кавказе, родине Джугашвили. Помимо ехидного глумления над Сталиным (пародийный образ которого — Саахов), в кинокартине есть и масса других малополиткорректных замечаний (например, «Между прочим, в соседнем районе жених украл члена партии»).

«Так выпьем же за кибернетику!» — провозглашается в одном из тостов, вошедших в фильм. Гайдай не упускает возможности подчеркнуть преимущества своего времени — 1960-х — перед сталинским, когда исследователи столь важных областей науки, как кибернетика и генетика, преследовались и уничтожались.

Демагогическая, скудно-банальная афористичность Саахова («Об этом думать никому не рано и никогда не поздно», «Мы здесь работаем, чтобы сказку сделать былью», «Плохо мы еще воспитываем нашу молодежь») напоминает о неустанном клонировании общих мест и прописных истин, которым занимались Ленин, Сталин и вся остальная революционная гопкомпания. Отвратительная похотливость Саахова напоминает, кроме того, и о Бериин.

«Иди, придурок», — обращается Балбес к Трису в сцене с потерянной денежной купюрой. Казалось бы, стандартная народная грубость. Но мы с Гайдаем уже знаем из самиздата весь лагерный быт и помним, что придурками на зоне называют эков, обслуживающих место лишения свободы и не попадающих на общие работы. Трус — несомненный придурок в миниатюрно-уголовном мире знаменитой троицы. Так, даже любимцам публики и бесхитростным будто бы клоунам Гайдай доверяет совсем не веселые реплики.

Психиатрическая больница, куда помещают Шурика, — явная аллюзия на ГУЛАГ и предвосхищение семидесятичной расправы с диссидентами.

Возмездие Саахову (которого Сталин в оригинале так и не дождался) снято по всем законам хичкоковского триллера. Тщательная продуманность подобных сцен вызывает благоговение и заставляет искренне недоумевать при просмотре поверхностных картин позднего Гайдая. Режиссер не устает подтрунивать над «высокими» киножанрами, как бы мстя за то, что в 1960 году ему пришлось снять заказной революционный лубок «Трижды воскресший» «Ошибки надо не признавать, — патетически возвещает в этой сцене Нина. — Их надо смывать. Кровью». Такую фразу мог бы сказать и Ленин в первые годы революции, и Сталин в годы своего глобально-домашнего террора, и бесчисленные высосанные из пальца герои прокоммунистических киноэпопей. Глум над банальщиной не столь

скрыт в гайдаевских фильмах, как антитоталитарные настроения, но, к сожалению, и его иной зритель часто не распознаёт, видя в «Кавказской пленнице» и прочих шедеврах Леонида Иовича всего лишь эксцентрические безделушки без претензий.

3. «Бриллиантовая рука» (1969)

Самый эклектичный фильм Гайдая, в котором так или иначе спародированы вся популярная культура 1960-х и ортодоксальное наследие советского прошлого. Мы же остановимся именно на диссидентских интенциях режиссера, которые и здесь с успехом не были замечены цензурой. Парадокс в том, что цензоры ловили Гайдая не на очевидных политических шутках, а на абсурдных (как аукнулись у Гайдая обэриуты, театр абсурда и зарождающийся именно тогда постмодернизм — эта тема, как говорится, еще ждет своего исследователя). Так, дичайшую в своей нелепости хохму, которую должна была произнести героиня Нонны Мордюковой: «Я не удивлюсь, если завтра выяснится, что ваш муж тайно посещает синагогу» — забраковали, заподозрив в ней какой-то негожий пассаж в сторону еврейского вопроса. «Синагогу» посему заменили на тривиальную «любовницу». При этом совершенно антисоветские выпады сразу замечены не были. Табу на исполнение «Песни про зайцев» запоздало наложили только через несколько лет после успеха картины. Запрещать «Остров невезения» было бы, конечно, несусветной уж глупостью, ибо эта песенка стала визитной карточкой легендарного гиперкумира советского народа Андрея Миронова. Тем не менее, стоит лишь едва вслушаться в дербневские строки этого шлягера — и ты поражаешься: как советская власть допускала наличие такой глумливейшей пародии на всю недолгую историю СССР? К сожалению, из изумительной реплики Лелика «Как говорит наш дорогой Шеф: «В нашем деле главное — этот самый социалистический реализм» вырезали-таки слово «социалистический», превратив очередную тонкую шутку в предельно простенькую. Но не поддавшиеся цензуре экивоки в фильме всё-таки остались, что мы сейчас и докажем.

В самом же начале картины возникает упоительный пример антибрежневской травести — троекратный прощальный поцелуй Лелика и Геши. Намек на эту отвратительную, негигиеничную, полугомосексуальную привычку тогдашней номенклатуры просто бросается в глаза.

Все сцены с милицией исполнены насмешливо-фальшивого подобию страсти. Милиционеры — те низовые представители власти,

издевка над которыми еще возможна в СССР (пусть и в такой приподнятой форме). Милиционеры в «Бриллиантовой руке» читают мысли (причем чем старше мент по званию, тем больше у него развит этот талант); произносят напыщенные нравоучения («Я думаю, Семен Семеныч, каждый человек способен на многое. Но к сожалению, не каждый знает, на что он способен»); с легкостью создают собственного клона, если «так надо»; определяют марку духов, едва понюхав записку от Анны Сергеевны; обладают просто джеймсбондовскими гаджетами (рация в виде пачки сигарет); умеют готовить яичницу с той же деловитостью, как при ловле бандитов (не забыв облачиться в кухонный фартук, аки в форму), *etc.*

Стоит упомянуть и достижения Гайдая в области пародийной стилизации. Поистине жуткая сцена с летающей рукой апеллирует к единственному на то время советскому фильму ужасов — «Вий» (1967) Константина Ершова и Георгия Кропачева, где героя точно так же преследовал летающий гроб. Экшен-сцены (рыбалка, финальная погоня) фильма являлись чуть ли не беспрецедентным отечественным ответом на заезжее кино, такое как бешено популярный французский «Фантомас» («*Fantomas*», 1964) Андре Юнебея. Сцена с идущим по воде мальчиком относится к излюбленному Гайдаем антицерковному юмору и решена совершенно в стилистике «Андрея Рублева» (1966) Андрея Тарковского. Со вкусом снят единственный, пожалуй, прецедент стриптиза в доперестроечном отечественном кино, особенно учитывая, что в качестве советской Софи Лорен нам преподносится страшноватая Светлана Светличная (максимум «эротического» шика, доступного жителю СССР).

С пространным эпизодом в ресторане «Плакучая ива» в картину вступает лагерная тематика. «Архипелаг ГУЛАГ» Александра Солженицына в 1969 году был уже закончен, и Гайдай явно читал его к моменту съемок фильма (так же, несомненно, как и «Колымские рассказы» (1954–1973) Варлама Шаламова).

«Шеф дает нам возможность реабилитироваться», — произносит Лелик в преамбуле к этому эпизоду, подтверждая, таким образом, догадки вдумчивых зрителей, что прототипом Шефа является Хрущев. На это указывают почти все сцены с участием Шефа: в самом начале фильма мы видим, как Шеф занимается сельским хозяйством; по ходу действия обнаруживается и то, насколько Шеф не похож на привычных бандитов (читай: советских вождей) — он прост, скромен, ездит всего-навсего на «Москвиче» и с легкостью предоставляет своим подопечным (читай: своему народу; между строк читай и между кадров видь: узникам сталинских лагерей) возможность реабилитации (читай: вкупе с

амнистией).

В этой же преамбуле с начертанием гротескного плана гротескной операции «Дичь» мы обнаруживаем блестящую противокommунистическую суггестию (своего рода акустический «25-й кадр») в следующем диалоге:

«Лелик. Теперь твоя задача. Ты приводишь клиента в ресторан, доводишь его до нужной кондиции и быстренько выводишь освежиться. Убедившись, что клиент следует в заданном направлении, со словами: «Сеня, я жду тебя за столиком!» быстренько возвращаешься на исходную позицию. Твое алиби обеспечено. Клиент, проходя мимо пихты, попадает в мои руки, а дальше вопрос техники.

Геша. Лелик, я вот только боюсь, как его довести до коммундиции, — он малопьющий!».

Бессмысленный, по сути, но какой-то имманентно язвительный каламбур «коммундиция», разумеется, не был бы пропущен цензорами, если бы они смотрели фильм внимательно и расслышали бы это якобы невольное искажение. В этом окказионализме («коммунизм» + «кондиция») есть что-то ужасно оскорбительное для коммунизма; возникает даже ассоциация со словом «мудаки» (которыми Гайдай, безусловно, считал всех оголтелых партийцев), двойное «м» только усиливает латентную грубоватость сочетания.

Антисталинские настроения всплывут с появлением Евгения Николаевича Ладыженского и его будто бы абсурдного вопроса: «Ты зачем усы сбрил, дурик?» Это явная отсылка к известному анекдоту о Сталине («Сбриь усы, а потом — расстрелять!»). Нет нужды говорить, что Юрий Никулин совсем не похож на Сталина и что усатый Никулин немислим сам по себе. От вдумчивого зрителя не укроется эта очевидная параллель: «усы» и «Сталин» неразлучны так же, как «брови» и «Брежнев» (обратите внимание даже на аллитерацию: «с — с» в первой паре и «бр — бр» во второй).

Прекрасно-наивное замечание Ладыженского: «Будете у нас на Колыме — милости просим!» — в комментариях не нуждается.

К сожалению, после сцены в ресторане в фильме почти не остается диалогов, Гайдай увлекается экшеном, и антикоммунистическое наполнение несколько расплывается в пространстве, чтобы в последующие годы вновь собраться в мощные диссидентские облака (в картинах «12 стульев» (1971) и «Иван Васильевич меняет профессию»).

4. «Иван Васильевич меняет профессию» (1973)

«Иван Васильевич меняет профессию» — несомненно, лучший фильм

Гайдая, а также лучший фильм советского (а возможно, и мирового) кинематографа.

И это при том, что особых предпосылок для такого грандиозного успеха, казалось бы, не было. Фильм снят по добротной, но не слишком выдающейся пьесе Михаила Булгакова «Иван Васильевич» (1935). В картине не занят ни один актер высочайшего класса. Юрий Яковлев — прекрасный артист, но в первый ряд гениальнейших советских актеров (Ролан Быков, Олег Даль, Иннокентий Смоктуновский) он всё же не входит. Леонид Куравлев, казалось бы, далеко не Андрей Миронов. Исполнители остальных ролей милы, но они явно второстепенные актеры (Михаил Пуговкин, Владимир Этуш, Сергей Филиппов, Александр Демьяненко, Наталья Селезнева). Исключение, пожалуй, составляет лишь Савелий Крамаров — всегда органичный, действительно выдающийся мастер. Однако в нашем кино он, к сожалению, занял место вечного исполнителя колоритных, но эпизодических ролей (данная картина — не исключение; никто так и не снял Крамарова в главной роли, а ведь одно это уже сделало бы из любого проекта шедевр).

Мы имеем дело, таким образом, с неслыханным парадоксом: лучший фильм всех времен и народов снят по скромному и практически никому не известному произведению; в нем не задействовано ни одного титанического актера; он снят талантливым, но неровным (см. его позднейшие работы) режиссером. Тема эта увлекательна сама по себе, однако сегодня мы лишь разбираем те непереносимые для Гайдая диссидентские интенции, в обилии вкрапленные и в эту кинокартину.

Начнем с того, что режиссер вставляет в картину упоминания о таких советских реалиях, о которых не принято говорить официально. Но такие реалии имеются, и у цензуры нет повода придирается к их воплощению на экране. В фильме звучат запрещенные песни Владимира Высоцкого и Юрия Никулина^[15] (записи которых, при всей запрещенности, имелись у каждого владельца магнитофона); открыто говорится, что купить стоящую вещь возможно только у спекулянта (при этом всецело положительному Шурику невольно приходится дурачить идиотского милиционера). Милиционеры, ко всему, настолько подлы, что поступают, как последние грабители: стучат, а сами прячутся за дверь. Короче говоря, Гайдай чуть ли не открытым текстом говорит: в этой стране жить нельзя.

Заканчивая тему ментов, следует вспомнить классическую для Гайдая поддевку презренной милиции. Апофеозом милицейского унижения в этой картине стала чисто гайдаевская (у Булгакова ее не было) реплика Шпака: «Собака с милицией обещала прийти».

Под Иваном Грозным, несомненно, подразумевается Сталин (известный месседж 1930-х: говорим «Иван IV» и «Петр I» — подразумеваем Грозного и Великого Иосифа Первого). Это имел в виду еще Булгаков. В образ Бунши же Гайдай вложил современный смысл: маразматичный оправдом — это, естественно, Брежнев.

Конечно, гайдаевские диалоги от булгаковских почти не отличаются. Но 1970-е годы волей-неволей вносят свои коррективы в диалоги 1930-х. Такие имбецильные реплики Бунши, как «Это приятель Антона Семеновича Шпака» или «Какая это собака? Не позволю про царя такие песни петь!» у Булгакова свидетельствуют лишь об оправдомском тупоумии. У Гайдаю же они свидетельствуют прежде всего о брежневском тупоумии с его несносными оговорками (он мог начать выступление словом «Господа!» вместо «Товарищи!» и много еще чего мог). Подробнее на эту тему см. рассказ Хорхе Луиса Борхеса «Пьер Менар, автор «Дон Кихота» («Pierre Menard, autordel «Quijote», 1939), который Гайдай, безусловно, читал.

Обратите внимание на серьезнейшую режиссерскую правку некоторых моментов булгаковской пьесы. Так, в пьесе отдать шведам Кемскую волость запросто соглашался именно Милославский. Гайдаю же важно показать, что в СССР даже вор заботится о государственных интересах больше, нежели вожди. В чудовищной легкомысленности Бунши («Да пусть забирают на здоровье!») нетрудно увидеть намек на еще одного верховодящего деятеля — деревенского дурачка Хрущева, подарившего Украине Крым.

Как всегда, Гайдай потешается над самым святым (не обязательно религиозным). В частности, пошлейший кинорежиссер Якин одной из своих пассий говорит на прощание следующее:

«Жди меня, и я вернусь».

Этой фразой Гайдай убивает сразу двух совковых зайцев: ловко травестирует навязшую в зубах пропаганду ВОВ и поддевает известного литературного карьериста Константина Симонова. Вместо фронтового пафоса и выпренного любовного томления журналиста Кости (точнее, Кирюши) — похотливая циничность напыщенного и трусливого филистера Якина. Кажется, эта пародийная цитата — одна из самых жестоких в советском кинематографе. Давайте представим себе, как бы в полном виде выглядело стихотворение «Жди меня» (1941) в интерпретации достославного сукина сына Якина. Например, вот как:

Жди меня, и я вернусь.

*Кинорежиссера!
Полетим мыв Гагры. Грусть
Оставишь для другого.
Жди меня, и я вернусь,
И желай добра
Всем, кто знает наизусть
Роль свою, ха-ха!
Жди меня, и я вернусь,
Всем царям назло.
А не ждешь меня — Катись!
В кино не повезло.
Не понять, не ждавшим мя,
Что я за талант!
Профессйон де фуа,
Я — роскошный фронт!*

Люблю заканчивать монографии стихами. Спасибо за внимание, auf Wiedersehen, goodbye, au revoir, короче говоря, ciao!»[183](#)

Часть вторая

ПОСЛЕ ПЯТИДЕСЯТИ



Глава пятнадцатая

«НЕ МОЖЕТ БЫТЬ!»

Зощенко. Невинный. Крамаров

В предпоследний день января 1973 года, в разгар работы над фильмом «Иван Васильевич меняет профессию», Леонид Гайдай торжественно отметил собственное пятидесятилетие. В дальнейшем пышных юбилейных празднеств в его честь никогда уже не проводилось. Ибо всю оставшуюся жизнь Леонид Иович прожил в убеждении, что 50 лет — последняя дата, которую человек в принципе должен шумно отмечать.

Вероятно, самым оригинальным подарком, который Гайдай получил в тот знаменательный день, стала «шапка Мономаха», преподнесенная ему коллегами. Есть известная фотография, на которой режиссер в этой самой шапке и в шубе «с царского плеча» заснят в окружении Нины Гребешковой, Юрия Никулина, Владимира Этуша.

Год последнего отмечаемого юбилея оказался и годом последнего грандиозного успеха Леонида Гайдая как режиссера. Со второй половины семидесятых годов в его творчестве уже не появлялось столь же успешных картин, как «Кавказская пленница», «Бриллиантовая рука» и «Иван Васильевич меняет профессию». Впрочем, картина «Не может быть!», вышедшая в 1975-м, почти столь же популярна у современного зрителя, как перечисленные ленты. И хотя эту блистательную комедию не так часто крутят по телевидению, как того же «Ивана Васильевича...», ей грех жаловаться на обделенность эфирным вниманием и зрительской любовью.

«Не может быть!» — третий и последний альманах в творчестве Гайдая. И вновь трехчастный, как «Деловые люди» и «Операция «Ы»...». В то же время само появление этого фильма логично вытекает из двух предыдущих — полнометражных — картин Гайдая. После экранизаций Ильфа и Петрова и Михаила Булгакова было более чем логично адаптировать для кино сочинения еще одного выдающегося советского сатирика довоенных лет — Михаила Зощенко.

По состоянию на середину семидесятых годов кинематографическая судьба произведений Зощенко выглядела даже более незадавшейся, чем

плодов булгаковского творчества. При жизни писателя вышла лишь одна короткометражка по его сценарию — «Преступление и наказание» (1940). То была киноверсия одноименного зощенковского водевиля, который затем экранизировал и Гайдай в рамках фильма «Не может быть!».

В 1968 году Тбилисское телевидение сняло еще один короткометражный фильм по Зощенко — «Серенада». И только в 1975-м вышло сразу два полнометражных кинофильма, в основу которых были положены произведения Зощенко. Помимо «Не может быть!», это некомедийная картина о Гражданской войне «На ясный огонь» по мотивам зощенковской повести «Возмездие».

Сатира Михаила Зощенко в меньшей степени, чем романы Ильфа и Петрова, была привязана к своему времени (основной массив сочинений писателя приходится на двадцатые и тридцатые годы). Тем не менее изначально Гайдай планировал перенести действие зощенковских рассказов и пьес в наши дни. Ведь возможно, что именно осовременивание булгаковской пьесы «Иван Васильевич» позволило экранизации снискать больший успех, чем тот, что выпал на долю «12 стульев», с предельной аутентичностью воплощенных Гайдаем на пленке.

Руководствуясь примерно такими соображениями, 30 июня 1973 года Леонид Гайдай и Владлен Бахнов подали в Экспериментальное творческое объединение сценарную заявку, где подчеркивалось:

«В основном мы хотели написать наш сценарий по мотивам таких произведений М. Зощенко, как «Забавное приключение», «Свадебное происшествие», «Кочерга», «Парусиновый портфель» Причем это не будет экранизация, состоящая из отдельных новелл, а произведение с единым сюжетом, объединенным общими персонажами, сквозным действием и единой темой. Действие будет происходить в областном городе в наши дни...

Мы понимаем, как трудно перенести на экран знаменитый зощенковский стиль и его искрометный юмор. Насколько нам известно, произведения М. Зощенко почти не экранизировались. (Во всяком случае, сегодня идет только один, причем очень удачный, короткометражный фильм «Серенада», действие которого, кстати, тоже перенесено в наши дни.) Но несомненно стоит попробовать сделать полнометражную комедию по произведениям этого великолепного писателя. И где же еще экспериментировать, если не в Экспериментальном творческом объединении? Тем более что отобранные нами для экранизации произведения Михаила Зощенко дают возможность создать веселый, смешной и в то же время не лишенный серьезной мысли фильм»^[184].

Картину предполагалось назвать «Тайна, покрытая лаком».

Как видим, Гайдай размышлял не только над перенесением действия в наши дни, но и над возможностью снять полнометражную комедию с единым сюжетом, в который были бы вплетены мотивы разных произведений. (Нечто подобное позже, в 1982 году, проделали сценарист Александр Хмелик и режиссер Николай Лырчиков в рамках двухсерийного телефильма «Безумный день инженера Баркасова»: в его основе пьеса «Парусиновый портфель», на фабулу которой нанизаны мотивы из других зощенковских произведений. Картина, однако, получилась довольно посредственной.)

В конце концов Гайдай благоразумно отказался и от осовременивания, и от насильственной привязки друг к ДРУГУ разнородных сюжетов. Уже на ранней стадии работы над фильмом режиссер определился, чего он хочет добиться, и поведал об этом в одном из интервью: «У Зощенко юмор — в лексике, в отборе слов, в самом построении фразы. Литературный юмор. Как это перевести на язык кино — кто его знает! Пока знаю только, что на экране появятся герои Зощенко и его современники, но увидим мы их — из наших дней, сегодняшними глазами. Три новеллы, три самостоятельные маленькие картины. И главный положительный герой — смех. Надеюсь, по крайней мере, что смех будет»^{185}.

Литературный сценарий был написан осенью 1973 года и получил окончательное название «Не может быть!». Однако к разработке режиссерского сценария Гайдай смог приступить только в начале 1974-го. Подготовительный же период работы над фильмом стартовал лишь 15 июля того же года.

Съемочная группа почти целиком состояла из людей, вместе с которыми Леонид Иович сделал две предыдущие картины: сценарист Владлен Бахнов, оператор Сергей Полуянов, художник Евгений Куманьков, композитор Александр Зацепин. Занятых же в картине актеров, как всегда, можно было поделить на «старую гайдаевскую гвардию» и новичков, впервые работающих с этим режиссером.

Гайдай очень надеялся, что хотя бы в этом фильме (после казуса с «Иваном Васильевичем...») у него снимется Юрий Никулин. Леонид Иович не держал зла на по-прежнему любимого актера. После того как Никулин твердо отказался сыграть в экранизации булгаковской пьесы, Гайдай был очень расстроен, но в итоге, как свидетельствует Нина Гребешкова, со смехом признавался: «Всё-таки хорошо, что Юрка не захотел играть в «Иване Васильевиче»!» Ведь, по убеждению Гайдая, другой Юрий — Яковлев — сыграл обоих Иванов Васильевичей так, что

лучше и желать было нельзя.

В «Не может быть!» Леонид Иович уготовил Юрию Владимировичу роль отца невесты (новелла «Свадебное происшествие»), но артист по каким-то причинам снова не смог ответить согласием. Дальнейших попыток поработать с Никулиным Гайдай, насколько известно, уже не предпринимал. А роль хмельного папаши блестяще исполнил Георгий Вицин, другой фаворит режиссера.

Уравновешенный баланс между гайдаевскими любимцами и новичками в его съемочной группе особенно отчетливо виден в первой новелле — «Преступление и наказание». Две из четырех главных ролей исполняют Михаил Пуговкин и Нина Гребешкова, которые постоянно снимались у Гайдая еще с шестидесятых годов, а две другие роли сыграли Вячеслав Невинный и Михаил Светин. В «Не может быть!» режиссер работал с ними впервые, а затем продолжил снимать их в своих следующих фильмах. Так, постепенно с каждой картиной разрастался пул постоянных гайдаевских актеров.

Съемки фильма начались с первой новеллы — экранизации одноактной зощенковской пьесы «Преступление и наказание». Натурные съемки было решено проводить в Астрахани — во многом из-за сохранившейся там старинной булыжной мостовой — именно по ней Горбушкина (Михаил Пуговкин) везут к следователю на черном кабриолете. Снимали в течение сентября 1974 года. В октябре здесь же, в Астрахани, сняли натуру (естественно, уже на других улицах) и для второй новеллы — «Забавное приключение».

Двадцать восьмого октября в Москве состоялся худсовет, где обсуждались итоги астраханской экспедиции съемочной группы:

Р. Буданцева (сценарист, редактор «Мосфильма». — *Е. Я.*): Стилистика найдена. Гребешкова хороша. Но не очень точно подобран актер на роль следователя — Поляков. Нужен характерный актер. Явная нарочитость у Пуговкина. Менее интересны планы с Далем. А вот песни хороши.

И. Шевцов (сценарист. — *Е. Я.*): Меня смутила песня Невинного. Это вставной номер. Всё остальное хорошо.

К. Замошкин (главный редактор ЭТО. — *Е. Я.*): Пуговкин в первой сцене ничего не нашел. Не решил ничего — вяловатая сцена. Пробы были интереснее. Пуговкин из материала выпадает. Не понравился мне милиционер. Кого он изображает? Чего-то ему не хватает. А вот Невинный понравился.

Л. Гайдай: В роли милиционера мы вынуждены снимать именно этого

актера. Менять его уже не будем»^[186].

Как видим, годы шли, а претензии мосфильмовских худсоветов к Гайдаю в принципе не менялись. Режиссера уговаривали отказаться от уже утвержденных исполнителей. Одного и того же актера (в данном случае Пуговкина) могли ругать одновременно за вялость и за нарочитость. На песни навешивали ярлык «вставной номер». К счастью, Гайдай прислушивался к подобным рекомендациям лишь в очень редких случаях.

Причем Леонид Иович, как видно, не считал необходимым подробно отчитываться перед коллегами-доброжелателями. Эпизодические роли следователя и милиционера сыграли соответственно Лев Поляков и Раднэр Муратов, которых Гайдай уже задействовал для эпизодических ролей в прежних фильмах (с Муратовым он еще и вместе снимался в своей дебютной актерской картине «Ляна»). Гайдай всегда точно знал, что ему нужно, но перед худсоветом не чурался делать вид, как много случайностей и в его творчестве: мы, мол, вынуждены снимать именно этого актера. А ведь Муратов в роли милиционера загримирован практически под Буденного, так что реплика одного из членов худсовета: «Кого он изображает?» — не так уж безобидна.

Кстати, в заключительной новелле альманаха, о чем мы уже упоминали на предыдущих страницах, актер Готлиб Ронинсон почти недвусмысленно «изображает» самого Сталина — и это тоже сошло Гайдаю с рук. Едва ли эти отдаленно похожие карикатуры на главных деятелей описываемой эпохи следует считать скрытой политической сатирой. Кажется, это всего лишь тонкое комикование: милиционер образца 1927 года чем-то похож на Буденного, но, надо думать, на Семена Михайловича в то время вообще желали походить многие военнослужащие и работники органов внутренних дел. Точно так же рядовые партийцы, политработники вполне могли подражать Сталину. Поэтому решенные именно в таком ключе образы героев Муратова и Ронинсона всего лишь способствуют воссозданию колорита двадцатых годов.

В короткометражке 1940 года «Преступление и наказание», снятой Павлом Коломойцевым, чету Горбушкиных сыграли Игорь Ильинский и Мария Миронова, а брата и соседа — соответственно Владимир Лепко и Федор Курихин. Неизвестно, видел ли Гайдай эту ленту, но актеры, подобранные им на роли для тех же персонажей, ничем не напоминают старых исполнителей — ни внешне, ни характером игры. Миронова и Ильинский играют в отчетливо старомодной манере, выпукло, в полную силу. Гребешкова и Пуговкин обходятся более мягкими красками. А уж чрезвычайно комичный дуэт Вячеслава Невинного и Михаила Светина во

всех отношениях выигрышнее тандема Лепко и Курихина.

Со Светиным (который начал сниматься в кино лишь в 1973 году) Гайдай ранее не был знаком, а вот Невинного пробовал на роль Жоржа Милославского. Начиная с «Не может быть!», Вячеслав Михайлович сыграл в трех фильмах Гайдая подряд.

В беседе с режиссером Евгением Цымбалом, проведенной для съемок документального фильма «Леонид Гайдай: от великого до смешного» (2001)^[16], Вячеслав Невинный рассказал немало интересного — очень немногие «гайдаевские» актеры оставили столь же ценные воспоминания. На вопрос Цымбала, что отличало Гайдая от других режиссеров, артист отвечал:

«Прежде всего то, что я бы назвал совершеннейшим знанием дела, высочайшим профессионализмом. Гайдай был режиссером, который ставил задачи и начинал решать их задолго до съемок, то есть еще на сценарном уровне, когда он писал вместе с соавторами свои сценарии. <...>

Гайдай всегда твердо знал, что и как нужно делать действующим лицам. А артисты у него снимались отборные, даже в эпизодах играли замечательно. Правда, некоторые из них эту гайдаевскую точность и определенность не принимали и не любили. «А почему нельзя иначе попробовать? Давайте сделаем по-другому...» Гайдай говорил: «Хорошо», и когда ему что-то показывали, он соглашался: «Хорошо придумано! Но только это не из нашего кино». То есть у другого режиссера можно и эдак. А у него должно быть только так и никак иначе.

Иногда на съемках, когда репетировался откровенно смешной эпизод, артисты сами не выдерживали и делали всё со смехом. Гайдай раздражался и говорил: «Ну что тут смешного?! Плохо, когда артисты смеются, потому что им кажется, что это весело. А зритель увидит, и ему будет не смешно!» «А что же смешно, Леонид Иович?» — «По-моему, вот что...» И он почти со стопроцентной ясностью представлял актерам, что и как нужно сделать, чтобы было смешно.

По первой профессии Гайдай артист, и прежде чем он окончил институт кинематографии и стал снимать свои собственные картины, он играл в театре в Иркутске. Переиграл там много ролей, правда, комедийные ему попадались гораздо реже, чем роли героического плана.

Но Гайдай был комедиографом по определению, можно сказать, божьей милостью, поэтому он был настолько требователен и аскетичен, что позволял себе в монтаже довольно смешные эпизоды вырезать, ради того чтобы не было длиннот в картине. И, быть может, поэтому умел добиваться, чтобы смех в зрительном зале возникал именно тогда, когда

нужно. Не раньше и не позже, а точно в кульминации эпизода. А если сделать чуть длиннее, то уже не смешно. Гайдай чувствовал своим нутром анекдотическую сущность того, что он рассказывал. «Рассказывать анекдот, признаваться в любви и занимать деньги, — говорил Владимир Иванович Немирович-Данченко, — нужно быстро». Если долго рассказываешь анекдот — не смешно. Теряешь цель и энергию. Если будешь мямлить: «Знаете ли, мне очень давно хотелось сказать вам, дорогая, что я...» — всё вязнет в многословии. Слово утрачивает энергию и ценность. Другое дело: «Я тебя люблю» или: «Дай три рубля!» — цель сразу достигнута, на такую определенность всегда труднее ответить «нет». Гайдай это чрезвычайно точно чувствовал...»

Эта виртуозная лаконичность Гайдая предстает особенно выпукло, если сопоставить первую новеллу фильма «Не может быть!» с упомянутой короткометражкой 1940 года. Обе работы основаны на одном и том же водевиле Зоценко, и в них звучит практически одинаковый текст. Новелла Гайдая при этом почти на десять минут длиннее довоенного фильма. Но последний тянется до того «медленно», столь ощутимо проигрывает по темпу и ритму экранизации Леонида Иовича, что любой человек неминуемо останется в заблуждении относительно времени, затраченного на просмотр каждой из этих короткометражек.

С Вячеславом Невинным, судя по его рассказу, у Гайдая установились довольно доверительные отношения. Вот рассказанный артистом любопытный эпизод, подобные которому трудно найти в чьих-либо других воспоминаниях о режиссере: «Когда на встрече со зрителями какой-нибудь патристично настроенный артист произносил: «Мы, дорогие зрители, перед вами в долгу. Мы всегда должны вам, зрителям, вам, рабочему классу», — Леонид Иович тихо говорил: «Я никому ничего не должен». И это не было цинизмом. Это было свидетельством его настоящего служения своему профессиональному делу. Что значит в долгу? Почему — в долгу? Он делал всё, что мог. Делал так, как это понимал. С полной отдачей. Время прошло, и мы видим: то, что Гайдай делал, — прекрасно и весело, как в цирке. Недаром в его картинах знаменитый цирковой артист Юрий Никулин представлен так многогранно».

На вопрос, почему Гайдая называли «актерским режиссером», Вячеслав Михайлович ответил:

«Леонид Иович работал с актерами, не просто рассказывая, как сделать то или иное, а разбирал эпизод по театрально выстроенному действию. Он всегда добивался, чтобы было смешно и выражено минимумом слов, отсекая всё лишнее, что мешало сцене, все украшения,

которые в какой-нибудь психологической драме были бы кстати. Даже пауза может быть лишней, хотя она почти всегда хороша и придает глубину. В комедии пауза — это, как правило, оценка, поэтому она обязательно должна быть смешной. Гайдай это превосходно знал. Он был режиссер определенного стиля, что со временем стало особенно очевидно. Он часто говорил: «Это не Гайдай! Это в другую картину», — так как четко представлял, что противопоставлено его динамичному и острому стилю. Некоторые тогда говорили, что практически каждый его фильм — показатель не очень высокого вкуса. Но время, великий профессор, убедительно демонстрирует, что это не так. Как говорил Немирович-Данченко: «Когда в роли всё правильно — этого не может быть много». Гайдай чувствовал, что в кино, особенно в комедии, смешное не может длиться долго. Как жалко останавливать или резать эпизод, когда хорошо играет артист... Но нет, надо резать! Только тогда будет смешно. Гайдаевский выбор актеров всегда был очень точный. В этом плане у него в картинах нет проколов: «Ах, если бы на этом месте был такой-то артист!..» Леонид Иович не выискивал актеров, как некоторые режиссеры, а твердо знал, кто ему нужен для данного фильма. Он отбирал, хорошо зная, что ищет. И находил. В особенности это было ярко выражено в эпизодических ролях, на которые приглашались большие артисты, настоящие мастера, даже на самые маленькие-маленькие эпизоды. Но зато это был снайперский выстрел в десятку.

Гайдай никогда не позволял себе пустопорожней болтовни. Он интересно рассказывал, но никогда не был душой компании. Он был человек скорее мрачный. Когда готовили и устанавливали кадр, любил что-то напевать, тихонько мурлыкать себе под нос: «А-а-а-м-м... Давайте, еще раз попробуем... Нет, по-моему, здесь вот так нужно... А-а-а-мм... Хорошо...».

Он любил, после того как сцена закончится, не сразу говорить «стоп». И камера продолжала работать. «Если я не говорю «стоп» — продолжайте!» — «А у нас сцена кончилась» — «Раз не сказано «стоп», значит, не кончилась!» — «А мы не знаем, что делать» — «Но вы же в роли! Подумайте, что органично для вашего персонажа. Как бы он поступил?..» Были артисты, которым это очень не нравилось. Помню, один знаменитый актер настолько это не переносил, что просто приходил в бешенство: «Как это так? Я закончил, значит, и сцена закончена. Что я должен еще играть?!» А мне этот гайдаевский стиль нравился. В нем было что-то такое, чего в нормальной ситуации добиться очень трудно, а то и невозможно. Непредсказуемые и оттого смешные реакции. Правда, я тоже,

как правило, не был к этому готов. Когда Гайдай не останавливал съемку, я тоже не всегда знал, что мне делать. Но пытался как-то выбираться из положения. Гайдай вдруг из-за камеры мог сказать: «Упал, засмеялся, стал серьезным... Стоп!» Он любил такие штуки проделывать. Я поначалу не мог понять, зачем ему это нужно. И даже однажды спросил: «Леонид Иович, зачем вы это делаете? Из хулиганства?» Он ответил: «Нет. Иногда актер может сотворить такое, чего и сам не ждет, а я потом могу этот кадр вставить в какую-нибудь другую сцену. Иногда достаточно сделать такую крошечную вставку, и сцена может стать не просто смешной, а уморительной». И правда, ведь актер вдруг что-то делает неожиданно для него самого. Гайдай это понимал и часто пользовался таким приемом...»

Трудно не задаться вопросом, кто был этот «знаменитый актер», который «приходил в бешенство» от гайдаевской манеры вести съемку. Неужели Евгений Леонов, вместе с Невинным снявшийся в картине «За спичками» и после этого никогда больше не работавший у Гайдая?..

Наконец, самый интересный фрагмент большого интервью Вячеслава Невинного позволил нам узнать об одной из тех многочисленных мелочей, из которых складывалось уникальное своеобразие режиссера Гайдая и его фильмов: никто, кроме Невинного, не рассказывал о «фамильном жесте» (а сколько еще подобных художественных приемов было в гайдаевском арсенале, остается только догадываться):

«Он мог сказать: «Так, неплохо... Всё вроде сходится. Но знаете, Вячеслав Михайлович, что еще нужно найти? Такой фамильный жест». «Леонид Иович, а что такое «фамильный жест»?» — «Если вспомнить из истории кино, то, например, Ванин в одной из своих ролей расчесочкой так, как бы машинально, несколько раз елозил по полулысой голове. Это и было его «фамильным жестом». Есть люди, которые, разговаривая, делают такое движение головой, будто у них шея болит... Что это значит, никто не понимает, но роль окрашивается. «Фамильный жест», особенно если это характерная, комедийная роль, всегда хорошо работает».

Начав сниматься в картине «Не может быть!», я стал придумывать себе «фамильный жест». Но сам не мог его найти. Мой герой торговал пивом, но у меня-то не было такой жизненной практики, а в плане поиска жеста практика и привычка очень много значат. Так вот мы с Леонидом Иовичем для этого хапуги-братца нашли такой жест. Произнося: «А-ха», — он вытирает двумя пальцами — большим и указательным — углы рта. И так как в фильме это несколько раз повторялось, то возник какой-то жульнический полутюремный подтекст роли, что-то наглое, нахрапистое и угрожающее... Помните, когда Светин вылезает из дырки в заборе и

смотрит на меня, а я делаю свой «фамильный жест», он тут же прячется обратно... Тот герой сразу понял, с кем имеет дело и что его ждет. Без слов.

Конечно, артисту всё не объяснишь и не расскажешь. Вообще-то, мне кажется, рассказывать артисту, как он должен играть, неблагоприятное дело. Пусть всё будет сказано трижды глубоко, но каждый актер всё поймет по-своему. А вот почувствовать, отобрать и показать самому — в этом и есть талант режиссера.

При этом Леонид Иович никогда не обращался к актерам на «ты». Только на «вы». Он не любил фамильярности. И я никогда не слышал, чтобы кто-нибудь сказал ему: «Лень, здравствуй!» — за исключением его жены Нины Павловны Гребешковой, да и то вне рабочих условий»^[187].

«Фамильный жест» героя Василия Ванина, о котором упоминал Гайдай, использовался актером в картине «Ленин в 1918 году», в частности, в той самой сцене торга, которая затем была спародирована в «Операции «Ы»...».

Если приглядеться, подобными «фамильными жестами» действительно обладают едва ли не все главные герои фильмов Гайдая. Здесь можно вспомнить, например, мироновское запрокидывание головы в «Бриллиантовой руке», стряхивание невидимой пылинки с плеча Харатьяном в «На Дерибасовской хорошая погода», бендеровское подергивание шеей (сцена «Союз меча и орала» в «12 стульях») или недоверчивый прищур самого Гайдая в роли Варфоломея Коробейникова.

Во второй новелле — «Забавное приключение» — Леонид Иович впервые снял еще одного артиста, которому суждено будет на долгие годы плотно войти в гайдаевскую когорту. Речь идет о фактурном Михаиле Кокшенове, идеально подходящем на роли такого типа, которые в прежних фильмах Гайдая играли Алексей Смирнов и Роман Филиппов.

Но, конечно, первую скрипку в «Забавном приключении» играет гениальный Олег Даль — чрезвычайно импозантный драматический актер, в комедиях дотоле не снимавшийся. Как раз в эту новеллу Гайдаю позарез требовался по-настоящему сильный артист. Дело в том, что первая и третья новеллы альманаха, «Преступление и наказание» и «Свадебное происшествие», основаны на одноактных пьесах Зощенко и, стало быть, изначально рассчитаны на инсценировку. «Забавное приключение» же — всего лишь небольшой рассказ, вошедший в знаменитую зощенковскую «Голубую книгу». И если маленькие пьесы построены на диалогах, то в рассказе, как всегда у Зощенко, главенствует авторская манера, его хрестоматийный сказ. Прямой речи героев в рассказе минимум.

Именно поэтому центральная новелла в картине Гайдая существенно отличается от двух других. Она самая короткая, самая простая по сюжету, в ней меньше всего разговоров и больше всего различных мест действия. Скудость материала надлежало восполнить исключительной актерской игрой. Выбор Даля и Кокшенова, а также Светланы Крючковой вполне отвечал такому замыслу. Бросается в глаза, что эта троица откровенно задвинула на второй план трех оставшихся героев, сыгранных Натальей Селезневой (это ее последняя роль у Гайдая), Ларисой Ереминой и Евгением Жариковым.

С ноября 1974 года на «Мосфильме» начались павильонные съемки картины «Не может быть!». В самом начале следующего года на съемочной площадке побывал корреспондент журнала «Советский экран» Феликс Французов. Репортаж о работе над альманахом, вышедший в шестом номере журнала за 1975 год, получился настолько любопытным, что мы полностью приведем его текст:

«Откуда он появился на съемочной площадке, не знаю. Подошел ко мне, сказал:

— Вот вы интервью у актеров берете, у режиссеров... А почему бы вам не поговорить с умным человеком со стороны?

— У вас, конечно, есть что сказать?

— Да, — уверенно произнес он, — у меня есть неожиданные мысли. Первая: все комедийные режиссеры очень хитрые люди. И в том числе Гайдай. Они делают вид, что кинокомедию снимать трудно. А на самом деле легко. Доказываю, — предупредил он, — следите за развитием моей логики. Что делает Гайдай, чтобы снять смешной фильм? Сначала он ищет книгу известных сатириков Ильи Ильфа и Евгения Петрова, Михаила Булгакова... На этот раз — Зощенко. Потом вместе с В. Бахновым берут любые три рассказа (у Зощенко они все смешные) и пишут сценарий. Теперь актеры: Пуговкин, Невинный, Даль, Шагалова, Теличкина, Вицин, Куравлев, Крамаров... Всех нельзя и перечислить. У него даже эпизоды играют Филиппов, Киви, Ронинсон... А потом что? Куманьков рисует декорации и костюмы. Полуянов встает за камеру... Гайдай же сидит на стуле и командует. Что тут трудного?

— Крайность, — скажет читатель, — такого разговора не может быть.

Отвечу эпитафией к сценарию нового фильма Гайдая «Не может быть!»:

«Вот вы говорите: не может быть!.. Конечно, не может... А всё-таки — было!».

Было. И не раз.

Скажем, один известный в прошлом комедийный актер не в приватной беседе, а на страницах одного журнала сказал: «У Гайдая должен смешить не только и не столько текст, сколько трюк, гэг. Актер, произнося реплику, должен непременно при этом упасть».

Довольно своеобразное представление о стиле гайдаевских комедий, не правда ли?

А сколько было разговоров о трюках ради трюка. Справедливы ли они?..»

Заметим, что подобные представления о фильмах Гайдая не исчезли и сегодня. Так, петербургский режиссер Алексей Балабанов в своих интервью порой противопоставлял Гайдая Георгию Данелии, фактически отказываясь видеть в первом сколько-нибудь значительную фигуру: «Данелия — хороший режиссер, он никогда не скатывается в гайдаевскую комедию. Я не люблю такое кино, когда все кричат и бегают».

(Кстати, на протяжении долгого времени Леонида Иовича и Георгия Николаевича, а также Эльдара Александровича Рязанова называли в печати «тремя китами советской кинокомедии». Причем чаще всего упоминали их в таком порядке: Данелия, Рязанов, Гайдай. Последний высказывался об этом массмедийном клише так:

— То, что я нахожусь в конце этого перечня, меня не удивляет. Меня удивляет, что в нас троих умудряются видеть что-то общее. Ведь мы такие разные...)

Вернемся к публикации Феликса Французова:

«Сегодня снимается очередной эпизод киноновеллы «Свадебное происшествие». Пересказывать содержание и этой новеллы и остальных двух — «Забавное приключение», «Преступление и наказание» — занятие неблагодарное. Можно их перечитать, можно дождаться выхода фильма на экраны. Интересней проследить, как юмор Зощенко, бичующий мещан, пройдох, жуликов, воплощается в кадрах новой кинокомедии.

Итак, «Свадебное происшествие».

Жених Володька (Л. Куравлев) с приятелем Серегой (С. Крамаров) попадают, наконец, в дом невесты. Вся в предсвадебных хлопотах радушная мамаша (Л. Шагалова) передает друзей подвыпившему мужу (Г. Вицин).

Выписываю эпизод из сценария:

«— Очень приятно! — стараясь быть гостеприимным, проговорил отец. — Не желаете ли трахнуть по маленькой?

— Мерси-с, — церемонно ответил жених.

— Это никогда не помешает, — сказал, потирая руки, Серега».

Что здесь играть? Актеры опытные, органичные. Подошли, поздоровались, пошли выпивать. В режиссерском сценарии эпизод рассчитан на 10 метров, то есть на двадцать секунд.

Репетировали и снимали около двух часов.

...Петр Петрович Кукушкин сделал шаг к гостям. Остановился. Рука уложена за лацкан пиджака... Вицин играет величавость монумента. В резком контрасте с плюгавой сущностью своего героя.

Церемонно подходит жених. Он чуть волнуется, но сознает торжественность момента. Застывает. Поза: «Мы тоже деликатные обхождения понимаем».

Кукушкин величественно протягивает ему руку. Обмениваются рукопожатием. Да, да, именно обмениваются, а не просто здороваются.

— Очень приятно, — важно соглашается Кукушкин...

И тут репетируются и снимаются варианты. Вот два из них.

Первый. Его предложил Вицин, чтобы внутренне оправдать неожиданный переход к фразе: «Не желаете ли трахнуть по маленькой?».

Он поворачивается к Сереге... и узнает родную душу выпивохи. Сразу слетает маска величия, возникает радушное и естественное:

— Не желаете ли трахнуть по маленькой?

— Мерси-с, — отвечает жених Володька, он еще «держит» торжественность момента.

— Это никогда не помешает! — до предела радостно вопит Серега.

— Не надо так, — останавливает Гайдай. — Ты проникнись: Серега на приеме, он умеет себя вести.

— Он же бабник, элегантный человек, — подсказывает Куравлев.

Ну, а когда Савелий Крамаров в модном кургузом пиджачке, в оранжевых носках из-под серых в полоску брюк, в галстук бантом играет элегантность... Это, знаете ли, зрелище!

Второй вариант.

— Нет, — говорит Гайдай, — слишком резко от чванства к панибратству... Давайте поищем переход.

И нашли. Вицин отводит взгляд от Сергея, смотрит перед собой. В глазах тоска: надо вроде что-то говорить, а что?.. Начинает медленно раскачиваться: с носка на пятку, с пятки на носок... Куравлев, не меняя «церемонного» выражения лица, включается: с пятки на носок, с носка на пятку... В том же ритме закачался Крамаров...

— Вот правильно, — говорит Гайдай, — в беседе высоких договаривающихся сторон произошла заминка, не предусмотренная

протоколом. И тут у папаши внезапно родилась мысль...

— Не желаете ли трахнуть по маленькой? — облегченно выдыхает Вицин...

В этом «проходном» эпизоде проявляется одна из самых сильных сторон дарования Гайдая — умение придумать трюк-детальку, трюк-штрих, ввести зрителя в атмосферу смешного. Почти ничего не произошло, но сыграны и характеры персонажей и логика их взаимоотношений.

Так кадр за кадром, эпизод за эпизодом идет съемка фильма, который, как надеются его авторы, будет вызывать смех, улыбку.

«Смех — в обработке, — писал В. В. Маяковский. — Обработка эта имеет свои законы...».

Гайдай знает эти законы, умеет ими пользоваться...»

Леонид Иович неспроста всегда подчеркивал свою приверженность именно к эксцентрической комедии. К установкам на жизнеподобие в кинематографе веселого жанра режиссер относился скептически. В близком кругу он называл этот метод «вонючим реализмом» и с начала шестидесятых годов в работе неизменно уклонялся от столь претившего ему, говоря словами сыгранного Пуговкиным режиссера Якина из «Ивана Васильевича...», *profession de foi*^[17].

«— Наверное, — говорит В. Бахнов, — если очень постараться, можно найти в фильмах Гайдая и трюк ради трюка. Но одно я знаю твердо — он их не любит. «Питкинизм», — говорит он в таких случаях.

Что такое «питкинизм»? Это трюк, не оправданный никакими жизненными обстоятельствами, аналогиями. Питкин может упасть с высоты восьмизэтажного дома, встать, отряхнуться и пойти как ни в чем не бывало. У Гайдая должно быть объяснение: реальность характера или ситуации. Смешное возникает не от абсурда, смешное — это утрированная реальность. Очень часто в том или ином эпизоде можно было бы обойтись без трюка. Помните, в «Двенадцати стульях» мадам Грицацуева в погоне за Остапом бросается на транспортер и застревает под мостиком?.. Можно было так и снять застрявшую мадам. Но Гайдай снимает результат: движется лента транспортера, а на ней сумочка... Так намного смешней. На маленькие трюковые детали, которые создают настроение комедии, вызывают смех, Гайдай щедр чрезвычайно...

— Этим нашим фильмом, — заключает Бахнов, — мы как бы завершаем трилогию, в которую вошли произведения классиков советской сатиры: Ильфа и Петрова, Булгакова, Зощенко.

— Когда вы приступаете к эксцентрической комедии... — начал было я, но Гайдай не дал мне закончить:

— Я не знаю, эксцентрическая она или еще какая. Это нам потом критики всё объяснят...»^{188}

Эта статья предоставляет редчайшую возможность хотя бы слегка прикоснуться к гайдаевской «кухне» — тому, как именно придумывались и запечатлевались общеизвестные эпизоды из всеми любимых комедий. В случайный день на съемочной площадке оказался корреспондент — и теперь мы знаем историю создания крохотного кусочка из «Не может быть!». Несомненно, не менее интересно было бы прочитать о любом другом рабочем дне гайдаевской группы, но, к сожалению, иных подобных свидетельств практически не осталось.

В заключительной новелле «Свадебное происшествие» Гайдай снял массу своих любимцев — Вицина, Куравлева, Крамарова, Ронинсона, Сергея Филиппова. Зато все ключевые женские роли исполнили актрисы, снимающиеся у Гайдая в первый и последний раз: Людмила Шагалова, Светлана Харитонова, Валентина Теличкина, Эве Киви.

Впрочем, последних двух актрис Гайдай пробовал в свои прежние фильмы. Киви могла бы стать Анной Сергеевной в «Бриллиантовой руке». Лишь во время съемок «Не может быть!» эстонская красавица узнала, почему Гайдай предпочел ей Светличную.

— В тебе не было внутренней наглости, — объяснил Леонид Иович.

А перед съемками «Свадебного происшествия» Гайдай настоял, чтобы Киви перешла на особую диету (как в случае с Крачковской во время съемок «Ивана Васильевича...»). Режиссеру требовалась пухлая блондинка, которая контрастировала бы с худощавой брюнеткой-невестой, главной героиней новеллы.

Невесту сыграла Валентина Теличкина. По ее словам, в свое время Гайдай без всяких проб предлагал ей роль царицы в «Иване Васильевиче». Но актриса отказалась, так как посчитала, что не справится. Тем не менее в «Не может быть!» Гайдай пригласил ее на одну из главных ролей. Однако и в этом случае у Теличкиной были сомнения.

«Знакомы мы были очень короткое время, — рассказывала актриса. — И роль в фильме «Не может быть!» у меня была небольшая. Но я счастлива, что снималась в этом фильме. Не знаю, как обычно Леонид Иович проводил пробы. Что касается меня, то, получив приглашение сниматься, я сама попросила сделать пробы. Я понимала, что режиссерский почерк Гайдая не рассчитан на реалистическое воспроизведение, на психологическое погружение в образ, как мне часто до того приходилось играть, как я привыкла и любила делать. Но мне хотелось вписаться в его

стиль, не выпасть ни в коем случае из яркого актерского ансамбля и попробовать себя в новой ипостаси.

Помимо всего, играть Зощенко всегда интересно. Но смогу ли я? Надо было создать очень острый характер, сыграть жуткую женщину, каких я просто не знала и не соотносила с собой. Мне нужно было за что-то спрятаться. Ведь изнутри невесту Володьки оправдать трудно. Значит, надо было найти что-то вовне, чтобы быть убедительной. Так возникла идея изменить облик, моя идея. Хотя мне сказочно везло на режиссеров, но всё же я привыкла надеяться прежде всего на себя.

В этом замысле мне снова повезло. Потому что с Гайдаем работала Татьяна Васильевна Ковригина, замечательный мастер-гример, вкусу и знаниям которой Леонид Иович всегда доверял. Она абсолютно точно понимала и умела реализовать как его замысел, так и актерское желание. Я сообщила Леониду Иовичу, что если сумею совершенно изменить себя, то и сыграть наверняка смогу. Он согласился с удивительной, с обескураживающей легкостью. С ним вообще было легко разговаривать. Не надо было придумывать обходных маневров, отговорок, оправданий. Он верил актеру. И вот Ковригина сочинила из меня что-то несусветное. Мастерски сочинила, очень крепко и добротнo. Так что, когда мы шли из гримерной, ближайшая подруга меня не узнала.

— Смотрю, — говорит, — что это за идиотка идет? И почему у нее фигура Теличкиной?

Мне и потом было легко, до неприятного безоблачно. Актеры ведь любят препятствия, преграды, чтобы их преодолевать.

В нашей новелле снимались не только замечательные таланты, но и люди прекрасные. Леонид Куравлев, Людмила Шагалова, Георгий Вицин. Маленький эпизод сыграл Сергей Филиппов. Было душевно, комфортно, радостно, и во многом это шло от режиссера.

Признаться, со своим тогдашним юношеским максимализмом к работам Гайдая я относилась сложно. Я больше доверяла критике, чем собственным непосредственным ощущениям. И только со временем я переоценила его творчество.

Он был не очень-то говорлив, общителен. Однажды, встретившись случайно, я задала ему полусерьезный вопрос:

— Вам, Леонид Иович, как никому повезло с авторами: Булгаков, Ильф и Петров, Зощенко... Ваши фильмы не сходят с экрана, актеры мечтают у вас сниматься, жена у вас — изумительная, критика вас не волнует... О чем еще такой человек, как вы, может мечтать?

— Я мечтаю, — отвечает он с самым серьезным видом, — пить

каждое утро сладкий чай с бутербродом с красной икрой.

— Да разве вы себе это позволить не можете, если даже для меня это не проблема?

— Да дело-то не в деньгах. Икры в продаже нет. Даже по рецепту не купишь.

А буквально за год до его смерти мы встретились на перекрестке у Дома кинематографистов. Это уже были совсем другие времена.

— Ну что, — говорю, — Леонид Иович, икры-то теперь навалом. Да денег нет?..

— Нет. То есть есть. А теперь бы кино снимать хорошее...»^{189}

Было что вспомнить о съемках и Людмиле Шагаловой. Она, в отличие от Теличкиной, очень хорошо знала Гайдая. «Мы с Леней жили в одном доме. Он заходил ко мне в гости, мы здоровались в лифте, постоянно встречали друг друга во дворе. Но никак не получалось так, чтобы нам «столкнуться» на съемках. А я просила! Не то чтобы просила-настаивала, но иногда говорила:

— Не может быть, чтобы мы с тобой ни разу не встретились в кино!

Он кивал головой, мы оба мило улыбались — и расходились. И вдруг вызывают меня к Гайдаю на «Мосфильм» и утверждают на роль Маменьки в одной из новелл сборника комедий «Не может быть!».

Я очень обрадовалась, особенно когда узнала, что буду сниматься с Леней Куравлевым и Гошей Вициным. У нас, кстати, с Гошей очень своеобразные «семейные» киноотношения. В «Женитьбе Бальзамина» я играла его маменьку, а он — мою в фильме «А вы любили когда-нибудь?». Припомните или представьте: Вицин — в женской роли. Уже смешно, да?

Наконец, у Гайдая в «Не может быть!» мы стали мужем и женой. Вицин всегда много придумывал в гайдаевских фильмах, я тоже кое-что изобретала. Подумалось, например, что к черному парик (собственные волосы у меня светлые) хороши были бы золотые зубы. Чтобы получился такой «пережженный» эффект. Деталь была принята, и перед каждой съемкой частью моего грима становилась золотая фольга, наложенная на зубы.

Действие в нашей новелле происходит на свадьбе. Много сцен застолья. Но за один день их не снимешь. И вообще в кино ненормированное рабочее время, а перекусить не всегда получается. Словом, встала задача: как соблюсти целостность яств — жареных кур, фаршированных рыб и так далее?

Директор картины проявил редкую изобретательность! Он распорядился «обезвредить» все блюда керосином. Дух в павильоне стоял

еще тот. Ведь на второй-третий день еда была уже, мягко говоря, не слишком свежая, а тут еще керосин. Только черная икра вела себя прилично — ибо вовсе икрой не была. Ее «играла» утиная дробь, залитая постным маслом.

Но несмотря ни на что, работали мы с удовольствием.

Только я всё время удивлялась: не тот Гайдай! Как сосед он всегда был веселым, улыбчивым, скорым на шутку. А на съемках оказался мрачным, как будто всё время чем-то недовольным. Я решилась спросить, что не так. А он в ответ:

— Просто я думаю. И потом улыбаться должен не я, а зрители»^{190}.

К сожалению, «Не может быть!» оказался последним фильмом Гайдая, в котором снялся Савелий Крамаров. Не приходится сомневаться, что Леонид Иович продолжил бы работать с ним и в дальнейшем, но в 1981 году Крамаров эмигрировал из Советского Союза.

О взаимодействии Крамарова с Гайдаем неоднократно вспоминал писатель Варлен Стронгин, ближайший друг артиста в течение многих лет. В книге Стронгина «Савелий Крамаров: сын врага народа» есть небольшой эпизод, относящийся ко времени окончания работы над фильмом «Не может быть!».

«Я сравнительно недавно познакомился с Леонидом Иовичем Гайдаем, — писал Стронгин, — и даже успел поговорить с ним о Крамарове. А произошло это так. В середине семидесятых мы с ним летели в Томск для выступлений во Дворце спорта. Мы — заведующий отделом юмора и фельетонов «Литературной газеты» Виктор Веселовский, писатели Владлен Бахнов и Борис Ласкин, ваш автор и кинорежиссер Леонид Гайдай с фильмом «Не может быть!», еще не вышедшим на экраны страны. В первом отделении вечера выступали писатели, во втором — на сцену выходил Леонид Гайдай, обычно под бурные аплодисменты, внешне — хмурый, казалось, что недовольный собой. Немного словно рассказывал о работе над новой кинокомедией и предлагал зрителям самим оценить его фильм. <...>

Уже в те годы начались перебои с продуктами, особенно на периферии. Для нас специально готовили обеды, но кроме почерневших куриц и вареных рожков ничего предложить не могли. Гайдай сумрачно жевал жесткую курицу, запивая ее жидко заваренным чаем и ни на кого не поднимая глаз.

Потом мы сели в самолет, но он вместо Москвы приземлился в Горьком. Через час ожидания нас снова пригласили в самолет, затем попросили покинуть его. До ночи мы промаялись в аэропорту. Бахнов и

Веселовский пытались шутить, но Гайдай не реагировал даже на анекдоты, полностью уйдя в свои мысли. Посадку объявили посреди ночи, и мы из Горького в Москву летели три часа вместо положенного часа. Почему — нам не сказал никто. Может, не открывались шасси или посадке мешала другая поломка в самолете? Или обледеневшая полоса? Леонид Гайдай поднял глаза, и они гневно сверкнули в полумраке, когда пассажиров-японцев стали пересаживать из носа в хвост самолета. Перелет длился более семи часов. Многих пассажиров тошнило. Гайдай стал еще сумрачнее, а выходя из самолета, буркнул коллегам по гастролям:

— Всё-таки Стронгин был прав. Всюду бардак, и молчать об этом нельзя.

Мы остановились в вестибюле аэропорта в ожидании получения багажа. Улучив момент, я обратился к Леониду Иовичу:

— Мне очень понравился дуэт — Куравлев и Крамаров. Не собираетесь ли вы использовать его в других фильмах?

От неожиданности вопроса Гайдай вскинул брови:

— Не собираюсь. В моем плане фильм, где для них нет ролей, хотя я очень люблю обоих. Крамаров растет от фильма к фильму. Только спешит часто сниматься. Надо выбирать роли. Впрочем, он еще сравнительно молодой, неопытный артист, и выбирать ему особенно не из чего. К тому же есть такие колоссы, как Леонов, Никулин, Вицин, Моргунов, Пуговкин, Филиппов, Этуш, такой талантище, как Андрей Миронов. Но я знаю, что даже он не в милости у Лапина (начальник телевидения. — В. С.), нашедшего у артиста семитские черты. Я догадываюсь, что вы дружите с Савелием. Я тоже симпатизирую ему. Если бы он проявил себя в театре, мне было бы легче добиваться его утверждения на роль»^{191}.

В другом месте Стронгин вспоминал, что уже после отъезда Крамарова из страны Гайдай сказал ему: «Я жалею о том, что не снял Савелия ни в одной главной роли. А он мог стать суперзвездой не меньше, чем Андрей Миронов или Анатолий Папанов, но в другой ипостаси — комика гэга, мастера смешного трюка. Для него нужно было писать сценарий — и писать пером Фазиля Искандера, Василия Аксенова, Владимира Войновича. Но они находятся в опале. А союз, сплав истинной сатиры с на вид простодушным и наивным Крамаровым мог родить чудесный плод»^{192}.

Кстати, именно Крамаров произносил последнюю значимую реплику в картине «Не может быть!». Причем это даже не зощенковский текст, а слова, введенные в фильм по настоянию цензуры. Об этом сам Гайдай

рассказал в интервью 1993 года: «Даже с комедией по Зощенко «Не может быть!» вышла история. Какова социальная принадлежность героев? Обыватели! Это надо уточнить. Придумали, озвучили: Савелий Крамаров «затылком» говорит: «У, буржуи недорезанные!»»^{193}.

Картина «Не может быть!» вышла в прокат 23 октября 1975 года. Тогда ее посмотрели 50,9 миллиона человек — результат, значительно уступающий успеху комедий Гайдая в предшествующее десятилетие (если не считать «12 стульев», сборы от которых были еще скромнее).

Тем не менее фильм «Не может быть!», пожалуй, можно назвать последним абсолютным шедевром Леонида Гайдая. Режиссер пребывал на пике формы и продемонстрировал как безупречное владение стилем ретро (в случае Гайдая можно сказать: легчайшее, воздушное ретро), так и чисто кинематографическую изобретательность.

Зощенковские тексты, в которых почти отсутствует действие и главенствует сугубо языковой юмор, Гайдай расцветил целой россыпью визуальных, изобразительных, выразительных подробностей. Режиссер в очередной раз подтвердил, что он поистине неистощим на всевозможные выдумки. Чего стоят гениальный гэг с громко топающей кошкой в «Забавном приключении» («Вы слышите, грохочут сапоги...» — произносит в этом месте герой Олега Даля, «предвосхищая» строчку Окуджавы) или безумный застольный шабаш в «Свадебном происшествии» (не эта ли сцена подсказала Гарри Бардину идею его экспериментального мультфильма «Банкет»?).

Сегодня в «Не может быть!» особенно бросаются в глаза гайдаевские монтажные находки, опередившие время. Так виртуозно монтировать кино даже в XXI веке способны немногие, а в комедийном жанре — и вовсе никто.

Но главное — даже не монтаж, хотя Гайдай, безусловно, был из тех режиссеров, которые именно на монтажном столе доводили свои фильмы до совершенства. Главное — то редкое (не только в кино, но и в любом искусстве), упоительное и заразительное вдохновение, с которым сочинен, снят, выпестован буквально каждый кадр блистательного альманаха «Не может быть!».

Глава шестнадцатая

«ИНКОГНИТО ИЗ ПЕТЕРБУРГА»

Гоголь. Даль. Мигицко

Если фильм «Не может быть!» допустимо назвать слегка недооцененным, то следующая работа Гайдая — «Инкогнито из Петербурга» — недооценена преступно.

«Инкогнито...» — экранизация гоголевского «Ревизора», вторая в нашей стране (после фильма Владимира Петрова, снятого в 1952 году) киноверсия бессмертной комедии. Леонид Иович, несомненно, понимал, что, перенося на пленку произведение из школьной программы, трудно снискать по-настоящему большой успех у зрителя. В этом смысле «Инкогнито из Петербурга» — осознанный шаг назад для Гайдая. И одновременно, пожалуй, самый смелый эксперимент в его творчестве: скрестить хрестоматийную классику с собственным эксцентрическим стилем — кто еще решился бы на такое?

Но если бы Леонид Иович знал заранее, под какой прессинг со стороны кинематографического руководства попадет эта картина, он, возможно, и не взялся бы за Гоголя. Во всяком случае, перспективы экранизировать Салтыкова-Щедрина или Лескова уже не увлекали Гайдая, как только он убедился, что дореволюционная сатира — даже более «труднопроходимый» материал, чем сатира советских авторов. Произведения Ильфа и Петрова, Зощенко, Булгакова всё-таки жестко привязаны к тому времени, когда были написаны, тогда как склонный к обобщениям и прозрениям Гоголь бичевал пороки, вечно актуальные для России — что царской, что советской, что постсоветской.

Впрочем, у Гайдая зачастую действительно получалось протаскивать на экраны очень острые вещи — в этом смысле мало кто еще из советских режиссеров столь же часто рисковал, а тем более выходил сухим из воды после подобных рисков. Гайдаю это удавалось почти два десятилетия подряд. «Инкогнито из Петербурга» стал вторым и последним его фильмом с несчастливой судьбой (впрочем, до вконец плачевной участи первого — «Жениха с того света» — ему всё же было далеко).

Однако все неприятности обрушились на картину, когда она уже была полностью готова. А работал над ней Гайдай, как всегда, с энтузиазмом и без всякого давления с чьей-либо стороны.

Пятого ноября 1975 года Бахнов и Гайдай подали сценарную заявку в мосфильмовское Творческое объединение комедийных и музыкальных фильмов (ЭТО к тому моменту уже прекратило существование).

«Основная задача, которую мы ставим перед собой, — писали авторы, — на основе классического произведения театральной драматургии создать не очередной фильм-спектакль, а самостоятельное кинематографическое произведение. <...>

Мы не собираемся давать какую-либо новую трактовку ни героям, ни событиям комедии. Мы не собираемся осовременивать пьесу: персонажи ее и почти невероятные события тесно связаны с определенной, ушедшей навсегда в прошлое эпохой»^[194].

В начале 1976 года готовый литературный сценарий отправили на рецензию в Институт мировой литературы. Отзыв профессора Петра Николаева был всецело одобрительным: «Перед нами отличное литературное произведение, выявляющее в классическом образце наиболее существенное, отличающееся вместе с тем определенной самостоятельностью, заключающее в себе большие возможности для союза с другими видами искусства, прежде всего с актерской игрой, для превращения в тот универсальный вид искусства, который называется кинофильмом»^[195].

Летом того же года Гайдай занимался режиссерской разработкой сценария, а в сентябре начались кинопробы.

Разумеется, Леонид Иович видел обе громкие театральные постановки «Ревизора» того времени — Валентина Плучека в Московском академическом театре сатиры и Георгия Товстоногова в Ленинградском академическом Большом драматическом театре. Премьеры обоих «Ревизоров» состоялись в 1972 году. У Товстоногова главные роли исполняли Кирилл Лавров (городничий) и Олег Басилашвили (Хлестаков), у Плучека — Анатолий Папанов и Андрей Миронов.

Гайдай изначально видел в Папанове идеального городничего и для своего фильма, однако кандидатуру Миронова на роль Хлестакова даже не рассматривал. Во-первых, в планы Гайдая никак не входило излишнее пересечение с каким-либо спектаклем. Во-вторых, Миронову в 1976 году было уже 35 лет, и к тому времени актер был заметно упитаннее, чем в «Бриллиантовой руке»; режиссер же явно не собирался игнорировать

подробные указания Гоголя в тексте пьесы, согласно которым Хлестаков — «молодой человек лет двадцати трех, тоненький, худенький». Понятно, что на экране это несоответствие бросалось бы в глаза куда сильнее, чем на сцене.

Наконец, со времени работы над «Не может быть!» Гайдай не сомневался, что не найдет лучшего Хлестакова, чем Олег Даль. Несмотря на то что Даль — ровесник Миронова, он всегда выглядел гораздо моложе и субличнее. А после блестящего исполнения роли Барыгина-Амурского (отчасти перекликающейся с Хлестаковым) в «Забавном приключении» по Зощенко все воочию убедились, что Даль обладает отменным комическим даром.

К сожалению, это мнение как будто не разделял сам актер. Он страстно хотел сыграть Хлестакова, но только не в фильме Гайдая. В ноябре 1976 года Даль записал в дневнике: «Гайдай. Ревизор. Хлестаков. Пугает Гайдай. Что делать?! Ждать. Отказаться никогда не поздно».

Но уже к 17 декабря актер определился. Его запись, датированная этим числом, гласит:

«Окончательно отказался от мечты сыграть Хлестакова. Фильм Гайдая. Соображения принципиального характера.

Не по пути!!!»^[196]

Вряд ли Даль был разочарован работой с Гайдаем в «Не может быть!», тем более что сам режиссер был от Олега в восторге. Вероятно, актер пребывал в убеждении, что за такого литературного гиганта, как Гоголь, должен браться исключительно серьезный режиссер: мол, «Ревизор» — шедевр из шедевров, не чета какому-нибудь Зощенко.

Интересно, что «соображения принципиального характера» не помешали Далю участвовать в телевизионной халтуре «Эти невероятные музыканты, или Новые сновидения Шурика» (премьера состоялась 1 апреля 1977 года). Олег Иванович там кривлялся и открывал рот под фонограммы песен из гайдаевских фильмов в компании Вицина, Моргунова, Демьяненко, Куравлева, Крамарова, Крачковской, Селезневой и Варлей. Получился довольно забавный фильм-концерт, но, на взгляд сегодняшнего зрителя, именно Даль несколько выпадает из актерского ансамбля. Ведь он позиционировал себя в качестве серьезного драматического актера — и на этом основании упустил возможность войти в «гайдаевский пул». Другого такого артиста в Советском Союзе, кажется, не было — от предложений сняться у Гайдая обычно не отказывались.

Впрочем, тот же Андрей Миронов не заинтересовался гайдаевским предложением сыграть в «Инкогнито из Петербурга» почтмейстера

Шпекина. В итоге эту небольшую роль исполнил Леонид Куравлев, повторив тем самым коллизию с Жоржем Милославским в «Иване Васильевиче...», на роль которого Гайдай первоначально прочил Миронова.

Известно, что Миронов недалеко ушел от Даля в плане настороженного отношения к Гайдаю. Долгие годы он досадовал, что прославила его именно «Бриллиантовая рука», о чем открыто говорил в интервью: «Мне очень горько и трудно смириться с мыслью, что для зрителей, я это знаю, высшее мое достижение в кино — это фильм «Бриллиантовая рука». Мне действительно это очень больно»^[197].

Тут можно вспомнить и о Демьяненко, полжизни прожившем в убеждении, что роль Шурика сломала ему кинематографическую карьеру. Но всё-таки у Гайдая мечтали сниматься практически все актеры обеих столиц — и те, кому посчастливилось сыграть у него хотя бы однажды, и те, кому это так никогда и не удалось.

После окончательного отказа Олега Даля Гайдай делал пробы с Николаем Бурляевым, подумывал и о кандидатуре совсем молодого актера Театра сатиры Юрия Васильева, в кино к тому времени еще не снимавшегося. Но Хлестаковым в итоге стал другой малоизвестный артист — Сергей Мигицко из Ленинградского театра им. Ленсовета. Согласно воспоминаниям актера, Гайдай очень долго проводил с ним пробы, на протяжении которых Мигицко пришлось сыграть половину сцен из «Ревизора». Но в конце концов режиссер всё-таки разглядел в нем «своего» Хлестакова и утвердил на роль.

В 1976 году Мигицко было 23 года, то есть ровно столько же, сколько гоголевскому Хлестакову. Из привычного образа этого героя несколько выпадал только огромный рост Сергея (194 сантиметра). Но это оказалось только на руку эксцентрическому прочтению «Ревизора» — Хлестаков в «Инкогнито» выглядит Гулливером в стране лилипутов, а ведь именно жалкими карликами и ощущают себя чиновники уездного городишки «в присутствии такой важной персоны». В одной сцене Гайдай даже гиперболизировал габариты Мигицко с помощью комбинированной съемки — в рассказе Бобчинского и Добчинского, которые первыми обнаружили «ревизора», Хлестаков предстает подлинным великаном среди посетителей трактира, в воображении трусливых сплетников скукожившихся до размеров букашек.

Но и по другим параметрам Мигицко прекрасно подошел Гайдаю. «Интересным получился образ Хлестакова в исполнении молодого актера Театра Ленсовета Сергея Мигицко, — писал Иван Фролов. — Артист,

наделенный предельно выразительной фактурой тела, демонстрирует удивительную, истинно кинематографическую пластичность. Его многочисленные позы на редкость выразительны и содержательны. Бросается в глаза поразительная телесная разболтанность, как будто это кукла, у которой не все шарниры в суставах закручены как следует. Так чрезвычайно экономными, а главное, зримыми средствами создается образ расхлябанного, неустроенного, болтающегося в чужом городе молодого ветрогона и повесы»^{198}.

К сожалению, Сергей Мигицко, пожалуй, продолжил список открытых Гайдаем «калифов на час», которым удалось по-настоящему просиять лишь в его фильмах (помимо Александра Демьяненко и Арчила Гомиашвили, к таким актерам можно причислить также Альгиса Арлаускаса и Светлану Аманову из «Спортлото-82»). В следующий раз подлинно звездная кинороль достанется Мигицко лишь в 2006 году — в последнем фильме Эльдара Рязанова «Андерсен. Жизнь без любви».

В «Инкогнито из Петербурга» Мигицко прекрасно сочетается в кадре как с Сергеем Филипповым (хлестаковский слуга Осип), так и с Анатолием Папановым. Длинный, нескладный, веснушчатый, с лошадиным лицом, вечно принимающим самое глупое выражение, — таким оказался Хлестаков в видении Гайдая. Осталось добавить лишь последний штрих — выразительный голос. Как и в случае с Остапом Бендером, роль Хлестакова озвучил профессиональный дубляжник — на этот раз Алексей Золотницкий (его голосом в советских фильмах говорили многие знаменитые прибалтийские актеры).

Разумеется, и Анатолию Папанову пришлось пересмотреть свой привычный подход к роли, неоднократно исполненной им на сцене. «Более ста раз я сыграл городничего на сцене Московского театра сатиры, — рассказывал Анатолий Дмитриевич в конце семидесятых годов, — и, естественно, свыкся с театральной трактовкой роли, с костюмом, с гримом, даже с «ежилом» на голове. В фильме всё надо было делать по-другому. Кино диктовало свои законы. Пришлось отказаться от «бобрика» и сценического грима, от продолжительных монологов. Каким получился городничий, не мне судить. Но хотел я сыграть типаж, узнаваемый и сегодня. Иначе, по-моему, не стоит и браться за экранизацию классики»^{199}.



Афиша фильма «Инкогнито из Петербурга»

Жену городничего Анну Андреевну могла бы сыграть Наталья Гундарева. Но ее сотрудничество с Гайдаем вновь, как и в случае с «Иваном Васильевичем...», не состоялось. Анной Андреевной стала Нонна Мордюкова.

Наконец, третьим актером, снявшимся и в «Бриллиантовой руке», и в «Инкогнито из Петербурга», оказался Станислав Чека (частный пристав Уховертов). И Папанов, и Мордюкова, и Чека играли у Гайдая во второй и

последний раз.

Из ранее работавших с Гайдаем актеров в «Инкогнито...» снялись также Вячеслав Невинный (Земляника), Валерий Носик (Хлопов), Михаил Кокшенов (Держиморда). Бобчинским и Добчинским стали Олег Анофриев и Леонид Харитонов. Причем все перечисленные исполнители безукоризненно соответствуют гоголевским «замечаниям для господ актеров», включенным в канонический текст пьесы.

Гайдай привлек в своего «Ревизора» еще и двух забракованных им когда-то «Бендеров» — Анатолия Кузнецова (судья Ляпкин-Тяпкин) и Александра Ширвиндта (уездный лекарь Гибнер). Роль Ширвиндта получилась фактически немой, зато в следующем своем фильме — «За спичками» — Гайдай доверит Александру Анатольевичу чтение закадрового текста.

А вот что рассказывал о своей единственной работе с Гайдаем Анатолий Кузнецов: «Мы жили по соседству, но тесно не общались. И было неожиданно и приятно получить от Гайдая приглашение сыграть Ляпкина-Тяпкина в «Инкогнито из Петербурга» по гоголевскому «Ревизору». Не так часто удается сняться в классике, а еще и Гайдай со времен «Пса Барбоса...» проявил себя своеобразным комедиографом. Комедии ведь делаются разными мазками. Вот Гайдай смеялся в своих фильмах достаточно откровенно, без фиги в кармане. И «Ревизор» у него получился занятный и не совсем по вкусу тогдашнему киноначальству. Он был достаточно крепким, настойчивым, даже жестковатым в работе. От Никулина знаю, что он требовал от актеров придумок»^{200}.

Весь 1976 год прошел для Гайдая под знаком работы над «Инкогнито из Петербурга». При этом непосредственно к съемкам в этом году он так и не приступил. Зато в семействе Гайдаев произошло радостное событие — Леонид Иович и Нина Павловна справили свадьбу девятнадцатилетней дочери Оксаны.

Первым съемочным днем картины «Инкогнито из Петербурга» стало 29 января 1977 года. Снимали, разумеется, в павильонах — натурные кадры в данной постановке немногочисленны. Уездным городом, в котором происходит всё действие пьесы, предстояло стать заблаговременно выбранному Касимову, районному центру Рязанской области. Съемочная группа выехала туда в середине мая. Работа в экспедиции продолжалась примерно месяц.

Олег Анофриев вспоминал в телевизионном интервью, что в городе были большие проблемы с продовольствием. А в это время по Оке, на берегу которой расположен Касимов, ходили «интуристовские» пароходы

по маршруту «Золотое кольцо». И однажды Гайдай, практически на манер своего любимого героя Остапа Бендера, воспользовался этим обстоятельством, желая устроить пир всей съемочной группе. 11 июня (правда, по старому стилю — но это никого не смутило) был день рождения всеобщего любимца Сергея Филиппова. В этот день Гайдай с Филипповым отправились на причал, дождались первого приставшего парохода и напросились на знакомство с капитаном. Через несколько минут вся съемочная группа была приглашена на грандиозный банкет в честь Сергея Николаевича. Как рассказывал Анофриев, вместо положенной двухминутной стоянки пароход в итоге не тронулся до самого утра. «Ревизорцы» пировали и веселились.

С середины июня, уже в Москве, производились последние досъемки и монтаж картины. В августе началась приемка фильма — и Гайдаю пришлось несладко. Иван Фролов подробно описал, что чувствовал Леонид Иович в эти тяжелые для него дни:

«— Скажи, что такое смех сквозь слезы? — таким вопросом вместо «здравствуй» встретил меня Гайдай.

Не догадываясь, что он имеет в виду, я ответил:

— Это элементарно. Когда, смеясь над героем, мы в то же время жалеем его, сочувствуем ему.

— Давай пример.

— Ну, самый яркий пример — Чаплин.

— Чаплин — другое дело. А вот скажи, как понять этот смех сквозь слезы применительно к «Ревизору»?

— В «Ревизоре», мне кажется, вообще мало смешного. Недостатки людей там так гиперболизируются и сконцентрированы, что становится не столько смешно, сколько неприятно и даже страшно. Ролан Быков верно заметил, что смех Гоголя более родствен душевной муке Достоевского.

— Постановку Товстоногова видел? — спросил Леня. — Нет.

— Там Смоктуновский читает текст от автора. И в конце сквозь рыдания говорит: «Неча на зеркало пенять, коли рожа крива». Говорит и рыдает.

— Думаешь, что это своего рода метафорическое воплощение известного выражения «смех сквозь слезы»? — спросил я.

— А Гоголь смеялся сквозь слезы?

— Я думаю, пытался смеяться, но у него не получалось, — ответил я. — По словам Аристотеля, смешное — это скорее некая ошибка, чем безобразия. А Гоголь показывал такие безобразия, что хочется плакать. А

не смеяться. Так что там, скорее, слезы без смеха. Может быть, именно поэтому не смеялся, а рыдал на сцене Смоктуновский...»

Здесь стоит заметить, что Иван Фролов подчас поразительно расходится в воззрениях с героем своей книги. Вольно или невольно это проскальзывает у него на протяжении всего повествования. И глава об «Инкогнито из Петербурга» — один из самых ярких примеров такого рода. Можно ли себе представить, чтобы Гайдай хоть на минуту воспринял бессмертную пьесу Гоголя в качестве произведения, от которого скорее хочется плакать, чем смеяться? Стал бы Леонид Иович экранизировать ее в подобном случае? В остроумнейшей комедии русского театра Фролов видит лишь «безобразия» — и в таком видении чувствуется тотальное несовпадение с отношением к жизни его прославленного однокурсника.

Владимир Набоков писал, что «Ревизор» — это «поэзия в действии»: «...под поэзией я понимаю тайны иррационального, познаваемые при помощи рациональной речи. Истинная поэзия такого рода вызывает не смех и не слезы, а сияющую улыбку беспредельного удовлетворения, блаженное мурлыканье, и писатель может гордиться собой, если он способен вызвать у своих читателей, или, точнее говоря, у кого-то из своих читателей, такую улыбку и такое мурлыканье» (перевод Е. Голышевой). Несомненно, Гайдай, судя по его вдумчивым экранизациям, был, в набоковской терминологии, «хорошим читателем». И, конечно, его восприятие «Ревизора» скорее совпадало с приведенными набоковскими словами, чем с тяжеловесной оценкой пьесы Иваном Дмитриевичем Фроловым.

Гайдай пытался возражать бывшему однокурснику:

«— Но ведь «Ревизор» — комедия, и форма у Гоголя комедийная...

— Форма комедийная, — соглашаюсь, — но гипертрофированная, предельно условная.

— Правильно. И вот эта особенность потребовала при постановке особого подхода к пьесе. Кому из рядовых зрителей интересны порядки при Николае Первом? Зритель обращается к искусству, чтобы понять свои проблемы, хотя бы косвенно, в сопоставлении... Разве не так?

— Согласен, — говорю.

— Но очень многое в пьесе Гоголя перекликается с нашими порядками, вернее, с беспорядками. Была возможность основное острие комедии направить на современность.

— Понимаю.

— Но в наше время такое скопище пороков и безобразий, как ты говоришь, не пустят на порог. Чтобы вся эта скверна была воспринята и

дошла до цели, необходимо было замаскировать ее смехом, легким, может быть, беззаботным...

— Резонно.

— Поэтому я вынужден был кое-что расцветить, похохмить по пустякам... Чтобы было похоже на развлекательную комедию.

— Ну и как, помогло?

— Не очень. Первый раз меня долбанули в пятьдесят восьмом году, за «Жениха». Так шарахнули, что я долго не мог очухаться. Хотел забросить этот проклятый комедийный жанр... Я же тебе рассказывал. Во второй раз ошпарили ровно через двадцать лет, за «Инкогнито». Тоже досталось на орехи! Всё, что мне было особенно дорого, безжалостно вырезалось.

— Значит, «Жених» и «Инкогнито» коснулись той части правды, о которой нельзя было говорить.

— В том-то и дело! — подхватил Гайдай. — Ну, «Жениха» ты видел, а в «Инкогнито» в первом варианте у меня было много по-современному острых сцен. Например, эпизод «Показуха», потом эпизод — дети встречают Хлестакова и торжественно преподносят ему цветы. И много других.

— Ну и что? — спрашиваю. — Не прошло?

— Какое там! Всё вычистили! Все сцены, которые я не механически переносил из пьесы, а творчески обогащал, осовременивал, полетели в корзину. А в заключение, на последней инстанции, уже сам Ермаш попросил убрать знаменитые гоголевские слова: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива». <...>

— Всё-таки «Инкогнито» приняли, — напомнил я Гайдаю.

Он ответил, что приняли с трудом, после множества переделок. Дали вторую категорию, в Доме кино не показали... И опять зарекался снимать комедийные фильмы»^[201].

Сам Гайдай дополнил этот рассказ уже в постсоветское время: «Замахнулись на «Ревизора». Тут-то мы и ударились носом о стол. Слишком много аллюзий там возникало: поцелуи городничего, названия сцен: «От конфронтации к взаимопониманию». Или: приезжают городничий и Хлестаков в училище, к ним бегут дети с цветами, а им вручают коробки конфет. Лекаря-немца играл Александр Ширвиндт. Этот лекарь всегда такой старенький, глухой, а у меня красавец, на всех так смотрит свысока. И финал такой был: горят свечи, идет Ширвиндт, гасит эти свечи, и Бондарчук за кадром читает: «Неча на зеркало пенять, коли рожа крива. Народная пословица». Принимал картину зампред Госкино Борис Павленок — и принял без поправок, целиком. А редактором был

Даль Орлов, он сказал: «Что-то я ничего не понимаю». И начались вызовы в кинокомитет. Я сказал Павленку: «Вы же портите фильм. Я вырежу, но будет хуже». И однажды не выдержал: «Бойтесь потерять свое место, бойтесь, что скажут там?» и всякие другие слова... «Инкогнито» вышел на экраны в 78-м году, «Жених с того света» в 58-м. Между ними, двадцать лет, я работал более или менее нормально. Умный человек Михаил Швейцер: всё, что его заставляли вырезать, сохранил. И потом восстановил свой фильм по повести Тендрякова «Тугой узел». А у меня ничего нет. Делал все поправки, потому что люди работали, им надо получить деньги. Ни одной картины на полке нет»^[202].

От эпизода с поднесением гимназистами цветов Хлестакову в картине действительно ничего не осталось, причем видно, что сцена вырезана — вместо нее под пение детского хора показываются панорамы города. В эпизоде, конечно, была слишком явная параллель с пионерами, которых в советское время привлекали на все мыслимые пропагандистские мероприятия для поднесения цветов и подарков партийным деятелям. Голос же Бондарчука вовсе не звучит в картине — так и не пришлось Сергею Федоровичу хоть как-то засветиться в работах его доброго соседа Гайдая.

Фильм «Инкогнито из Петербурга» вышел в прокат лишь 17 июля 1978 года. Причем количество копий было просто ничтожным по сравнению с большинством предыдущих картин Гайдая. Неудивительно, что лента прошла практически незамеченной — о ней почти не писали, а телевидение до сих пор показывает ее реже, чем какую-либо другую из комедий Гайдая.

Между тем «Инкогнито из Петербурга» стоит признать лучшей экранизацией «Ревизора». Все остальные попытки оборачивались именно созданием фильма-спектакля; Гайдай же стремился избавиться от примет этого жанра уже на стадии замысла. Таким образом, у него действительно получился максимально «кинематографичный» «Ревизор» — и в этом смысле до «Инкогнито...» далеко даже фильму 1952 года, который тоже не был основан на каком-либо спектакле.

В «Инкогнито...» максимально возможное для экранизации классической пьесы количество натурных съемок, традиционно бойкий гайдаевский монтаж, зажигательная зацепинская музыка и вереница блистательных актеров, играющих в едином эксцентрическом ключе. Одно удовольствие наблюдать за тем, как Гайдай буквально в каждом эпизоде стремится расцветить, оживить и предельно визуализировать упоительный гоголевский текст. Так, в сцене хлестаковского хвастовства Мигицко

голосом Золотницкого произносит надлежащие слова из пьесы: «На столе, например, арбуз — в семьсот рублей арбуз», — а пальцами в то же время показывает, что этот фантастический плод, стоящий целое состояние, оказывается, был величиной с горошину. Любитель неслыханных литот и гипербол Гоголь наверняка одобрил бы такое прочтение своего шедевра.

Глава семнадцатая

«ЗА СПИЧКАМИ»

Финляндия. Лассила. Леонов

Иван Фролов писал:

«Дирекция «Мосфильма» предложила Гайдаю поставить фильм по повести финского писателя Майю Лассилы «За спичками». Вместе с финнами.

— Какой-нибудь новый жанр? — спрашиваю.

— Комедия.

Как видим, несмотря на неоднократные намерения поменять жанр, Гайдай опять взялся за комедию. Объясняя это пристрастие, он говорил в интервью журналисту газеты «Московский комсомолец»: «Снимать комедию для меня — это вредная привычка. Вроде курения. Курильщик, который собирается бросить курить, тоже говорит себе — это последняя сигарета, но рука сама тянется взять новую. Особенно если все вокруг курят».

— Повесть Лассилы очень своеобразная, — продолжал Гайдай. — Никаких социальных проблем.

— Чем же она знаменательна?

— Характерами. Там такие интересные, неповторимые национальные типы, также поступки...»^{203}

Фильм «За спичками» был, однако, первым за очень долгое время (еще с «Трижды воскресшего»), который Гайдай решил ставить не по собственному почину. В 1978 году «Мосфильм» договорился с финской студией «Суоми-фильм» о совместной постановке этой картины, режиссером которой изначально должен был стать Георгий Данелия. Но соответствующее предложение поступило Георгию Николаевичу, когда он уже готовился к работе над «Осенним марафоном». Поэтому Данелия отказался, и руководство студии обратилось к Гайдаю.

Леонид Иович в то время пребывал в состоянии досады из-за незавидной участи, постигшей «Инкогнито из Петербурга». Возможно, он сразу ухватился за предложение руководства в первую очередь потому, что

желал отдохнуть от боданий с цензурой. Работа над картиной, снимаемой по заказу «сверху», да еще и в копродукции с иностранцами, практически исключала возможность навязчивой сторонней редакции и прочих гонений.

Но данный проект мог привлечь режиссера и по многим другим причинам. Повесть «За спичками», несомненно, была известна Гайдаю, большому знатоку юмористической литературы. Тем более что русский перевод этой повести был сделан Михаилом Зощенко — одним из любимых писателей Леонида Иовича.

Плюс ко всему в произведении Лассилы действительно «никаких социальных проблем», чем оно выгодно отличается от сочинений тех сатириков, которых Гайдай экранизировал в течение всех семидесятих годов. В этом отношении Лассила был близок скорее к О. Генри, экранизация рассказов которого Гайдаем в 1962 году не вызвала никаких начальственных нареканий.

Притом и рассказы О. Генри, и повести Майю Лассилы интерпретировались советским литературоведением как «жестокая сатира на буржуазный мир». Самое массовое советское издание повести «За спичками» (М., 1955) открывается вступительной статьей Лауры Виролайнен. Процитируем наиболее характерный ее фрагмент, тем более что в нем подробно пересказывается сюжет повести (и, соответственно, гайдаевского фильма, снятого максимально близко к тексту):

«Повесть «За спичками» (1913) рисует жизнь, быт и характеры обитателей прихода Липери. Лассила великолепно показывает, выражаясь словами Маркса, «идиотизм деревенской жизни», ее ограниченность, замкнутость и застойность. Здесь нет живой жизни, нет событий, и поэтому любая мелочь, любой намек на событие тотчас же подхватывается и неимоверно раздувается. В доме крестьянина Антти Ихалайнена кончились спички, он отправляется за ними на ближайший хутор к Хювяринену, и этого вполне достаточно для завязки сюжета повести.

Жизнь этих деревенских обитателей настолько скучна и однообразна, что они цепляются за самый фантастический повод, если он только обещает заполнить их жизнь какими-то событиями, нарушить ее однообразие. Они беззаботно фантазируют, сочиняя мифические события, а затем наивно верят собственным измышлениям. Антти Ихалайнен и Юсси Ватанен в пьяном виде сболтнули кому-то, будто отправляются в Америку, и слух этот тотчас облетел весь приход, как снежный ком, обрастая всё новыми и новыми подробностями. На этом и строится большинство эпизодов повести.

Герои повести — это собственники, хозяева и хозяйчики, одни покрупнее, другие помельче. Они живут обособленно, на хуторах, ревниво охраняя свой достаток. Все их интересы сосредоточены на стремлении упрочить свое состояние, увеличить свое хозяйство. Это — деревня, с теми жизненными навыками, которые выработались в ней в условиях капиталистического общества. Такую деревню писатель делает предметом своей сатиры.

Во всех своих помыслах и поступках герои повести руководствуются только грубым примитивным хозяйственно-денежным интересом. Любовь, женитьба для них чисто хозяйственное дело, без примеси каких-либо посторонних чувств и соображений. Сватовство для них — деловое мероприятие.

Юсси Ватанен сватает дочь Хювяринена и, получив ее согласие на брак, едет в город за подарками для невесты. В городе, однако, встретив Кайсу Кархутар и мысленно сравнив стоимость дома Кайсы и приданое дочери Хювяринена, он вдруг меняет невесту и начинает новое сватовство — к Кайсе. <...>

Анна-Лиза, жена мнимо погибшего Ихалайнена, немедленно находит себе нового мужа, портного Тахво Кенонена. Когда-то в молодости Анна-Лиза отвергла предложение Тахво Кенонена, выбрав Ихалайнена, так как этот хотя и отличался большим уродливым носом, был зато крепким хозяином. Тахво Кенонен также не забывает теперь предварительно узнать кое-что о состоянии хозяйства Анны-Лизы, прежде чем брать ее в жены. Еще до свадьбы Тахво успевает влезть в брюки «покойного» Антти, ушив их кое-где. Когда же Антти неожиданно возвращается, опровергнув тем самым слухи о своей эмиграции и гибели, он восстанавливает свой брак с Анной-Лизой легко и почти безболезненно, а Тахво так же легко находит себе новую невесту — покинутую Юсси Ватаненом дочь Хювяринена»^[204].

Заметим, что повышенная озабоченность героев хозяйственно-денежным интересом — не фантазия советского литературоведа. Все персонажи повести действительно чрезмерные прагматики, и сатирических красок в раскрытии их образов, конечно, гораздо больше, чем мягко-юмористических. Гайдай, однако, несколько приглушил безжалостный смех Лассилы. Так, о сравнении Ватаненом стоимости дома Кайсы и приданого дочери Хювяринена в фильме нет и речи. В экранизации недвусмысленно показано, что Ватанена при встрече с бывшей пассией охватили искренние чувства — любовь и нежность. Как сообщает закадровый голос Ширвиндта, «старая страсть с новой силой вспыхнула в

его сердце» (в повести эта ремарка отсутствует).

Далее Виролайнен пишет о своеобразии прямой речи у Лассилы. «Диалог повести почти не имеет внутреннего движения, он напоминает шаг на месте. <...>

К тому же и тем для разговоров у героев так мало, что если они уже завладели какой-либо темой, то будут долго и медленно наслаждаться ею. Восхищаясь всякой маленькой мыслишкой, которая у них появилась по этому поводу, они никак не хотят расстаться с нею и повторяют ее на все лады»^{205}.

Гайдай прекрасно передал в фильме эту ни на что не похожую манеру, но, кажется, повесть в большей степени интересовала его другими своими сторонами. Вот что говорил о Лассиле Зоценко (его слова передал Юрий Нагибин): «Отличный писатель: лаконичный, умный, насмешливый, точно знающий, чего хочет. Я сужу, правда, лишь по двум романам, которые переводил, остальное мне неизвестно. Он обожает путаницу, неразбериху, я — тоже, хотя мне почти никогда не удавалось устроить такую кутерьму, как в «Воскресшем из мертвых» или «За спичками». Был у меня, правда, рассказ про парусиновый портфель, да бог с ним... В жизни впрямь много путаницы, чепухи, диких совпадений, бессмыслицы, и Лассила был истинным поэтом самого невероятного вздора». Надо полагать, Гайдая привлекло в повести «За спичками» примерно то же — атмосфера кутерьмы и «невероятного вздора».

Слова Зоценко в чем-то перекликаются с тем, что говорил Леонид Иович в интервью 1980 года: «В сюжете повести много столь необходимых комедии «если бы». В доме Ихалайнена кончились спички и невозможно развести огонь для приготовления так любимого финнами кофе. Потом случайная встреча с приятелем, и как следствие того, нарушение данного двадцать лет назад зарок не брать в рот спиртного. Затем неожиданное свидание в городе Юсси Ватанена со своей старой подружкой. Добавьте к этому неповторимые, тонко обыгранные писателем черточки национального характера, своеобразного быта, приплюсуйте эксцентричность натур главных героев, то и дело попадающих в совершенно невероятные ситуации. И когда вы проделаете всё это, то поймете, что данный литературный сюжет на редкость богат возможностями для трюковых съемок, для комедии положений, для словесного юмора, для кинематографической эксцентрики. А это как раз то, что требуется в хорошей комедии»^{206}.

Словом, материал по-настоящему увлек Гайдая, и его согласие снимать

«За спичками» никак не назовешь вынужденным. Не заподозришь Леонида Иовича и в том, что он рвался поработать за границей. Отказался ведь он в начале семидесятых годов от предложения снимать «Невероятные приключения итальянцев в России» — советско-итальянскую эксцентрическую комедию, которую в итоге поставил Эльдар Рязанов.

Таким образом, уже в сентябре 1978 года «Мосфильм» заключил с постоянным сценаристом Гайдая Владленом Бахновым договор на сценарий «За спичками». В титрах фильма в качестве авторов сценария указаны четверо: Бахнов, Гайдай, художник и киносценарист Тапио Вилппонен, режиссер и продюсер Ристо Орко. Бахнов, как всегда, занимался черновым вариантом, потом подключился Гайдай, а на последней стадии работы внесли свою лепту и финны.

В соглашении «Мосфильма» с «Суоми-фильм», подписанном 27 октября 1978 года, было оговорено, что участие советских и финских кинематографистов должно быть строго симметрично: с каждой стороны по одному режиссеру, по два сценариста и по семь актеров на основные роли. Предполагалось, что одного главного героя — Ихалайнена — сыграет советский артист, а второго — Ватанена — финский.

В ноябре Леонид Гайдай, оператор Сергей Полуянов и художник-постановщик будущей картины Феликс Ясюкевич отправились в Финляндию на кинопробы и выбор мест для натурных съемок. Кстати, для Полуянова «За спичками» был уже пятым подряд гайдаевским фильмом. А вот Ясюкевич не работал с Гайдаем со времен «Бриллиантовой руки». Начиная с картины «За спичками», неожиданно разрушилась триада Гайдай — Полуянов — Куманьков, поскольку художник Евгений Куманьков ушел работать на телевидение, где занялся оформлением фильмов-спектаклей.

В конце 1978-го — начале 1979 года Гайдай занимался разработкой режиссерского сценария. В феврале им и его финским коллегой Ристо Орко были утверждены финские актеры. К тому времени Гайдаю уже удалось отстоять приоритет советских артистов — за ними были закреплены основные мужские роли, включая Ихалайнена и Ватанена.

На роль Антти Ихалайнена еще на самой ранней стадии работы был утвержден Евгений Леонов. Нет сомнений, что если бы «За спичками» снимал Данелия, без Леонова он бы не обошелся. Возможно, Георгий Николаевич как раз и «сосватал» Леониду Иовичу актера, которого считал своим «талисманом».

Сегодня общепризнано, что драматический талант Леонова не уступал его комическому дару. Но поскольку советский народ чаще предпочитал драмам комедии, то и Евгений Павлович для многих был прежде всего

развеселым клоуном. Однако чем дальше, тем меньше Леонов играл стопроцентно комические роли. Роль Ихалайнена, пожалуй, стала для него последней из таких. Видимо, уже тогда «чистая комедия» практически не интересовала великого артиста. В начале 1980-х годов Леонов признавался в письме сыну: «Последние год-полтора у меня в кино не было настоящей работы: «За спичками», как я предполагал, — мимо; «О бедном гусаре замолвите слово» — тоже полного удовлетворения не принес»^{207}...

Претендентов на роль Юсси Ватанена было трое: Вячеслав Невинный, Леонид Куравлев и Донатас Банионис. Последнего очень трудно представить себе в мире гайдаевской эксцентрики; но режиссер, видимо, не исключал такой возможности.

«Муж считал, что выбор актера — главное в успехе комедий, — рассказывала Нина Гребешкова, — и готов был подолгу искать правильную «фактуру». Даже опыт был не так важен, как эта фактура — Гайдай верил в себя и в то, что научит играть практически любого. <...>

И всё же был у Лени еще один фактор, по которому он выбирал актеров. Это — человеческий контакт. К примеру, пробовал он однажды Баниониса. Итог: «Да, очень хороший актер, даже замечательный. Но — закрытый очень. Контакта нет»^{208}.

Гайдай предпочел утвердить на вторую главную роль Невинного, но не забыл и о своем любимце Куравлеве, который в одной из последних сцен исполнил эпизодическую роль перевозчика. «Я там немножко сыграл по просьбе Гайдая, — вспоминал об этих съемках Леонид Вячеславович. — Он сказал: «Поехали в Финляндию, там отдохнешь. Будет два-три съемочных дня. А пробудешь там две недели. Отдохни в хорошей, тихой, мирной стране, экологически чистой». Что и было сделано. С Гайдаем мы дружили семьями»^{209}.

На третью по значительности мужскую роль — портного Тахво Кенонена — пробовались сразу шестеро актеров.

Иван Фролов вспоминал: «Я посмотрел пробы актеров к фильму Гайдая «За спичками». На роль портного Кенойена претендовали такие известные и замечательные актеры, как Владимир Басов, Ролан Быков, Георгий Визин (а кроме них — Борислав Брондуков, Георгий Бурков и Игорь Ясулович. — *Е. Н.*). Все разыгрывали одну и ту же сцену, и, естественно, каждый делал это по-своему.

Богатый, самобытный образ создавал Басов. По-своему интересно толковал его Быков. Кенонен в их исполнении представал значительным, содержательным. И как-то бледно и шаблонно по сравнению с ними

выглядел Вицин. Когда я узнал, что на роль был утвержден Г. Вицин, то не мог скрыть некоторого недоумения.

— Владимир Басов и Ролан Быков слишком усложняют образ Кенонена, трактуют его не в том легком комедийном ключе, какой мне нужен для ансамбля, — заявил Гайдай. И был, видимо, прав»^{210}.

Как видим, Леонид Иович оставался верен своей привычке отдавать предпочтение тем кинематографистам, с кем плотно и успешно работал ранее.

В очередной раз Гайдай провел кинопробы с Натальей Гундаревой, которая могла бы сыграть Кайсу Кархутар. Но снова не сложилось — эту роль исполнила Галина Польских.

На небольшие роли без проб были утверждены Нина Гребешкова, Михаил Пуговкин и Сергей Филиппов.

В начале лета 1979 года начались павильонные съемки на «Мосфильме», а 24 июля съемочная группа в полном составе выехала в Финляндию. Разрозненные хутора местечка Липери были декорациями, воздвигнутыми на живописных зеленых берегах неизвестной речушки. А вот роль населенного пункта Йоки, в котором кутили Ихалайнен и Ватанен, сыграл город Порвоо, один из старейших в Финляндии. В 1979 году (как, впрочем, и в наши дни) многие его улицы выглядели не изменившимися с начала XX века.

Восемнадцатого сентября натурные съемки были завершены, а к концу ноября — разумеется, уже в Москве — Гайдай полностью смонтировал картину.

Хельсинкская премьера фильма прошла в январе 1980 года, московская — в октябре. В тот олимпийский год в Советском Союзе гремели совсем другие фильмы, отнюдь не комедийные: «Пираты XX века», «Москва слезам не верит», «Экипаж», «Петровка, 38». Впрочем, картина «За спичками» по итогам года всё равно заняла в прокате одиннадцатое место — примерно такой же результат был у «12 стульев» девятью годами ранее.



Афиша советско-финской кинокомедии «За спичками»

«За спичками» действительно серьезно уступает большинству предыдущих картин Гайдая, но эта постановка донельзя любопытна именно в контексте его фильмографии. Данной работой Леонид Иович продолжил своего рода экспериментаторский период в своем творчестве, после экранизации хрестоматийного произведения из школьной программы о чиновничьих плутнях в российской провинции XIX века сняв сентиментальную комедию про зажиточных сельских жителей в

Финляндии начала XX столетия.

И так же, как в случае с «Не может быть!» и «Инкогнито из Петербурга», Гайдай в процессе «перевода» литературного текста на кинематографический язык демонстрирует неистощимую выдумку. Повесть Лассилы почти вся построена на диалогах и в этом отношении близка к пьесе. О пресловутом кутеже Ихалайнена и Ватанена писатель сообщает лишь устами судьи, зачитывающего обвинение героям. В фильме же эпизод вторжения липерцев в Йоки разворачивается в продолжительную феерию, классическую гайдаевскую погоню с трюками в духе немого кино и мажорной музыкой Зацепина.

Меньше всего экранизации Гайдая напоминают тривиальное иллюстрирование художественных произведений, и в этом смысле из повести «За спичками» режиссер снова выжал всё, что только можно было. При этом эксцентрика органично слилась здесь с трогательностью и душевностью — качествами, которыми гайдаевский кинематограф дотоле нечасто баловал зрителя. Можно считать, что в этой работе Гайдай отчасти осуществил свое желание снять мелодраму. Взаимоотношения Ихалайнена и Анны-Лизы, Ватанена и Кайсы показаны режиссером с неменьшей теплотой, чем в самых любимых народом советских фильмах по прозе и сценариям писателей-«деревенщиков».

Глава восемнадцатая

«СПОРТЛОТО-82»

Кризис жанра. Крым. Бахнов

Настало новое десятилетие, самое сложное и неоднозначное в гайдаевской карьере. На протяжении большей части 1980-х годов Леонид Йович как режиссер чувствовал себя довольно растерянно. Работа над двумя последними его картинами предыдущего десятилетия — «Инкогнито из Петербурга» и «За спичками» — разочаровала самого постановщика.

Выход из положения виделся один — завязать с экранизациями и вновь снять комедию по оригинальному сценарию на современную тему. Проблема, как всегда, упиралась в сценарий. Кинодраматурги, как и прежде, заваливали Гайдаю своими сочинениями, но ничего подходящего для себя Леонид Йович среди них по-прежнему не обнаруживал.

Выручил Владлен Бахнов, подав идею сценария о погоне за выигранным лотерейным билетом. Для эксцентрической комедии идея богатая, поэтому Гайдай сразу ухватился за нее. Не беда, что он уже снял два фильма о поисках клада — «Бриллиантовую руку» и «12 стульев». Зато именно эти картины можно считать вершинами гайдаевского творчества — и новая аналогичная лента просто не могла хотя бы отчасти не приблизиться к ним.

Двадцать четвертого апреля 1980 года Бахнов и Гайдай подали заявку на сценарий «Спортлото-82» (с названием определились изначально: по всем расчетам фильм должен был выйти как раз через два года) в Творческое объединение комедийных и музыкальных фильмов. Там предупредительно поворчали, что вообще-то негоже выставять нашу замечательную молодежь сколько-нибудь меркантильной, но «добро» на написание сценария всё-таки дали.

Литературный сценарий был готов к ноябрю — и одобрен в декабре. Режиссерская разработка затянулась до мая 1981 года, после чего начался подготовительный период работы над фильмом. К постановке традиционно были привлечены проверенные люди. Операторов на этот раз было двое — Сергей Полуянов, просотрудничавший с Гайдаем все семидесятые годы, и

Виталий Абрамов (этот же тандем работал на «Иване Васильевиче...»). Художником фильма вновь стал Феликс Ясюкевич, а композитором, разумеется, Александр Зацепин.

С актерами же было сложнее, чем в нескольких предыдущих картинах. Гайдай давно не снимал молодежь, а потому не знал, каковы в деле звезды, появившиеся на рубеже десятилетия. Однако Леонид Иович очень хотел поработать с Михаилом Боярским, а на главную женскую роль — «фирменной девочки» Тани — режиссером, кажется, заранее была намечена Лариса Удовиченко.

Основной целью кинопроб на первом этапе было найти исполнителя главной мужской роли — приехавшего отдохнуть на юг москвича Кости. Среди никому не известных начинающих артистов, побывавших на пробах, сразу же обратил на себя внимание актер Московского театра юного зрителя Альгис Арлаускас, который уже имел опыт работы в кино (он начал сниматься в пятнадцатилетнем возрасте).

В роли матерого (но чрезвычайно обаятельного, как водится в комедиях Гайдая) жулика Сан Саныча сценаристы изначально видели только Михаила Пуговкина — пробы на эту роль не проводились. На роль его помощника Степана пробовались еще два Михаила — Боярский и Кокшенов.

Для Боярского провели пробы и на другую отрицательную роль — Таниного жениха Павла. Этого же героя мог бы сыграть Евгений Герасимов или Олег Измайлов.

Худсовет «Мосфильма» отнесся к первым результатам кинопроб настороженно:

«Р Буданцева: Пробы нехарактерны для Гайдая. Раньше пробы всегда определяли стилистику, сейчас этого нет. Нет героини. Она по возрасту не подходит к партнерам. Удовиченко не может ничего в себе нести для этого фильма. Наиболее интересны Пуговкин и Кокшенов.

Е. Семагина (редактор «Мосфильма». — *Е. Н.*): У меня Удовиченко не вызывает сомнений. Она хорошо сыграла в последнем фильме у другого режиссера, у нее есть данные.

А. Столбов (режиссер, художественный руководитель сатирического киножурнала «Фитиль». — *Е. Н.*): Мне не понравилась Удовиченко. Актриса должна быть помоложе. Понравился Арлаускас, но думаю, что не следует брать Кокшенова. А вот Пуговкин подходит.

О. Осетинский (сценарист. — *Е. Н.*): Мне очень понравился Арлаускас. Кокшенов лучше, чем Боярский. Большие сомнения вызывает Удовиченко, ее героиня должна быть моложе.

Э. Ермолин (редактор «Мосфильма». — Е. Н.): Удовиченко может быть разной, но здесь она снята так, что выглядит старше. Интересен Арлаускас, но он будет очень странно выглядеть рядом с Удовиченко. На Степана лучше взять Боярского, Кокшенов будет слишком узнаваем. Пуговкин может быть.

Л. Гайдай: Удовиченко мне нравится. Но в таком случае либо надо всех подбирать под Удовиченко, либо идти от Арлаускаса. Роль Степана писалась на Кокшенова. Для себя я решил: Таня — Удовиченко, Костя — Арлаускас, Степан — Кокшенов, Сан Саныч — Пуговкин, Павел — Герасимов. Хотя Павла может сыграть и Боярский»^[211].

Но в результате Гайдай всё-таки отказался и от Боярского, и от Удовиченко. Михаилу на тот момент было 32 года, Ларисе — 26, и на юных героев они никак не тянули. Впрочем, Арлаускас был немногим моложе Удовиченко — в 1981-м ему исполнилось 24 года. Тем не менее Леонид Иович окончательно принял решение «идти от Арлаускаса». Его партнерами стали двадцатилетняя Светлана Аманова (в то время студентка Училища им. М. С. Щепкина) и 22-летний Денис Кмит, недавний выпускник Школы-студии при МХАТе.

Боярский, однако, великолепно исполнил практически рок-н-рольную песню «За удачей спешим», звучащую на вступительных титрах картины. А Удовиченко озвучила небольшую роль знойной секретарши директора турбазы, сыгранную Луизой Моссендз. (В следующем фильме Гайдая «Опасно для жизни!» Лариса всё-таки снимется в одной из главных ролей.)

Нина Гребешкова в «Спортлото» стала Костиной тетей Клавдией Антоновной. Вновь не забыл Гайдай и про Сергея Филиппова, сняв его в выразительном эпизоде в финале картины.

Леонид Иович наконец оценил талант Борислава Брондукова, утвердив его на роль директора турбазы «Орлиный приют». Вначале предполагалась кандидатура Владимира Этуша, но после некоторых раздумий Гайдай от нее отказался.

Трое молодых исполнителей — Арлаускас, Аманова, Кмит — после работы с Гайдаем, казалось, могли рассчитывать на многое, но по тем или иным причинам не стали кинозвездами. Альгис Арлаускас предпочел карьеру режиссера документального кино. Светлана Аманова сосредоточилась на работе в Малом театре, в котором играет и по сей день.

Кстати, Амановой ради съемок в этом фильме пришлось пойти на ту же жертву, что и Александру Демьяненко, шестнадцатью годами ранее утвержденному на роль Шурика: по настоянию режиссера природная брюнетка перекрасила волосы в светлый цвет. Это, впрочем, был не

настолько принципиальный для Гайдая вопрос, как в случае с Шуриком. Леонида Иовича не устраивало только то, что в кадре постоянно будут, как он говорил, «три темных головы». Сначала блондином планировалось сделать Арлаускаса, но в итоге цвет его волос остался в неприкосновенности.

К сожалению, второму молодому актеру — Денису Кмиту — была уготована горькая судьба. Вскоре после окончания съемок в «Спортлото-82» он получил серьезную травму позвоночника и оказался прикован к инвалидному креслу. (Как мы уже говорили, первым среди актеров, открытых Гайдаем, трагическая участь постигла «вождя краснокожих» Сергея Тихонова — он погиб в 21 год.)

Для съемок «Спортлото-82» Гайдай впервые со времен «Бриллиантовой руки» отправился в свой любимый Крым в качестве режиссера, а не туриста. Причем в этот раз там снималась практически вся картина, за исключением продолжительной первой сцены в вагоне поезда и нескольких незначительных эпизодов в середине фильма. Больше всего работали в Алуште и Феодосии.

В предпоследнем номере журнала «Советский экран» за 1981 год в рубрике «Идут съемки» появился небольшой репортаж Александра Хорта:

«Спортлото-82» — таково название новой кинокомедии, создаваемой на киностудии «Мосфильм». Ставит ее известный мастер этого жанра Леонид Гайдай по сценарию, написанному его верным киносотратником Владленом Бахновым.

Натурные съемки проходили в Алуште. Каждое утро (без выходных — ведь летний сезон так короток) автобусы увозили кинематографистов к вершинам гор, где даже в самую прекрасную погоду посвистывает ветер.

Расскажу об одном съемочном дне, который, как потом выяснилось, оказался необычным.

В лентах Гайдая часто происходят погони. Не станет исключением и фильм «Спортлото-82», герои которого — Сан Саныч и Степа (Михаил Пуговкин и Михаил Кокшенов) разыскивают части порванного выигрышного билета «Спортлото». Сегодня их согласился подвезти лихой мотоциклист, который торопится на чью-то свадьбу, везя барашка и гигантскую бутылку вина. На одном из виражей Степа выпускает бутылку из рук, и вот она катится по горной дороге. Хозяин в отчаянии от этой потери, поворот руля и... Вот тут-то на помощь молодому актеру из Кутаиси Роланду Сагришвили пришли каскадеры.

Их трое — Юрий Арзуманян и братья Демахины — Константин и Сергей. Захватывающий кросс — по крутому спуску катится оплетенная бутылка, следом за ней несется мотоцикл. Беглянка всё время ускользает от рук преследователей, никак им не удастся ее схватить. Нужно обладать водительским мастерством К. Демахина, чтобы на большой скорости пройти столь сложную трассу. Игра с бутылкой в «кошки-мышки» продолжается три с лишним часа. Режиссер, каскадеры и оператор С. Полуянов придумывают всё новые трюки, чтобы гонка выглядела на экране как можно забавнее. Три часа подряд оператор В. Абрамов, скорчившись, сидит в багажнике машины, которая мчится перед насканивающим на коварную бутылку мотоциклом. А саму беглянку держит на двух огромных «удочках» расположившийся позади оператора ассистент...»



Как видно из данного свидетельства, изначально в этой сцене фигурировала не только огромная бутылка, но и живой барашек, которого держал Пуговкин, сидя в мотоциклетной коляске. Однако во время скоростной езды животное вело себя беспокойно, и эту идею пришлось оставить. Впрочем, актерам и без лишнего «пассажира» гонка на каскадерском мотоцикле доставляла немало хлопот. Так, Михаил Пуговкин после нескольких дублей наотрез отказался еще хоть раз усестись в ненавистную коляску.

Для Михаила Ивановича съемки в «Спортлото-82» вообще оказались мучительными. В один из первых же съемочных дней актер получил серьезную травму, ошпарившись горячим чаем из собственного термоса, да так, что попал в больницу. Пуговкин сразу попросил Гайдая искать ему замену. Но Леонид Иович ответил, что роль написана специально для него, и выразил готовность ждать столько, сколько потребуется для выздоровления актера. Чтобы не подводить группу, Михаил Иванович пересилил себя и вышел на съемочную площадку сразу, как только обрел способность мало-мальски передвигаться. Он мужественно и с честью довел съемки до конца, но, видимо, из-за этого несчастного случая остался недоволен не только работой над «Спортлото-82», но и самим фильмом. Ни в одной из дальнейших картин Гайдая Пуговкин участия уже не принимал.

«Наконец, дневная съемка закончена. Впереди — вечерняя, — продолжал репортаж Александр Хорт. — Будет сниматься эпизод «Марафонец» — так он озаглавлен в режиссерском сценарии.

Марафонец — в данном случае Степа. Свои отчаянные поиски он ведет не только на земле, но и под водой. И вот вроде бы напал на след обладателя заветной бумажки. Выскочив из воды, Степа в одних плавках мчится к Сан Санычу, чтобы поделиться своим открытием. До города далеко. Ночь застает героя на полпути, Степу догоняет милиционер на мотоцикле. Почему, дескать, бегаєте в столь экзотическом виде?..

На легковой машине, в которой будет находиться оператор, установлены яркие лампы. Рассчитан каждый метр дистанции, определена точка, где появится милиционер (на его роль приглашен начальник алуштинской ГАИ капитан В. Журавлев), и место, где он догонит

«марафонца» Наконец всё готово.

— Раздевайтесь, Михаил Михайлович, — галантно предлагает Гайдай, поплотнее запахивая свой плащ.

Первый дубль оказался испорченным. Всё шло хорошо, как вдруг незадолго до «финиша» откуда-то сбоку на обочину дороги вынырнул незапланированный турист. Отсняли второй дубль... После третьего Кокшенов, постукивая зубами, говорит:

— Кажется, получилось смешно.

— Пожалуй, — соглашается постановщик. — Но попытаемся сделать еще смешнее.

И Степа снова выходит на дистанцию.

Еще до съемки М. Кокшенов говорил, что для участия в фильмах Гайдая (а он снимается у Леонида Иовича уже в третий раз) актеру необходима солидная спортивная подготовка. В «Спортлото-82» заняты начинающие артисты Светлана Аманова, Альгис Арлаускас и Денис Кмит — все они отличные физкультурники. Михаил Пуговкин каждое утро открывает столь дальним заплывом в море, что только огромная популярность охраняет его от справедливого гнева работников спасательной службы. М. Кокшенов — тоже спортсмен, играет в футбол за сборную «Мосфильма», прежде занимался метанием диска, заядлый лыжник, убежденный противник табака и спиртного...

Только в десятом часу вечера съемочная группа свертывает свое хозяйство. На сегодня хватит. Леонид Иович Гайдай обращается к уставшим «товарищам по оружию»:

— А ведь сегодня у нас праздник, ребята: День кино. Вот я и хочу подарить вам слова одного из моих учителей — режиссера Бориса Барнета. Он сказал однажды мне, зеленому студенту-практиканту: «Пока не ощутишь радость — не снимай кадра». Запомните, пожалуйста, эти слова.

Вот так провели свой профессиональный праздник создатели новой кинокомедии»^[212].

Стало быть, описанный «необычный съемочный день» пришелся на 27 августа 1981 года.

А самые последние — павильонные — сцены фильма были досняты на «Мосфильме» в ноябре и декабре.

Худсовет, собранный в начале 1982-го, принял еще не окончательно смонтированную картину благосклонно:

«Р. Буданцева: Комедия складывается, даже в этой черновой сборке видны смешные, эксцентрические «гэги», свойственные творческой манере Л. Гайдая. Много удачных режиссерских находок.

К. Воинов: Комедия получается интересной, яркой. Но две песни рядом плохо. Более того, вообще одна песня — лирическая — мне кажется плохой. Ведь она (героиня) объясняется в любви к Павлу. А это снижает ее образ»^[213].

Гайдай остался верен себе и не прислушался к совету уважаемого коллеги Константина Воинова. И песня «Только любовь», исполненная Ксенией Георгиади от лица главной героини Тани, стала украшением фильма, хотя и не разделила участь шлягеров из более ранних гайдаевских комедий.

Между тем успех, выпавший в первый год проката на долю картины в целом, был вполне сопоставим с давешним зрительским приемом «Кавказской пленницы» и «Бриллиантовой руки». «Спортлото-82» стало лидером советского проката 1982 года. Это был последний кассовый суперуспех Гайдая.

Однако критика отнеслась к новой комедии предвзято и даже неприязненно. Писали, что Гайдай тщетно попытался воскресить Шурика в другом обличье, что всё ощутимее становится нехватка у режиссера хорошего вкуса, что фильм состоит из сплошных самоповторов...

В последнем утверждении есть доля истины, но едва ли это стоит рассматривать как недостаток фильма. Ну да, Костя в начале фильма поглощает Танину еду, не отрываясь от книги, решительно в той же манере, что и Шурик в «Наваждении». А Степа, оставшийся без напарника посреди открытого моря, не может не вызывать ассоциаций с Гешей, орущим «СОС!» в «Бриллиантовой руке». Но такое возвращение режиссера к сценам из собственных работ скорее трогательно, чем раздражающе. К тому же оно подчеркивает преемственность, просматривающуюся в гайдаевском творчестве. Гайдай — из тех редчайших режиссеров, чей почерк можно опознать моментально, а достигается этот эффект в том числе и с помощью его регулярного оглядывания на собственные мотивы, приемы, темы и образы. Не забудем, что Леонид Гайдай — по всем меркам режиссер авторского кино, а это означает, что рассматривать его фильмы следует с тех же позиций, как, например, картины Тарковского (которого, кстати сказать, уличал в самоповторах сам великий шведский кинематографист Ингмар Бергман).

Важно, что комедия, создававшаяся с прицелом на актуальность, с намерением аутентично отобразить «здесь-и-сейчас» (это следует уже из названия), не устарела почти в такой же степени, как и общепризнанные гайдаевские шедевры.

Один из фирменных признаков комедий Гайдая — выражения,

ушедшие в народ, — присущ и «Спортлото-82». Леонид Иович по-прежнему заботился об отточенности каждой фразы — Владлен Бахнов в данном отношении оказался почти столь же конгениальным союзником режиссера, какими в свое время были Костюковский и Слободской.

«Спортлото-82» — единственная среди картин, на которых сотрудничали Бахнов и Гайдай, не основанная на литературном произведении. И, право, жаль, что больше таких не было.

Впервые после долгого перерыва Гайдай получил возможность поиграть на экране со словом. Так, он давно мечтал вернуть куда-нибудь фразу «Живем, как Христос за пазухой», услышанную от одного своего знакомого. Но не отдавать же эту реплику героям Гоголя или Зощенко! В «Спортлото-82» эта фраза как влитая вписалась в малограмотную речь кокшеновского Степана. Кстати, точно в таком же виде данное выражение присутствует в романе Владимира Набокова «Дар». Разумеется, авторство немудреного каламбура принадлежит народу, а Гайдай, как и Набоков, не чурался использования в своем творчестве «подслушанных» выражений.

Но и самостоятельных ударных фраз и оборотов речи — сугубо гайдаевских и бахновских — в «Спортлото-82» хватает. Один только пояснительный титр «Пытка апельсинами длилась третий час...» запоминается с первого просмотра и навсегда.

Глава девятнадцатая

«ОПАСНО ДЛЯ ЖИЗНИ!»

Снова кризис жанра. Черновцы. Фурман и Колесников

«Когда Гайдай завершал работу над «Спортлото-82», ему исполнилось 62 года (на самом деле это было 59-летие режиссера. — Е. Н.), — писал в журнале «Советский экран» критик Андрей Зоркий. — Съёмочная группа преподнесла ему стихи, а он чуть позже преподнес автору статьи новый сценарий со словами: «По-моему, это совсем не смешно». Сценарий был написан в соавторстве с Р. Фурманом и О. Колесниковым и назывался тогда «Высокое напряжение». И несмотря на скептическое замечание, был уже принят режиссером — а значит, работа началась.

Оператор-постановщик Виталий Абрамов рассказывал: «Основную творческую группу Гайдай подключает к работе над фильмом с самых первых шагов, еще на стадии литературного сценария. Режиссерский сценарий отрабатывается до мельчайших подробностей. Каждый кадр зарисовывается, хотя сценарий для Гайдая вовсе не догма. На съёмочной площадке всегда раскованная, очень свободная атмосфера».

«Опасно для жизни!» стала четырнадцатой комедией Гайдая. Ее герой Спартак Иванович Молодцов — отчаянный педант, не только на службе, но и в быту, во всех мельчайших его подробностях. Не пройдет по улице мимо небрежно наклеенной афиши — обязательно подклеит. Дымится уличная урна — ликвидирует очаг возгорания...

Молодцова играет Куравлев, демонстрируя наивное чистосердечие, абсолютное чувство долга. Оно-то и поставило Спартака Ивановича, опаздывающего на работу, бессменным часовым у обнаруженной им прерванной линии высоковольтной передачи...»

Роль Спартака Молодцова стала последней крупной работой Куравлева в гайдаевском кинематографе (в двух последних фильмах Леонида Иовича он сыграет лишь незначительные эпизоды). Но к бесспорным куравлевским удачам «Опасно для жизни!», к сожалению, не относится. Режиссер остался верен себе, утвердив одного из своих любимцев именно на такую роль, какие тот ранее не исполнял в его картинах (похож ли этот Молодцов

хоть чем-нибудь на булгаковского вора, зощенковского жениха или гоголевского почтмейстера?). Однако Леонид Куравлев в то время был едва ли не наиболее активно снимающимся комедийным актером советского кино и успел сыграть героев, отчасти похожих на Молодцова, у некоторых других режиссеров. Так что в «Опасно для жизни!» его персонаж выглядел достаточно вторично в глазах насмотренного зрителя.

«В фильме, — пишет Андрей Зоркий, — встретились старая гвардия гайдаевских актеров: Н. Гребешкова, С. Филиппов, Г. Вицин, Б. Брондуков, М. Кокшенов. И впервые у него — Лариса Удовиченко, Татьяна Кравченко, Тамаз Толорая.

Интересна роль С. Филиппова, придуманная, как известно, прямо в ходе съемки. Один из корпорации грустно прославленных «толкачей», что снуют по городам и весям, «выбивая» то, что полагалось бы получить само собой, по плану и закону. У толкача-ветерана всё написано на лице: усталость, покорность судьбе и какой-то огонек восторженного энтузиазма.

Есть и другой толкач — Тамаз Толорая, вооруженный арсеналом подручных средств — штабелями плиток шоколада «Вдохновение» и джентльменским набором... фруктов в кейсе.

В картине меньше буффонады, трюков, но больше иронии, задумчивых пауз, грустного удивления. Это новый для Гайдая стиль. Он сам озадаченно заметил:

— Это первая моя картина, в которой нет ни одной погони!

Буффонада его в другом: в самом сюжетном истоке комедии.

— Кому-то наша история может показаться неправдоподобной. Мы же убеждены, что она могла произойти. И что такие люди, как Молодцов, живут рядом с нами. Он из тех, кто не может пройти мимо бесхозяйственности, несправедливости, беспорядка, хамства»^[214].

«Опасно для жизни!» многие считают самой неудачной комедией Гайдая. Но никто не был к этому фильму более критичен, чем сам режиссер. Во время съемок он откровенно говорил своей ассистентке Марине Волович: «Снимаем дерьмо». За данную постановку Гайдай взялся только для того, чтобы не было простоя. Он не мог вообще ни над чем не работать.

Эта картина, несомненно, была для Гайдая наиболее кризисной со времен «Трижды воскресшего». Но тогда режиссер завоевывал себе право снимать то, что он хотел.

В середине же восьмидесятых годов было чувство, что всё, что хотелось, уже снято. Жизнь и карьера, вне всяких сомнений, удались на славу, однако почивать на лаврах было не в характере Леонида Иовича.

К постановке «Опасно для жизни!» подтолкнули объективные причины. Закончилось многолетнее сотрудничество Гайдая с Владленом Бахновым. Хороших же сценариев «со стороны», как обычно, не было. Это была общая проблема советского кино пред перестроечного периода. Давно замечено, что в восьмидесятые годы было снято значительно меньше настоящего народных комедий, чем в несколько предшествующих десятилетий. И на общем фоне явного жанрового кризиса фильм «Опасно для жизни!» выглядел более чем прилично. А в наши дни пересматривать его — одно удовольствие, ведь всегдашнее мастерство Гайдая в полной мере присутствует и в этой постановке. При этом сам фильм не успел стать «замыленным»: по телевизору его показывают гораздо реже любой другой гайдаевской комедии.

Как бы то ни было, Гайдай работал над этой картиной без особого удовольствия. Изначальный сценарий «Высокое напряжение» был написан по собственному почину малоизвестными авторами Романом Фурманом и Олегом Колесниковым. Еще до того, как эта работа попала в поле зрения Гайдая, авторам пришлось неоднократно исправлять и доделывать текст по настоянию сценарно-редакционной коллегии «Мосфильма». Первые варианты сценария тянули разве что на короткометражку.

Неизвестно, сколько привнес в сценарий сам Гайдай, но в титрах картины он указан как полноправный соавтор Фурмана и Колесникова. Над литературным текстом Леонид Иович работал зимой 1983/84 года. В марте началась режиссерская разработка сценария, а в мае картина была запущена в подготовительный период.

Изменения в составе съемочной группы касались не только сценаристов. В 1983 году скончался многолетний соратник Гайдая оператор Сергей Полуянов. «Опасно для жизни!» снимал Виталий Абрамов.

Александр Зацепин в момент съемок картины находился в эмиграции во Франции. Композитор выражал готовность приехать в Москву специально для работы над новой лентой Гайдая, но ему отказали. Поэтому «Опасно для жизни!» стал первым за два десятка лет гайдаевским фильмом без музыки Зацепина. По рекомендации Александра Сергеевича режиссер пригласил на эту картину Максима Дунаевского.

Леонид Иович вновь предпринял попытку привлечь в свою «обойму» новых артистов, видимо, чем-то ему интересных. Так, на главную роль Спартака Молодцова пробовался не только Леонид Куравлев, но и Сергей Никоненко, Михаил Кононов, Владимир Ильин. На роль наиболее комического второпланового персонажа — алкоголика Чоколова — претендовали Георгий Визин, Георгий Бурков, Станислав Садальский. В

итоге режиссер утвердил своих постоянных актеров — Куравлева и Вицина.

Главные женские роли в картине исполнили Лариса Удовиченко и Татьяна Кравченко. А Нине Гребешковой Леонид Иович впервые доверил ярко выраженную отрицательную роль. Фактически она сыграла вариацию управдома Плющ — роли, которую муж-режиссер не дал актрисе исполнить в «Бриллиантовой руке».

Кстати, одновременно с началом работы над «Опасно для жизни!» Георгий Данелия утвердил Нину Павловну на небольшую роль в фильме «Слезы капали». Гайдай узнал об этом на студии, и новость его задела. В сердцах он даже сказал ассистентке:

— Гребешкову пригласил Данелия? Отлично. Значит, будем искать другую актрису.

Но всё обошлось: Нина Павловна успешно выступила в обеих картинах. И у Гайдая, и у Данелии она сыграла чиновницу, однако роли были диаметрально противоположные по характеру.

Все натурные съемки прошли в украинском областном центре Черновцы в августе и сентябре 1984 года. По окончании экспедиции в Творческом объединении комедийных и музыкальных фильмов был создан худсовет, на котором обсуждался отснятый материал. На нем одобрили работу Вицина, но пожурили Куравлева: мол, его Молодцову недостает как глубины, так и комедийности. Не понравилась и Татьяна Кравченко. В заключении по материалу говорилось: «Рекомендуем обратить внимание съемочной группы на некоторые крупные планы Л. Куравлева и особенно на исполнительницу роли Тамары артистку Т. Кравченко, которая, на наш взгляд, однообразна и местами несколько примитивна. Желательно поискать краски для героини, способствующие создать этот образ более глубоким и выразительным»^{215}.

В январе 1985-го лента была смонтирована и принята генеральной дирекцией «Мосфильма» и Госкино. Начальство отнеслось к картине положительно; в официальном документе было отмечено: «...эта лента Л. Гайдая продолжает традицию лучших его комедий: она содержит гражданственную тему и вместе с этим смешна, изобилует удачными эксцентричными номерами»^{216}.

А вот массовый зритель был с этим не согласен — и «голосовал рублем» за «Опасно для жизни!» далеко не так активно, как за прежние премьеры Гайдая. Если «Спортлото-82» в год выхода посмотрели 55

миллионов человек, то новую гайдаевскую картину — лишь 20,5 миллиона. Для Гайдая это действительно был низкий показатель.

Критика прошла по этой работе мэтра с максимальной безжалостностью. Раньше откровенно выступать в печати с оценками, идущими вразрез с мнением народа, решались немногие — останавливал массовый успех гайдаевских комедий. А картина «Опасно для жизни!» была легкодоступной, уязвимой мишенью: и не хит проката, и не шаг вперед в творческом развитии режиссера — следовательно, в кои-то веки можно безбоязненно лягнуть большого мастера.

Тем не менее и в журналистском лагере у новой работы Гайдая нашлись сторонники. Одобрительную и точную рецензию опубликовал в «Советском экране» цитировавшийся выше Андрей Зоркий. Воспроизведем здесь его публикацию, тем более что в ней подробно пересказывается сюжет фильма. В данном случае это нелишне, поскольку «Опасно для жизни!», в отличие от прочих гайдаевских комедий, видели или запомнили далеко не все:

«Как и «Спортлото-82», новая комедия Леонида Гайдая обращена к нашим дням. Быть может, кому-то в чисто зрелищном плане она покажется и менее выигрышной. Нет здесь Черного моря, счастливого лотерейного билета, «погони за миллионом» по живописным горным дорогам, соперничества героев с авантюристами, хотя...

И остросюжетную ситуацию комедии «Опасно для жизни!» не назовешь будничной. Ее как-никак создают небесные силы: гроза и могучий разряд молнии, повредивший высоковольтку и оставивший под током без всякого заземления оборванные провода. Не аварийную службу примчат авторы на место катастрофы, а поставят там бессменным часовым самого обычного прохожего — Спартака Ивановича Молодцова (Л. Куравлев). Ему доверено сюжетом как будто бы малое: не подпуская к месту аварии граждан, дожидаться наискорейшей помощи. Но помощь не придет до финального эпизода. Авторы опять-таки не углубляются в сферы производственные, дабы раскритиковать плохую работу Горэнерго. Нет, на протяжении фильма мы даже не переступим порога этого почтенного учреждения... Иной социальный феномен приковывает внимание сценаристов Р. Фурмана, О. Колесникова и режиссера Л. Гайдая. Они показывают нам, сколь трудно подчас бывает установить не то чтобы *обратную*, а самую обычную, элементарную, *прямую* связь между тем, кто подает сигнал тревоги, кто должен его передать и кто принять.

В дело вступают силы не небесные, а земные, пестрый конгломерат людей, которых мы ежедневно встречаем: прохожие и сотрудники милиции,

выпивоха Чоколов (Г. Вицин) и продавщица мороженого (Т. Кравченко), сослуживцы Спартака Ивановича и командированный из Грузии... Кажется, в силах каждого из них почти мгновенно установить эту желаемую прямую связь и пресечь сюжет в самой его грозовой завязке. Но, увы, и каждый порознь, и все вместе они не приходят на помощь к страждущему Молодцову. Лишь шаровая молния прилетает вместе с новой грозой и оставляет прядку седых волос в прическе самоотверженного героя.

В чем же дело? В необязательности, в невнимательности, в головотяпстве, в некой неразберихе, которая столь часто громоздится вокруг самых ясных и простых ситуаций. Разумеется, комедия часто сгущает краски. Но сгущает (мы это тоже знаем!) нередко лишь до вящей реальности явления...»

В связи с этим замечанием любопытно отметить, что «Опасно для жизни!» как никакая другая комедия Гайдая приближается к пресловутому «вонючему реализму», которого так сторонился режиссер. По-видимому, сколько бы Леонид Иович ни старался, улучшая и подстраивая под свой стиль изначально чуждый ему сценарий Фурмана и Колесникова, он всё же не смог полностью преодолеть сугубый бытовизм, свойственный и другим работам этих авторов.

«Пожалуй, нет ничего нового, — пишет далее Андрей Зоркий, — в конкретных ситуациях и микроситуациях или же в персонажах, рассмотренных в этой комедии. Но у Гайдая, начиная еще с «Пса Барбоса» и «Самогонщиков», достаточно смешно, парадоксально, неожиданно и — *старое*, подчас великолепно нам знакомое... Так и здесь. Не боясь повторить свой киноязык, давно обретенную и принятую самым массовым зрителем стилистику, режиссер ведет нас по новым коллизиям. Мы, безусловно, узнаём его почерк и в квартире Спартака Ивановича — в немой киноэкспонироваде приготовления завтрака, и в кабинетах современного «Геркулеса» (учреждения, в котором служил герой романа Ильфа и Петрова «Золотой теленок» подпольный миллионер Корейко. — *Е. Н.*), куда более деловитого, но всё же населенного забавными персонажами, которых изображают С. Филиппов, Т. Толорая, Б. Брондуков, Н. Гребешкова, и в окрестностях винно-водочного «Родничка», под который авторы в буквальном смысле подкладывают неразорвавшуюся бомбу, и в зловониях кожаного «дипломата» с коллекцией марочных коньяков — элегантнейшей взятки, которую с неподдельным негодованием (перст времени!) отвергают все персонажи фильма... Всё это надо смотреть, потому что Гайдай, конечно же, вызывает смех не в пересказе, а именно

там, на экране.

Вы заметите, однако, что в сравнении с прежними лентами в «Опасно для жизни!» меньше эксцентрики. Нет знаменитых погонь. Реже встречаются типично гайдаевские детали... Разок-другой вдруг рявкнет каменный лев вслед пробегающему персонажу... Разок-другой грянет призывным грузинским многоголосьем распахнутый чудо-чемоданчик... Почернеет и съжится цветок, на который упали капли «бормотухи»... Но подобных, чисто гайдаевских штрихов здесь меньше. И всё же режиссер вместе со своими молодыми соавторами оказывается не менее эксцентричным в главных сюжетных ходах. Здесь разыгрываются две мистификации, за которыми следуют весьма эксцентричные опровержения.

Одна касается любовной истории. Уже в первом эпизоде мы с грустью замечаем, что Спартаку Ивановичу неверна его милая, рассеянная, очевидно, расстроенная семейными неладами жена (Л. Удовиченко). Наша грусть смягчается тем, что мы видим: Катерина влюблена серьезно, намерения ее и молодого ученого Максима (В. Носик) основательны, они не собираются обманывать никого... Наша грусть прямо-таки светлеет, когда мы становимся свидетелями знакомства и вспыхнувшей симпатии главного героя и продавщицы мороженого Тамары, женщины добродетельной, статной, не чуждой поэтических струн. Славные пары!

И та, и эта. Что ж, иногда и развод ведет к счастью... Но вот тут-то и выясняется, что Катерина вовсе *не жена, а сестра* Молодцову. Признаться, лично меня огорчила эта мистификация и напомнила то, что в просторечии называется «кукишем в кармане» Мне, например, было жалко, что оказался розыгрышем тот чистосердечный опыт разрешения семейного конфликта, который, казалось бы, предлагала нам картина. Я высказал это лично Гайдаю, а теперь делюсь тем же и с его зрителями...»

Кстати сказать, некоторые современные зрители картины «Опасно для жизни!» до сих пор теряются в догадках, кем приходится героиня Удовиченко герою Куравлева. Автору этой книги доводилось читать на киношных интернет-форумах целые дискуссии по данному вопросу. Удивительно, но даже те пользователи, которые уверены, что Катерина — жена Молодцова, приводят вполне веские доказательства своей правоты. Возможно, режиссер намеренно запутал этот мотив. От Гайдая всего можно ожидать.

«Вторая мистификация, — продолжает автор рецензии, — поистине громоподобна. Оказывается, что никакой аварии, ничего «опасного для жизни» в фильме не случилось. Оказывается, линия электропередачи с оборванными проводами давным-давно обесточена, просто какие-то

головотяпы забыли снять таблички «Смертельно!», «Опасно для жизни!» Стало быть, пост, добровольно занятый Молодцовым, никчемен и попросту смешон? Стало быть, вся кутерьма, поднятая вокруг «аварии», вся безалаберщина, путаница, нестыковка не стоят выеденного яйца?

Нет, *не стало быть!* Странное дело, но это эксцентрическое опровержение вовсе не снимает, а вдвоекратно усиливает конфликтность картины. Никак не принижает благородного порыва героя, всей рьяности (а не тщетности!) его усилий, его гражданской добродетели.

Так что же всё-таки, с точки зрения авторов, «опасно для жизни», кроме увесистого разряда электричества? Для здоровой жизнедеятельности общества, утверждают они, крайне опасны безответственность, необязательность, этакая круговая порука безразличия, равнодушия, с которой неспособны совладать ни громы небесные, ни молнии. Так и стоит эта могучая электровышка, так и болтаются оборванные провода неммым укором безответственности, бестолковости, неумения или нежелания в самом простом и безотлагательном деле наладить прямую связь четких, ясных, осмысленных (а стало быть, гражданственных) поступков.

Но у комедии иной завершающий аккорд, очень важный и очень дорогой для ее создателей («Без этого финала я бы просто не взялся снимать картину», — говорил мне Гайдай). Здесь же, у высоковольтки, на глазах у Молодцова (который только что узнал, что радел он вроде бы впустую, зазря) пробивается маленький родничок, ширится, разливается в поток и вдруг ударяет фонтаном. Разверзлись силы подземные, лопнула какая-то окаянная труба! И киногерой, не раздумывая, бесстрашно бросается в поток, стараясь телом прикрыть брешь.

Вот как надо. Молодец, Молодцов!»^[217]

«Опасно для жизни!» действительно стала единственной комедией Гайдая без какой-либо погони (ведь даже в «Инкогнито из Петербурга» была небольшая сцена массового преследования Бобчинского и Добчинского). Однако погоню здесь успешно замещает эпизод своеобразной драки у оборванного провода (главный герой мешает пылкому грузинскому снабженцу подвергнуться смертельной опасности). Кроме того, ближе к концу происходит сцена энергичной беготни по управлению, в котором работает Молодцов. Персонаж Куравлева является, как бог из машины, и спешно исполняет требования заждавшихся его посетителей. Без этой сцены фильм воспринимался бы всего лишь как еще одна убийственная сатира на бюрократию, вроде вышедшей чуть раньше картины Эльдара Шенгелая «Голубые горы, или Неправдоподобная история».



Афиша гайдаевской комедии «Опасно для жизни!»

Присутствуют в картине Гайдая и довольно смелые шутки в адрес милиции. Героиня Нины Гребешковой нравоучительно изрекает в беседе со своим новым начальником в исполнении Борислава Брондукова: «В милицию просто так, Андрей Павлович, не забирают. Теперь». Думается, раньше 1985 года на это подчеркнутое «теперь» цензура никак не закрывала бы глаза. Но в первый год горбачевского правления, видимо, уже давало о

себе знать дуновение грядущей гласности.

Дальше — больше: в другом месте персонаж Толораи пафосно восклицает: «Наша милиция неподкупна!» И тут же двусмысленно добавляет с издевательской ухмылкой: «Это же даже смешно!»

Среди других обращающих на себя внимание реплик есть немало гайдаевских автоцитат. Леонид Иович явно сознательно заставляет своих новых героев произносить фразы, источник которых опознается мгновенно. «Даю вам честное благородное слово!» — расписывается в своей благонадежности герой Вицина, употребляя для этого реплику Шпака из «Ивана Васильевича...». А милиционер Рокотов, сыгранный Кокшеновым, в финале жмет руку Молодцову и жовиально произносит: «Желаю успехов в труде и большого счастья в личной жизни». Эти же слова адресовал пуговкинский прораб смирновскому Верзиле в «Напарнике».

Однако самые последние кадры картины выглядят вовсе не по-гайдаевски. Фонтан из прорванной трубы подымает Молодцова почти к небесам. Барахтающийся, словно в невесомости, Куравлев — зрелище скорее трагикомическое, чем веселое. Заключительный шутливый титр тоже мрачноват: на стоп-кадре с парящим Молодцовым возникают жирные черные буквы: «Это конец...» — а затем добавляется привычное: «...конец фильма».

Глава двадцатая

«ЧАСТНЫЙ ДЕТЕКТИВ»

Перестройка. Инин и Волович. Харатьян

После окончания работы над «Опасно для жизни!» в карьере Гайдая произошел самый долгий перерыв с тех пор, как он стал заниматься кино. История Спартака Молодцова не вдохновляла режиссера с самого начала, и меньше всего ему хотелось вновь браться за сценарий, к которому не лежала душа. А других сценариев в поле зрения Гайдая в то время и не было.

Поэтому во второй половине восьмидесятых годов Леонид Иович, как никогда до того, проводил много времени с семьей. Подрастала его внучка Оля, и дедушка был с ней неразлучен. В своем следующем фильме — «Частный детектив» — Гайдай даже доверит внучке эпизодическую, но комически выразительную роль девочки, летящей в самолете вместе с героиней Натальи Крачковской.

Но идея картины «Частный детектив» возникла далеко не сразу. Чтобы не сидеть совсем без работы, Гайдай в то время снял около десятка сюжетов для сатирического киножурнала «Фитиль», каждый продолжительностью две-три минуты. Сценарии были простецкие — и привнести в них свое эксцентрическое видение Гайдаю практически не удавалось. Зато он смог снова поработать со многими любимыми артистами: Пуговкиным, Кокшеновым, Куравлевым, Невинным, — а также с теми, с которыми ранее не доводилось сотрудничать: Николаем Парфеновым, Борисом Новиковым, Леонидом Ярмольником, Александром Панкратовым-Черным, Юрием Волынцевым, Ниной Руслановой.

В 1987 году Леониду Гайдаю было присвоено звание народного артиста СССР (народным артистом РСФСР он стал еще в 1974-м). Впрочем, Гайдай был почти равнодушен к любым званиям, премиям и наградам, полупрезрительно-полушутливо называя их «цацками». При этом Леонид Иович, несомненно, знал себе цену, отдавал себе отчет, что «народным» режиссером в буквальном смысле слова он стал задолго до 1987-го. Перед выступлениями на встречах со зрителями Гайдай неизменно

просил конференсье:

— Не надо перечислять никаких моих званий. Просто скажите, что слово предоставляется режиссеру Леониду Гайдаю.

Он понимал, что его имя говорит само за себя, и близким людям объяснял свою «скромность» афористично:

— Народных — много, а Гайдай — один.

«Леня очень спокойно относился ко всем номенклатурным радостям, — рассказывала Нина Гребешкова. — Как-то ему позвонили из горкома и сказали, что хотят посмотреть его картину.

— Хорошо, какого числа?

— Пятнадцатого.

— О нет, этот день у меня занят — я показываю свою картину на «Трехгорке» (старейшей московской текстильной фабрике «Трехгорная мануфактура». — Е. Я.).

— Это ничего, мы с ними договоримся, отменим. Приезжайте к нам.

— Нет, я обещал.

— Как это? Вы отказываетесь?

— Да, отказываюсь. Назначьте другой день.

— А вы знаете, что ваши документы на звание лежат у нас?

— Ну и пусть лежат...

Он не понимал, зачем артисту вообще звания. Как их можно просить? И он меня в какой-то мере воспитал. Если заслужила — дадут. А сама я хлопотать не буду... Зачем? Я от этого ни лучше, ни хуже не стану...»^[218]

Кстати, сама Нина Павловна только в 2001 году получила звание заслуженной артистки России. Это могло бы случиться на несколько десятилетий раньше, но когда Театр киноактера, где работала Гребешкова, представил ее к званию, председателем тарификационной комиссии был сам Гайдай. И он вычеркнул жену из списка, посчитав неприличным собственноручно подписывать ее представление.

— Не расстраивайся, Нинок, — утешал он ее потом. — Ты вспомни: у Высоцкого нет звания, у Даля нет звания... Видишь, в какой ты хорошей компании.

Уже в постсоветское время на вопрос корреспондентки «Собеседника»: «Почему у вас был пятилетний перерыв в работе, с 1985 по 1990 год?» — Леонид Иович отвечал: «Не было подходящего сценария. У некоторых режиссеров есть план: снимая картину, они уже знают, какой будет следующая. А я заканчиваю фильм и начинаю думать: «А что же делать дальше?» И я долго искал, прочел массу сценариев, а тут как раз началась перестройка, и я сразу подумал: «Ах, сейчас полная свобода,

гласность, такое начнут писать!» Ничего не появилось. А потом родилась идея «Частного детектива», тогда-то этих частных детективов не было, это сейчас — на каждом шагу. А перерыв не пяти-, а трехлетний, потому что картина снимается два года — год на сценарий и год на съемку. А в 1988 году я уже начал писать новый сценарий вместе с Аркадием Ининым и Юрием Воловичем».

«— Вы и раньше с Ининым работали?

— Нет, я как раз очень долго искал соавтора, и мне его порекомендовал Владимир Наумов. Потом начали работать. Хорошо работали, не ругались. И решили вторую картину вместе делать, а потом — третью; как говорится, Бог троицу любит»^[219].

Аркадий Инин работал в кино с начала 1970-х годов, но до перестройки их с Гайдаем пути не пересекались. Порой Инин давал читать Леониду Иовичу собственные сценарии, но тот всякий раз возвращал их с неизменным лаконичным объяснением своего отказа:

— Не мое.

Меж тем в мае 1987 года был принят закон «О кооперации в СССР», и у Гайдая возникла идея снять комедию на эту тему. Вот фрагмент интервью Леонида Иовича 1993 года:

«— В предпоследней комедии «Операция «Кооперация» вы посмеялись над кооператорами...

— Почему смеялся? Я поддерживал!

— Теперь поддержали КГБ^[18]?

— Наоборот, посмеялся. Был бы я моложе лет на 30, а лучше на 40, обязательно бы предпринимательской деятельностью занялся. А сейчас уже лень, я очень ленивый человек. Всё откладываю на потом. Когда защищал диплом во ВГИКе, за ночь написал теоретическую часть»^[220].

Сперва Гайдай предложил написать сценарий на кооперативную тему своему давнему соратнику Владлену Бахнову. Но по какой-то причине дело у Бахнова не заладилось. О творческом ступоре, в котором невольно оказался Гайдай, стало известно Владимиру Наумову — руководителю объединения «Союз», где должна была сниматься будущая комедия. Наумов вспомнил об Инине и убедил Леонида Иовича, что они обязательно сработаются. Так и произошло.

Незадолго до того Аркадий Инин в соавторстве со своим старым кавээновским другом Юрием Воловичем написал сценарий незатейливой семейной комедии «Не забудьте выключить телевизор». Инин привлек Воловича и к проекту Гайдая, и весной 1988 года закипела работа над

сценарием «Частный детектив, или Операция «Кооперация».

Двенадцатого мая в творческом объединении «Союз» состоялся худсовет, на котором сценарий был полностью одобрен:

«В. Шитова (кинокритик. — Е, Н.): Есть в нашем кино четко очерченное явление, имя которому кинематограф Леонида Гайдая. Явление яркое, недостаточно проанализированное и оцененное нашей теорией и текущей критикой и воистину любимое публикой. Фильмы Гайдая — это не просто миллионы зрителей, это утоление здоровой жажды нормальных людей, нуждающихся в питательных, жизнеутверждающих формах комического.

Мне нравится этот сценарий, я рада, что Леонид Иович после длительной паузы вернулся к работе.

Н. Скуйбина (редактор «Мосфильма». — Е. Н.): С удовольствием, не раз улыбнувшись и посмеявшись, прочла сценарий «Частный детектив». Очень рада, что у Леонида Гайдая есть такой хороший сценарий. В нем масса смешных, новых, эксцентрических и комедийных ситуаций, остроумные диалоги, как всегда много трюков. А ведь это еще сценарий, его обогатит режиссер в процессе съемок.

В. Наумов: Прочтение сценария мне доставило большое удовольствие. В каждом эпизоде, герое, ситуациях есть большой потенциал для экрана... Сценарий в рамках, в духе и в стиле того, что делает режиссер Гайдай, и зритель его достойно оценит»^[221].

Первые кинопробы к фильму прошли в начале 1989 года. На главную роль — энергичного молодого человека Димы Пузырева — претендовали Дмитрий Харатьян и Николай Стоцкий. Не менее активную начинающую журналистку Лену могли сыграть Светлана Копылова или дочь Евгения Евстигнеева Мария Селянская, однако утвердили Ирину Феофанову. А отрицательный образ кооперативщика-рэкетира Виктора примерял на себя не только Роман Мадянов (который в итоге его и сыграл), но и опять же Стоцкий и Харатьян.

С главными «возрастными» ролями Гайдай, кажется, определился заранее: отец Димы — Спартак Мишулин, отец Лены — Михаил Светин, мать Лены — Нина Гребешкова, майор Кронин — Александр Белявский.

В марте 1989 года на худсовете «Союза» обсуждали материал кинопроб:

«В. Наумов: Дима — Стоцкий, Виктор — Харатьян. На Диму надо брать именно Стоцкого.

Е. Лебедева (редактор «Мосфильма». — Е. Н.): Наумов точно

определил, что Стоцкий — верная кандидатура на роль Димы.

В. Шитова: Я тоже с этим согласна: Дима — Стоцкий.

Э. Волков (директор нескольких предыдущих картин Гайдая. — *Е. Н.*): Мне больше всех понравились Пятков, Стоцкий, Белявский, Феофанова.

А. Инин: Стоцкий — да, но и Харатьян тоже хорош.

М. Швейцер: Общий уровень актерского состава слабый. Мишулин намного слабее того, что было в нем раньше. В нем сейчас нет прошлого Мишулина. Рядом с другими актерами он выпадает по системе игры и подачи материала. Харатьян не раздражает, ведь сейчас лучше мы вряд ли найдем. И даже Стоцкий не того высокого актерского уровня, который бы хотелось видеть. На уровне нашего зрителя, воспитанного на черном хлебе, эти актеры пройдут»^{222}.

У Гайдая, как всегда, было собственное мнение — Харатьян понравился ему больше Стойкого. Леонид Иович по-прежнему оценивал актеров не только по таланту, но и по «человеческому фактору», а к Дмитрию он проникся симпатией уже в момент знакомства. И сам Харатьян неоднократно рассказывал, с какой удивительной легкостью он нашел общий язык с именитым режиссером.

«Харатьян приехал на «Мосфильм» и явился в кабинет к главному режиссеру, — писали об этой знаменательной встрече биографы артиста Ирина Агапова и Маргарита Давыдова. — До этого он никогда не встречался с ним, поэтому актер даже не сразу понял, что этот человек в кабинете и есть сам Гайдай. А поздоровавшись, Харатьян еще при этом подумал: «Да нет, наверное, это всё-таки он, раз меня пригласили в его кабинет».

Выяснилось, что действительно это оказался сам Леонид Иович. Он пригласил Дмитрия присесть, а потом спросил, как актера зовут. Харатьян ответил: «Дима». — «А отчество?» Харатьян возразил: «Да Дима просто» — «Ну, отчество всё-таки», — вдруг настойчиво потребовал Леонид Иович. «Дмитрий Вадимович», — с трудом выговорил актер свое отчество, которое вообще до этого в разговорах с ним редко кто употреблял. Гайдай повторил: «Дмитрий Вадимович». И в этот момент от него повеяло чем-то вдруг таким теплым, словно это вдруг оказался перед актером какой-то родной и близкий ему человек, словно настоящий дедушка, которого уже тогда не было на свете. Харатьян утверждает, будто не знает, что произошло в тот самый момент, пробежал какой-то импульс, который трудно объяснить. Между ними как будто возникла какая-то искра, как будто возникла какая-то мягкая, теплая волна, и молодому актеру сразу стало с этим человеком очень интересно.

Они стали запросто друг с другом разговаривать: «А что? А где? А вы что?» Из разговора стало ясно, что Гайдай Харатьяна до этой встречи вообще не знал. Потом сказал, что до этого видел какой-то фрагмент фильма «Зеленый фургон» — и всё...»^{223}

На вопрос, что он нашел в Харатьяне, режиссер в одном из своих последних интервью ответил с энтузиазмом: «Вы посмотрите, как его любят! Девочки все без ума, самый популярный актер Советского Союза (СНГ). Он мне очень нравится и как актер, и как человек, с ним легко работать»^{224}.

При этом Гайдай и с Харатьяном не изменял своему правилу называть всех актеров по имени и отчеству. Дмитрия это смущало, и однажды он прямо спросил режиссера:

— Леонид Иович, а вы не могли бы называть меня просто Димой?

Гайдай подумал и ответил:

— Это еще заслужить надо.

Фигурирующий в сценарии «Частного детектива» город Приморск (явная аналогия с Черноморском из «Золотого тельца») должна была изображать Одессу. Именно там и начались съемки в мае 1989 года. В последний раз Гайдай работал в Одессе четверть века назад: как мы помним, там были сняты несколько кадров для «Операции «Ы»...».

В июле съемочная группа вернулась на «Мосфильм» для работы над павильонными сценами. Осенью начался монтаж ленты, и в ноябре картина была сдана. И худсовет, и Госкино приняли ее практически без поправок — прошли те времена, когда режиссеров могли принуждать к «работе над ошибками». Всем памятно, что на отечественном кинематографе такое положение вещей (почти полная отмена цензуры, снижение роли худсоветов) казалось не лучшим образом, но к последним работам Гайдая это, на наш взгляд, не относится.

Премьера фильма «Частный детектив, или Операция «Кооперация» состоялась в ноябре 1990 года. Ажиотажа картина не вызвала: на повестке дня стояло уже совсем другое кино — прежде всего голливудское, которое впервые хлынуло в нашу страну неконтролируемым потоком.

Однако из сегодняшнего дня прекрасно видно, что гайдаевская «Операция «Кооперация» была одной из лучших перестроечных комедий, если не самой лучшей. И уж точно это единственный фильм тех лет, в котором была поставлена — и с блеском выполнена — задача внятно высмеять остроактуальные для горбачевского периода темы, проблемы и

перемены.

Сюжет фильма формально представляет собой пародию на детектив, но, по сути, это пародия на всю тогдашнюю жизнь, когда с каждым днем прогрессировало всеобщее разочарование в перестройке, очень быстро пришедшее на смену первоначальному энтузиазму по ее поводу. Гайдай, однако, остался верен себе — и даже в таких условиях сумел снять чрезвычайно витальную, жизнерадостную картину.

Итак, озорной молодой человек Дима Пузырев, впечатленный вершащимися переменами (демократия, гласность, ИТД, что означает «индивидуальная трудовая деятельность»), решает открыть частное сыскное агентство. Параллельно он увлекается блондинкой Леной — хозяйкой боксера Рекса и журналисткой, охотящейся за сенсациями при помощи метода «внедрение в жизнь».

Но ни с коммерцией, ни с блондинкой ничего у Димы не выходит. Чтобы не прогореть, ему приходится одалживаться у разбогатевшего друга детства Виктора, открывшего кооперативный туалет «Комфорт», а вечерами напиваться с тоски по Лене. Диминому папе регулярно приходится принимать вместо него заведомо бесперспективных клиентов. Но однажды к Пузыревым пожалует плачущая пенсионерка с «настоящим делом» — у нее похитили мужа. Одновременно с ней, к Диминой радости, в агентство заявится и учуявшая горячую тему Лена...

На этот сюжет нанизывается бесчисленная череда шуток, гэгов, трюков и эскапад — всё в гайдаевских традициях.

«Перечисляя круг негативных явлений, нашедших отражение в новой комедии Гайдая, — дивился в свое время Иван Фролов, — нельзя не поразиться их впечатляющему количеству. Кажется, здесь есть всё, что всплыло на поверхность в последнее время: угонщики самолетов, проституция, вымогательство, самогонщики, наркоманы, смена вывесок, выдаваемая за сокращение бюрократического аппарата, кооперативные извращения, спекуляция импортной сантехникой... И, как видим, все темы самые горячие, злободневные, ежедневно муссируемые в прессе, по радио и телевидению. Даже поразительно, как обо всём этом можно рассказать в одном фильме?!»^[225]

Большинство хохм касалось заявленной в названии кооперации. Соответствующие потешные вывески и указатели мелькают на всём протяжении фильма: Кооперативный проспект (развившийся из изначального Кооперативного тупика); Центральный совет кооператоров; кооперативная тюрьма «Комфорт» (развившаяся из одноименного туалета с Айвазовским на стенах и рыбками в аквариуме); коопдетсад «Солнышко»;

свадебный кооператив «Горько» (с сердечками вместо кавычек); кооператив «Искусство — народу» (где можно разглядеть ту самую «живопись» (с ударением на последнем слоге), которой в «Операции «Ы»...» торговал Вицин, и те кошки-копилки, на которых он тренировался с хлороформом)

...

Предостаточно в «Частном детективе» аллюзий и на другие нетленки Гайдая. Так, озвучивание главной героини Лены режиссер доверил Надежде Румянцевой, голосом которой говорит Наталья Варлей в «Кавказской пленнице». Узнаваемые румянцевские интонации за 22 года не изменились ни на йоту, хотя в этом исполнении более чем странно слышать блатные речи проститутки и алкоголички, в которых по сюжету перевоплощается пронырливая Лена.

Оператором «Частного детектива» был тот самый Игорь Черных, который «в воздухе, на земле, на воде и под водой» снимал «Бриллиантовую руку». Правда, на этот раз под водой ему пришлось снимать не в море, а в помещении общественного туалета, — и это замечательно показывает, к чему пришли советская жизнь и советское кино.

Александр Зацепин сочинил для «Частного детектива» целых три потенциальных песенных хита — про остров разлуки, про то, что «не стало вдруг покоя», да про Энгельса с Марксом, с восторгом смотрящих на перестройку. Также в картину попала отменная мелодия Зацепина «Дождь прошел», уже использованная им в популярной комедии «Где находится нофелет?».

Небольшие роли сыграли привычные в гайдаевских лентах Нина Гребешкова, Михаил Кокшенов и Михаил Светин и новые для режиссера (но непереманные для всякой перестроечной комедии) Леонид Ярмольник и Семен Фарада. Ранее не снимался у Гайдая и Александр Белявский (экспретендент на роль Остапа Бендера), в «Операции «Кооперация» он импозантно воплотил материализующегося из воздуха майора Кронина — еще более издевательский образ, чем всезнающие милиционеры из «Бриллиантовой руки».

Именно в этом фильме свою последнюю роль сыграл гайдаевский любимец Сергей Филиппов. Последняя козырная реплика, произнесенная им на экране, звучит так: «Сколько вы, нэпманы недобитые, тыщ будете огребать за вашу нетрудовую деятельность?»

Конечно, «Частного детектива» не сравнишь с «Кавказской пленницей» или «Иваном Васильевичем...». Пожалуй, уровню раннего Гайдая не уступают здесь только сцены с мечтательными видениями

Харатьяна, где он избавляет свою пессию от пагубных наклонностей, которые та себе приписывала.

Что ж, какое время — такие и фильмы. Бессмертная «Операция «Ы»...» на все сто соответствовала оптимистическим оттепельным шестидесятым годам, тогда как мрачные перестроечные восьмидесятые и не заслуживали ничего лучше «Операции «Кооперация». Так что Гайдая здесь упрекать не за что: в своих фильмах о современности он изумительно отражал текущую эпоху и даже на склоне лет ничуть не утратил этого умения.

Глава двадцать первая

«НА ДЕРИБАСОВСКОЙ ХОРОШАЯ ПОГОДА»

Америка. Мягков. Трамп

С развалом СССР рухнула и вся могучая система советского кино. И кинопроизводство, и кинопрокат функционировали столь скверно, что было даже удивительно, как вообще получается, что новые фильмы не только снимаются, а иногда и попадают в кинотеатры. Понятно, что в начале девяностых годов почти всё российское кино снималось на спонсорские деньги. Этим объясняется также количество и качество киношной дешёвки, оставшейся от того смутного времени. Спонсоры — не государство: на их средства (зачастую шальные) мог снимать кто угодно и что угодно.

Впрочем, и тогда лучшие советские режиссеры, давным-давно сделавшие себе имя, стояли особняком. Среди олигархов было немало выходцев из интеллигенции, и не представляло большого труда найти в этой среде честолюбивых меценатов, желающих инициировать запуск нового фильма Георгия Данелии, Эльдара Рязанова, Никиты Михалкова, Киры Муратовой и, конечно, Леонида Гайдая.

Леонид Иович, однако, не спешил воспользоваться возможностями, которые предоставлялись трансформирующейся на глазах эпохой. Но и менять профессию он не собирался. В 1991 году Гайдаю предложили последовать примеру многих его именитых коллег и возглавить на «Мосфильме» собственное объединение. Режиссер отказался не раздумывая.

— Руководить — это не мое дело, — объяснил он свою позицию. — Мое дело — снимать кино.

И когда Аркадий Инин предложил Леониду Гайдаю сюжет для еще одной пародийной комедии «на злобу дня», тот с радостью ухватился за эту идею.

Появление сценария «На Дерибасовской хорошая погода, или На Брайтон-Бич опять идут дожди» было инспирировано из ряда вон выходящим событием, не забывшимся и по сей день: открытым и

сознательным предательством последнего председателя КГБ Бакатина, который в 1991 году раскрыл американцам все схемы наших подслушивающих устройств в посольстве США в Москве. Этот постыдный факт Инин и его соавторы блистательно развили до полноценной сюжетной линии, красной нитью проходящей через последнюю комедию Гайдая. Сегодня эта линия может показаться абсурдной — подумать только, фильм рассказывает о совместной операции советской и американской спецслужб под лозунгом «КГБ и ЦРУ — дружба навек!». Но на тот момент подобный сюжет выглядел не менее правдоподобно, чем перспектива всеохватной кооперации во времена «Частного детектива».

Кстати, в самом начале работы над сценарием предполагалось, что это будет своеобразное продолжение «Операции «Кооперация» и, соответственно, главным героем останется Дима Пузырев в исполнении Дмитрия Харатьяна.

Но в итоге фантазия авторов породила совершенно иного протагониста — суперагента КГБ Федора Соколова: этакий «наш ответ Джеймсу Бонду». И на эту роль Гайдай поначалу планировал утвердить нового для себя молодого артиста — Александра Кузнецова, бывшего в то время такой же крупной звездой, как Харатьян. Но с Кузнецовым что-то не сложилось, и тогда Леонид Иович решил продолжить сотрудничество с полюбившимся ему Дмитрием. В конце концов Федор Соколов стал логичным продолжением Димы Пузырева, как в свое время культовый Шурик легко обернулся булгаковским инженером Тимофеевым.

Главную женскую роль Гайдай с самого начала планировал отдать американке. Пригласить сколько-нибудь известную актрису бюджет не позволял, поэтому выбирали из начинающих. Дело происходило в Нью-Йорке. Первой должна была просматриваться нигде ранее не снимавшаяся Келли МакГрилл. Гайдаю эта живая, активная девушка с внешностью, как он считал, типичной американки сразу же приглянулась, и он ее утвердил. К сожалению, съемками в «Дерибасовской» актерская карьера МакГрилл и закончилась — Келли вышла замуж за миллионера и посвятила свою жизнь домашнему хозяйству.

О том, что в фильме могла бы сняться и действительно будущая звезда, неоднократно рассказывал в интервью Дмитрий Харатьян. По его словам, Гайдай после первых же проб остался настолько доволен Келли МакГрилл, что решил никого больше и не смотреть.

— Но сегодня будет еще одна девушка, — сообщили Гайдаю.

— Как зовут? — без интереса отозвался режиссер.

— Милла Йовович, — был ответ.

— Не надо, — поморщился Гайдай. — Двух Иовичей для одной картины будет многовато.

Так звездный час Миллы Йовович был отложен до 1997 года, когда ее снимет в «Пятом элементе» Люк Бессон.

Все остальные роли были отданы известным русским актерам, причем с некоторыми Гайдай никогда раньше не работал. Благодаря привычке снимать прежде всего ранее проверенных лицедеев Леонид Иович успел задействовать в своих фильмах далеко не всех артистов, которые ему нравились.

Будучи сам актером, Гайдай обожал представителей этой профессии — и как режиссер, и как зритель. По словам Нины Гребешковой, у него был огромный список действующих советских кинозвезд, которых он желал бы рано или поздно пригласить сниматься. Например, очень хотел поработать с Валентином Гафтом (так и не пришлось) — и нередко вздыхал перед очередными съемками: мол, опять не нашлось в сценарии подходящей роли для Гафта.

Судя по всему, нравился Гайдаю и другой «рязановский» артист — Андрей Мягков, как и прославившая его картина «Ирония судьбы, или С легким паром!». В «На Дерибасовской хорошая погода» Мягков наконец стал еще и «гайдаевским» актером, сыграв ярчайшую отрицательную роль главаря русской мафии по прозвищу Артист, последовательно предстающего в образах Ленина, Сталина, Хрущева, Брежнева и анекдотического еврея дяди Миши.

Кстати сказать, оператор тоже оказался «рязановский» — Вадим Алисов в восьмидесятые годы постоянно работал с Эльдаром Александровичем.

Еще одним персонажем с ярко выраженным «еврейством» в сценарии значился приспешник Артиста по фамилии Кац (именно он произносит фразу, ставшую «крылатой»: «Кац предлагает сдать»ся»). Сначала Гайдай предложил сыграть Каца Михаилу Светину, но тому что-то не понравилось в сценарии, и он сгоряча отказался от роли, о чем впоследствии жалел до конца жизни. Отказался и Семен Фарада, которого не устроила «антисемитская» составляющая образа Каца. В конце концов роль карикатурного еврея-эмигранта блистательно исполнил Армен Джигарханян, с которым Гайдай дотоле не работал.

Шикарный дуэт двух генералов — кагэбэшного и цэрэушного — превосходно воплотили на экране Юрий Волынцев и Эммануил Виторган. Волынцева Гайдай до этого снимал в «Фитиле», а вот с Виторганом работал впервые. Когда актер в назначенный срок явился в гайдаевский

кабинет, Леонид Иович моментально расположил его к себе, сказав:

— Я должен извиниться за своих коллег-режиссеров. Вас, Эммануил Гедеонович, на мой взгляд, немножко заштамповали на экране. Я-то убежден, что вы острохарактерный актер.

Виторган просиял, ибо всегда был о себе такого же мнения. И цэрэушник Джек в его исполнении подтвердил это мнение на все сто.

Возможно, Гайдай в то время подходил к подбору актеров еще более скрупулезно, чем раньше. Леонид Иович по-прежнему был уверен: под его руководством кто угодно сыграет хорошо; но дело в том, что ему немного надоело перманентно направлять всякого снимающегося у него артиста в надлежащее русло. «Раньше я все роли сначала сам проигрывал, вплоть до женских, — говорил Гайдай в одном из последних интервью. — Проигрываю, что-то нахожу, потом начинаю с актером или актрисой работать. Если актер делает лучше меня — оставляю, если недотягивает — подсказываю. А сейчас больше как-то на актеров полагаюсь. Обленился, наверное. Раньше я бы нашел массу смешных деталей»^[226].

Осенью 1992 года съемочная группа отправилась в Нью-Йорк, где требовалось отснять существенную часть материала. В советское время Гайдай уже бывал в США, и эта страна его неизменно поражала. Вернувшись из первой поездки, он рассказывал жене:

— Ты обязательно должна там побывать. Это другой мир, другая планета.

До этого Нина Павловна полностью верила советской пропаганде и считала Америку адом, где на улицах идут нескончаемые перестрелки, а все честные люди влачат нищенское существование. Тем не менее в следующий раз Гайдай и Гребешкова отправились в Штаты вместе. С ними летели Анатолий Папанов и Ефим Березин^[19].

И вот настало время первого рабочего визита Гайдая на другой континент. Съемки проходили успешно, хотя основная часть материала снималась фактически беззаконно, без согласования с нью-йоркскими властями. Официально было получено разрешение только на съемку сцены с приездом арабского шейха, которая не без размаха была реализована возле знаменитого Всемирного торгового центра.

Официально снимали и в Атлантик-Сити, в знаменитом казино «Тадж-Махал», принадлежащем Дональду Трампу. Именно поэтому в финальных титрах фильма «На Дерибасовской хорошая погода» можно прочитать: «Съемочная группа благодарит г-на Дональда Трампа, персонал казино

«Тадж-Махал» и правительство штата Нью-Джерси за помощь в организации съемок».

Оказавшись в роскошном казино, Леонид Иович впервые в жизни забыл, что он на работе. Все люди, близко знавшие Гайдая в последние годы его жизни, отмечают, что его непреодолимой страстью были игральные автоматы, которые в конце восьмидесятых впервые появились в СССР. И вот Гайдай очутился в зале, уставленном яркими, блестящими и манящими «однорукими бандитами». Немудрено, что съемки в тот день начались не по расписанию.

Разумеется, Леонид Иович не мог и на экране не отдать должное своей страсти. О сыгранном им в последнем фильме эпизоде выше уже говорилось. Но отметим не менее значимую сцену: герой Харатьяна проходит через ряд игровых автоматов, дергает рычаги — и из каждого автомата немедля начинают сыпаться звонкие монеты. Так Гайдай в собственном гротескном стиле воплотил на пленке свои азартные мечты.

Экспедиция в Америку едва не завершилась трагическим образом, хотя в конце концов всё обошлось. «Под конец съемок у великолепного Гайдая случился инфаркт, — вспоминал продюсер фильма Дмитрий Девяткин, — но денег на лечение, конечно, не было. И страховки не было, хотя я предупреждал их, что нужно ее приобрести. Его сразу привезли в Roosevelt Hospital — хорошую больницу в центре Нью-Йорка. Я тоже приехал и объяснил, что это известный режиссер советского кино, ему тут же всё сделали в лучшем виде и даже не выставили счет. Видимо, поняли, что в самом деле великий человек»^{227}.

Картина «На Дерибасовской хорошая погода, или На Брайтон-Бич опять идут дожди» Гайдаю, несомненно, удалась. На наш взгляд, она по сей день остается лучшей постсоветской комедией. К тому же это единственный русскоязычный фильм, который можно сравнить с творчеством американской тройцы Цукер — Абрахамс — Цукер, создавшей ряд блистательных пародийных комедий. Гайдаевский фильм, конечно, тоже пародия, причем одновременно и на западное кино, и на наше. А Федор Соколов, по сути, остался единственным в российском кинематографе аналогом агента 007.

Еще во время работы над «Частным детективом» Гайдай постоянно напоминал своим соавторам-сценаристам Инину и Воловичу:

— Учтите, мы делаем фильм для детей.

В начальных титрах «На Дерибасовской хорошая погода» эта целевая аудитория была обозначена уже открытым текстом: «Историко-революционный фильм для детей младшего, старшего, зрелого и пожилого

возраста о тех далеких незабываемых временах, когда еще были СССР, КПСС, КГБ и колбаса по 2 руб. 20 коп.».

К сожалению, многие наши зрители в ту пору были уже не «детьми» — по-настоящему картина была оценена аудиторией лишь с годами. И многие критики сперва встретили ее в штыки. Нижеприведенный отзыв Алексея Ерохина из журнала «Столица» даже можно счесть положительным на фоне того, что писали остальные:

«Гайдай — классик и любимец бывшего советского народа, а потому пинать его очередную комедию не совсем прилично. Тем более что она на порядок лучше предыдущей гайдаевской ленты «Операция «Кооперация». Местами даже смешно — что для нынешней отечественной комедии, согласитесь, просто-таки диковинка. А порой даже очень смешно. Ей-богу. И это несмотря на то, что в главной роли — гэбэшного агента, посланного со спецзаданием в Нью-Йорк для борьбы с тамошней русской мафией, — вновь занят Дмитрий Харатьян, актер, по-моему, малокомедийный. Тут ведь мало рожу смешную скорчить — надо создать новую маску (или уж хоть «полумаску»), но прежняя — симпатяшно-романтическая — слишком плотно приросла к имиджу Харатьяна. Ладно, зато он девочкам нравится, глядишь, они и сборы фильму обеспечат. Что же касается масок — один очень хороший актер (а какой — не скажу, вам же интереснее смотреть будет) меняет их по ходу ленты с полдюжины, и это столь же забавно, как и неизменное рыжее мурло персонажа Михаила Кокшенова.

Гайдай, хочется сказать, остается верен себе — да вот только это не совсем так. Внешне — вроде бы да, тот же. Но из хохота ушла грусть, из ржачки ушло сочувствие — а они ведь были когда-то давно в приключениях Шурика, где из-под любой маски проглядывали добрые глаза и — помните? — птичку было жалко. Так жалко, что даже и теперь смешно»^{228}.

Денис Горелов в «Московском комсомольце» оказался куда более безжалостным, его рецензия была озаглавлена: «Акела промахнулся. В двадцать пятый раз»:

«Когда я служил вожатым, мы каждый тихий час собирались кружком и вполголоса придумывали очередной вожатский концерт. И каждый раз начинали ныть вожатые шестого отряда: «Не забывайте про октябрят. Все ваши устные шутки понятны старшим, а малышам надо что попроще: рожу скорчить, пнуть кого-нибудь, ведро воды на голову вылить — счастья будет до самого отбоя». С тех пор каждая плоская шутка сопровождалась кислым комментарием: «И пусть шестой отряд смеется».

Леонид Гайдай вот уже десять лет подряд ставит фильмы для шестого

отряда.

С тех пор как Леониду Иовичу пришлось сменить Юрия Никулина и Юрия Яковлева на Михаила Кокшенова и Михаила Пуговкина, крокодил у него не ловится. И «Спортлото-82», и «Опасно для жизни», и «Операция «Кооперация» были в равной степени безобразны и любимы зрителями, что отлично рекомендует наших зрителей. Теперь Гайдай добавил к этим рекордсменам отечественного проката сагу о борьбе советских и американских чекистов с русской мафией Нью-Йорка. Фильм называется «На Дерибасовской хорошая погода, или На Брайтон-Бич опять идут дожди» и постоянством трюков напоминает трехсотый спектакль во МХАТе. Искры сыплются из глаз, одежда висит обгорелыми клочьями, да еще сверху падает сапог Михаила Кокшенова (то есть сразу наповал) — обхохочешься. Крем с торта сдувают прямо в глаз, «отличница-спортсменка» (на этот раз американский агент с рекламной улыбкой) шмякает оземь расшалившихся бычков, а уж когда русский суперагент Федя достает из накладного бюстгальтера передатчик, вспоминаешь босоное детство и фильмы про шпионов, снятые узкоплёночной камерой.

Там много что еще есть вспомнить. Верблюд плюется, как в «Джентльменах удачи», мотоцикл подъезжает на свист, как «пылесос» в «Кавказской пленнице», кровать поднимают на вертолете, как «Москвич» в «Бриллиантовой руке», а Шефом снова оказывается сопливый моралист дядя Миша.

Постоянство — добродетель мужей, а не юмористов. Когда впервые видишь, как тучный дядька ускоренной съемкой вприпрыжку ломится через бурелом, это может показаться смешным. На десятый раз становится жалко дядьку. Он обычно еще и немолод, что особенно веселит собравшийся в зале шестой отряд.

Приходится признать, что мы свое отхохотали. Мир как-то организованно постарел и поумнел. Отпала охота сопереживать Иванушке-дурачку с оглоблей-непобедимкой, ни малейшего экстаза не вызывает Ришар. А супергерой 60-х — простак-дурилка картонная — повсеместно уступает экран ироничным профессионалам. Непонятно, чем вообще может рассмешить Гайдай в ту пору, когда запас трюков во всем мире иссяк и эксцентрика окончательно не надоела только французам. Да и те, сдается, терпят ужимки Луи де Фюнеса и падающие с полок чемоданы исключительно из патриотических побуждений, которые во Франции чрезвычайно сильны. Вызвать же всплеск патриотизма шутками типа «Кто вам сказал этих глупостей», «Чтоб я так жил, как Софочка справляет шестнадцатилетие» или «Настоящая фамилия Саддама Хусейна — Адик

Гусман» Гайдай может только на Брайтон-Бич, где фильм и снимался. Там же, по всей видимости, должны оценить и дурацкую местечковую похвальбу: Сема, поддержи мой макинтош, наша мафия самая страшная в мире. Я сам не верил, но люди говорят! — а против Рабиновича вообще нет приема, если нет другого Рабиновича»^[229].

Однако сегодня читать подобные заметки почти столь же забавно, как разгромные рецензии на «Бриллиантовую руку», опубликованные в конце шестидесятых годов. Время доказало, что и последнего фильма, снятого великим режиссером, ему вместе со всеми его поклонниками никак не стоило стыдиться.

Премьера картины состоялась 18 ноября 1992 года. Ровно через год Леонида Иовича Гайдая не стало.

Глава двадцать вторая, последняя

ЗАСЕДАНИЕ ЗАКРЫВАЕТСЯ

Израиль. «Идиот». Конец

Тридцатого января 1993 года Леонид Иович без какой-либо помпы, исключительно в кругу семьи, отпраздновал семидесятилетие.

В том же году Гайдая и Харатьяна пригласили в Иерусалим — на израильскую премьеру «На Дерибасовской хорошая погода». Именно в этом городе были сняты последние кинокадры с участием Леонида Иовича, а также последние, зафиксированные его собственной рукой.

Харатьян в Израиле не расставался с любительской камерой, но когда он пытался снимать Гайдая, тот реагировал с негодованием: «Что ты пленку тратишь? На кого ты тратишь пленку? Дима! Ни к чему это. Абсолютно». Утешением для Дмитрия могло послужить разве только то, что он, по-видимому, «заслужил» гайдаевское обращение по имени и на «ты».

Сам Леонид Иович на эту же камеру однажды снял Харатьяна. Дело происходило на пляже. На этих кадрах мы видим, как Дмитрий медленно идет по песку к воде, и одновременно слышим ободряющий голос Гайдая — его последние «режиссерские указания»: «Снимаю, Дима, пошел! Ну пошел, что ты? Дим! Давай-давай. Давай, Дима!»

К этому же периоду относятся не очень определенные планы относительно экранизации «Идиота» Достоевского. Вероятно, Гайдай всё-таки намеревался вернуться к классике, причем уже совсем некомедийной. Когда-то Пырьев подумывал отдать Гайдаю роль князя Мышкина, а теперь и сам Леонид Иович оказался в схожей ситуации. Пару раз он обращался к Харатьяну:

— Сыграешь, Дима, князя Мышкина, когда я буду снимать «Идиота»?

— Конечно, сыграю, Леонид Иович, если позовете, — отвечал изумленный Харатьян.

Конечно, со стороны Гайдая это были скорее мысли вслух, чем деловое предложение. Дмитрий, однако, был уверен, что Леонид Иович шутит — настолько неожиданной выглядела подобная перспектива.

Возможно, фраза «Харатьян сыграл Мышкина у Гайдая» и впрямь звучит как анекдот, но это лишь потому, что проект такого фильма не двинулся дальше стадии замысла. А между тем уже гайдаевский дебют «Долгий путь» свидетельствует, что режиссеру под силу и постановка совершенно серьезных драматических картин.

Но Гайдай столь прочно связал свое имя с эстетикой легчайших (хотя и не легкомысленных) эксцентрических комедий, что ожидать от него «серьезного» фильма казалось немыслимым не только для широкой публики, но и для большинства коллег — профессионалов, которым, казалось бы, должно быть известно: режиссер, умеющий снимать комедии, без труда справится и с любым другим жанром.

Между тем даже в кулуарных мосфильмовских разговорах с собратями-кинематографистами Гайдай почти всегда наталкивался на непонимание, стоило ему пуститься в рассуждения о своих некомедийных замыслах. «Мы с ним в каком-то мрачном углу курили, — вспоминал режиссер Сергей Соловьев, — он вдруг вздохнул и сказал: «Ты бы знал, как надоело быть Петрушкой. Как Гайдай — так непременно с кого-то штаны спадают. А как хотелось бы снять тонкую психологическую драму. Что-нибудь, знаешь, такое, в духе Антониони». Я уполз от него на карачках. От хохота»^[230].

Основную часть лета 1993 года Леонид Гайдай с удовольствием проводил на собственной даче под Звенигородом. В это время Инин и Волович разрабатывали каркас следующего сценария. Его действие должно было происходить на подводной лодке.

Гайдай, видимо, что-то предчувствовал, поскольку сказал соавторам:
— Ребята, я, наверное, уже не смогу.

Однако вскоре сам включился в процесс написания сценария. Когда его соавторы придумали для новой комедии не слишком оптимистичный финал, Гайдай вроде бы его одобрил, однако на следующий день сообщил им, что финал придется переделать.

— Нина сказала, что такой конец не годится, — развел руками Гайдай.
— Это не в моем духе. И она, кажется, права.

Аркадий Инин вспоминал, что присказка «А Нина сказала» постоянно всплывала в речи Леонида Иовича. К жене он прислушивался, хотя свою «покорность» чересчур иронически подчеркивал в разговорах с соратниками. Гайдай и на съемочной площадке нередко «прикрывался» именем жены, чтобы навести порядок. Мол, «Нина Павловна посоветовала вас всех уволить» и тому подобное.

Как бы то ни было, работа над новым сценарием вынужденно приостановилась: осенью Гайдай угодил в больницу с воспалением легких. Нина Павловна фактически поселилась там же, днем и ночью дежуря у постели мужа.

Незадолго до смерти Гайдай сказал супруге:

— Не суетись ты так, Нинок. Ну умру. Всё, что мог, я уже сделал.

Смерть настала внезапно. Впрочем, к ней никогда нельзя быть готовым.

Девятнадцатого ноября 1993 года Нина Павловна с Гайдаем сидели в его палате и разговаривали о даче. Леонид Иович читал газету «6 соток» и спрашивал у жены, какая у них на даче земля — кислая или слабокислая.

Внезапно Гайдай сильно закашлялся. Нина Павловна, зная, что у мужа аритмия, велела ему не напрягаться и на всякий случай под села рядом. Она переживала, что может снова произойти инфаркт.

Но случилось другое: тромб закупорил легочную артерию. Смерть наступила мгновенно. Леонид Иович умер в буквальном смысле слова на руках своей жены.

Это был легкий уход. Гайдай прожил счастливую семидесятилетнюю жизнь и расстался с ней без мучений. Он действительно сделал в ней всё именно так, как хотел. Недаром на вопрос ведущего программы «Встреча по вашей просьбе» (это было последнее телеинтервью Гайдая): «Кем бы вы хотели быть в следующей жизни?» — Леонид Иович ответил просто и достойно: «Следующую жизнь я бы хотел прожить так же, как прожил эту и живу в этой».

ЭПИЛОГ

Леонид Гайдай не застал того бума вокруг его творчества, который начался во второй половине девяностых годов. Как бы он к нему отнесся? Наверное, как всегда: внешне остался бы равнодушным, но внутренне — порадовался бы.

В отличие от большинства режиссеров, Гайдай охотно пересматривал собственные фильмы, особенно со зрителями. В восьмидесятых он нередко посещал кинотеатры, где шли «Кавказская пленница», «Бриллиантовая рука» или «Иван Васильевич меняет профессию» — их неизменно где-нибудь да показывали. Вернувшись после киносеанса, Леонид Иович удовлетворенно сообщал родным:

— Представляете, зрители смеются во всех тех же местах, что и раньше.

Будучи типичным художником-бессребреником, Гайдай искренне ликовал, когда его фильмы появились в продаже на видеокассетах, причем по бешеным ценам. О том, что на его творчестве зарабатывает кто-то другой, он даже не задумывался. Сам факт огромной востребованности его картин несказанно радовал режиссера.

Поэтому Гайдаю, конечно, было бы приятно узнать, что, например, фильм «Иван Васильевич меняет профессию» благодаря телевидению стал не менее «новогодним», чем рязановская «Ирония судьбы». Что ни одна неделя в России не обходится без телепоказа какой-нибудь его картины. Что цитатами из его фильмов разговаривают персонажи сериалов, ведущие и участники ток-шоу, стендап-комики, журналисты, пользователи Интернета... Не говоря уже об обычных людях на улице.

Этот бум вокруг имени Гайдая и главных его шедевров не утихает до сих пор. Многие из тех, кто имел отношение к жизни и деятельности Леонида Иовича, переживали, что при такой тотальной, всесторонней «эксплуатации» его фильмы начнут приедаться, станут замыленными, «навязнут в зубах». Однако ничего подобного не произошло и — о чем теперь уже можно говорить с уверенностью — не произойдет никогда.

Едва ли кто-либо из советских мастеров культуры так же прочно и органично вошел в современную российскую действительность, как Гайдай. Знание его фильмов как-то незаметно, но совершенно естественным путем превратилось в национальную черту: русский человек, не видевший ни одного гайдаевского шедевра, вроде как уже и не может

считаться русским. И такая мысль выглядит не радикальной, а справедливой, поскольку вслед за Пушкиным Гайдай — еще одно «наше всё». Без его кинокомедий мы все сегодня были бы немножко другими — и это высший результат, которого в принципе может достичь творец, художник, гений. Словом, подлинно великий утешитель, каковым и был Леонид Иович Гайдай.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Л. Гаїдай.

Леонид Гайдай. Киноконцерт «Мосфильм»

К/ф «Самогонщики». «Мосфильм», 1961 г.







К/ф «Деловые люди». «Мосфильм», 1962 г.





К/ф «Операция «Б» и другие приключения Шурика». «Мосфильм», 1965 г.





К/ф «Кавказская пленница». «Мосфильм», 1966 г.





К/ф «Бриллиантовая рука». «Мосфильм», 1968 г.





К/ф «12 стульев». «Мосфильм», 1971 г.



К/ф «Иван Васильевич меняет профессию». «Мосфильм», 1973 г.





К/ф «Не может быть!». «Мосфильм», 1975 г.



К/ф «На Дерибасовской хорошая погода, или

На Брайтон-Бич опять идут дожди».

«Мосфильм», 1992 г.



ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА Л. И. ГАЙДАЯ

1923, 30 января — в городе Свободном в семье Иова Исидоровича и Марии Ивановны Гайдаев родился младший из троих детей Леонид.

Переезд семейства в Читу.

1931 — переезд Гайдаев в Иркутск.

1941, 20 июня — окончил в Иркутске 42-ю железнодорожную школу.

1942, 7 февраля — призван в армию.

Июнь — зачислен во взвод пешей разведки рядовым 1263-го стрелкового полка 381-й стрелковой дивизии.

Декабрь — награжден медалью «За боевые заслуги» и принят в кандидаты в члены В КП (б).

1943, 20 марта — во время выполнения боевого задания под Новосокольниками тяжело ранен осколком гранаты в правую стопу.

1944, январь — закончил продолжительное лечение в ряде медсанбатов и госпиталей, признан негодным к воинской службе и демобилизован.

Февраль — принят в театральную студию при Иркутском областном драматическом театре.

1947, август — завершил обучение в студии, включен в основной состав театра.

1949 — принят на режиссерский факультет ВГИКа в мастерскую Григория Александрова.

1953, 1 ноября — женился на однокурснице с актерского факультета ВГИКа Нине Павловне Гребешковой.

1955 — окончил ВГИК, получил диплом с отличием и принят штатным режиссером на студию «Мосфильм».

Работал в качестве режиссера-практиканта и сыграл одну из главных ролей в картине Бориса Барнета «Ляна».

1956, 4 августа — рождение дочери Оксаны.

Выход дебютной режиссерской работы (совместно с Валентином Невзоровым) — фильма «Долгий путь».

1958 — выход в ограниченный прокат сокращенного варианта фильма «Жених с того света».

1960 — выход фильма «Трижды воскресший».

- 1961 — премьера короткометражки «Пес Барбос и необычный кросс».
- 1962 — премьера короткометражки «Самогонщики».
- 1963 — выход фильма «Деловые люди».
- 1965 — выход фильма «Операция «Ы» и другие приключения Шурика».
- 1967 — выход фильма «Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика».
- 1969 — выход фильма «Бриллиантовая рука».
- 1970 — награжден «за комедии последних лет» Государственной премией РСФСР имени братьев Васильевых.
- 1971 — выход двухсерийного фильма «12 стульев».
- 1973 — выход фильма «Иван Васильевич меняет профессию».
- 1974 — получил звание народного артиста РСФСР.
- 1975 — выход фильма «Не может быть!».
- 1978 — выход фильма «Инкогнито из Петербурга».
- 1980 — выход советско-финского фильма «За спичками».
- 1982 — выход фильма «Спортлото-82».
- 1985 — выход фильма «Опасно для жизни!».
- 1987 — получил звание народного артиста СССР.
- 1990 — выход фильма «Частный детектив, или «Операция «Кооперация»».
- 1992 — выход российско-американского фильма «На Дерибасовской хорошая погода, или На Брайтон-Бич опять идут дожди».
- 1993, 19 ноября — скончался в Москве в результате тромбоэмболии легочной артерии. Похоронен в Москве на Кунцевском кладбище.

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

- Березин В.* Леонид Гайдай: Иркутские страницы. Иркутск, 2013.
- Волков А.* Эксцентрическая комедия. М., 1977.
- Гений комедии: к 90-летию Л. И. Гайдая: Биобиблиографическое электронное издание. Иркутск, 2012.
- Глоба П., Раззаков Ф.* Знаменитые Водолеи. М., 2011.
- Зацепин А.* «Есть только миг...». М., 2003.
- Лайнер Л.* Веселая троица. М., 2001.
- Никулин Ю.* Почти серьезно. М., 2003.
- Новицкий Е.* 50 культовых советских фильмов. М., 2016.
- Новицкий Е.* Так говорили в советских комедиях. Ростов н/Д., 2016.
- Пожарская И.* Юрий Никулин. М., 2010.
- Пупшева М., Иванов В., Цукерман В.* Гайдай Советского Союза. М., 2002.
- Раззаков Ф.* Досье на звезд: правда, домыслы, сенсации. Наши любимые фильмы. М., 2001.
- Раззаков Ф.* Любимые женщины Леонида Гайдая. М., 2013.
- Слободской М., Костюковский Я., Гайдай Л.* Бриллиантовая рука. М., 1970.
- Три кинокомедии. М., 1969.
- Фролов И.* В лучах эксцентрики. М., 1990.
- Цымбал Е.* От смешного до великого: Воспоминания о Леониде Гайдае // Искусство кино. 2003. № 10.

Новицкий Е. И.
Н 73 Леонид Гайдай / Евгений Новицкий. — М.: Молодая гвардия, 2017. — 413[3] с.: ил. — (Жизнь замечательных людей: сер. биогр.; вып. 1682).

ISBN 978-5-235-04043-4

УДК 791.43(092)

ББК 85.374(2)

знак информационной продукции 16+

Новицкий Евгений Игоревич

ЛЕОНИД ГАЙДАЙ

Художественный редактор К. В. Забусик

Технический редактор М. П. Качурина

Корректор Т. И. Маляренко

Сдано в набор 03.07.2017. Подписано в печать 15.08.2017.
Формат 84×108/32. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная.
Гарнитура «Newton». Усл. печ. л. 21,84+0,84 вкл. Тираж 3500 экз.
Заказ № 1715880.

Издательство АО «Молодая гвардия». Адрес издательства:
127055, Москва, Суцеская ул., 21. Internet: <http://gvardiya.ru>. E-mail: dsel@gvardiya.ru

ARVATO BERTELSMANN

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленного электронного оригинал-макета в ООО
«Ярославский полиграфический комбинат» 150049, Ярославль,
ул. Свободы, 97

notes

Примечания

Общество спасания на водах (ОСВОД) — добровольная массовая общественная организация.

Название части установить не удалось. Указанная аббревиатура не является официальным наименованием.

Всесоюзный (ныне — Всероссийский) государственный институт кинематографии.

Молодых людей 1923–1925 годов рождения стали призывать в армию только в конце 1941-го — начале 1942 года.

Врачебно-трудовая экспертная комиссия (ВТЭК) — орган, осуществляющий экспертизу длительной и постоянной утраты трудоспособности.

ГИТИС — Государственный (ныне — Российский) институт театрального искусства в Москве, крупнейший театральный вуз в Европе и один из самых крупных в мире; готовит режиссеров и актеров драмы, музыкального театра, эстрады, цирка, а также театроведов, балетмейстеров, сценографов.

ВСХВ (Всесоюзная сельскохозяйственная выставка), с 1959 года — ВДНХ (Выставка достижений народного хозяйства) — выставочный комплекс в Москве.

Альфрейная роспись (от *ит.* al fresco — свежий или al fray — через преграду, то есть с использованием трафаретов) — разновидность интерьерной росписи, имитирующая различные виды отделки помещения (ценные породы дерева, гипсовую лепнину, шелковые драпировки, металлические поверхности, растительные узоры и т. п.).

Названия романа Ильфа и Петрова и гайдаевского фильма по его мотивам различаются в написании: в первом случае — «Двенадцать стульев», во втором — «12 стульев».

Deus ex machina (*лат.* бог из машины) — неожиданная развязка ситуации с привлечением внешнего, ранее не действовавшего в ней фактора; выражение пошло от античных трагедий, в которых развязка наступала благодаря вмешательству какого-либо представителя пантеона, появлявшегося на сцене — например, спускавшегося сверху — при помощи механизма.

Семпл (сэмпл) — небольшой оцифрованный акустический фрагмент, чаще всего звук музыкального инструмента.

Глиссандо — прием извлечения звука из музыкальных инструментов путем легкого и быстрого скольжения пальцев по клавишам или струнам.

Терменвокс — первый отечественный электромузыкальный инструмент, созданный в 1919 году изобретателем Львом Терменом, на котором играют путем перемещения рук в электромагнитном поле между двумя антеннами: высота звука определяется расстоянием от правой руки до одной антенны, громкость — расстоянием от левой руки до другой антенны.

Большое спасибо (нем.).

Имеются в виду «Поговори хоть ты со мной...» и «Песня про зайцев» в исполнении соответственно Высоцкого и Никулина.

Е. Цымбал взял ряд интервью с актерами и другими работниками кино, имевшими отношение к Гайдаю. Эти беседы стали основным материалом, вошедшим в названный фильм Цымбала. В 2003 году режиссер опубликовал в журнале «Искусство кино» большой материал о Гайдае, используя в нем текстовые записи тех же интервью.

Символ веры, мировоззрение (*фр.*).

Главным положительным героем последнего фильма Гайдая «На Дерибасовской хорошая погода» является агент КГБ Федор Соколов в исполнении Дмитрия Харатьяна.

Ефим Березин (1919–2004) — народный артист Украинской ССР, выступал на эстраде вместе с Юрием Тимошенко (под псевдонимами соответственно Штепсель и Тарапунька). В свое время для дуэта писал эстрадные миниатюры Владлен Бахнов. Этот факт нашел отклик в фильме «Иван Васильевич меняет профессию» (Бахнов был соавтором сценария), где милиционер обращается к царю: «Тоже мне Тарапунька и Штепсель нашелся!»

comments

Комментарии

Добротворский С. И задача при нем... // Искусство кино. 1996. № 9.
Приводится по: <http://seance.ru/blog/gayday/>.

Цит. по: *Березин В.* Леонид Гайдай: Иркутские страницы. Иркутск, 2013. С. 170–173.

Цит. по: Там же. С. 181.

Цит. по: Там же. С. 185.

Цит. по: Там же. С. 189–190.

Цит. по: Там же. С. 192.

Цит. по: *Гордеева О.* Одноклассница Гайдая не любит его фильмы // Пятница. 2005. № 13. 1 апреля.

Цит. по: *Березин В.* Указ. соч. С. 193.

Цит. по: Там же. С. 176–177.

Цит. по: Там же. С. 186.

Цит. по: Там же. С. 199–201.

Цит. по: *Соболь В.* Письмо брату // Восточно-Сибирская правда. 2004. 5 февраля.

Цит. по: *Березин В.* Указ. соч. С. 178.

Цит. по: Там же. С. 194.

См.: *Разуваев П.* Леонид Гайдай закончил войну в Иванове // Ивановская газета. 2015. № 16. 3 марта.

Цит. по: Там же.

См.: Там же.

Егунов В. И спасал нас Леня Гайдай // Культура: вести, проблемы, судьбы. 2003. № 1/2. С. 6.

Гайдай Л. Сюжеты из старого дома в Глазково // Восточно-Сибирская правда. 2003. 30 января.

Цит. по: *Шелехов Д.* Такой несерьезный серьезный Гайдай // Иркутянка. 2003. № 2. С. 4.

Егунов В. Второй после Всевышнего. Иркутск, 2003. С. 106–107.

Соболь В. «Это не мой фильм» // Говорит и показывает Иркутск. 2001.
9 ноября.

Гайдай Л. Указ. соч.

Цит. по: *Гайдай В.* Отец Леонида Гайдая был каторжником // Копейка. 2006. № 20. 24 мая.

Фролов И. В лучах эксцентрики. М., 1990. С. 3–5.

Цит. по: *Сергеева Ж.* Операция «И» // *Собеседник.* 1993. № 6. С. 10.

Цит. по: *Березин В.* Указ. соч. С. 238–240.

Цит. по: Там же. С. 241–242.

Фролов И. Указ. соч. С. 6–7.

Там же. С. 5–6.

Там же. С. 7–8.

Там же. С. 9.

Цит. по: *Липилин В.* Четыре стула Леонида Гайдая // Самарское обозрение. 2000. № 9. 28 февраля.

Цит. по: Там же.

Цит. по: Суховерхов А. Гайдай-парк// Московский комсомолец. 1998. 30 января.

Цит. по: *Капков С.* Эти разные, разные лица. М., 2001. С. 150.

Цит. по: *Сергеева Ж.* Указ. соч. С. 10.

Соболь В. «Это не мой фильм».

Андон В. Рождение молдавского кино. Кишинев, 1986. С. 138.

Цит. по: *Щедров Я., Горелова В., Хлебникова В.* Кино эпохи Ленинизма
// Московский комсомолец. 2008. 29 января.

Цит. по: *Лунькова О.* «Леонид Гайдай, которого я всю жизнь терпела»
// Огонек. 1998. № 5. С. 49.

Цит. по: *Пупшева М., Иванов В., Цукерман В.* Гайдай Советского Союза. М., 2002. С. 50–51.

Цит. по: *Сергеева Ж.* Указ. соч. С. 10.

Данелия Г. Безбилетный пассажир: «байки» кинорежиссера. М., 2005. С. 392.

Цит. по: *Березин В.* Указ. соч. С. 256.

Дыховичный В., Слободской М. Стакан воды. М., 1956. С. 17.

Они же. Разные комедии. М., 1965. С. 159–160.

Цит. по: *Березин В.* Указ. соч. С. 257.

Цит. по: *Цымбал Е.* От смешного до великого: Воспоминания о Леониде Гайдае // Искусство кино. 2003. № 10. Приводится по: <http://kinoart.ru/archive/2003/10/nl0-article20>.

Цит. по: Пупшева М., Иванов В., Цукерман В. Указ. соч. С. 60.

Цит. по: Цымбал Е. Указ. соч.

Цит. по: *Пожарская И.* Юрий Никулин. М., 2010. С. 252.

Цит. по: *Пестравский П.* На рыбалке с Леонидом Гайдаем // Суть. 2013. № 34 // <http://www.sutynews.ru/index.php?mode=articles&id=5397>.

Фролов И. Указ. соч. С. 26.

Цит. по: Дунаевская О. Нина Гребешкова: «Гайдай говорил о Горбачеве: он же совсем один...» // Известия. 2008. 29 января.

Олейник С. Пес Барбос и необычный кросс // Правда. 1960. 10 апреля.

Цит. по: *Березин В.* Указ. соч. С. 253–254.

Фролов И. Указ. соч. С. 27.

Цит. по. *Лайнер Л.* Веселая троица. М., 2001. С. 18–19.

Цит. по: *Пупшева М., Иванов В., Цукерман В. Указ. соч. С. 72.*

Цит. по: *Тимофеева И.* Леонид Гайдай: «Вроде не бездельники и могли бы жить...» // *Экран и сцена*. 1993. № 3. С. 8.

Никулин Ю. Почти серьезно. М., 2003. С. 483–490.

Цит. по: *Березин В.* Указ. соч. С. 259–260.

Цит. по: Там же. С. 260–261.

Никулин Ю. Указ. соч. С. 492–495.

Фролов И. Указ. соч. С. 38–39.

Цит. по: *Раззаков Ф*, Досье на звезд: правда, домыслы, сенсации. Наши любимые фильмы. М., 2001. С. 10.

Цит. по: *Оберемко В.* Нина Гребешкова: «Гайдаю было неинтересно, если ничего не происходило» // Аргументы и факты. 2013. № 48.

Цит. по: Дом вдовы Гайдая захватили кошки // Собеседник. 2013. 4 июля.

Добротворский С. Указ. соч.

*Горелов Д. Из жизни контрабандистов // Комсомольская правда. 2015.
22 мая.*

Цит. по: *Глоба П., Раззаков Ф.* Знаменитые Водолеи. М., 2011. С. 352.

Никулин Ю. Указ. соч. С. 495–496.

Цит. по: *Путиева М., Иванов В., Цукерман В. Указ. соч. С. 323.*

Цит. по: *Березин В.* Указ. соч. С. 262.

Цит. по: Цымбал Е. Указ. соч.

Цит. по: *Пахомова А.* Почему Александр Демьяненко предпочел Наталье Варлей гримершу//<http://7days.ru/stars/privatelife/pochemu-aleksandr-demyanenko-predpochel-natale-varley-grimershu.htm>.

Цит. по: *Забелина М.* «Операция «Ы» и другие приключения Шурика»
// Наше кино. 2005. № 5. Приводится по: <http://web.archive.org/web/20090226042813/http://www.nashe-kino.ru/detail.aspx?id=211>.

Цит. по: Там же.

Цит. по: Там же.

Цит. по: *Пахомова А.* Указ. соч.

Цит. по: *Березин В.* Указ. соч. С. 264–265.

Цит. по: *Забелина М.* Указ. соч.

Цит. по: Там же.

Цит. по: Там же.

Цит. по: Там же.

Цит. по: Там же.

Горелов Д. Шурик, победитель великанов // Комсомольская правда.
2015. 4 марта.

Он же. Лучшие годы нашей жизни // The Prime Russian Magazine. 2013. № 2. приводится по: http://primerussia.ru/article_materials/153.

Цит. по: *Сергеева Ж.* Указ. соч. С. 10.

Бауман Е. В чем сила эксцентрики (Заметки о творчестве Леонида Гайдая) // Кино и время. Вып. 3. М., 1980. С. 126.

Цит. по: *Путиева М., Иванов В., Цукерман В. Указ. соч. С. 278–279.*

Никулин Ю. Указ. соч. С. 499.

Цит. по: *Путиева М., Иванов В., Цукерман В. Указ. соч. С. 152–153.*

Цит. по: Там же. С. 399–403.

Зацепин А. «Есть только миг...». М., 2003. С. 123–125.

Цит. по: Вейценфельд А. «Звукорежиссура — моя вторая профессия» // Звукорежиссер. 2003. № 2. Приводится по: [http://2011.russiancinema.ru/index.php?e_dept_id= 1 &e_person_id= 1865](http://2011.russiancinema.ru/index.php?e_dept_id=1&e_person_id=1865)

Рагозин Ю. Есть только миг! // Смена. 1983. № 10. С. 18.

Цит. по: *Глоба П., Раззаков Ф.* Указ. соч. С. 361–362.

Цит. по: *Березин В.* Указ. соч. С. 266–267.

Этуш В. И я там был. М., 2002. С. 231–235.

Цит. по: *Малюкова Л.* Владимир Этуш: «Он поощрял инициативу...» // Искусство кино. 1996. № 9. С. 34.

Юнгвальд-Хилькевич Г. За кадром. М., 2000. С. 55–57.

Костюковский Я., Слободской М., Гайдай Л. Кавказская пленница//Три кинокомедии. М., 1969. С. 120.

Цит. по: *Калентьева А. Наталья Варлей*//Актёры советского кино. М., 1974. С. 38.

Цит. по: *Глоба П., Раззаков Ф.* Указ. соч. С. 364–365.

Зацепин А. Указ. соч. С. 126–131.

Фролов И. Указ. соч. С. 92–93.

Цит. по: *Пахомова А.* Указ. соч.

Цит. по: *Цымбал Е.* Указ. соч.

Никулин Ю. Указ. соч. С. 499.

Цит. по: *Иваницкий С. Яков Костюковский: «На просмотре «Кавказской пленницы» Брежнев смеялся так, что стены тряслись. Узнав, что фильм запрещен, он распорядился немедленно выпустить его в прокат»*
// События и люди. 2008. № 40. 15 декабря.

Цит. по: *Глоба П., Раззакое Ф.* Указ. соч. С. 368–369.

Цит. по: Там же. С. 369–370.

Цит. по: *Савельева Я.* От «Бриллиантовой руки» до Торы // <http://www.jewish.ru/culture/cinema/2010/01/news994281985.php>.

Цит. по: *Цымбал Е.* Указ. соч.

Гайдай Л. О фильме «Кавказская пленница» // Три кинокомедии. С. 111–114.

Костюковский Я., Слободской М., Гайдай Л. Указ. соч. С. 144.

Там же. С. 153–154.

Там же. С. 157–158.

Цит. по: *Березин В.* Указ. соч. С. 241.

Цит. по: Цымбал Е. Указ. соч.

Фролов И. Указ. соч. С. 94–95.

Цит. по: *Пупшева М., Иванов В., Цукерман В. Указ. соч. С. 213–214.*

Горелов Д. Как зайцу карман // Баку. 2009. № 4. С. 64.

Цит. по: *Раззаков Ф.* Указ. соч. С. 184–185.

Цит. по: *Пупшева М., Иванов В., Цукерман В. Указ. соч. С. 215–216.*

Цит. по: Там же. С. 225.

Цит. по: *Иваницкий С.* Указ. соч.

Цит. по: *Глоба И, Раззаков Ф. Указ. соч. С. 378–379.*

Цит. по: *Фролов И.* Указ. соч. С. 40.

Папанов А. Комедии верный рыцарь // Труд. 1983. 30 января.

Цит. по: *Глоба И, Раззаков Ф. Указ. соч. С. 382–383.*

Слободской М., Костюковский Я., Гайдай Л. Бриллиантовая рука. М., 1970. С. 18–19.

Там же. С. 70, 72–73.

Цит. по: *Глоба П., Раззаков Ф.* Указ. соч. С. 383.

Зацепин А. Указ. соч. С. 131–132.

Цит. по: *Пупшева М., Иванов В., Цукерман В. Указ. соч. С. 234–235.*

Цит. по: *Тимофеева И.* Указ. соч. С. 8.

Никулин Ю. Указ. соч. С. 500–503.

Цит. по: *Цымбал Е.* Указ. соч.

Цит. по: *Пупшева М., Иванов В., Цукерман В. Указ. соч. С. 263–264.*

Цит. по: *Сергеева Ж.* Указ. соч. С. 10.

Цит. по: *Тимофеева И.* Указ. соч. С. 8.

Слободской М., Костюковский Я., Гайдай Л. Указ. соч. С. 9–10.

Там же. С. 51–52.

Там же. С. 88–89.

Там же. С. 117, 120.

Там же. С. 132–133.

Тамже. С. 172–173.

Цит. по: *Полупанов В.* Композитор Александр Зацепин: «Писать музыку в корзину мне неинтересно» //Аргументы и факты. 2016. № 10.

Цит. по: *Сергеева Ж.* Указ. соч. С. 10.

Цит. по: *Пахомова А.* Вдова Леонида Гайдая: неизвестные подробности о съемках легендарных фильмов режиссера // <http://7days.ru/stars/privatelife/vdova-leonida-gaydaya-neizvestnye-podrobnosti-o-semkakh-legendamykh-filmov-rezhissera.htm>.

Цит. по: Суховерхое А. Указ. соч.

Цит. по: *Стародубец А.* Александр Зацепин: к «звездам» чужаков не подпускают // Труд. 2006. 10 марта.

Горелов Д. Как зайцу карман. С. 62, 64–65.

Цит. по: *Лунькова О.* Указ. соч. С. 48.

Слободской М., Костюковский Я., Гайдай Л. Указ. соч. С. 53.

Цит. по: *Фролов И.* Указ. соч. С. 104.

Цит. по: *Раззаков Ф.* Досье на звезд: правда, домыслы, сенсации. Наши любимые фильмы. М., 2001. С. 415–416.

Цит. по: Там же. С. 417.

Цит. по: *Пахомова А.* Нина Гребешкова: «В роли Остапа Бендера у Гайдая должен был сниматься Высоцкий» // <http://7days.ru/stars/privatelife/nina-grebeshkova-v-rol-ostapa-bendera-ugaydaya-dolzhen-byl-snimatsya-vysotskiy.htm>.

Цит. по: Там же.

Никулин Ю. Указ. соч. С. 503.

Цит. по: *Пупшева М., Иванов В., Цукерман В. Указ. соч. С. 279–280.*

Цит. по: *Тимофеева И.* Указ. соч. С. 8.

Цит. по: *Мельман Д.* Пенсионер по имени Фокс // Московский комсомолец. 2000. 14 января.

Цит. по: *Пахомова А. Нина Гребешкова: «В роли Остапа Бендера у Гайдая должен был сниматься Высоцкий».*

Цит. по: Наташа Фатеева была толстой, потому что любила пожрать галушки // Экспресс-газета. 2003. № 39.

Цит. по: *Пупшева М., Иванов В., Цукерман В. Указ. соч. С. 306.*

Рогинский Б. Интеллигент, сверхчеловек, манекен — что дальше? Экранизации романов Ильфа и Петрова // Звезда. 2005. № 11. Приводится по: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2005/11/rol2.html>.

Цит. по: *Марголит Е.* Умер Леонид Гайдай // Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Кино и контекст. Т. 6. СПб., 2004. Приводится по: http://2011.russiancinema.ru/index.php?e_dept_id=1&e_person_id=175.

Цит. по: *Пупшева М., Иванов В., Цукерман В. Указ. соч. С. 156–157.*

Цит. по: Суховерхое А. Указ. соч.

Цит. по: *Грабенко Л.* Вдова Леонида Гайдая актриса Нина Гребешкова: «Леня умер у меня на руках — вот только что мы с ним разговаривали, и через минуту его не стало. Я даже не сразу поняла, что осталась одна» // Бульвар Гордона. 2010. № 47. 23 ноября.

Яковлев Ю. Между прошлым и будущим. М., 2003. С. 161–168.

Цит. по: *Пупшева М., Иванов В., Цукерман В. Указ. соч. С. 319–320.*

Цит. по: Там же. С. 317–318.

Фролов И. Указ. соч. С. 127.

Чухрай Г. Мое кино. М., 2001. С. 251–254.

Цит. по: *Пупшева М., Иванов В., Цукерман В. Указ. соч. С. 307.*

Цит. по: *Дунаевская О. Указ. соч.*

Новицкий Е. МЕФИСТОФЕЛЬ FOREVER // Волга. 2008. № 3.
Приводится по: <http://magazines.russ.ni/volga/2008/3/no5.html>.

Цит. по: *Раззаков Ф.* Указ. соч. С. 471.

Цит. по: *Пупшева М., Иванов В., Цукерман В. Указ. соч. С. 333.*

Цит. по: *Глоба П., Раззаков Ф.* Указ. соч. С. 407–408.

Цит. по: *Цымбал Е.* Указ. соч.

Французов Ф. «Не может быть!» // Советский экран. 1975. № 6. С. 10–11.

Цит. по: Пупшева М., Иванов В., Цукерман В. Указ. соч. С. 343–345.

Цит. по: Там же. С. 340–342.

Стронгин В. Савелий Крамаров: сын врага народа. М., 2008. С. 241–245.

Цит. по: *Пупшева М., Иванов В., Цукерман В. Указ. соч. С. 342.*

Цит. по: *Тимофеева И.* Указ. соч. С. 9.

Цит. по: *Глоба П., Раззаков Ф.* Указ. соч. С. 412.

Цит. по: *Раззаков Ф.* Указ. соч. С. 479.

Даль О. Дневники. Письма. Воспоминания. М., 1999. С. 436.

Цит. по: *Раззаков Ф.* Досъе на звезд (1962–1980 гг.). М., 1998. С. 30.

Фролов И. Указ. соч. С. 150.

Цит. по: Там же. С. 149.

Цит. по: *Щедров Я., Горелова В., Хлебникова В. Указ. соч.*

Фролов И. Указ. соч. С. 142–144, 150.

Цит. по: *Тимофеева И.* Указ. соч. С. 9.

Фролов И. Указ. соч. С. 151.

Виролайнен Л. Майю Лассила // Лассила М. За спичками. М., 1955. С. XI–XII.

Там же. С. XIII–XIV.

Цит. по: «За спичками» // Мегаэнциклопедия «Кирилла и Мефодия»:
<http://www.km.ru/kino/encyclopedia/za-spichkami>.

Леонов Е. Письма, статьи, воспоминания. М., 2000. С. 192.

Цит. по: *Пахомова А.* Вдова Леонида Гайдая: неизвестные подробности о съемках легендарных фильмов режиссера.

Цит. по: Леонид Куравлев: «Мне стыдно играть олигарха. Предлагали, но я не продаюсь» // Комсомольская правда. 2013. 1 августа.

Фролов И. Указ. соч. С. 54–55.

Цит. по: *Глоба П., Раззаков Ф.* Указ. соч. С. 420.

Хорт А. «Спортлото-82» // Советский экран. 1981. № 23. С. 20–21.

Цит. по: *Глоба П., Раззаков Ф.* Указ. соч. С. 423.

Цит. по: Пупшева М., Иванов В., Цукерман В. Указ. соч. С. 396–398.

Цит. по: *Глоба П., Раззаков Ф.* Указ. соч. С. 425.

Цит. по: Там же.

Зоркий А. Силы небесные и земные // Советский экран. 1985. № 21. С. 8.

Цит. по: *Пупшева М., Иванов В., Цукерман В. Указ. соч. С. 407–408.*

Сергеева Ж. Указ. соч. С. 10.

Тимофеева И. Указ. соч. С. 9.

Цит. по: *Глоба П., Раззаков Ф.* Указ. соч. С. 428–429.

Цит. по: *Раззаков Ф.* Досье на звезд: правда, домыслы, сенсации. С. 533–534.

Цит. по: *Глоба П., Раззаков Ф.* Указ. соч. С. 37–38.

Цит. по: *Сергеева Ж.* Указ. соч. С. 10.

Фролов И. Указ. соч. С. 179–180.

Цит. по: *Тимофеева И.* Указ. соч. С. 8.

Цит. по: *Уткина О.* «На Дерибасовской хорошая погода, или На Брайтон-Бич опять идут дожди» // Афиша. 2013. № 360. Цит. по: <http://mag.afisha.ru/stories/100-glavnyh-russkih-filmov/>.

Ерохин А. Даже смешно // Столица. 1992. № 50. Приводится по:
<http://www.st0litsa.0rg/l380-na-deribasovskoy-horoshaya-pogoda-ili-na-brayton-bich-opyat-idut-dozhdi.html>.

Горелов Д. Акела промахнулся. В двадцать пятый раз // Московский комсомолец. 1993. 14 апреля.

Соловьев С. Манифест //Афиша. 2012. № 331. Приводится по:
<https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/archive/manifest-sas/>.