

М. М. Гершзон

КИНО производство процесс

во второй половине 1940-х — первой половине 1960-х гг.



Москва
2025 год

Рецензенты:
Доктор исторических наук И. В. Купцова
Кандидат искусствоведения Е. Я. Марголит

В книге собраны исследования автора разных лет по истории отечественного кинематографа периода второй половины 1940-х – первой половины 1960-х гг. Все работы базируются на архивных материалах, подавляющее большинство которых было впервые введено в научный оборот. В книге история кино рассматривается как с точки зрения индустрии (производство, прокат), так и через призму создания отдельных фильмов.

Издание рассчитано на широкий круг читателей, интересующихся историей отечественного кинематографа и процессами, происходившими в смежных с кино отраслях культуры.

This book contains researches on Russian cinema (second half of the 1940s – first half of the 1960s). All works are based on archival sources, vast majority of which were first introduced into academic use. History of cinema is examined both from the point of view of the industry (production, distribution), and through the prism of the filmmaking. The publication is aimed at a wide range of readers interested in the history of Russian cinema and processes that took place in the cultural circles related to cinema.

ISBN: 978-5-6045546-9-2

©Издательство «ИСИИ», 2025, 266 с.

Автор: М. М. Гершзон

Вёрстка: А. О. Сычёв

Корректор: А. О. Антропова

ПРЕДИСЛОВИЕ

Эта книга вобрала в себя работы разных лет, посвященные кино. Структурно она разбита на две части. В первой находятся исследования, в которых изучается история кинопроизводства и кинопроката в середине XX века. В них отрасль кино рассматривается еще и как индустрия, с необходимыми в этой связи статистическими данными. Например, о количестве произведенных фильмов, затратах на их производство, стоимости кинобилетов и т.д. Во второй части сосредоточены очерки по истории (или предыстории) создания отдельных кинокартин или проектов фильмов. Работы, посвященные созданию отдельных фильмов, были опубликованы ранее в разных научных изданиях и на сайте одного из новостных агентств. Но они впервые собраны воедино. Кроме того, все очерки (за исключением «Последний Иван Грозный Сталина») были в значительной степени переработаны и переосмыслены. Изменены или уточнены названия. Сами очерки подверглись значительной корректировке — добавлено то, что не было уместно при публикации в новостном агентстве. Прежде всего ссылки на архивные документы, а также цитаты из источников, в некоторых случаях изменены акценты. Три работы, помещенные в приложении, хронологически не согласуются с основным массивом исследований, представленным в обеих частях книги.

Очерки базируются на материалах Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ). Помимо этого архива, использованы документы Российского государственного архива новейшей истории (РГАНИ), Центрального архива общественных движений г. Москвы (ЦАОДМ)¹, Белорусского государственного архива-музея литературы

¹ В этом архиве, в частности, хранятся документы партийной организации Министерства культуры СССР.

и искусства (БГАМЛИ) и Национального архива республики Беларусь (НАРБ). В исследованиях использовались материалы периодической печати из опубликованных источников, а также личный опыт автора, в частности в период обучения в Загорском кинотехникуме во второй половине 1980-х гг. и во время работы в Звукоцехе на Киностудии имени М. Горького в начале 1990-х гг. Большинство архивных документов вплоть до первой публикации этих работ никогда не использовалось и впервые вводится в научный оборот.

Посвящаю эту книгу своим бабушкам. Бабушка по отцу — Софья Владимировна Гольдина — около 30 лет работала заместителем директора картины в Дубляжном цехе киностудии имени М. Горького. Она ушла, когда мне было всего 4,5 года. Но в память навсегда врезалось, как она брала меня с собой на работу. Деятельность бабушки по матери — Веры Филипповны Королевой — никогда не была связана с кино. Но именно на её плечах лежала основная забота обо мне во время обучения в школе и в кинотехникуме.

Благодарю главного издателя и инициатора значительной части моих работ — М. А. Колерова. Именно благодаря его неутомимой энергии значительная часть из опубликованного здесь, стала реальностью.

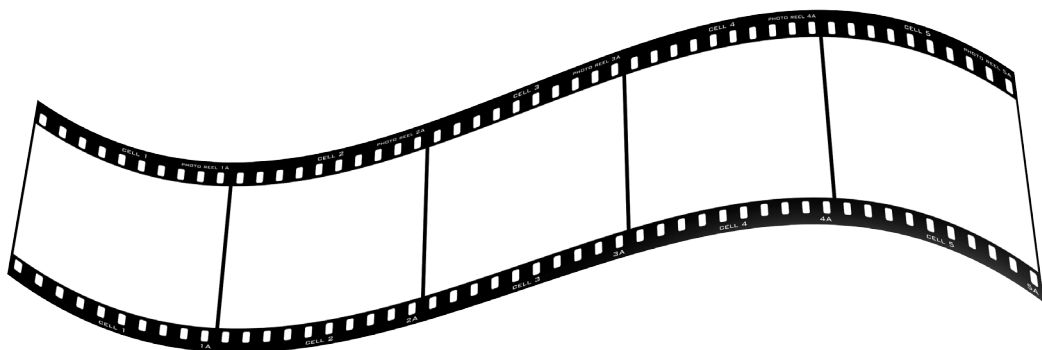
Отдельное спасибо всем причастным к созданию этой книги. Все без исключения являются самыми высокими профессионалами.

Благодарю Даниила, Анну и Софию Усачевых за атмосферу небывалого подъема (так характерную для периода оттепели) во время работы над этой книгой.

Книга рассчитана на широкий круг читателей, интересующихся историей отечественного кино середины – второй половины XX века.

1

часть



Кино

УПРАВЛЕНИЕ КИНЕМАТОГРАФИЕЙ в 1953-1963 гг. КИНОПРОИЗВОДСТВО

Кино как отрасль производства и потребления делится на два самостоятельных процесса: кинопроизводство и демонстрацию кинофильмов (кинопрокат). В Министерстве культуры СССР соответственно имелись два Главных управления: кинематографии, а также кинофикации и кинопроката. Под кинопроизводством понимается работа над фильмом, проходящая на киностудии (к ней относится и дублирование иностранных фильмов на национальный язык).

К моменту создания Министерства культуры СССР в 1953 году советское кино находилось в глубочайшем кризисе. Наверное, трудно найти более емкое, краткое и четкое определение положения, сложившегося в деле создания кинофильмов в начале 1950-х гг., чем у министра культуры Н. А. Михайлова: «Фильмов делалось мало, снимались они долго и стоили дорого»².

В 1953 году министр культуры П. К. Пономаренко представил Председателю Совета министров СССР Г. М. Маленкову следующие данные по производству фильмов³:

1939	1940	1946	1947	1948	1949	1950	1951	1952
58	43	26	26	18	16	14	7	15

Таблица свидетельствует, что даже перед Великой Отечественной войной и сразу после её окончания фильмов снималось намного больше, чем в конце 1940 – начале 1950-х гг. Более того, до 1952 года отмечалась ярко выраженная тенденция к сокращению выпуска фильмов. Пономаренко отмечал, что прекратили свою работу по выпуску филь-

² РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30. Д. 184. Л. 1.

³ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 101. Л. 177.

мов Белорусская, Армянская, Азербайджанская киностудии. Другие киностудии были загружены лишь частично. Так на заседании коллегии Министерства культуры СССР в марте 1954 года Н. П. Охлопков заметил: «Лучше всего директору Киевской киностудии. Там готовится только одна картина, а студия делает скамейки»⁴. Действительно в ряде киностудий в условиях резкого сокращения производства фильмов занимались непрофильной деятельностью.

Министр культуры Г. Ф. Александров объяснял сложившуюся в кинопроизводстве ситуацию тем, что «некоторое время назад существовала точка зрения, что в нашей стране должно выпускаться 10 фильмов в год»⁵. 14 июня 1948 года было принято Постановление Совета министров СССР «О плане производства художественных, документальных и видовых кинофильмов на 1948 год». В нем делалась установка на повышение качества выпускаемых кинокартин за счет уменьшения их количества. Следует заметить, что в начале 1950-х годов такие страны, как Италия, Франция или Япония выпускали «около 100 или больше 100 фильмов в год»⁶. Сложилась парадоксальная ситуация — руководство страны, резко осуждавшее и сурово каравшее «низкопоклонство перед Западом» и всем заграничным, довело ситуацию в кинопрокате до того, что «за период 1949-1952 годов, то есть за 4 года, на экраны выпущено всего советских фильмов 31% и иностранных 69%. По Москве, конечно, не заметишь — тут меньше выпускалось, а в целом получается такая картина»⁷. «Наиболее тяжелым для кинематографии был 1951 год. Находившиеся в разных стадиях производства 20 фильмов были по тематическим соображениям исключены из плана года, что привело к списанию в убыток 25 млн рублей»⁸. «Получилось так, что на студиях союзных республик было свернуто производство

⁴ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 229. Л. 120.

⁵ Там же. Л. 54.

⁶ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 18. Л. 16.

⁷ Там же. Д. 1. Л. 28.

⁸ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30. Д. 184. Л. 1.

кинофильмов, зато было образовано 12 [республиканских] министерств кинематографии»⁹.

В тематическом и жанровом плане выпускавшиеся фильмы были однообразны. Главную часть плана производства фильмов составляли фильмы на исторические и биографические темы: о царях, князьях, полководцах, а также о деятелях отечественной науки и культуры, которые «ввиду их обилия стали создаваться по одному штампу»¹⁰. Такие картины «стали постепенно походить на жития святых»,¹¹ — сказал на партконференции Министерства культуры в июне 1953 года под смех зала П. К. Пономаренко. В плане художественного решения выпускаемых в стране кинофильмов сложилась четко выраженная тенденция к подчеркиванию выдающейся роли отдельных личностей в историческом процессе. Такие фильмы представлялись пропагандой как исключительные достижения. Подобными настроениями, объясняемыми атмосферой культа личности, руководствовались чиновники Министерства кинематографии при составлении тематических планов и получали всяческую поддержку со стороны высшего руководства, прежде всего И. В. Сталина.

Некоторые режиссеры весьма преуспели в создании фильмов о «сверхлюдях». Так в 1954 году один из сотрудников Главного управления кинематографии Министерства культуры на партконференции сказал: «И вот с этой самой трибуны полтора года тому назад в своем выступлении т. Чиаурели¹² призывал к тому, чтобы делать фильмы только о выдающихся личностях. Зачем нам фильмы о доярках. Так он говорил»¹³. Н. С. Хрущев вспоминал, что после выхода на экраны картины «Кубанские казаки», некоторые члены Политбюро сказали Сталину, «что жизнь колхозников показывается неправдиво в

⁹ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 1. Л. 28.

¹⁰ Там же. Л. 30.

¹¹ Там же. Л. 31.

¹² Автор фильмов «Падение Берлина», «Незабываемый 1919», главным героем которых был Сталин.

¹³ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 18. Л. 79.

этом фильме. Там полное изобилие. Сталину нравилось, когда на экране показывали, что каждый колхозник, сидя за праздничным столом, съедает по индейке. Я тогда Сталину сказал, что индейки эти куплены министром кинематографии Большаковым и едят их не колхозники, а артисты... деревня тогда переживала большие трудности»¹⁴.

Признанные ведущие мастера советского кино (это полуофициальный термин начала 1950-х гг., обозначавший тех режиссеров, чьи работы получили одобрение со стороны руководства страны), находились в простое или снимали картины на историко-биографические темы в несвойственном им жанре. Так, ведущий комедиограф того времени Г. В. Александров («Волга-Волга», «Веселые ребята», «Весна» и другие) в 1952 году закончил постановку фильма «Композитор Глинка». Другой признанный мастер — М. Ромм («Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Девять дней одного года», «Обыкновенный фашизм») снимал в 1953 году фильм «Адмирал Ушаков».

Популярностью историко-биографические фильмы не пользовались. Это осознавали и в Отделе художественной литературы и искусства ЦК, и в Министерстве кинематографии еще при жизни Сталина: «Даже такой высокохудожественный фильм как „Композитор Глинка“ по этой причине [большое количество фильмов на исторические темы и минимум — на современные] плохо посещается зрителями»¹⁵. На этой записке, составленной для секретаря ЦК КПСС П. Н. Поспелова, виза последнего — «согласен». Практически не выпускались приключенческие и комедийные фильмы. Министр кинематографии И. Г. Большаков на заседании коллегии в конце 1952 года вынужден был констатировать: «Факт остается фактом — фильм „Тарзан“ имеет огромный успех во всех городах и в Москве»¹⁶. Два последних суждения отчетливо характеризуют отношение массового советского зрителя к советскому кинопроизводству тех лет.

¹⁴ КПСС. ЦК. Пленум. 1963, июнь. М., 1964. С. 278

¹⁵ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 133. Д. 399. Л. 114.

¹⁶ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3475. Л. 303.

Тем не менее о плачевном состоянии дел в сфере создания фильмов говорилось уже в последний период жизни Сталина. Началась критика теории «бесконфликтности». На XIX съезде КПСС, состоявшемся в октябре 1952 года, в отчетном докладе ЦК Г. М. Маленков сказал: «У нас умеют делать хорошие фильмы, имеющие большое воспитательное значение, но таких фильмов создается еще мало. Наша кинематография имеет все возможности для того, чтобы выпускать много хороших и разнообразных кинокартин, но эти возможности используются плохо»¹⁷. В передовой статье газеты «Правда» от 4 сентября 1952 года констатировалось: «Крайне мало выпускается за последнее время кинокомедий, спортивных, приключенческих, музыкальных картин»¹⁸. О положении детского кино красноречиво свидетельствует заголовок статьи К. Симонова и Ф. Панферова, опубликованной в «Литературной газете» в 1952 году — «Возродить кинематографию для детей и юношества». Киностудия «Союздетфильм» была к тому моменту «реорганизована в общую студию и загружена производством дубляжа иностранных фильмов»¹⁹. Несмотря на все эти факты, министр кинематографии И. Большаков в публичной лекции «Советское киноискусство в послевоенное время» утверждал, что «наше кино... [после войны] сделало новый значительный шаг вперед»²⁰. В то же время руководители Отдела художественной литературы и искусства ЦК В. Кружков и А. Сазонов отмечали, что «в кино, как и в литературе, распространялись произведения, где „бесконфликтность“ нашла свое конкретное проявление. Прежде всего» в фильмах «Сельский врач» (реж. С. Герасимов) и «Щедрое лето» (реж. Б. Барнет)²¹.

Какой же выход из создавшегося положения видело партийно-государственное руководство в 1952-м — начале 1953 гг.? Выдвигалась задача тщательной подготовки новых

¹⁷ Правда. 6 октября 1952.

¹⁸ Правда. 4 сентября 1952.

¹⁹ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 133. Д. 382. Л. 130.

²⁰ Там же. Л. 201.

²¹ Там же. Л. 202.

сценариев: «в этом залог успешного решения задачи увеличения выпуска полноценных в идейном и художественном отношении фильмов»²². В другой передовице «Правды» говорилось, что сценарии, так же как и романы, пьесы, музыкальные произведения, были бы более полноценными, «если бы авторы не спешили с их опубликованием, а полнее разрабатывали бегло намеченные характеры, терпеливо оттачивали художественные средства, взвешивали каждое слово, продумывали бы в произведении все до мельчайших деталей»²³. Естественно, что в условиях тотальной регламентации творчества мастера кино избегали постановки фильмов на современные темы.

Часть режиссеров находилась к середине 1950-х годов в долговременном творческом простое.

Ситуацию с отсутствием производства новых комедийных фильмов попытались исправить еще при жизни Сталина. Министерство кинематографии предлагало идти здесь проторенным, проверенным путем. В дополнительном плане производства фильмов на 1953 года намечался запуск музыкальной комедии «Секрет успеха», «которая будет построена по принципам фильма „Волга-Волга“»²⁴ (автор сценария и режиссер Г. Александров, предполагалось участие Л. Орловой, И. Ильинского, Ф. Раневской). Второй комедией, которую намечалось поставить, была сатирическая — «Тихий угол» по сценарию Н. Вирты. В ней, на материале из колхозной жизни разоблачаются самоуспокоившиеся люди, лодыри и клеветники²⁵.

Всего две комедии на современную тему предполагалось выпустить в стране за год, да и те были включены только в дополнительный план по производству фильмов.

К 1953 году сложилась кризисная ситуация в отечественной кинематографии. С одной стороны — влияние постановлений конца 1940-х годов и попытки детальной ре-

²² Правда. 4 сентября 1952.

²³ Правда. 18 февраля 1952.

²⁴ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 133. Д. 399. Л. 23.

²⁵ Там же.

гламентации творчества. С другой стороны — в передовой статье газеты «Советское искусство» 31 января 1953 года, в частности, говорилось: «За последнее время кинодокументалисты наряду с удачными произведениями выпустили немало бледных невыразительных фильмов, отмеченных поверхностным отношением к материалу, штампом, избитыми трафаретными приемами, лакировкой действительности»²⁶. Власти призывали тщательнее разрабатывать сценарий, «потому что выросли требования к сценариям»²⁷. Они порицали трафаретность, но, контролируя процесс творчества до мельчайших деталей, продолжали держать деятелей кино в жестких рамках, создавали другие трафареты.

Большие потери советская кинематография во второй половине 1940-х — начале 1950-х гг. понесла не только жанровом плане, но и в финансовом, и в кадровом. Из-за того, что было свернуто производство полнометражных художественных фильмов, штаты киностудий сокращались: «Чтобы найти выход из тяжелого финансового положения со студий было уволено около 3000 человек»²⁸. Некоторые работники кино, по словам режиссера М. Швейцера, «оказались в полной бездне, безработице и ничтожестве»²⁹. Выпускники ВГИКа могли реализовать себя в профессии, только занимаясь съемками научно-популярных и документальных фильмов, либо работая вторыми режиссерами. Тяжелыми были и бытовые условия творческих работников. Секретарь партбюро ведущей киностудии страны «Мосфильм» писал: «Работники студии живут в бараках, построенных в 1929-1930 гг., которые приходят в полную негодность. В бывших общежитиях теперь живут семейные в клетушках, разгороженных фанерными перегородками. Молодые режиссеры, инженеры и художники, прибывшие на студию, живут в тесных рабочих общежитиях, в комнатах, где проживают по

²⁶ Советское искусство. 31 января 1953.

²⁷ Там же. 25 февраля 1953.

²⁸ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30. Д. 184. Л. 2.

²⁹ Кинематограф оттепели. М., 1996. С. 180.

15-20 человек»³⁰. Начальник управления по производству фильмов Министерства культуры И. А. Рачук говорил, что в период «малюкартинья» «кадры были растеряны, студии не были оснащены»³¹. Для того, чтобы выйти из тяжелой экономической ситуации, «рабочие кадры киностудий были загружены выполнением всевозможных заказов других организаций и предприятий»³².

В начале 1950-х годов увеличились средние сроки производства фильмов и их стоимость. Это было вызвано несколькими причинами: тотальной регламентацией творческого процесса, изменением тематических планов (отказом от продолжения постановки уже запущенных в производство картин). И, наконец, сами студии не были заинтересованы создавать картины в короткие сроки «потому, что тогда цехи и творческие работники находились бы в простоях»³³. Для создания полноценного представления о производстве фильмов в первой половине 1950-х годов рассмотрим данные о стоимости и времени производства кинокартин³⁴.

Средняя стоимость одного художественного фильма (млн рублей)				
1951	1952	1953	1954	1955
6,4	5,0	3,9	3,6	3,2
Фильмы с наибольшими затратами на производство (млн рублей)				
1952	«Незабываемый 1919 г.» (реж. М. Чиаурели)			10,936
1955	«Крушение эмирата» (реж. Басов, Файзиев)			7,399
Фильмы с наименьшими затратами на производство (млн рублей)				
1952	«Максимка» (реж. В. Браун)			2,449
1955	«Матрос Чижик» (реж. В. Браун)			0,922

³⁰ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 133. Д. 382. Л. 254.

³¹ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 130. Л. 71.

³² РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30. Д. 184. Л. 2.

³³ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 18. Л. 77.

³⁴ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30. Д. 184. Л. 5.

Средние сроки производства полнометражных художественных фильмов (месяцев)				
1951	1952	1953	1954	1955
18	13,5	12	12	11,5
Фильмы с наиболее длительными сроками производства (месяцев)				
1952	«Композитор Глинка» (реж. Г. Александров)			34,5
1955	«К новому берегу» (реж. Л. Луков)			17,5
Фильмы с наименьшими сроками производства (месяцев)				
1952	«Максимка» (реж. В. Браун)			6
1953	«Команда с нашей улицы» (реж. А. Маслюков)			7

Приведенные цифры говорят сами за себя: после 1953 года снижаются и средние сроки производства фильмов и их стоимость.

Так в 1958 году средний срок производства кинофильма составил 10,5 месяцев, а средняя стоимость 2,8 миллионов рублей³⁵. Низкая стоимость и короткое время постановки кинокартины «Максимка» (1952) объяснялись тем, что «все сцены, связанные с плаванием корабля, засняты в декорациях фильма „Адмирал Ушаков“»³⁶. В то же время на «студиях США, Англии, Франции художественные фильмы снимаются, как правило, в течение 6-8 месяцев»³⁷. Кроме того из-за изменения тематического плана, только в 1952 году было списано в убыток 5,3 миллиона рублей, а в 1953 году — 4,4 миллиона рублей³⁸. Если «до сокращения производства накладные расходы составляли до 25% стоимости каждого фильма, то в 1951 году эти расходы достигли 50%»³⁹.

³⁵ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30. Д. 184. Л. 5.

³⁶ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 103. Л. 122.

³⁷ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 133. Д. 399. Л. 103.

³⁸ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 374. Л. 13.

³⁹ Там же. Д. 267. Л. 143.

Значительные перемены в кинематографии, переоценка ценностей, ревизия того, что было создано в кино в начале 1950-х гг., начались уже в первые месяцы после смерти Сталина: «Во многих исторических фильмах — о царях, князьях и полководцах, также и биографических фильмах допускались вульгаризация и упрощенчество в изображении исторических процессов, заключавшееся в том, что все исторические события в фильмах показывались только в связи с действиями выдающихся личностей, роль которых чрезмерно преувеличивалась и толковалась с давно осужденных нашей партией позиций. Эти тенденции, не имеющие ничего общего с ленинизмом, в отдельных картинах и произведениях перерастали в прямой культ личности»,⁴⁰ — заявил в июне 1953 года Пономаренко. В качестве наиболее одиозных фильмов, где находит отражение недооценка роли народных масс, через год после смерти Сталина назывались «Падение Берлина», «Сталинградская битва», — «из которой автором были выброшены все эпизоды, связанные с простыми людьми»⁴¹.

В 1953 году Отдел науки и культуры ЦК выступил с критикой кинофильма «Незабываемый 1919 год» (1952 г.), менее года назад преподносившегося как большое достижение советского кино. Картина рассматривалась как претендент на присуждение Сталинской премии первой степени: «Этот фильм имеет существенные недостатки и по своему идейно-художественному уровню значительно уступает ранее выпущенным картинам того же режиссера. В фильме малоудачным является образ В. И. Ленина в исполнении артиста П. Молчанова. Значительно ниже своих возможностей играет артист М. Геловани [роль Сталина]. В картине не создано ярких глубоких образов представителей народа, бледно отражено участие широких народных масс в исторических событиях 1919 года. В композиционном отношении фильм страдает рыхлостью и неоправданными длиннотами в ряде сцен»⁴². Инициатива критики историко-биографических фильмов, а

⁴⁰ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 1. Л. 29-30.

⁴¹ Там же. Д. 18. Л. 79.

⁴² РГАНИ. Ф. 5. Оп. 17. Д. 402. Л. 182.

также установки на создание фильмов на современные темы исходила от высшего политического руководства страны и прозвучала в апреле 1953 года.

Несколько позднее, на XX съезде КПСС, фильмы, в которых культ личности достиг гипертрофированное выражение, получили публичное осуждение со стороны высшего партийного руководства — Первого секретаря ЦК Н. С. Хрущева: «Вспомним хотя бы картину „Падение Берлина“. Там действует один Сталин: он дает указания в зале с пустыми креслами, и только один человек приходит к нему и что-то доносит — это Поскребышев, неизменный его оруженосец (Смех в зале). А где же военное руководство? Где же Политбюро? Где же правительство? Что они делают и чем занимаются? Этого в картине нет»⁴³. Не меньшей критике были подвергнуты фильмы, лакировавшие окружающую действительность. В 1957 году, выступая перед деятелями искусства, Хрущев заявил: «советские люди отвергают... такие слащавые фильмы, как „Незабываемый 1919“ или „Кубанские казаки“»⁴⁴. В Министерстве культуры отмечали: «Если пьесы, романы, в которых имеет место культ личности И. В. Сталина, поддаются исправлению, то фильмы и произведения живописи, к сожалению, большей частью исправить нельзя»⁴⁵. В начале 1960-х годов происходило исправление ряда фильмов, выпущенных в сталинский период — из них изымался персонаж Сталина или те кадры, где появлялся его портрет. Например тогда были выпущены новые редакции фильмов «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году»⁴⁶.

В первые дни после своего создания Министерство культуры работало по тем же канонам, что и Министерство кинематографии. 3 апреля 1953 года Пономаренко просил у Маленкова разрешения на съемку трех цветных фильмов: «Александр Пушкин» (постановку намечалось поручить

⁴³ Известия ЦК КПСС. 1989. № 3. С. 150-151.

⁴⁴ Хрущев Н. С. За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа. М. 1957. С. 25.

⁴⁵ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 457. Л. 4.

⁴⁶ В новых редакциях роль Сталина была вырезана.

С. Герасимову), «Тихий угол» (Б. Барнету), «Ангел-хранитель из Небраски» (Ю. Райзману)⁴⁷. Обсуждение хода съемки фильмов велось на самом высоком уровне: в коллегии Министерства (см. например, обсуждение кинофильма «Корабли штурмуют бастионы» — «Адмирал Ушаков»). В тот момент сценарий проходил не меньше восьми инстанций для утверждения⁴⁸.

В июне 1953 года на утверждение Маленкова был представлен «переработанный в соответствии с Постановлением Совета министров СССР от 8 мая с. г. тематический план производства полнометражных художественных фильмов на 1954 год»⁴⁹. Первоначально в плане содержалось много фильмов на историко-биографические темы, «некоторые современные темы касались проблем орошения пустынь и связанных с этим строительства каналов»⁵⁰. Министерство культуры СССР, следуя указаниям высшего политического руководства страны, пошло на радикальные меры: «Все эти темы исключены»⁵¹. В обновленном плане основное место заняли фильмы «на современные темы о рядовых советских людях»⁵². При этом Министерство культуры обратило внимание сценаристов на необходимость создания сценариев и фильмов на жизненном материале, «без затушевывания и лакировки действительности», особенно на колхозные темы⁵³. В 1954 году предусматривалось производство 53 художественных картин, или в 3,5 раза больше, чем в 1952 году, и в 7,5 раз больше, чем в 1951. Таким образом, производством фильмов загружались все студии, а в «тематическом плане на 1954 год нашли отражение темы из жизни народов всех союзных республик, за исключением Карело-Финской и Таджикской»⁵⁴.

⁴⁷ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 98. Л. 115-116.

⁴⁸ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 18. Л. 27.

⁴⁹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 108. Л. 9.

⁵⁰ Там же.

⁵¹ Там же.

⁵² Там же. Л. 10.

⁵³ Там же. Л. 10.

⁵⁴ Там же. Л. 11.

Кино

Для привлечения зрителей на игровые историко-биографические фильмы Министерство культуры СССР в 1957 году внесло предложение о том, чтобы скопившиеся в органах кинопроката эти кинокартины, на киноустановках демонстрируемые крайне редко, выдавать «киноустановкам, а также лекториям и учебным заведениям, для показа их на условиях, существующих для проката хроникально-документальных, научно-популярных кинофильмов»⁵⁵. Объективная картина популярности кинофильмов у широкого зрителя выглядела, например, в 1956 году так⁵⁶:

Фильм	сбор (млн руб.)
наиболее кассовые	
«Укротительница тигров»	91,7
«Педагогическая поэма»	80,7
«Два капитана»	75,7
«Дело Румянцева»	75
наименее кассовые	
«Борис Годунов»	13
«Дело»	15
«Михайло Ломоносов»	19,5

При возможности выбора массовый зритель «голосовал» против историко-биографических фильмов, которые составляли главную часть производства фильмов в начале 1950-х годов. И, наоборот, наибольшей популярностью пользовались комедийные, приключенческие, детективные фильмы, картины на современные темы.

Изменились не только взгляды руководства на политику в области количества создаваемых фильмов, их сюжетной направленности, тематики, но и на место кино в жизни общества. Кино должно было стать главной частью досуга советского человека. В 1954 году министр культуры Алек-

⁵⁵ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 557. Л. 59

⁵⁶ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30. Д. 237. Л. 44.

сандров на партконференции заявил: «Товарищ Маленков прямо сказал, что мы вытесняем и будем вытеснять водку из быта, мы будем внедрять кино»⁵⁷. Если в 1953 году в среднем взрослый человек ходил в кино 2-3 раза в год, то теперь была поставлена цель «добиться того, чтобы советский человек имел возможность смотреть новые фильмы два раза в неделю»⁵⁸. Правда, для этого, помимо увеличения производства фильмов, необходимо было решать вопросы развития кинопроката. Необходимость коренного изменения положения осознавалась не только в высшем руководстве, но, что не менее важно, самими сотрудниками Министерства культуры. Так, начальник Главного управления кинематографии в 1954 году говорил: «Никакими поправками, никакими незначительными улучшениями того или иного участка нашей работы мы не выполним поставленных перед нами задач. Необходима коренная и значительная перестройка всего дела кинематографии»⁵⁹. Резко критиковался и сам подход к руководству делом создания кинофильмов: «идут разговоры, что существует кризис в сценарном деле. Это неправильные разговоры. Это придумано для того, чтобы оправдать практику малого выпуска фильмов»⁶⁰. Спустя год после смерти Сталина государственная доктрина в отношении кино изменилась.

Перед Министерством культуры стояло несколько задач, от решения которых зависело увеличение количества фильмов, их качества, сюжетного разнообразия, приведения технического качества в соответствии с мировыми стандартами. В течение 1954-1956 годов проводится большая работа по предоставлению Министерству права самостоятельного запуска картин в производство и выпуска их на экран, расширению прав директоров киностудий, улучшению кредитования картин⁶¹. Обсуждение выпускаемых картин теперь

⁵⁷ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 18. Л. 17.

⁵⁸ Там же. Л. 18.

⁵⁹ Там же. Л. 75.

⁶⁰ Там же. Л. 77.

⁶¹ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30. Д. 184. Л. 2.

происходило на уровне художественных советов киностудий. Высшее руководство Министерства вмешивалось в процесс создания фильмов лишь в экстренных случаях. Одна из сотрудниц Министерства заявила, что «коллегия Министерства рассматривает фильмы и сценарии только в случае аварии»⁶². Увеличение производства фильмов плодотворно сказалось на привлечении в кино молодых даровитых режиссеров. Только с 1953 года начали снимать фильмы И. Лукинский, Ю. Озеров, В. Басов, А. Граник⁶³. В 1955 году пришел в игровое кино известный советский комедиограф Э. Рязанов⁶⁴. Тогда же на Одесской киностудии начал снимать М. Хуциев. В том же году отмечалось, что более половины новых фильмов «поставлено молодыми режиссерами или впервые начавшими самостоятельную работу кинорежиссерами». В конце 1950-х — начале 1960-х годов начинают деятельность режиссеры, чей талант полностью раскрылся на протяжении последующего времени: Г. Данелия, А. Тарковский, В. Шукшин, Э. Климов, Н. Михалков, А. Кончаловский и другие. Знаменитые к тому времени мастера советского кино также обрели «второе дыхание». Только в 1956 году «крупные мастера советского кино, которые в прошлом были ориентированы на постановку, главным образом, исторических и биографических фильмов... повернулись к современной теме и создали ряд актуальных фильмов — „Большая семья“, „Дело Румянцева (реж. И. Хейфиц), „Урок жизни“ (реж. Ю. Райзман), „Неоконченная повесть“ (реж. Ф. Эрмлер), „Убийство на улице Данте“ (реж. М. Ромм), „Урок истории“ (реж. Л. Арнштам), „Первый эшелон“ (реж. М. Калатозов) и другие»⁶⁵. Сотрудница Министерства К. Парамонова отмечала, что главный успех

⁶² ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 103. Л. 36.

⁶³ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 267. Л. 151.

⁶⁴ Вот как оценивали сценарий — «Карнавальная ночь» — в Главном управлении по производству фильмов: «комедиограф В. Поляков, успешно работающий в эстрадном жанре, к своей работе в кино не относится с той же требовательностью, о чем свидетельствуют два последних очень слабых его сценария, к сожалению запущенных нами в производство, — „Любовь не слепа“ и „Карнавальная ночь“» (РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 457. Л. 33).

⁶⁵ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30. Д. 184, Л. 4.

в кино — появление новых произведений принципиального значения: «К таким произведениям нужно отнести, прежде всего, фильм Довженко и Солнцевой „Поэма о море“. В этом произведении авторы не просто художники, следующие за жизнью. Они философы, мыслители, вторгающиеся в гущу происходящих событий, пытающиеся понять великий смысл творчества народа»⁶⁶. Некоторые картины на современные темы вызывали нарекания со стороны Министерства. Так, первый заместитель министра С. Кафтанов заявил: «картина „Большая семья“ по роману „Семья Журбиных“ — это очень слабая попытка дать образ настоящего советского рабочего»⁶⁷. Остро стояла проблема оснащения студий кинотехникой. В этом смысле СССР отставал от наиболее развитых стран Запада: «возьмите любой вопрос кино, касающийся цвета, звука, широкого экрана — везде отстали на 10 лет от всех стран»⁶⁸. Министр Александров был вынужден констатировать в 1954 году: «В этом году фестиваль кинофильмов в Каннах будет только на широком экране. Наш Советский Союз со своей кинематографией выпадает из мировой кинематографии»⁶⁹. Такое положение объяснялось тем, что ранее «бывшее руководство Министерства (т. Пономаренко, особенно т. Большаков) говорило, что мы не промышленное Министерство, а Министерство культуры, и поэтому у нас нет технических проблем... Такая позиция, собственно говоря, свидетельствует о том, что год прошел совершенно бесплодно для Министерства с точки зрения развития новой техники»⁷⁰. Работа по внедрению новой техники действительно находилась в запущенном состоянии: «На кинокопировальных фабриках имеется импортная аппаратура в возрасте 20 лет, но по своим качествам она несколько лучше аппаратов, выпускаемых нашей промышленностью в 1953

⁶⁶ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 18. Л. 55.

⁶⁷ Там же. Л. 163.

⁶⁸ Там же. Л. 166.

⁶⁹ Там же. Л. 37.

⁷⁰ Там же. Л. 55.

году»⁷¹, — было заявлено в 1955 году. Один из сотрудников Министерства говорил: «Мне кажется, что технику у нас не любят, не уважают и недооценивают»⁷².

Но уже в 1955 году благодаря новым разработкам был освоен широкоэкранный метод съемки (сняты первые широкоэкранные документальные фильмы)⁷³. А в следующем, 1956-м году, были запущены три художественных широкоэкранных фильма. В стране имелись все предпосылки для проектирования и научной разработки новой техники. Михайлов в 1957 году отмечал, что «в 1956 году и в начале 1957 года НИКФИ была разработана и изготовлена сложная техника для нового вида зрелища — панорамного кинематографа»⁷⁴. «Новая отечественная кинотехника была разработана и создана за короткий срок, примерно за 1,5 года, в то время как американские фирмы эту же задачу решали несколько лет, работая над так называемой системой „Синерама“»⁷⁵. Уже в 1958 году прошли первые демонстрации панорамного кино. Несколько позднее была разработана уникальная система «Круговая кинопанорама». Съемка при этом методе производилась одновременно 11 кинокамерами. Снимались в основном видовые короткометражные фильмы. Этот дорогой проект, имевший целью создать у зрителя эффект присутствия, невозможно было осуществить без государственной поддержки. Слишком велики были затраты на постановку и содержание кинотеатра. А в начале 1960-х годов в «Круговой кинопанораме» демонстрировался видовой мультфильм⁷⁶. Еще одно новшество в техническом отношении — съемка широкоформатных фильмов, предназначенных для показа в крупных кинотеатрах, с большим экраном, рассчитанных на тысячу и бо-

⁷¹ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 43. Л. 174.

⁷² Там же. Л. 174.

⁷³ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30. Д. 184. Л. 3.

⁷⁴ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 557. Л. 221.

⁷⁵ Там же. Л. 221.

⁷⁶ Ежегодник Большой Советской Энциклопедии — 1960. М., 1960. С.82.

лее мест⁷⁷. Предложения о внедрении техники для съемок для широкоформатного кино были направлены министром культуры Н. Михайловым в Совет министров СССР в апреле 1960 года⁷⁸.

При этом нельзя не отметить проблему советской промышленности — ее отставание от запросов потребителя. И в сфере кинопроизводства именно по этой причине срывались планы. Например, по производству широкоэкранных фильмов. В 1959 году, то есть через три года после съемок первых широкоэкранных фильмов, вместо плановых 12 было снято лишь 7⁷⁹, а в 1963 году было уже снято в сумме 26 широкоформатных и широкоэкранных фильмов⁸⁰.

Количество создаваемых фильмов к 1960 годуросло из года в год. В 1959 году было выпущено 145 полнометражных фильмов, в том числе 117 художественных⁸¹. К 1957 году проблемы количества выпускаемых на экраны отечественных фильмов уже не было (144 полнометражных)⁸². Т. е. количество создаваемых фильмов было сопоставимо с количеством кинокартин, снимаемых в странах Запада. ЦК обратил внимание на художественный уровень отечественных кино-

⁷⁷ Необходимое техническое пояснение об отличии широкоформатного от широкоэкранного кино. Широкоформатное — в идеале — снимается на 70 мм киноплёнке, с улучшенным качеством резкости, прорисовкой деталей, цветовой гаммой, с большим размером охваченного места съёмки; техника съёмки предполагала запись стереозвука на 6 (!) магнитных дорожках. Широкоэкранное кино — съёмка на 35 мм плёнке: при этом полезный размер экрана увеличивался по сравнению с обычным, но из-за особенностей оптики по краям кадра изображение было не совсем четким, расплывчатым; звук записывался на одной дорожке (то есть в режиме моно). Широкоэкранное кино могло демонстрироваться в любом кинотеатре или клубе. Широкоформатное кино могло демонстрироваться только в крупных городских кинотеатрах, где имелось соответствующее оборудование, возможность оценить его преимущества. В широкоформатном кинотеатре пять звуковых колонок располагалось по длине экрана, а шестая, в которой воспроизводились спецэффекты, — непосредственно по стенам в зрительном зале, что должно было усилить эффект присутствия. Система Dolby stereo предполагает воспроизведение звука лишь с двух каналов, то есть качество звука, даже не принимая во внимание уменьшение количества звуковых каналов, несколько ниже.

⁷⁸ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 780. Л. 19.

⁷⁹ Там же. Д. 780. Д. 776. Л. 1.

⁸⁰ Ежегодник Большой Советской Энциклопедии — 1964. М., 1964.

⁸¹ Ежегодник Большой Советской Энциклопедии — 1960. С. 82.

⁸² Идеологические комиссии. С. 114.

фильмов⁸³. В декабре 1958 года было решено «считать главной задачей советской кинематографии повышение идейно-художественного качества выпускаемых кинофильмов»⁸⁴. И в 1959 году Министерством культуры было принято решение об уменьшении выпуска новых кинофильмов. Это решение мотивировалось необходимостью уделить пристальное внимание качеству создаваемых кинокартин⁸⁵. В сборнике, подготовленном идеологическим отделом ЦК в 1963 году, приводятся следующие данные о выпуске кинофильмов⁸⁶:

	1953	1958	1962
полнометражные	37	130	117
художественные (включая фильмы-спектакли)	28	108	94
хроникально — документальные	9	22	23

К этой таблице надо добавить, что на конец рассматриваемого периода отмечалось некоторое увеличение производства художественных фильмов — до 96⁸⁷. Сравнивая эти данные с цифрами критичного 1951 года, когда было выпущено лишь 6 художественных фильмов, нельзя не отметить роста по их производству к 1963 году в 16 раз, и в 24 (!) раза в 1959 году. В 1963 году только фильмов, снимаемых по новым техническим методам, было снято в 4,3 раза больше, чем всех фильмов в 1951 году. Естественно, что без расширения прав самого Министерства культуры, киностудий, творческих работников, а также финансово-экономических и технических мер такой бурный рост был бы невозможен.

Министерство культуры занималось перспективным планированием и прогнозированием. В 1958 году было определено, что к 1965 году будет выпускаться 200 полнометражных фильмов, из которых 165 художественных⁸⁸. Однако

⁸³ Идеологические комиссии. С. 116.

⁸⁴ Там же.

⁸⁵ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 776. Л. 144.

⁸⁶ РГАНИ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 627. Л. 24 об.

⁸⁷ Ежегодник БСЭ — 1964. С. 83.

⁸⁸ РГАСПИ. Ф. 586. Оп. 1. Д. 6.

этот план не был выполнен: в 1965 году было снято всего 167 полнометражных, из них 131 художественный⁸⁹. План 1958 года по производству фильмов был реализован только в 1970 году — тогда было снято 218 кинофильмов (из них 181 художественных — включая телевизионные)⁹⁰.

Советская отрасль производства кинофильмов за исследуемое десятилетие достигла настоящего прорыва в количественном и техническом отношении. Никогда ни ранее, ни позднее отечественная киноиндустрия не развивалась столь бурными темпами. При этом надо отметить, что резервы для такого количественного роста были и ранее, но рост кинопроизводства искусственно сдерживался.

Довольно быстрыми темпами строились новые киностудии в Ташкенте, Риге, Минске, реконструировались и технически переоснащались крупнейшие киностудии страны: «Мосфильм», имени М. Горького, «Ленфильм»⁹¹.

Если в начале 1950-х годов молодые кинорежиссеры практически не могли найти себе применения в профессии, то в начале 1960-х годов возможность выхода на широкий экран со своими работами получили даже некоторые студенты ВГИКа. Министерство культуры сообщало: «Ежегодно институт может передавать в прокат примерно 15 частей короткометражных фильмов»⁹². Причем ВГИКу перечислялись: по 400 рублей за каждый художественный фильм, по 300 рублей за научно-популярный и по 200 рублей за каждый хроникально-документальный фильм⁹³.

Партийные и государственные органы контролировали процесс создания кинофильмов. На протяжении 1953-1963 годов был издан целый ряд постановлений ЦК КПСС и Совета министров СССР, касающихся вопросов кинопроизводства. Каждую неделю некоторые новые фильмы смотрели члены Президиума и секретари ЦК, которые, в конце

⁸⁹ Ежегодник БСЭ — 1966. М., 1966. С. 99.

⁹⁰ Ежегодник БСЭ — 1971. М., 1971. С. 82.

⁹¹ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30. Д. 184. Л. 3.

⁹² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 1002. Л. 14.

⁹³ Там же.

концов, являлись главными вершителями судьбы фильма. В случае их возражений фильм отправлялся либо «на полку» (то есть в недоступный зрителю архив), либо на доработку⁹⁴.

После расширения прав киностудий и предоставления большей свободы творчества, отказа от мелочной регламентации творческого процесса, вмешательство аппарата Министерства культуры в процесс создания фильма стало номинальным. В 1963 году, после знаменитых встреч Хрущева с творческой интеллигенцией, на партконференции в Министерстве говорилось: «Нечего греха таить... до сего времени активного вторжения в репертуарную политику студий не было, а мы по сути фиксируем заявки, и не направляем эту работу. В лучшем случае отклоняем явно неполноценные произведения»⁹⁵. Самый яркий пример вмешательства партийных и государственных структур в процесс создания фильмов — история с кинокартиной «Застава Ильича». Она достаточно освещена в литературе⁹⁶. Поэтому представляется, что здесь имеет смысл остановиться на менее известных примерах руководства кинематографией. Подобное вмешательство иногда сказывалось на судьбе фильма отрицательно, иногда положительно. Выше уже говорилось, что в 1953 году резко был изменен тематический план по производству фильмов — это способствовало появлению на экранах картин разных жанров. В 1958 году Министерство культуры выступило с идеей выпуска на широкий экран второй серии кинофильма «Иван Грозный». Фильм был закончен С. Эйзенштейном в 1945 году, но тогда не был выпущен на экраны. А после постановления ЦК «О кинофильме „Большая жизнь“» от 4 сентября 1946 года, в котором, в частности указывалось, что «режиссер С. Эйзенштейн обнаружил невежество в изображении истории, представив прогрессивное войско Ивана Грозного — опричников — в виде шайки разбойников, а

⁹⁴ Куницын Г. Почему я не стал министром кинематографии // Кинематограф оттепели. М., 1996. С. 203.

⁹⁵ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 165. Л. 36.

⁹⁶ Хлопьянкина Т. А. «Застава Ильича». Судьба фильма. М., 1990.

самого Ивана Грозного слабовольным»⁹⁷ — на фильм было наложено табу. В 1958 году Министерство культуры организовало просмотр второй серии для советских ученых-историков, которые «единодушно отметили высокий уровень этого кинопроизведения, режиссерскую, актерскую и операторскую работу»⁹⁸. В связи с этим Министерство обратилось в Президиум ЦК с просьбой о выпуске второй серии на экраны. Тираж намечался больший, чем у выпущенной в 1945 году первой серии, — 500 копий против 259. Одновременно планировался повторный выпуск на экраны первой серии.

В 1962 году Министерство культуры ходатайствовало о запуске дорогостоящего проекта «Война и мир» — стоимость его производства (без услуг Министерства обороны) должна была составить 4 миллиона рублей. Вспомним, что самый дорогой фильм периода «малокартинья» — «Незабываемый 1919 год» — обошелся в 1 миллион 93 тысячи рублей (в пореформенных ценах). Министерство указывало на окупаемость «Войны и мира», и, более того, огромную прибыль от реализации проекта: «доходы от проката должны быть 40 миллионов рублей, от проката за рубежом несколько сот тысяч инвалютных рублей»⁹⁹. Фильм был снят в 1965-1967 годах.

В качестве государственных заказчиков создания фильмов выступали, помимо Министерства культуры, другие государственные учреждения: Министерство сельского хозяйства — в основном научно-популярные фильмы, КГБ — художественные фильмы «о разоблачении американского империализма, антисоветской и антидемократической пропаганды»¹⁰⁰.

Соответствие фильмов канонам социалистического реализма определяли главным образом в ЦК КПСС. В 1961 году критике со стороны Отдела культуры подверглась комедия Э. Рязанова: «Ознакомление с фильмом «Человек ниотку-

⁹⁷ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30. Д. 280. Л. 85.

⁹⁸ Там же. Л. 86.

⁹⁹ Там же. Д. 146. Л. 31.

¹⁰⁰ Там же. Оп. 55. Д. 53. Л. 62.

да» показало, что все содержание этой кинокартины чуждо нашему советскому искусству и представляет собой образец безыдейного формалистического трюкачества... В отдельных эпизодах фильма ощущается идейно сомнительный подтекст, который сводится к тому, что дикарь оказывается по своим моральным качествам лучше, чище и благороднее тех людей, с которыми он сталкивается в нашей действительности»¹⁰¹. Тогда же критике подвергся Ю. Райзман (ранее снявший знаменитый «Коммунист»). Главная причина критики его фильма «А если это любовь?» та же, что и у фильма «Застава Ильича»: «в картине „А если это любовь?“ налицо явное противопоставление старшего и младшего поколений советских людей. Образы молодежи, как носители всего чистого и светлого, противопоставлены представителям старшего поколения, которые выведены как мещане и обыватели.»¹⁰².

Интересно отметить следующую тенденцию. Если до начала 1960-х годов критиковались главным образом действительно слабые в художественном отношении кинокартины, которые не оставили значительного следа в советском киноискусстве, то впоследствии критика была обращена на ряд фильмов, вошедших в золотой фонд советского кино. Кинорежиссер А. Тарковский говорил в начале 1960-х годов: «Искусство делать сейчас трудно как никогда; потому что постарому, как это было в период культа личности, уже делать нельзя, а по-новому „не дают“, „боятся» В конце концов, все зависит от нескольких человек — понравится ли им фильм, не сочтут ли они его „формалистическим“, „идейно-порочным“. А те, кто это определяют, кроме общих правильных положений, оценить и разобрать ничего не могут»¹⁰³.

Резкая критика со стороны высшего партийного руководства не препятствовала критикуемым режиссерам и сценаристам работать в профессии. В отличие от предыдущего периода, после суровых проработок деятели кино не лишались права на творческий поиск. Например, Г. Шпали-

¹⁰¹ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 138. Л. 7.

¹⁰² Там же. Л. 100.

¹⁰³ Там же. Оп. 30. Д. 457. Л. 11.

ков, чей сценарий «Застава Ильича» подвергся уничтожительной критике со стороны партийно-государственного руководства, продолжал довольно плодотворно работать в кино. В 1963 году он заявил: «Я считаю свой новый сценарий «Я шагаю по Москве» первым ответом на критику... В нем я продолжаю рассказывать о молодых людях. Это фильм о товариществе»¹⁰⁴.

Целесообразность закупки иностранных кинофильмов, в конечном счете, определялась в Отделе культуры ЦК. Вот как, например, Отдел отреагировал на предложение Министерства о закупке известной французской комедии «Закон есть закон»: «Отдел культуры ЦК КПСС считает покупку данного фильма нецелесообразной, так как по содержанию и своим художественным качествам он не представляет интереса для советского зрителя». На записке имеется резолюция Секретаря ЦК Фурцевой — «согласиться»¹⁰⁵. Приоритет при закупке отдавался фильмам производства социалистических стран. Отбор кинофильмов для закупки из капиталистических стран осуществлялся специальной комиссией. В ее состав входили представители Отдела культуры ЦК, Министерства культуры, режиссеры, писатели, критики. Однако в начале 1960-х годов на практике «нередко вопрос о закупке того или иного фильма решал председатель комиссии — заместитель министра культуры СССР т. Кузнецов А. Н., единолично, без коллективного обсуждения»¹⁰⁶.

¹⁰⁴ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30. Д. 457. Л. 7.

¹⁰⁵ Там же. Д. 82. Л. 131.

¹⁰⁶ Идеологические комиссии. С.264.

Состояние сети советского кинопроката в начале 1950-х годов позволяет говорить о том, что большая часть населения страны не имела возможности регулярно смотреть кино. Так, к началу 1953 года в стране насчитывалось 2880 районных центров «не имеющих кинотеатров»¹⁰⁷. Показ фильмов в таких населенных пунктах происходил в клубах, однако стационарные киноустановки имели только 20% всех клубов, а в остальных «показ фильмов осуществляется лишь средствами кинопередвижек, пребывающих в клубы порой от случая к случаю»¹⁰⁸. О технической оснащенности сельских кинопередвижек в начале 1950-х красноречиво свидетельствует тот факт, что существовали так называемые сельские гужевые кинопередвижки¹⁰⁹.

В ряде мест на селе из-за отсутствия приемлемых помещений показ кино происходил «в жилых домах колхозников» — в качестве примеров П. К. Пономаренко называл отдельные районы Белорусской ССР и Великолукской области РСФСР¹¹⁰. Даже в столице сеть кинотеатров была «крайне недостаточна и не в состоянии обслужить население города»¹¹¹. Министр культуры Н. А. Михайлов в 1955 году отмечал, что в ряде районов Москвы кинотеатров вообще нет. По сравнению с крупными городами развитых капиталистических стран количество зрительных мест в Москве было мизерным. Так,

¹⁰⁷ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 133. Д. 400. Л. 21.

¹⁰⁸ Там же. Л. 22.

¹⁰⁹ Там же. Д. 384. Л. 15.

¹¹⁰ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 1. Л. 37. В городах и местах массового отдыха вплоть до конца 1970-х гг. были широко распространены, как правило, бесплатные «уличные кинотеатры» (под открытым небом), состоявшие из: кинобудки (в которой работал приезжий киномеханик, вкупе с переносной кинотехникой, либо только кинофильмом), нескольких рядов скамеек для зрителей и основы для киноэкрана (или вместо него). — Прим. ред.

¹¹¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 121. Л. 130.

в столице на 1000 жителей было всего 5 зрительных мест, в то время как в Нью-Йорке — 80¹¹².

На 1 января 1953 года количество киноустановок в стране составляло 49 496. По плану их число должно было увеличиться до 64 350. Однако те темпы, которыми план осуществлялся в жизнь, позволяют утверждать, что этот план не был бы выполнен. Ввод новых киноустановок неуклонно сокращался¹¹³:

	1951	1952	1953 (план)	1954 (план)	1955 (план)
количество	4439	3025	1600	1204	1200

С техническим качеством фильмокопий дело обстояло неудовлетворительно. Министр культуры Пономаренко был вынужден в 1953 году констатировать: «Цвета искажаются. Даже в Москве выпускаются фильмы, являющиеся полным браком, а о периферии и говорить нечего»¹¹⁴. Сельское население, обслуживаемое кинопередвижками, работающими на узкой пленке «не знает цветного кино»¹¹⁵. К 1953 году Министерство кинематографии сократило выпуск цветных фильмов на черно-белой пленке, но в то же время не имелось технической базы для печати достаточного количества цветных копий, таким образом, общее число копий уменьшилось.

Еще в декабре 1952 года Отдел художественной литературы и искусства ЦК сообщал, что «кинообслуживание населения за последнее время резко ухудшилось»¹¹⁶. Большой разрыв существовал между средним количеством посещений кино в год среди городского и сельского населения. Так, городской житель в среднем смотрел кино 13,9 раз, а сельский всего 4 раза в год. Особенно сильным в начале 1950-х годов был разрыв в национальных республиках¹¹⁷.

¹¹² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 374. Л. 13.

¹¹³ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 133. Д. 400. Л. 21.

¹¹⁴ ЦОАДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 1. Л. 33.

¹¹⁵ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 133. Д. 384. Л. 171.

¹¹⁶ Там же. Л. 171.

¹¹⁷ ЦОАДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 1. Л. 36.

Кино

Среднее количество посещений кино в год (начало 1950-х)

	Туркменская ССР	Таджикская ССР	Литовская ССР
город	17,3	25	14
село	1,6	1,9	1,4

Очень низкий уровень посещения кино на селе в союзных республиках объяснялся тем, что не уделялось должного внимания дублированию фильмов на местные национальные языки¹¹⁸.

Развитие кинообслуживания населения в начале 1950-х годов сдерживали несколько факторов: отсутствие необходимых помещений, кинооборудования, киноплёнки. Необходимо отметить, что, хотя проблема частично была обозначена ещё в 1952 году, её решение не могло быть настолько же быстрым, как, например, изменение тематического плана производства кинофильмов. Требовалось определенное время, большие капиталовложения для технического переоснащения и строительства кинотеатров. В сфере кино особенно ярко ощущался разрыв между внедрением передовых методов в области кинопроизводства и развитием системы кинопроката, то есть между изменениями в сфере развития технологий и уровнем обслуживания потребителей.

Остро стоял вопрос с количеством плёнки для печати фильмокопий. Так, в 1955 году сотрудник Министерства заявил: «Фабрики [кино] не имеют права перевыполнять план, так как в случае перевыполнения плана они на следующий месяц не будут иметь плёнки». Из-за отсутствия её в необходимом количестве «в настоящее время используется только 78% мощностей»¹¹⁹.

Качество плёнки в плане пожаробезопасности также не соответствовало мировым стандартам. В 1950-1960-х годах в СССР для демонстрации фильмов использовалась преимущественно огнеопасная плёнка. По этой причине частыми были случаи пожаров, иногда с большим количеством

¹¹⁸ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 1. Л. 37.

¹¹⁹ Там же. Л. 171.

человеческих жертв. Так, в 1958 году на партийном собрании Министерства культуры сотрудник управления кинофикации и кинопроката отмечал: «у нас только за последние два года сгорело 65 человек, и только потому, что мы не перевели производство фильмов на негорючую основу»¹²⁰. В то же самое время первый заместитель министра С. Кафтанов, обращаясь к зарубежной практике, писал в декабре 1957 года: «За последнее время почти все капиталистические страны перейдя на производство огнебезопасной пленки, издали у себя законы, запрещающие производство, продажу в этих странах горючих пленок и демонстрацию в кинотеатрах фильмов на горючей пленке»¹²¹.

Внедрение огнебезопасной пленки сулило немало и чисто экономических выгод. Так, можно было бы сократить количество киномехаников до одного (в 1950-х годах на киноустановках работало по 2-3 киномеханика)¹²². Кроме того, сократились бы расходы на обеспечение пожарной безопасности в кинотеатрах и на строительство специальных хранилищ. Полностью переход на негорючую пленку предполагалось завершить к 1965 году¹²³.

Бурными темпами происходило в исследуемый период строительство новых киноустановок. В течение ряда лет план по введению в строй новых киноустановок перевыполнялся.

Изменился подход к строительству кинотеатров в крупных городах. В первые месяцы существования Министерства культуры он, правда, был несколько утопичным. Пономаренко (вероятно, в силу технической неосведомленности) в 1953 году сообщал, что «в ближайшие два года Министерство культуры намечает строительство и открытие стереоскопических кинотеатров во всех столицах союзных республик и в наиболее крупных промышленных

¹²⁰ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 103. Л. 147.

¹²¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 557. Л. 264.

¹²² ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 103. Л. 147.

¹²³ Там же. Л. 115.

центрах...»¹²⁴ В июне 1958 года Совет министров СССР принял Постановление о строительстве крупных кинотеатров (более 1000 мест) в 19 городах СССР¹²⁵. В частности, согласно этому постановлению намечалось сооружение крупного кинотеатра в Москве на Октябрьской площади. Само Министерство несколько ранее, в 1957 году, из-за нехватки кинотеатров в столице просило «разрешить построить в городе Москве кинотеатр вместимостью 4000-5000 зрительских мест и дать указание Мосгорисполкому для указанного строительства выделить земельный участок, ранее предназначавшийся для строительства Дворца Советов»¹²⁶.

Сооружение крупных кинотеатров в городах СССР велось медленно, так как «большинство специалистов считало, „что такие большие кинотеатры нерентабельны, поэтому и тянется и проектирование, и строительство, потому что такие большие кинотеатры как кинотеатры не нужны“»¹²⁷. Один из сотрудников Министерства для объяснения медленного темпа возведения крупных кинотеатров несколько утрировал ситуацию: «Почему задерживается строительство?.. Возьмите Кишинев — на 1 тыс. мест [кинотеатр]. Там весь Кишинев в этот кинотеатр можно посадить со всеми младенцами и стариками»¹²⁸. При этом отмечалось, что нужны не чистые кинотеатры, а комбинированные помещения¹²⁹.

Однако на практике руководство Министерства способствовало тому, чтобы комбинированные кинотеатры не только не проектировались, но и уже существующие использовались только по своему прямому назначению. В 1960 году Михайлов при обсуждении мер экономии в расходовании государственных средств на киносеть предложил ликвидацию «в кинотеатрах читальных залов, прекращение выписки газет и журналов», поручить «Министерствам куль-

¹²⁴ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 125. Л. 99.

¹²⁵ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 131. Л. 77.

¹²⁶ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 557. Л. 64.

¹²⁷ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 131. Л. 86.

¹²⁸ Там же. Л. 87.

¹²⁹ Там же. Л. 86.

туры союзных республик рассмотреть вопрос о целесообразности продолжении работы музыкальных коллективов в кинотеатрах»¹³⁰. При осуществлении этого предложения кинотеатры лишались статуса некоего универсального центра досуга (где перед сеансом можно было бы послушать музыку, почитать, сходить в тир, посмотреть выставку и т. п.).

В целом введение новых киноустановок происходило ускоренными темпами. План на 1956 – 1960 годы был выполнен в течение трех лет. Число киноустановок росло невиданными темпами¹³¹:

	1940	1953	1958	1962
число киноустановок	28 000	52 300	78 000	120 500

За десять лет число киноустановок выросло более чем в два раза.

В результате СССР в начале 1960-х годов начал сравниваться по количеству мест в городских кинотеатрах (с учетом клубов, условия в которых на практике не всегда и не принципиально отличались от уровня кинотеатров) на 1000 населения¹³² с ведущими странами Запада:

страна	количество мест
США	62
Франция	62
Великобритания	58
СССР (с учетом клубов)	45

Тем не менее ощущалась нехватка киноустановок, особенно кинотеатров, в которых демонстрация фильмов велась по новым техническим методам. Так, Михайлов в 1958 году заявил: «Мы сейчас обслуживаем кинопанорамой трудящих-

¹³⁰ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 776. Л. 12.

¹³¹ РГАНИ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 747. Л. 25.

¹³² Там же. Л. 25 об.

ся только в Москве и то при условии, что билеты продаются на полгода вперед»¹³³. Для решения проблемы Михайлов предлагал ЦК передать под еще один панорамный кинотеатр клуб Управления делами Совета министров СССР. Однако Отдел культуры ЦК это предложение не поддержал¹³⁴. В целом же вместо постановки проблемы на государственный уровень Михайлов уповал на проявление инициативы в деле строительства кинотеатров местными руководящими работниками¹³⁵.

В неудовлетворительном состоянии в начале 1950-х годов находились помещения для хранения пленок — фильмобазы. Копии кинокартин, многие из которых приносили колоссальные прибыли государству, хранились «во временно приспособленных помещениях: подвалах жилых домов и административных зданий, в зданиях закрытых церквей и т. д.»¹³⁶.

В плане привлечения зрителей большое значение имела политика цен на билеты. 1 сентября 1953 года Совет министров СССР поручил Министерству культуры рассмотреть предложения о снижении цен¹³⁷. Оно проводилось в рамках общего снижения цен, проводившегося в 1953–1954 годах. К 1953 году существовали следующие цены, установленные Постановлением Совета министров СССР (городские кинотеатры делились на три разряда¹³⁸:

киноустановки	цена на билет (руб.)	
	1953	предложения МК
первый разряд	3-6	3-5
второй разряд	2-5	2-4,5
третий разряд	2-4,5	2-3,5

¹³³ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 103. Л. 103. Л. 164.

¹³⁴ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 79. Л. 16.

¹³⁵ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 103. Л. 165.

¹³⁶ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 237. Л. 44.

¹³⁷ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 121. Л. 32.

¹³⁸ Там же. Л. 32-33.

кинопередвижка	2,5	2
сельские районные центры	2-4,5	1,5-3
другие сельские населенные пункты и кинопередвижки	2,5	1,5

Кроме того, на дневные сеансы в рабочие дни была установлена скидка 30% — Министерство предлагало 40%. На детские сеансы в городах стоимость билета составляла 1-2 рубля (предложение — 1 руб.), на селе 1 руб. (50 копеек). По представленному Министерством проекту предусматривалось «общее снижение цен на кинобилеты в размере 23%, в том числе в городских кинотеатрах и на киноустановках — на 16%, а на киноустановках в сельской местности — на 42%»¹³⁹. Также было выдвинуто предложение об освобождении от налога демонстрации научно-популярных и документальных фильмов — «в целях их более быстрого продвижения»¹⁴⁰. После внесения проекта 14 сентября 1953 года началась довольно длительная процедура согласования новых цен с заинтересованными организациями — прежде всего с Министерством финансов — вплоть до апреля 1954 года. По подсчетам последнего, доходы от кино при принятии варианта Министерства культуры должны были сократиться на 42,3%, притом что принятые ранее планы по валовому сбору от продажи билетов не выполнялись¹⁴¹.

Новые цены были введены с июня 1954 года¹⁴². Предложения Министерства культуры были в основном приняты. Так, в городских кинотеатрах стоимость билета составила 2-5 рублей, а по селу — 2–3,5 рубля¹⁴³. Летом 1954 года министр культуры Александров составил информационную записку для секретаря ЦК П. Н. Поспелова «О первом месяце работы киносети по новым сниженным ценам». Особенно

¹³⁹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 121. Л. 33.

¹⁴⁰ Там же. Л. 34.

¹⁴¹ Там же. Л. 41.

¹⁴² РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30. Д. 85. Л. 16.

¹⁴³ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 468. Л. 37.

сильно отразилось снижение цен на посещаемости киносеансов в сельской местности: «Впервые за послевоенные годы государственная сельская киносеть выполнила план как по зрителям, так и по валовому сбору»¹⁴⁴. В июле 1954 года, по сравнению с предыдущим месяцем, на селе было обслужено на 34,8% зрителей больше. Динамика изменения выполнения плана по кинообслуживанию зрителей на селе выглядела так:

Динамика численности кинозрителей в сельской местности СССР (1953-1954)

Июль 1953		Июнь 1954		Июль 1954	
человек, млн	% к плану	человек, млн	% к плану	человек, млн	% к плану
40,909	82,4	43,040	91,7	57,739	113

В городе снижение цен «не оказало существенного влияния на увеличение количества зрителей». Александров отмечал, что «решающее значение в работе городской киносети имеет количество и качество выпущенных на экраны новых кинофильмов»¹⁴⁵. Так, если в июне 1954 года платные киносеансы посетило 64,226 миллиона человек, то в июле — 67,834 миллиона. По городам план за один месяц работы по новым ценам был также перевыполнен (100,6%), хотя и не в такой степени, как на селе. Увеличение производства фильмов, введение быстрыми темпами новых киноустановок, снижение цен на билеты способствовали резкому увеличению сумм выручки от посещений кино¹⁴⁶:

	1953	1958	1959	1960	1961	1962
выручка (млн руб.)	478	829	861	859	909	918

До 1957 года Министерство культуры СССР непосредственно руководило работой местных органов кинопроката — устанавливало план по количеству посещений, по валовому сбору и т. д. После реформы 1957 года часть полномочий была передана местным органам.

¹⁴⁴ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30. Д. 85. Л. 16.

¹⁴⁵ Там же. Л. 17.

¹⁴⁶ Там же. Ф. 2. Оп. 1. Д. 747. Л. 25.

В связи с этим в 1963 году в управлении кинофикации и кинопроката отмечали: «Можно подумать, что действительно сейчас этими вопросами занимаются местные, республиканские органы. Но это не так. Дело в том, что место Министерства культуры Союза заняло Министерство финансов Союза. Министерство финансов Союза совершенно не смущается тем, что влезает в прерогативы местных органов культуры; местные финансовые органы устанавливают количество дней, которые должен работать кинотеатр, количество сеансов, которые должен дать кинотеатр, и вся сеть в целом, и записывают налог. То есть Министерство финансов заполнило вакуум, который появился после ухода Министерства [культуры] Союза. Мы считаем это ненормальным, потому что Министерство финансов планирует сеть не как отрасль культуры, а как источник дохода. В результате за последние 4–5 лет ни один год план киносетью не выполняется — ни сетью Министерства культуры, ни профсоюзной киносетью. А что значит, что план не выполняется? Это значит, во-первых, что сотни тысяч, а в нашей системе работает свыше 300 тысяч человек, — лишаются материальных стимулов в своей работе»¹⁴⁷.

Поскольку органы кинопроката полностью находились в руках государства, оно и определяло репертуарную политику. Органы кинопроката нередко находились «между двух огней». С одной стороны, им нужно было выполнять план по валовому сбору, с другой — некоторые кассовые фильмы не были достаточно «идеологически выверены» с точки зрения партийно-государственных структур.

Инициатива в формировании репертуара на местах (из того объема, что предлагало Министерство) была предоставлена руководящим работникам кинопроката. В этом смысле главной проблемой после увеличения количества выпускаемых в прокат отечественных и зарубежных фильмов являлось их соотношение. К этому вопросу неоднократно

¹⁴⁷ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 165. Л. 11.

но обращался Отдел культуры ЦК. Естественно, он в первую очередь указывал на чуждые идеологические установки, пропагандируемые в ряде зарубежных фильмов, никак не связанные «с задачами коммунистического строительства, осуществлением которых занят советский народ»¹⁴⁸, выступал против фильмов, идеализирующих западный образ жизни, проповедующих «буржуазные идеи классового мира»¹⁴⁹.

Если отбросить идеологические клише, можно утверждать, что Отдел и Министерство культуры проводили политику протекционизма. Вместе с тем, по сути, Отдел культуры способствовал пропаганде отечественного кино. Обращалось внимание и на соотношение зарубежных фильмов, демонстрируемых в СССР, и советских, идущих в прокате за границей: оно было не в пользу отечественного кинематографа¹⁵⁰.

В записке Отдела культуры ЦК от 8 сентября 1959 года указывалось, что в 1955 году на экран выпущено 63 иностранных фильма, в 1958 году — 113, а в 1960 году Министерство культуры намеревалось закупить уже 160 зарубежных фильмов. «При таком подходе к делу, — отмечалось в записке, — наши кинотеатры выпустят 120 отечественных и 160 иностранных фильмов»¹⁵¹.

А феврале 1961 года был издан указ министра «О мерах по улучшению проката фильмов». В нем предписывалось увеличить тиражи лучших советских кинокартин за счет сокращения тиражей фильмов из капиталистических стран. В клубах и на киноустановках в сельской местности фильмы производства капиталистических стран было предписано демонстрировать «только по рекомендательным спискам Министерства культуры СССР»¹⁵².

Особо рекламировались Министерством кинокартины, посвященные памятным датам истории советского государства, в которых пропагандировались коммунистиче-

¹⁴⁸ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 165. Л. 11.

¹⁴⁹ Там же. С. 189.

¹⁵⁰ Там же. С. 259.

¹⁵¹ Идеологические комиссии. С. 186.

¹⁵² РГИА. Ф. 5. Оп. 36. Д. 138. Л. 31.

ские идеалы. Для популяризации подобных фильмов устраивались специальные фестивали, коллективные просмотры, предварительная реализация билетов непосредственно на предприятиях, в организациях и учебных заведениях¹⁵³. Причем продажа билетов на такие сеансы зачастую носила «добровольно-принудительный» характер. Для обеспечения заполняемости зрительных залов привлекались партийные и комсомольские организации. Например, во время фестиваля кинофильмов, посвященного 40-летию Октябрьской революции, «благодаря помощи со стороны партийных и комсомольских организаций г. Москвы документальный фильм „Великий поворот“ демонстрировался с аншлагами на всех сеансах»¹⁵⁴.

Рассматривая проблемы кинопроката, представляется интересным отметить существование в 1956 – начале 1957 года альтернативной — маленькой, но весьма организованной — системы киносети в Москве. Группа С. Гуляева и Г. Табачника (в состав ее входила «золотая молодежь» — дети довольно высокопоставленных родителей) организовала демонстрацию в ряде институтов и учреждений Москвы «снятых с показа или запрещенных отечественных и зарубежных кинофильмов»¹⁵⁵. Эта группа предлагала зрителям то, что государство запрещало (по разным причинам — политическим мотивам, из-за окончания срока лицензии). Фильмокопии поступали в группу С. Гуляева, как правило, благодаря подкупу сотрудников фильмобаз: некоторые копии, подлежащие уничтожению на базах хранения, попадали к участникам группы. Деньги от демонстрации организаторы показов делили между собой. Всего у участников группы правоохранные органы изъяли более 200 наименований фильмов¹⁵⁶. Интересен был репертуар фильмов (всего в ходе расследования у участников группы правоохранные органы изъяли более 200 наименований) — это главным образом пользу-

¹⁵³ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30. Д. 237. Л. 180.

¹⁵⁴ Там же. Л. 181.

¹⁵⁵ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 557. Л. 148.

¹⁵⁶ Там же. Л. 159-160.

ющиеся популярностью зарубежные фильмы, на демонстрацию которых закончилась лицензия: «Серенада Солнечной долины», «Большой вальс», «Дама с камелиями», «Граф Монте-Кристо», «Чарли Чаплин» и другие. Советские фильмы были представлены в основном снятыми с экрана «по политическим мотивам» созданными в период культа личности картинами, как «Оборона Царицына», «Три встречи», и даже документальными — например, «Советская Кабарда»¹⁵⁷. Сам просмотр кинофильмов превращался в небольшое шоу: перед показом устраивались выступления музыкантов, «исполнявших так называемую стильную музыку»¹⁵⁸ — в целях «рекламы Табачник и его соучастники приглашали для ведения программы и выступлений некоторых артистов московских театров и эстрады, в частности заслуженного артиста РСФСР Мартинсона, артиста Театра Сатиры Весника,... с которыми расплачивались наличными деньгами»¹⁵⁹. Таким образом, несмотря на географическую узость распространения, дело было поставлено на «широкую ногу». Поскольку кинопрокат в СССР являлся монополией государства, участники группы неминуемо должны были столкнуться с органами правопорядка. Организаторы группы были осуждены.

Одной из важнейших проблем, которой занималось Министерство культуры в конце 1950 – начале 1960-х годов в сфере кинопроката, являлась работа по увеличению зарплаты работникам киносети. Сотрудники киносети по количеству были самым многочисленным отрядом работников культуры наряду с сотрудниками библиотек. Но если библиотека являлась планово-убыточным учреждением, требующим государственной поддержки, то кинопрокат был довольно прибыльной отраслью. Тем не менее зарплата работников киносети оставалась на крайне низком уровне — сельские киномеханики, например, получали в среднем 395 рублей,

¹⁵⁷ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 557. Л. 150-151.

¹⁵⁸ Там же. Л. 149.

¹⁵⁹ Там же. Л. 150.

а городские 305 рублей¹⁶⁰. Министерство культуры неоднократно выступало за повышение их зарплаты. Так, в 1957 году оно входило в Совет министров СССР с этими предложениями. Средняя зарплата всех работников киносети в 1956 году составляла 384 рубля (киномеханики получали 270–310 рублей, директора большинства кинотеатров — 450–640 рублей). Из-за низкой зарплаты и увеличивающейся загрузки только «за 1955 год из киносети Министерства культуры СССР выбыло 31,5% к численности на начало 1955 года. Около 85% работников киносети имели стаж непрерывной работы не более 5 лет»¹⁶¹. Министерство предлагало тогда увеличить зарплату в среднем на 20%. После принятия совместного Постановления Совета министров СССР, ЦК КПСС и ВЦСПС «О повышении заработной платы низкооплачиваемым рабочим и служащим» от 8 сентября 1956 года¹⁶² сложилась вообще парадоксальная ситуация. Например, уборщица в кинотеатре получала примерно столько же, сколько киномеханик, работа которого требовала определенных базовых знаний и технической квалификации. В 1959 году в письме в Совет министров министр Михайлов отмечал, что «крайне низкая заработная плата работников киносети не создает условий для закрепления квалифицированных технических кадров в системе кинофикации и кинопроката. Из-за большой текучести и низкой квалификации работников киносети имеются многочисленные случаи порчи дорогостоящей аппаратуры и фильмокопий, что приносит большие убытки государству»¹⁶³.

В 1959 году работники проката получали¹⁶⁴:

доля работников (%)	зарплата (руб.)
50,8	до 500
38,1	501-1000
9,6	1001-2000
1,5	свыше 2000

¹⁶⁰ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 557. Л. 210.

¹⁶¹ Там же. Л. 25.

¹⁶² КПСС в резолюциях. Т. 9. С. 140–141.

¹⁶³ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 780. Л. 90.

¹⁶⁴ Там же. Л. 91.

49% всех работников киносети относились к категории низкооплачиваемых работников, получающих зарплату до 350 рублей. Действующая система «оплаты труда была установлена постановлениями СНК СССР в 1939 и 1941 годах»¹⁶⁵ и с тех пор практически не пересматривалась, за исключением положений о премировании. Тем временем интенсивность труда работника киносети возросла. Так, в 1940 году на одного работника в среднем приходилось 60 сеансов в год, в 1957 году — 150, среднее количество обслуженных зрителей также возросло: в 1940 году — 9680, а в 1957 году — 22 100¹⁶⁶. Кроме того, в связи с введением новой техники для показа увеличились требования к квалификации сотрудников. Министерство культуры, «неоднократно» ставившее вопрос о пересмотре зарплаты, в 1959 году «вновь разработало проект упорядочения оплаты труда... по которому размеры ставок заработной платы... [запланированы] в зависимости от объема и режима работы киноустановок»¹⁶⁷. Также была разработана новая система премирования работников: согласно проекту планировалось повысить оклады работникам киноустановок на 27,6-91,6%, работникам отделов кинофикации — на 31,3-84,6%¹⁶⁸. Против увеличения зарплаты, как всегда в подобных случаях, выступили Министерство финансов и Госплан. Последний предлагал отложить упорядочение заработной платы... до 1961-1962 годов»¹⁶⁹. Министерство финансов вообще предложило отложить реформу на неопределенное время — «до проведения общего упорядочения заработной платы работников учреждений культуры»¹⁷⁰. ВЦСПС поддержал предложения Министерства культуры в целом, но с оговоркой, что «ввести новую систему оплаты можно в нескольких областях в виде опыта»¹⁷¹. К этому не-

¹⁶⁵ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 780. Л. 97.

¹⁶⁶ Там же. Л. 97.

¹⁶⁷ Там же. Л. 98.

¹⁶⁸ Там же. Л. 104.

¹⁶⁹ Там же. Л. 101.

¹⁷⁰ Там же. Л. 104.

¹⁷¹ Там же. Л. 106.

Кино

обходимо добавить, что зарплата работников кинопроката, как и других работников культуры, оставалась на достаточно низком уровне и в течение последующих десятилетий.

ИЗМЕНЕНИЯ В КИНОПРОИЗВОДСТВЕ в 1953 – начале 1956 гг.

Кинематография всегда занимала особое место среди искусств в Советском Союзе, а создание новых кинокартин в послевоенный период находилось под пристальным личным контролем И. В. Сталина. Известны высказывания Сталина о второй серии фильма «Иван Грозный», о второй серии фильма «Большая жизнь». Летом 1948 года было принято постановление Совета министров СССР, положившее начало т. н. периоду малокартинья. Резкое сокращение количества создаваемых кинофильмов должно было, по замыслу инициаторов постановления, привести к повышению их качества.

Следующий важный этап вмешательства со стороны высшего руководства страны — резкая критика плана производства фильмов в апреле 1951 года. Тогда по решению Правительства работа по созданию многих фильмов (в том числе и находящихся в стадии съемки) была полностью остановлена. В результате в 1951 году был поставлен антирекорд по количеству снятых кинокартин — всего за год вместе с документальными и фильмами-спектаклями было снято 7 полнометражных фильмов (в это число входили документальные фильмы и фильмы-спектакли).

В Министерстве кинематографии к началу 1950-х гг. установилась система, когда после утверждения Правительством плана производства фильмов, руководство Министерства кинематографии «подбирало» режиссера на тот или иной фильм из плана. В этих условиях сами режиссеры были фактически лишены права самостоятельного выбора темы для постановок.

Нередкими были факты «порки» ведущих кинематографистов страны. Очень показателен эпизод с И. А. Фрэзом, который в период малокартинья в связи с уменьшением количества кинокартин был переведен с киностудии

им. М. Горького на Центральную студию документальных фильмов. В конце 1940-х гг. был подвергнут обструкции и отстранен от кинорежиссуры за низкопоклонство перед Западом Л. Трауберг. А в апреле 1952 года под надуманными предлогами на коллегии Министерства кинематографии были подвергнуты жесткой критике режиссеры киностудии им. М. Горького Л. Луков и М. Донской. При этом надо заметить, что и само руководство Министерства кинематографии периодически подвергалось резкой критике как со стороны вышестоящих инстанций, так и в печати.

Критика положения дел в сфере кинематографии развернулась практически сразу после смерти Сталина. Как со стороны руководства страны, так и со стороны ведущих деятелей отечественного кино. В записке «О неудовлетворительной организации подготовки литературных сценариев для производства художественных фильмов», составленной в марте 1953 года на имя министра культуры П. К. Пономаренко, изложило свои претензии Министерство государственного контроля СССР. В ней, в частности, критиковалось бывшее Министерство кинематографии. Приводились слова одного из сценаристов: «существующая организационная система очень мало способствует выработке у каждой из многочисленных инстанций подлинного чувства ответственности. Создалась обезличка, при которой как у автора, так и у всех участников обсуждений все время присутствует сознание, что сценарий будет еще многократно переделываться, что впереди цепь неожиданно возникающих, зачастую поверхностных, зачастую вкусовых (по большей части обязательных для автора) требований и замечаний»¹⁷². В записке констатировался долгий путь прохождения сценариев от написания до утверждения, ситуация, когда на ряде киностудий за последние годы не было выпущено ни одной картины, а также текучка в руководстве киностудиями.

А 14 апреля 1953 года на имя Секретаря ЦК КПСС Н. С. Хрущева и министра культуры СССР П. К. Пономаренко

¹⁷² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 66. Л. 37-38.

была направлена записка, которую подписали практически все ведущие кинорежиссеры, включая М. Э. Чиаурели (самого известного автора фильмов, в которых мифологизировался Сталин), актеры С. Ф. Бондарчук и Б. П. Чирков, секретарь партбюро и председатель фабкома «Мосфильма». Отечественный кинематограф находился в столь глубоком кризисе, что его мэтры, не задумываясь о возможной конкуренции со стороны молодых коллег, писали: «уменьшение за последние годы количества выпускаемых фильмов практически привело к тому, что советская кинематография в значительной степени растеряла свои кадры, не занималась выращиванием новых кадров, опиралась главным образом на небольшую группу мастеров. Между тем невозможно считать сколько-нибудь нормальным такое положение, когда из года в год на экранах, как в Советском Союзе, так и за рубежом, демонстрируются старые картины»¹⁷³, а выпуск новых кинофильмов ежегодно сокращается»¹⁷⁴.

«Бесконечное количество редакционных инстанций, имеющих право вмешиваться в творческий процесс писателя, привело к тому, что авторское лицо писателя, по существу говоря, сводится у нулю»¹⁷⁵. По состоянию на 1953 год существовал такой порядок прохождения сценариев. Сначала заявка подавалась на киностудию, затем передавалась в сценарный отдел Главного управления по производству фильмов, а затем утверждалась начальником этого главка. Порядок прохождения и окончательного утверждения сценария был также очень сложным и многоступенчатым. Сначала сценарий рассматривался на киностудии: сценарным отделом, художественным советом, а затем утверждался её директором. Затем сценарий направлялся в Министерство, где рассматривался сценарным отделом главка, утверждался начальником главка, потом представлялся на утверждение министру. В бытность Министерства кинематографии готовые сценарии после утверждения коллегией обсуждались на художественных советах при Министерстве (некоторые сценарии — неодно-

¹⁷³ Имеются в виду старые советские кинокартины

¹⁷⁴ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 67. Л. 59-60.

¹⁷⁵ Там же. Л. 63.

кратно). Худсовет представлял рекомендации по исправлению фильмов. На каждом этапе обсуждения и утверждения в сценарий вносились изменения. О множестве инстанций, через которые проходил сценарий, сообщил несколько позднее, в ноябре 1953 года, и Отдел науки и культуры ЦК КПСС¹⁷⁶. Но несмотря на то, что в процессе создания фильма и после утверждения сценария разными инстанциями вносились многочисленные правки, речь в письме кинематографистов и в записке отдела ЦК шла только о сценарных заявках и литературном сценарии. Но в процессе создания фильма и после утверждения сценария вносились многочисленные правки разными инстанциями. После окончательного утверждения литературного сценария и написания режиссерского сценария происходила работа по согласованию последнего, в которой также принимал участие художественный совет при Министерстве кинематографии. Режиссер подбирал несколько кандидатов на главные роли (как правило, 2 или 3 артиста), снимал с ними пробы. Эти пробы просматривались на художественном совете при Министерстве. Худсовет рекомендовал Министерству выбрать одного из кандидатов. В некоторых случаях актерские пробы обсуждались и на коллегиях Министерства. Все артисты на главные роли утверждались решением Министерства.

На Худсовете также проходил просмотр и обсуждение отдельных материалов еще не смонтированного фильма, а затем просмотр и обсуждение готового фильма. Снятый фильм просматривался не только на худсовете, но и на коллегии Министерства. При этом худсовет высказывал свои замечания, носящие рекомендательный (в большинстве случаев, по сути, обязательный характер). А на коллегии министром, его заместителями, другими членами коллегии высказывались правки, которые режиссер должен был обязательно внести.

К этому многоступенчатому процессу создания фильма от момента представления авторской заявки до выхода на

¹⁷⁶ Аппарат ЦК КПСС и культура 1953-1957: Документы. М. 2001. С. 184185.

экран надо добавить, что замечания по некоторым фильмам высказывались и соответствующими отделами ЦК (в состав худсовета входил сотрудник отдела ЦК, ведавший вопросами кинематографии, — В. П. Степанов). Готовые кинокартины перед окончательными обсуждениями на худсовете и коллегии Министерства кинематографии показывались в различных «профильных» министерствах и в партийных организациях. Так, например, фильм «Донецкие шахтеры» показывали министру угольной промышленности СССР А. Ф. Засядько, фильм «Навстречу жизни» демонстрировался в Министерстве трудовых резервов СССР.

Авторы письма — кинематографисты — в числе причин, которые не давали развиваться отечественному киноискусству, называли: недостаточное количество творческих и технических кадров; сложную и не оправдавшую себя систему управления производством; устарелость организационно-финансовой системы; отсутствие достаточного количества павильонных площадей; отсутствие современной технической базы на отечественных киностудиях, «в то время как советскими специалистами строятся отлично спроектированные студии в Болгарии, Румынии и Албании, и только студия «Мосфильм» продолжает оставаться на низком техническом уровне»¹⁷⁷; отсутствие творческой обстановки на студии и в руководстве бывшего Министерства кинематографии СССР. Это был прямой упрек в адрес бывшего министра И. Г. Большакова и ряда его заместителей, которые вошли в состав руководства новообразованного Министерства культуры. Но основные причины тяжелого положения, по мнению кинематографистов, были «отсутствие критики и самокритики, бюрократическое руководство, боязнь всего нового, подмена работы общественных творческих организаций кабинетным руководством»¹⁷⁸. В организации руководства кинопроизводством сложилась такая ситуация: «директор сту-

¹⁷⁷ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 67. Л. 66.

¹⁷⁸ Там же. Л. 70.

дии не может решить ни одного сколько-нибудь принципиального вопроса. У него остались только права получать и давать выговора»¹⁷⁹.

Для исправления существовавшего положения предлагалось: технически перевооружить киностудии; построить на «Мосфильме» «не менее 6 павильонов»; создать всесоюзную творческую организацию работников кино; создать на киностудиях художественные советы; повысить права и ответственность дирекции киностудий и «избавить их от мелочной опеки»¹⁸⁰; пересмотреть заработную плату — особенно низового технического персонала; передать киностудиям право утверждать актерские пробы. Коллегия могла утвердить на роль актера вопреки желанию режиссера. В том числе коллегия утверждала на главные роли и детей в немногочисленных детских фильмах периода начала 1950-х гг.

И. Г. Большаков был подвергнут резкой критике в октябре 1953 года на пленуме правления Союза советских писателей. В записке отдела науки и культуры ЦК, в частности, указывалось: «Особенно отрицательно восприняли участники пленума выступление заместителя министра культуры СССР т. Большакова... Т. Большаков зачитал скороговоркой отредактированный текст речи, содержащий в основном перечень кинокартин тематического плана выпуска фильмов, и высказал ряд общеизвестных положений о мастерстве в кинодраматургии. Из зала раздавались возгласы о недостоверности некоторых фактов, приводимых т. Большаковым. После выступления т. Большакова писатели открыто говорили, что он случайный человек на посту заместителя министра культуры»¹⁸¹.

Нельзя сказать, что состояние отечественного кино не подвергалось критике до 1953 года. Еще при жизни Сталина, весной 1952 года, заявлялось о том, что необходимо возродить жанр комедии, затем было принято решение о незначитель-

¹⁷⁹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 67. Л. 71.

¹⁸⁰ Там же. Л. 74.

¹⁸¹ Аппарат ЦК КПСС и культура 1953-1957: Документы. М. 2001. С. 181.

ном увеличении производства фильмов, началась критика «бесконфликтных» фильмов. А, например, термин «лакировка» использовался как минимум еще летом 1950 года при обсуждении на художественном совете Министерства кинематографии фильма Л. Лукова «Донецкие шахтеры»¹⁸². В январе 1953 года во время обсуждения фильма Всеволода Пудовкина «Возвращение Василия Бортникова» автор легшего в основу фильма романа «Жатва» Галина Николаева заявила: «Я страшно рьяная ненавистница бесконфликтности, причем это с самого начала моей работы... когда я смотрю и перебираю в памяти то, что я знаю о колхозной деревне», то все снятые после войны фильмы «залакированные»¹⁸³. Важными представляются здесь несколько моментов. Во-первых, это мнение было высказано в узком кругу участников заседания коллегии Министерства и исходило от писателя, а не от руководства Министерства. Во-вторых, «бесконфликтные» фильмы, все же не были подвергнуты критике официально. В-третьих, несмотря на призывы увеличить производство кинокартин на современные темы, около половины плана продолжали занимать фильмы на историко-биографические темы. Более того, эти фильмы должны были стать основными в плане производства в 1953-1954 гг. Таким образом, несмотря на развернувшуюся в 1952 году критику положения, сложившегося в отечественном кино, приоритеты оставались прежними. При этом даже запланированное увеличение количества производства фильмов в 1953 году было меньше, чем количество фильмов, снимавшихся в предвоенные и первые послевоенные годы. Например, в 1939 году было создано 58 фильмов, в 1946 году — 26 фильмов¹⁸⁴, а в 1953 году планировалось создать 25 фильмов¹⁸⁵.

16 апреля 1953 года на одной из первых коллегий новообразованного Министерства культуры проходило обсу-

¹⁸² РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 2803. Л. 9.

¹⁸³ Там же. Д. 3641. Л. 137.

¹⁸⁴ Гершзон М. М. Министерство культуры СССР в 1953-1963 гг. С. 307//«Русский сборник», № 8. М. 2010.

¹⁸⁵ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3639а. Л. 20.

ждение тематического плана на 1954 год. Предусматривались съемки 40 фильмов. Из них: историко-биографических фильмов — 12; фильмов о рабочем классе, колхозном крестьянстве и интеллигенции — суммарно 12; сатирических и комедийных фильмов — 7; детских и приключенческих фильмов — 5; экранизаций литературных произведений — 2; киноконцертов — 2¹⁸⁶. Таким образом, историко-биографические фильмы, экранизации и киноконцерты (которые собственно художественными фильмами не являлись) составляли более трети в плане — 40% от общего количества. Этот вариант плана производства фильмов в жанровом отношении отличался от плана производства фильмов на 1953 год, составленного во второй половине 1952 года, не значительно. В дальнейшем этот план подвергся серьезной корректировке. Изменение тематического плана, безусловно, стало возможным благодаря новым установкам со стороны высшего политического руководства страны.

Важной вехой в пересмотре тематического плана стали решения Правительства и заседание коллегии Министерства культуры 23-24 апреля 1953 года. На нем были исключены из плана производства фильмы «Александр Невский», «Кутузов и Наполеон», «Штурм Измаила», «Петр I — преобразователь России»¹⁸⁷. Переработанный план был представлен в Совет Министров. В письме на имя Г. М. Маленкова от 30 апреля 1953 года министр культуры СССР П. К. Пономаренко констатировал плачевное состояние отечественной кинематографии. В частности, сообщалось о том, что полностью прекратили работу некоторые республиканские киностудии, снизилось производство фильмов «хотя и были образованы министерства кинематографии в 12 республиках»¹⁸⁸. В сфере проката сложилась такая ситуация, что за последние 4 года на экраны было выпущено 217 художественных фильмов, из советских кинофильмов — 52 (24% от общего числа), а остальные фильмы зарубежные — трофейные или «стран

¹⁸⁶ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 66. Л. 71.

¹⁸⁷ Там же. Д. 67. Л. 174.

¹⁸⁸ Там же. Д. 101. Л. 174.

народной демократии»¹⁸⁹. План на 1953 год предусматривал выпустить на экраны 24 новых фильма. Вместо исключенных из плана фильмов на историко-биографические темы предлагалось запустить кинокартины «на более близкие к современности и актуальные темы»¹⁹⁰. В 1954 году намечалось запустить 42 полнометражных фильма, а закончить 40 фильмов (из них 23 фильма — на современные темы). В этом варианте плана остался ряд фильмов на исторические темы. В частности, первым в плане был фильм М. Чиаурели «Великий Октябрь». В либретто к нему сообщалось, что «в картине будет воссоздан образ вождя пролетарской революции В. И. Ленина и его ближайших соратников товарищей Сталина, Свердлова, Дзержинского, Молотова»¹⁹¹. Важно отметить, что здесь Сталин едва ли не впервые был поставлен в ряду соратников Ленина, а не, как всегда до этого, вместе с ним. В плане оставался «Иван Грозный — собиратель России» И. А. Пырьева¹⁹², две серии «Александра Пушкина» С. А. Герасимова, «Василий Суриков». Намечался запуск Пырьевым фильма «К новой жизни» — «о победах и достижениях колхозного строя в СССР. В основе сюжета — история развития одного колхоза от небольшой артели до крупного колхоза — миллионера»¹⁹³.

Но данный вариант плана съемок художественных фильмов на 1954 год был раскритикован на заседании Президиума Совета министров СССР 5 мая 1953 года. Правительство 6 мая того же года приняло постановление № 1210 «О плане производства и выпуска художественных кинофильмов на 1953 год»¹⁹⁴. Согласно этому постановлению предстояло закончить работу над историко-биографиче-

¹⁸⁹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 101. Л. 175.

¹⁹⁰ Там же. Л. 177.

¹⁹¹ Там же. Л. 187.

¹⁹² Об истории создания фильма см.: Гершзон М. М. Последний «Иван Грозный» Сталина: проект фильма 1952-1953 гг. // Исследования по истории русской мысли [12] Ежегодник за 2015 год. М. 2016. С. 358-398.

¹⁹³ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 101. Л. 187.

¹⁹⁴ ГАРФ. Ф. 5446. Оп. 1. Д. 576. Л. 186-187.

скими фильмами, которые уже были в производстве. В начале мая 1953 года приказом Министра культуры СССР было прекращено производство фильма на историко-биографическую тему «Иван Грозный», работа над которым вступила в активную фазу — был утвержден литературный сценарий, написан режиссерский, подобрана и утверждена съемочная группа, начался процесс подготовки к съемкам — выбор натуры, были сделаны заказы на изготовление реквизита. Из плана был исключен еще один историко-биографический фильм «Художник Крамской». Следуя указаниям Правительства, Министерство культуры полностью исключило из плана на 1954 год фильмы на историко-биографические темы, в том числе и стоявший на первом месте «Великий Октябрь». В начале мая 1953 года, приказом Министра культуры СССР было прекращено производство еще одного фильма на историко-биографическую тему «Иван Грозный», работа над которым вступила в активную фазу — был утвержден литературный сценарий, написан режиссерский, подобрана и утверждена съемочная группа, начался процесс подготовки к съемкам — выбор натуры, были сделаны заказы на изготовление реквизита.

Таким образом, была прекращена работа над фильмами, которые были основными еще буквально за полгода до прекращения работы. В сентябре 1952 года на заседании коллегии Министерства кинематографии СССР министр И. Г. Большаков сказал: «Нужно выделить сценарии, которые должны быть ударными. Это четыре сценария: «Великий Октябрь», «Кутузов», «Иван Грозный» и «Петр I». Вот эти 4 сценария должны быть ударными. Тут надо очень четко организовать работу, причем сценаристов сразу соединить с режиссерами. Пусть с самого начала сидят и с писателями работают. Это будет серьезный экзамен в отношении этих картин. Несомненно, что сейчас заложена основа для того, чтобы на этих картинах поднять значительно выше наше искусство. На этом можно сделать большой скачок в развитии нашего советского киноискусства. Правительство этим картинам придает большое значение. Сказано, что — ваша почетная задача сделать

очень хорошо цветные картины на эти темы. Эти темы нужно выделить и сделать их ведущими, ударными. Также нужно установить точный срок и за этим сроком следить»¹⁹⁵.

Летом 1953 года Пономаренко обратился к Маленкову с просьбой пересмотреть систему оплаты гонорара сценаристам. В письме косвенным образом подтверждалась непопулярность историко-биографических фильмов на примере валового сбора от фильмов «Александр Попов» и «Жуковский»¹⁹⁶. Большинство отечественных кинокартин, выпускавшихся в начале 1950-х гг., утратило одну из главных функций кино — развлекательность. Зритель предпочитал зарубежное кино, в частности, огромной популярностью пользовался трофейный американский фильм «Тарзан». В материалах коллегии Министерства культуры СССР отложилось письмо одного из изобретателей в области кино Р. И. Новицкого от 10 марта 1953 г. на имя Первого заместителя Председателя Совета министров СССР Л. П. Берия. В этом письме констатировался факт огромной популярности зарубежных фильмов в начале 1950-х гг. Новицкий писал: «Популярность» иностранных «фильмов видна даже по повсеместно появившейся «прическе» — «Тарзан», воплей ребят под Тарзана, хулиганство и мордобой под Тарзана...». Это только внешние, бросающиеся в глаза формы идеологической отравы, действительное отравляющее действие и шире, и глубже»¹⁹⁷.

В течение 1952 года на экраны последовательно вышли четыре серии этого фильма. Руководство Министерства кинематографии признавало, что «Тарзан» в очень большой степени помог выполнить годовой план по сборам. Без него он был бы сорван. Министр Большаков констатировал: «Никакой рекламы не надо было давать, а сбор был колоссальный, и у кинофикаторов мерилом качества фильма стал «Тарзан». Эта вредная тенденция среди кинофикаторов существует — давайте картины типа «Тарзана». Это неправильно.

¹⁹⁵ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3466. Л. 342.

¹⁹⁶ Там же. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 76. Л. 28.

¹⁹⁷ Там же. Д. 68. Л. 248.

Мы в этом году выпустили «Тарзана», в будущем году не будет «Тарзана», а план мы должны будем выполнить»¹⁹⁸.

К концу мая 1953 года тематический план производства фильмов на 1954 год был кардинально переработан¹⁹⁹. Из него практически полностью были исключены не только историко-биографические фильмы, но и фильмы-концерты (такие как «Концерт мастеров искусств»), а также фильмы-спектакли. Предполагалась постановка картин в основном на современные темы, ряда комедийных и приключенческих фильмов, картин для детей и о молодежи. Новое в плане — создание фильмов об армии. Пономаренко в письме на имя Маленкова указывал, что «при разработке тематического плана и обсуждении его с авторами и режиссерами Министерство культуры СССР обратило внимание на необходимость создания сценариев и фильмов на жизненном материале, без затушевывания и лакировки действительности, особенно на колхозные темы. Некоторые авторские заявки на современные темы при рассмотрении плана были отклонены Министерством, так как в них намечались однообразные и неправильные драматические конфликты, построенные только на противоречиях и борьбе между передовыми людьми — новаторами на заводе или в колхозе и отсталыми директорами заводов и председателями колхозов и другими руководителями»²⁰⁰. Всего в 1954 году намечалось производство 53 фильмов против 42, о которых говорилось в апрельском варианте плана²⁰¹. То есть были абсолютно пересмотрены взгляды на кинопроизводство. И в плане жанровом, и в плане количественном. А постановку картин намечалось доверить не только «ведущим мастерам», но и молодым кинорежиссерам, проявившим себя на самостоятельной работе при постановке фильмов-спектаклей и короткометражных кинокартин»²⁰².

¹⁹⁸ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3467. Л. 412.

¹⁹⁹ Там же. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 69. Л. 11.

²⁰⁰ Там же. Д. 108. Л. 9.

²⁰¹ Там же.

²⁰² Там же. Л. 11.

То, как акценты расставлялись раньше, очень наглядно иллюстрирует небольшая, но очень характерная деталь — история с изменением названия кинокартины Г. В. Александрова. На протяжении нескольких лет он работал над созданием фильма о М. И. Глинке с рабочим названием «Славься, народ!». В прокат этот фильм вышел под названием «Композитор Глинка». Акцент в названии фильма был смещен с народа на героя. Этот фильм еще до выхода на широкий экран — после просмотра на художественном совете Министерства кинематографии был, по сути, объявлен шедевром. Председатель худсовета, будущий главный идеолог периода начала 1960-х гг. Л. Ф. Ильичев после премьерного просмотра заявил: «Молодцы!... Ну, что ж... Или я ничего не понимаю, или этот фильм исключительной силы. Да и обсуждать нечего... Так и считаем, что фильм выдающийся. Так и пишем»²⁰³. Кстати, при небольшом количестве выпускаемых фильмов в послевоенный период это был второй полнометражный художественный фильм о Глинке, созданный в течение шести лет²⁰⁴.

Известный режиссер М. Чиаурели в начале 1950-х гг., «призывал к тому, чтобы делать фильмы только о выдающихся личностях. Зачем нам фильмы о доярках. Так он говорил»²⁰⁵. Он же в одной из статей того периода в журнале «Искусство кино» писал, «что Сталин — это не человек, это сверхчеловек. Человеческому уму непостижимо»²⁰⁶.

В июне 1953 года дополнительно в план производства фильмов на 1953 год были включены 8 фильмов. В одном из них «На плоту» (среди авторов сценария — А. Галич, режиссер М. Калатозов): «сюжет строится на остром конфликте между бюрократившимся архитектором Нестратовым и деятельными людьми, живущими полнокровной жизнью вместе со всей страной, — ученым животноводом Лапиным и хирургом Чижовым»²⁰⁷. На экраны фильм вышел под названием «Верные друзья».

²⁰³ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3515. Л. 1.

²⁰⁴ В 1946 году режиссер Лео Арнштам поставил художественный фильм «Глинка».

²⁰⁵ ЦАОДМ, Ф. 957, Оп. 1, Д. 18, Л. 79.

²⁰⁶ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 437. Л. 52.

²⁰⁷ Там же. Д. 67. Л. 29.

Главное место в переработанном тематическом плане на 1954 год занимали фильмы «о современниках, рядовых людях». Среди подобных картин «Большая семья» И. Хейфица, которую иногда называют «киноэпопеей сталинского периода». В действительности решение о создании фильма было принято еще в 1952 году, но съемки переносились. Вероятно, длительностью киносъёмочного процесса можно объяснить то, что фильм, снятый в парадной, помпезной стилистике, характерной для периода «малокартинья», был выпущен после смерти Сталина. Фильм был принят коллегией Министерства культуры в августе 1954 года. Тогда же говорилось о том, что фильм «Синие стрелы» (в прокат он вышел с названием «Запасной игрок»²⁰⁸) является продолжением череды «бесконфликтных» фильмов. В приказе министра культуры, выпущенном в мае следующего — 1955 года при министре Михайлове, говорилось, что достоинства фильма «Запасной игрок» «в значительной степени оказались сниженными надуманностью сюжетных ситуаций, лакировкой в обрисовке среды, слабостью в раскрытии образов советских людей»²⁰⁹.

Особое место в плане было уделено жанру комедии, который в начале 1950-х гг. фактически исчез с экрана. Последняя комедия, имевшая успех в прокате — «Кубанские казаки», была снята режиссером И. А. Пырьевым в 1950 году. Для того, чтобы восполнить практически полное отсутствие новых отечественных кинокомедий, Министерство культуры в первые месяцы своего существования приняло решение «выпускать комические фильмы на 10-15 минут, которые можно пропускать или до начала или после окончания сеанса. Это в какой-то мере будет удовлетворять законные требования наших зрителей о том, чтобы давать больше кинокомедий»²¹⁰ — об этом, выступая на профсоюзной конференции Министерства культуры СССР в июле 1953 года, сообщил первый заместитель министра И. Большаков. Среди

²⁰⁸ Этот фильм известен, прежде всего тем, что в нем свою первую главную роль сыграл Г. М. Вицин.

²⁰⁹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 312. Л. 3.

²¹⁰ Там же. Оп. 14. Д. 1. Л. 18.

подобных короткометражных комедийных фильмов — картина известного кинорежиссера К. К. Юдина²¹¹ «Беззаконие», поставленная по мотивам рассказа А. П. Чехова.

Среди намечаемых к постановке в плане — комедия «Пять леопардов». Фильм вышел в прокат под названием «Укротительница тигров»²¹².

Планировалась, но не была осуществлена съемка комедии «Секрет успеха» (авторы сценария Г. Александров, М. Вольпин, Н. Эрдман, режиссер Г. Александров). По сюжету это кинокомедия, высмеивающая перестраховщиков, бюрократов, карьеристов²¹³.

Новое направление в плане было представлено следующими картинами: «Сатирической кинокомедией» «Не называя имен», в которой, согласно либретто, должен быть «остро поставлен вопрос о воспитании детей, которым общественное положение родителей еще не должно давать

²¹¹ К. К. Юдин, кинорежиссер, среди самых известных его фильмов «Сердца четырех», «Девушка с характером», «Смелые люди» и др.

²¹² В либретто фильма, представленном в сентябре 1953 года, говорилось, что картина будет о мужестве, находчивости и изобретательности мастеров циркового искусства. Примечательно, что изначальный сюжет сильно отличался от того, что было снято в итоге. Согласно либретто — «Илья Ковригин, заведующий тиром одного из волжских городов, решает связать свою судьбу с цирком и становится артистом манежа — сверхметким стрелком. Ассистенткой в цирковом номере Ковригина выступает молодая девушка — Ольга, до этого работавшая помощницей укротителя леопардов. Укротитель леопардов — кичливый и зазнавшийся человек — срывает цирковую программу и за это его увольняют из цирка. Нужен новый укротитель, но никто не рискует приступить к опасному делу, за него берется Ковригин. После предварительной дрессировки назначена первая репетиция, но леопарды, не привыкшие к Ковригину, выходят из повиновения, а сам укротитель, получив ранение, попадает в больницу. Тогда укрощением леопардов решает заняться Ольга, девушка смелая и настойчивая. Оказывается, что леопарды уже привыкли к Ольге еще тогда, когда она убирала клетки и кормила их. Длительная и упорная тренировка завершается победой Ольги на арене цирка. В фильме будет много забавных и веселых представлений на арене цирка и целый ряд комедийных ситуаций, связанных с жизнью цирковых артистов». — РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 82. Л. 102.

²¹³ «Герой фильма — молодой писатель — сначала успешно борется за новое революционное советское искусство. Но, добившись личных успехов, успокаивается на достигнутом, теряет связь с народом и, озабоченный собственным благополучием, перестает быть принципиальным и смелым. Его произведения не имеют успеха; он терпит провал за провалом и в конце концов оказывается среди тех людей, с которыми он прежде боролся» — РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 69. Л. 11.

право на привилегированные условия в учебе и труде»²¹⁴. На Белорусской киностудии планировалось поставить фильм «Кто смеется последним» по мотивам одноименной сатирической комедии К. Крапивы. Тема фильма — «борьба честных советских ученых с лжеучеными, пробравшимися с преступными целями на руководящие посты...»²¹⁵. Ее поставил на киностудии «Беларусьфильм» Корш-Саблин в 1954 году. В резерве плана также были новые, по сравнению с предыдущим периодом, сюжеты: «Похождения Пыляева» (автор К. Финн) — «сатирическая комедия, разоблачающая и высмеивающая карьеризм, равнодушие к порученному делу, подхалимство и пренебрежительное отношение к молодым кадрам»²¹⁶; «Непутевый» (автор Г. Мдивани) — «комедийный фильм о воспитании и закалке характера молодого человека, находящегося в рядах Советской армии». В прокат он вышел под названием «Солдат Иван Бровкин». В плане постановки на Алма-Атинской киностудии стоял фильм Ш. Хусаинова и В. Абызова «Девушка-джигит» — музыкальная комедия «из жизни колхозной молодежи Казахстана». По сюжету в фильме «разоблачаются и высмеиваются бюрократы и подхалимы... мешающие молодым людям, героям фильма в их работе, отдыхе и личной жизни»²¹⁷.

Особого внимания заслуживает либретто представленного в плане фильма «Хевская невеста» (автор сценария Р. Джапаридзе), который впоследствии осенью 1953 года был исключен из плана Министерством культуры СССР²¹⁸. В варианте плана, представленном на коллегии 16 апреля, либретто было таким: «Фильм по мотивам одноименной повести Р. Джапаридзе о борьбе колхозников за высокие урожаи и укрепление Устава сельскохозяйственной артели»²¹⁹, в качестве режиссера был указан Н. Туманов. А в плане, пред-

²¹⁴ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 69. Л. 20.

²¹⁵ Там же. Л. 21.

²¹⁶ Там же. Л. 28.

²¹⁷ Там же. Л. 29.

²¹⁸ Там же. Д. 82. Л. 141.

²¹⁹ Там же. Д. 66. Л. 88.

ставленном на коллегии 26 мая, режиссером обозначен В. Таблиашвили. Либретто фильма, представленное осенью 1953 года, было более развернутым и существенно отличалось от представленного в марте. В нем очень ярко прослеживался новый и, можно сказать, революционный для кино первой половины 1950-х гг. сюжет о несправедливо обвиненном человеке, притесняемом представителем власти²²⁰.

Намечалось, что фильм «Мать» по сценарию М. Смирновой поставит В. И. Пудовкин. Классик отечественного кино экранизировал роман Горького в 1926 году. Тогда вышел немой фильм, получивший мировое признание. Реализации нового замысла помешала смерть режиссера летом 1953 года. Классик отечественного кино экранизировал роман Горького в 1926 году.

16 сентября 1953 года было принято решение о включении в план производства 14 художественных фильмов, на которые имелись готовые одобренные сценарии. Среди этих картин «Баня» (режиссер С. Юткевич) — представлявшая «экранизацию одноименной сатирической пьесы В. Маяковского, остро разоблачающей невежество, бюрократизм, мещанство»²²¹; «Строгие люди» (автор сценария В. Ажаев, режиссер А. Столпер) — «фильм задуман как современная психологическая драма, в которой сталкиваются настоящие советские люди с людьми фальшивыми, ущербными, занимающими в жизни неправильную позицию»²²².

²²⁰ Действие фильма происходит в западной Грузии. «По распоряжению председателя колхоза Самсона Бреговдзе у одного из рядовых колхозников Сардиона Палавандишвили отбирается виноградник, находящийся в пределах приусадебного участка. Тяжело переживая незаконное решение, он перестает работать на колхозных виноградниках. Из города в колхоз приезжает его дочь — Иринэ, которая занимается выведением нового сорта винограда «Хевская невеста». Исполком отменяет решение Бреговдзе, Сардиону возвращают его участок, куда Иринэ вынуждена перенести свои опыты. Бреговдзе продолжает преследовать Сардиона и его дочь, а также втягивает в эту борьбу некоторых отсталых колхозников. В это время происходит несчастье — Иринэ, сжигая сорняки на своем участке, не сумела справиться с огнем и пламя перебралось на соседние участки. Этим случаем воспользовался Бреговдзе. Он обвиняет Иринэ в умышленном поджоге. Но в её защиту встает «вся колхозная молодежь. Устанавливается невиновность Иринэ. Опыты завершены. Новый сорт винограда даёт прекрасный урожай» — РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 82. Л. 205.

²²¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 82. Л. 198.

²²² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 197. Л. 64.

Последний сценарий рассматривался на худсовете Министерства кинематографии в 1951-1952 гг. И уже тогда членами худсовета коллизии сценария были признаны фальшивыми, надуманными и нежизненными. Ажаева призвали переработать сценарий, но он в конце концов отказался. Фильм был снят с постановки. Только недостатком качественных сценариев можно было объяснить то, что сценарий «Строгие люди», авторское название которого «Большая семья» (не путать с фильмом И. Хейфица), был вновь поставлен в план производства в 1953 году. Но фильм так и не был снят. В ноябре 1953 года в записке отдела науки и культуры указывалось, что в сценарии «отсутствует единый сюжет, а конфликт, происходящий между действующими лицами, носит искусственный характер»²²³. То есть ЦК согласился с оценкой, данной сценарию худсоветом Министерства кинематографии еще в период «малокартинья» в ноябре 1951 года. Приказом по Министерству культуры СССР от 27 сентября 1954 года «в связи с тем, что неоднократные переделки» литературного сценария не привели к улучшению «идейно-художественного качества», работа над ним была признана нецелесообразной»²²⁴.

Комедия «Веселые звезды» (авторы сценария Е. Помещиков и В. Типот, режиссер В. Строева) была задумана как история о том, как молодые и талантливые артисты Тарапунька и Штепсель едут в Москву на конкурс эстрадных исполнителей. По пути у них происходят интересные встречи: деревенская свадьба, а также встречи с мастерами — Смирновым-Сокольским, Мировым и Новицким, Сергеем Образцовым, Риной Зеленой, Мироновой и Менакером, Утесовым, Шульженко и другими. Снятый относительно в короткие сроки (к весне 1954 года) фильм подвергся жесткой критике со стороны руководства Министерства культуры СССР за эпизод «Колхозная свадьба». Он был признан «надуманным»: «отступив от жизненной правды, режиссер допустил фальшь. Пышный свадебный кортеж, показанный в фильме, мало по-

²²³ Аппарат ЦК КПСС и культура 1953-1957: Документы. М. 2001. С. 184.

²²⁴ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 82. Л. 193. Работа над подготовительным этапом создания этого фильма была прекращена ранее, в ноябре 1953 года.

хож на обычную колхозную свадьбу»²²⁵. Было предложено полностью исключить кадры со свадьбой (автомашины, мотоциклы, лошади и т. д.)²²⁶. Инициатором критики этого эпизода стал министр культуры Г. Ф. Александров. Он заявил на коллегии Министерства культуры: «В данном случае свадьба, очень торжественное событие в жизни людей, дана эта свадьба тут очень пышно, съезжаются все на разных видах транспорта, целая кавалькада останавливается перед поездом. Это не выражает той суровой правды о деревне нашей, о которой так много в последнее время наша общественность знает и говорит»²²⁷.

Примечательно, что буквально за полтора года до этого, в сентябре 1952 года, после просмотра документального фильма «Волго-Дон» в Правительстве Г. М. Маленков заявил министру кинематографии И. Г. Большакову, председателю художественного совета Министерства Л. Ф. Ильичеву и создателям фильма, что одним из недостатков фильма является то, что местные жители — «донские казаки» — были показаны в фильме «плохо»: они выглядели «какими-то обшарпанными»²²⁸. Особо подчеркнем, что фильм «Волго-Дон» был не художественным, а документальным. А, например, помощь при создании одного из череды «бесконфликтных и лакировочных» художественных фильмов — «Щедрое лето»²²⁹ — оказывал руководитель ЦК Компартии Украины Н. С. Хрущев²³⁰. Именно по его инициативе были созданы «летние лагеря» для съемок, оказывалась поддержка съемочной группе. Картина «Щедрое лето» получила положительную оценку от руководства Украины, фильм был признан «большим успехом»²³¹.

²²⁵ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 211. Л. 53.

²²⁶ Там же. Л. 55.

²²⁷ Там же.

²²⁸ Там же. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3519. Л. 3.

²²⁹ На экраны фильм вышел в 1950 году.

²³⁰ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3151. Л. 229.

²³¹ Там же. Л. 230.

О наличии противоречивых тенденций в культурной политике в первый год после смерти Сталина свидетельствует критика фильма «Веселые звезды» не только за «лакировку», но и за то, что в нем «излишне назойливо варьируется» тема бюрократизма²³². За это же критиковался Главным управлением кинематографии литературный сценарий В. Катаева «Безумный день, или приключения Зайцева». Он был создан на основе пьесы «День отдыха». Главный упрек состоял в том, что в сценарии «все без исключения герои комедии, от швейцара дома отдыха до профессора... представлены автором однообразными, оглупленными людьми, попадающими в нелепое и смешное положение из-за своей глупости или глуповатой наивности»²³³. Художественным руководителем постановки был И. А. Пырьев, в качестве режиссера был выбран Рыбаков. Картина была закончена в 1956 году под названием «Безумный день», режиссером стал А. Тutyшкин²³⁴.

В октябре 1953 года был представлен план подготовленных сценариев художественных фильмов на 1954 год. Проект плана включал 124 сценария, из которых 48 – на современную тему (о жизни рабочих, крестьян и интеллигенции), 6 сценариев о советской армии, 28 – комедий и музыкальных фильмов, 17 – спортивных и приключенческих фильмов, 11 – детских и юношеских фильмов, 8 – экранизация литературных произведений и только 6 – сценариев историко-революционных, исторических и биографических фильмов²³⁵. Было решено дополнительно включить в план подготовки сценариев «Два капитана» — этот сюжет уже был в плане производства фильмов на 1951 год, но тогда в числе ряда других картин был исключен по решению Совета Министров. По замыслу авторов плана, в сценарии должна была быть показана руководящая роль коммунистической партии и В. И. Ленина (при этом Ста-

²³² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 211. Л. 54.

²³³ Там же. Д. 229. Л. 102.

²³⁴ А. П. Тутышкин известен, в частности, исполнением ролей счетовода Алеши Трубышкина в фильме «Волга-Волга» и профессора Аркадия Васильевича Ершова в фильме «Сердце четырех».

²³⁵ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 85. Л. 29.

лин не указан)²³⁶. Тем не менее и этот вариант плана подвергся критике со стороны руководства отдела науки и культуры ЦК за то, что в нем не нашли отражения «многие важные темы современности»²³⁷.

Изменения в культурной политике уже в первые месяцы после смерти Сталина иллюстрирует частный, но очень показательный случай с известным актером, прославившимся исполнением роли Сталина, — М. Геловани. Проблемы с его творческой занятостью возникли не позднее начала лета 1953 года. Ему не предлагали роли в кино и отказались принимать в штат театра киноактера.

В июне 1953 года Геловани принял первый заместитель министра культуры СССР И. Г. Большаков, который обещал Геловани посодействовать в вопросе его трудоустройства. Но фактически ничем не помог (или был не в состоянии помочь). 13 августа 1953 года Геловани получил письмо за подписью одного из руководителей Главного управления кинематографии В. Н. Сурина, в котором сообщалось, что труппа «театра-студии укомплектована»²³⁸. После этого ответа переговорить лично с Большаковым у Геловани не получалось. Художественный совет театра-студии киноактера не брал его в штат, потому что «в репертуаре театра нет ни одной подходящей роли, в которой можно было бы занять т. Геловани, равно, как и в запускаемых фильмах»²³⁹. Эта фраза из письма заместителя начальника Главного Управления кинематографии В. Ф. Рязанова косвенным образом свидетельствовала о том, что фильмы, где одним из главных героев был бы Сталин, ставить ни в 1953 году, ни в ближайшем обозримом будущем не планировалось. Руководство этого управления предлагало направить Геловани для работы в одном из театров, подчиненных Главному управлению театров. Узнав об этом, 22 сентября 1953 года М. Геловани написал письмо на имя министра культуры СССР П. К. Пономаренко. Геловани

²³⁶ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 85. Л. 189.

²³⁷ Аппарат ЦК КПСС и культура 1953-1957: Документы. М. 2001. С. 184.

²³⁸ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 87. Л. 160.

²³⁹ Там же. Л. 159.

сетовал, что иных ролей, кроме роли Сталина, ему не давали на протяжении последних 17 лет, «причем руководители по линии кино неизменно мотивировали это обстоятельство соображениями о том, чтобы «он не выключался из образа Сталина»²⁴⁰. Не прошло и трех месяцев с момента смерти Сталина, а актер, игра которого считалась эталонной, вынужден был выпрашивать работу и, по сути, попал в унижительное положение. Геловани отмечал, что мог бы претендовать на пенсию по выслуге лет, но «здоров физически и творчески потенциален». Он просил «дать возможность работать», если не в качестве актера, то режиссером²⁴¹ (у него действительно был успешный опыт постановок фильмов в конце 1920-х – начале 1930-х гг.). Ситуация с трудоустройством Геловани рассматривалась на заседании коллегии Министерства культуры 11 ноября 1953 года. Было принято решение о приеме его в штат театра-студии Киноактера. Но до своей смерти в 1956 году Геловани так и не получил ни одной новой роли в кино. А ведь после войны, вплоть до 1953 года, при значительно меньшем объеме производства фильмов, чем в 1953–1956 гг., картины с участием М. Геловани выходили на экран в среднем с частотой раз в год. Распоряжением Совета министров СССР от 22 марта 1954 года М. Г. Геловани была назначена пожизненная персональная пенсия в размере 2500 рублей²⁴².

Не менее показательна и история с режиссером фильмов, в которых снимался М. Геловани, — Михаилом Чиаурели. Некоторое время он был в простое, потом подвергся резкой критике за активное и усердное участие в формировании и становлении культа личности в отечественном кинематографе. Чиаурели был переведен с «Мосфильма» на Свердловскую киностудию научно-популярных фильмов. В плане производства научно-популярных, учебных и документальных фильмов на 1956 год первым стоял полнометражный фильм «Повесть о металле» (авторы Б. Агапов и И. Пешкин), режиссером

²⁴⁰ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 87. Л. 160.

²⁴¹ Там же Л. 161.

²⁴² ГАРФ. Ф. 5446. Оп. 2. Д. 523. Л. 323.

значился М. Чиаурели²⁴³. Полнометражный документальный фильм под названием «Подвиг народа» вышел в 1956 году.

Непростая судьба и у выхода в прокат кинофильма «Дзержинский» (режиссер М. Калатозов²⁴⁴). Производство фильма было закончено в 1952 году²⁴⁵, при жизни Сталина, роль которого сыграл М. Геловани. Фильм был принят Министерством кинематографии с небольшими замечаниями в январе 1953 года, но на экраны вышел только в 1956 году и со значительными переделками. Из картины были полностью исключены сцены со Сталиным. Основная претензия к фильму о Дзержинском была высказана в августе 1954 года министром культуры Александровым: «Сколько там режиссер ни работает, правильно понимает, как надо подойти к этой теме, но основа неправильная. Поручили Дзержинскому поехать на транспорт, приехал — все в порядке. Поручили ликвидировать беспризорников — их больше нет. Все решается без народа, без партии, без труда. Нужно, чтобы принимали участие сами трудящиеся. Из такой картины ничего сделать нельзя, она в основе построенна неправильно. Этот фильм надо просто выбросить»²⁴⁶.

Летом 1954 года публичной критике со стороны руководства Министерства культуры за украшательство и лакировку были подвергнуты фильмы, ранее получавшие награды: «Многие авторы сценариев и режиссеры в процессе написания сценариев и постановки кинокартин слабо изучают материал будущего фильма, что нередко приводит к искажению жизненной правды. Ряд выпущенных и находящихся в производстве кинокартин страдает украшательством и лакировкой советской действительности. Так, в фильме И. Пырьева «Кубанские казаки» авторы фильма чрезмерно увлеклись показом изобилия колхозной жизни, отступив от жизненной правды. Те же недостатки свойственны картине

²⁴³ Сюжет фильма — «о металле, как фундаменте современной индустрии. Фильм расскажет о физико-химических основах процесса получения чугуна и стали» — РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 354. Л. 29.

²⁴⁴ Самый известный фильм М. К. Калатозова — «Летят журавли».

²⁴⁵ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3641. Л. 17.

²⁴⁶ Там же. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 234. Л. 187.

Л. Лукова «Донецкие шахтеры»²⁴⁷ и ряду других фильмов»²⁴⁸. И. А. Пырьев объяснял лакировку в фильме Лукова тем, что он испугался после критики второй серии «Большой жизни» и «сделал в «Донецких шахтерах» чуть не мраморные колонны»²⁴⁹. Несмотря на успех в прокате «Кубанских казаков», изображение в нём жизни колхозников было очень далеким от реальности. Эти фильмы, вместе с фильмами «Сказание о земле Сибирской» и «Кавалер Золотой звезды», летом 1954 года были раскритикованы еще и за то, что в них «культивируется либерально-поощрительное отношение к выпивкам, как к якобы неизбежному ритуалу быта советских людей, в частности, молодежи»²⁵⁰. Критике была подвергнута запущенная в 1952 году и законченная в 1953 году картина А. Ромы «Серебристая пыль», «при воспоминании о которой сейчас нервная дрожь охватывает... когда мы выходим из кино, неудобно за эту картину»²⁵¹. Подчеркнем, что эти слова, сказанные в марте 1955 года, принадлежат бывшему первому заместителю министра кинематографии СССР В. Ф. Рязанову, непосредственно участвовавшему в обсуждении и разработке плана производства фильмов вплоть до 1954 года (в том числе и упомянутой «Серебристой пыли»).

Вместе с принятием новых решений, примерно через год после создания Министерства культуры, было положено начало ревизии прежних решений, «реабилитации» ранее выпущенных фильмов и возвращению в игровое кино режиссеров, подвергнутых в конце 1940-х – начале 1950-х гг. раз-

²⁴⁷ Интересно отметить, что по плану, утвержденному в ноябре 1955 года, намечалась постановка Л. Луковым фильма «Донбасс» по мотивам одноименного романа Б. Горбатова (он же был автором сценария к лакировочным «Донецким шахтерам»). Писатель Горбатов умер в начале 1954 года. Согласно либретто к фильму «Донбасс» эта кинокартина «о судьбах молодых рабочих, пришедших на работу в Донбасс 25 лет тому назад и навсегда связавших с ним свою жизнь». В сценарии предполагалось использовать неопубликованные материалы Б. Горбатова — см. РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 326. Л. 168. Замысел, несмотря на то, что постановка фильма была одобрена Министерством культуры СССР, не был осуществлен.

²⁴⁸ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 216. Л. 81.

²⁴⁹ Там же. Д. 340. Л. 80.

²⁵⁰ Там же. Д. 215. Л. 108.

²⁵¹ Там же. Д. 340. Л. 40.

громной критике. Первой «реабилитированной» кинокартиной стала комедия Ю. Райзмана «Поезд идет на Восток». Это был первый, единственный и, как признавал сам режиссер, неудачный опыт его работы в жанре комедии. Г. Ф. Александров посмотрел этот фильм весной 1954 года и заявил на коллегии: «Этот фильм неправильно был оценен нашей печатью, как фильм безыдейный. Если вы сейчас вновь его посмотрите, то скажете, что оценка несправедливая. Люди там хорошие, советские, благородные, в моральном отношении также хорошие. Природа показана хорошо. Люди делают хорошее дело, проявляют себя как советские люди. Поэтому вот предварительно потолковали, что надо будет его еще раз на экраны выпустить и, может быть, в печати поправить оценку этого фильма. Это информация о том положении, что надо фильмы оценивать по объективным критериям. У людей разные художественные вкусы, нельзя положиться в оценке фильма на вкусы отдельных товарищей. Когда подходили объективно к оценке этого фильма, там ничего плохого нет. Мы доложим Правительству. Мы решений принимать никаких не будем, просто для сведения товарищей»²⁵². Помимо прочего, в этом выступлении Александрова содержится откровенное признание того, что на предыдущем этапе оценки фильмов не всегда были объективными.

По плану, утвержденному Министерством культуры в ноябре 1955 года, в качестве одного из режиссеров экранизации оперетты Н. Стрельникова «Холопка» значился Л. Трауберг²⁵³. Фильм вышел в 1963 году под названием «Крепостная актриса». Он же был автором сценария принятого в том же году к постановке фильма «Авиаторы» — фильма «о первых русских летчиках Нестерове, Уточкине и других»²⁵⁴. Выше говорилось о том, что в конце 1940-х гг. он был подвергнут жесткой критике и ему было запрещено ставить фильмы. В 1954 году был возвращен в игровое кино и один из классиков отечественного кино для детей и юно-

²⁵² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 229. Л. 67.

²⁵³ Там же. Д. 326. Л. 158.

²⁵⁴ Там же. Л. 159.

шества — И. Фрэнсис. В 1955 году на киностудии имени М. Горького он снял художественный фильм «Васек Трубачев и его товарищи». Фильм пользовался огромной популярностью у детской аудитории того времени.

В декабре 1953 года Министерство культуры СССР рассматривало вопрос «О состоянии фильмофонда в конторах кинопроката». Был подготовлен проект приказа министра о повторной печати фильмов, выпущенных в прошлые годы, пользующихся популярностью у зрителей. В списке фильмов полностью отсутствовали фильмы, в которых среди главных героев был Сталин. При этом предполагалось копирование фильмов, созданных относительно недавно, после окончания войны. Например, планировалась повторная печать фильмов «Весна», «Сельская учительница» и «Сказание о земле Сибирской», вышедших в 1947 году, а также фильма «Молодая гвардия», вышедшего в 1948 году²⁵⁵.

Г. Ф. Александров весной 1954 года заявил: «Суть дела в том, что некоторое время назад существовала точка зрения, что и в нашей стране должно выпускаться 10 фильмов в год. Потом опровержена была эта точка зрения и стало постепенно больше фильмов выпускаться... Что получилось из того, что мы выпускали 10 фильмов? Заглохла драматургия кинематографическая. Это положение ненормальное. Я предварительно имел разговор с товарищами Маленковым и Хрущевым на эту тему. Они оба считают, что пора кончать с таким положением в кинематографии, когда мы не используем имеющиеся возможности для создания большого количества кинофильмов»²⁵⁶.

В апреле 1954 года Министерство культуры обратилось в Правительство с предложением о расширении прав Министерства в области производства и выпуска кинофильмов. В частности, предлагалось разрешить Министерству запускать в производство кинофильмы в соответствии с тематическими планами, которые им же ранее утверждались. По

²⁵⁵ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 208. Л. 18.

²⁵⁶ Там же. Д. 229. Л. 54.

существовавшему положению эти планы разрабатывались в Министерстве и утверждались только постановлениями Совета Министров СССР. В 1954 году предлагалось разрешить Министерству выпускать на экран законченные производством фильмы²⁵⁷. Еще год назад не могло быть даже и речи о постановке подобного вопроса руководством Министерства перед вышестоящими инстанциями. Расширение объема работ подготовительного периода съемок, включение в него частичной подготовки костюмов, реквизита, бутафории, постройку одной-двух «первоочередных декораций» и съемок «отдельных натуральных объектов в подготовительном периоде, в тех случаях, когда эти съемки совпадают с определенным временем года, чтобы не переносить их на соответствующий сезон следующего года»²⁵⁸ — вот тот максимум, о котором просил в конце января 1953 года министр И. Г. Большаков.

В начале 1950-х гг. тематический план производства художественных фильмов представлялся И. В. Сталину. Он же лично принимал окончательное решение о судьбе тематического плана.

В первые месяцы после создания Министерства культуры установился порядок запуска сценария в производство, при котором окончательный вердикт о переходе в съемочный период должен был выносить аппарат ЦК КПСС. Иногда получалось так, что министр культуры Пономаренко (он был одновременно еще и кандидатом в члены Президиума ЦК КПСС, то есть входил в состав высшего политического руководства) считал, что сценарий можно выпустить, а сотрудники аппарата ЦК не разрешали. И. Г. Большаков отмечал, что Министерство иногда становилось на путь обхода аппарата ЦК. Он же призывал «стремиться к тому, чтобы было меньше инстанций. Организовать дело надо так, что сценарий должен принимать Художественный совет самой студии, затем следующая инстанция — министр, а главное управление

²⁵⁷ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 210. Л. 3.

²⁵⁸ Там же. Д. 97. Л. 27-28.

должно давать свое заключение. Сценарии должна коллегия утверждать»²⁵⁹. Министр Александров пошел еще дальше. Он считал, что коллегия Министерства должна рассматривать только тематический план и обсуждать наиболее значимые фильмы. Ранее сценарий до утверждения проходил множество инстанций, среди которых руководство киностудии, главное управление по производству фильмов, коллегия Министерства кинематографии.

В начале июня 1954 года было принято постановление Совета министров СССР «О предоставлении Министерству культуры СССР права запуска в производство новых художественных, документальных и научно-популярных фильмов». Показательно, что резолютивная часть постановления начиналась со слов: «принять предложение Министерства культуры СССР о предоставлении ему запуска в производство и выпуска на экраны» фильмы всех видов²⁶⁰. Этим же постановлением предписывалось представлять тематические планы производства фильмов перед утверждением их Министерством на рассмотрение в ЦК КПСС. Таким образом, Совет министров СССР исключался из списка инстанций, которые принимали решение как о запуске фильма в производство, так и о выходе кинокартины на экран. Главным директивным органом, принимавшим решение о запуске фильма в производство и выпуске его на экран, становилось Министерство культуры СССР.

Приказом по Министерству культуры от 24 августа 1954 года директорам киностудий было предоставлено право самостоятельного утверждения актерских кинопроб²⁶¹. Этот приказ отменял действие циркулярного письма Министерства кинематографии СССР от 4 мая 1947 года, по которому актерские пробы утверждались Министерством. Де факто утверждение проб актеров на роли в полнометражных фильмов происходило без участия высшего руководства Министерства практически с момента создания Министерства культуры. 4 сентября 1954 года был издан приказ

²⁵⁹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 229. Л. 60.

²⁶⁰ Там же. Д. 154. Л. 73.

²⁶¹ Там же. Д. 195. Л. 1.

по Министерству культуры СССР «О предоставлении директорам киностудий права самостоятельного заключения договоров с авторами на написание сценариев для художественных фильмов»²⁶². Ранее киностудии могли заключать договора с авторами только с разрешения Министерства. В результате между автором и студией устранялась лишняя инстанция в виде Министерства, ускорялся процесс заключения договора. По замыслу авторов приказа, он должен был способствовать и повышению ответственности руководства киностудий за качество авторских заявок и либретто. Директорам киностудий было дано право утверждать режиссерские сценарии. В начале 1950-х гг. режиссерский сценарий утверждался по распоряжению министра кинематографии после обсуждения на худсовете Министерства, а в некоторых случаях и после обсуждения на коллегии Министерства кинематографии.

Эти решения, учитывая практику, сложившуюся в отечественном кинематографе к 1954 году, стали поистине революционными. Резко уменьшалось количество инстанций, через которые проходили как тематические планы, так и сам фильм на всем протяжении создания — от приемки сценария до сдачи.

В мае 1955 года приказом министра культуры СССР было утверждено Положение о порядке принятия и оформления законченных производством кинофильмов²⁶³. Согласно новому положению полнометражные художественные фильмы выпускаются на общесоюзный экран Министерством культуры СССР по представлению Главного управления по производству фильмов, а короткометражные художественные, документальные и научно-популярные, а также дублированные полнометражные художественные фильмы выпускались на экран решением Главного управления по производству фильмов Министерства культуры²⁶⁴. Ранее все худо-

²⁶² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 195. Л. 230.

²⁶³ Там же. Д. 311. Л. 132.

²⁶⁴ Там же. Л. 125.

жественные фильмы могли быть выпущены на экран только по решению Совета министров СССР.

В 1953 году С. А. Герасимов начал работать над литературным сценарием «Дочь народа» («Во имя закона»)²⁶⁵. К весне 1954 года сценарий был написан и 19 мая 1954 года он обсуждался в Министерстве культуры. Этому обсуждению придавалось огромное значение. Поскольку фильм намечал поставить один из признанных мастеров отечественного кино, то он, по замыслу руководства Министерства культуры, должен был показать другим режиссерам (в первую очередь начинающим), какие фильмы ждут от них: фильм «Дочь народа» «должен обязательно сыграть боевую роль не только сам по себе, но и как значительное противопоставление всем картонным и барабанным фильмам, всему схематизму, который склонны подчас накладывать некоторые наши художники кино»²⁶⁶. Г. Ф. Александров подчеркнул: «Здесь нужно обратить внимание и на принципиальную сторону дела. Мы должны кончать в драматургии сценарной, так же как и в театральной, с этой неправильной линией, когда у нас половина фильмов и одна треть спектаклей посвящена выдающимся лицам и совершенно не показываются или показываются очень мало рядовые советские люди. В данном сценарии очень хорошо то, что берутся люди рядовые, люди из народа, они решающую роль играют в общественной жизни, и их мнения, деятельность, судьбы выражают линию развития очень многих судеб людей нашего общества»²⁶⁷.

С. А. Герасимов ответил министру: «Должен сказать, что очень встревожен и взволнован оценкой работы. Надо сказать, что мы этим не избалованы»²⁶⁸, и я думаю, что сегод-

²⁶⁵ Идея фильма возникла у Герасимова еще в 1952 году. Главная героиня Е. Д. Соколова — «простая советская женщина, которая своим прямым и честным жизненным путем завоевала уважение и признание народа и была признана народным судьей». Один из героев — «уставший от жизни прокурор», которому Соколова говорит о том, что «работникам советского суда нельзя утрачивать чувство доверия к людям» — РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 213. Л. 6-7.

²⁶⁶ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 230. Л. 152.

²⁶⁷ Там же. Д. 230. Л. 169.

²⁶⁸ Достаточно вспомнить историю с многократным обсуждением и разбором сценария к неснятому фильму С. А. Герасимова об А. С. Пушкине.

нышняя коллегия для меня, например, многое поворачивает в отношении дальнейшего развития нашего искусства»²⁶⁹. Жизнь, по словам режиссера, «идет вперед большими шагами» и с каждым днем мы узнаем «новое в жизни». «Дело заключается в том, что в каждого человека нужно верить... Не заслуживают никакой веры только те, кого приговаривают к высшей мере наказания — расстрелу. Всем другим мы даем возможность исправиться»²⁷⁰. Эти слова Герасимова, а также сюжет фильма, отражают процесс трансформации взглядов, их постепенной эволюции. В большой степени на творческое решение сценария оказали влияние перемены, происходившие с весны 1953 года: начавшийся процесс реабилитации, а также арест Бери.

Литературный сценарий был утвержден приказом министра культуры СССР от 19 мая 1954 г. Фильм был запущен в подготовительный период 31 декабря 1954 года, срок его окончания — 31 марта 1955 года. Режиссером должен был стать автор сценария. Но в связи с тем, что Герасимов в тот момент осуществлял постановку фильма «Надежда», решением Главного управления по производству фильмов постановка фильма «Дорога правды» была передана режиссеру Б. Барнету²⁷¹. Руководство киностудии им. М. Горького отмечало, что сценарий «написан в присущей С. Герасимову манере — в форме неторопливого рассказа, киноповести». Но эти особенности герасимовской манеры «поставили в затруднение режиссера Б. Барнета, когда он начал работать над режиссерским сценарием. После некоторых безуспешных попыток организовать литературный материал сценария с позиции своего режиссерского творческого видения, Б. Барнет обратился к руководству студии с заявлением освободить его от постановки фильма по этому сценарию»²⁷². Герасимов просил руководство киностудии им. М. Горького об «основательной доработке сценария», чтобы осуществить постановку в 1955-

²⁶⁹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 230. Л. 170.

²⁷⁰ Там же. Л. 173-174.

²⁷¹ Самые известные фильмы Б. В. Барнета — «Подвиг разведчика» и «Окраина».

²⁷² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 312. Л. 170.

1956 гг. Финансовый отдел Министерства культуры СССР на примере этого фильма утверждал, что главное управление по производству фильмов не «осуществляет контроль за работой киностудий и еще не устранило неправильной практики запуска фильмов... по недоработанным литературным сценариям, создающей видимость выполнения плана запуска фильмов в производство»²⁷³. Постановку фильма по сценарию С. Герасимова передали режиссеру Яну Фриду. Картина была запущена в производство приказом от 30 декабря 1955 года на киностудии «Ленфильм»²⁷⁴.

Министерство культуры СССР сообщало о новых установках в сфере создания фильмов и в некоторых нормативных актах. Изменения коснулись даже фильмов-сказок. Так, по результатам обсуждения сценария М. Кочнева к фильму-сказке «Илья Муромец» было принято решение одобрить и принять его за основу. Но, вместе с тем, предписывалось сократить количество батальных сцен, а также устранить излишнюю пышность в изобразительном решении фильма; основное внимание направить на глубокое раскрытие характеров героев, их мыслей, чувств и переживаний²⁷⁵.

26 мая 1954 года был принят план производства художественных фильмов на 1954-1955 гг. Согласно этому плану, загружались все киностудии страны, «в отличие от прошлых лет». В 1954 году намечалось выпустить 35 художественных фильмов, а в 1955 году — 45. Резкое увеличение (в три раза по сравнению с количеством фильмов, созданных в 1952 году), количества создаваемых фильмов было запланировано без какого-либо значительного увеличения производственных мощностей (киностудий). Это косвенно свидетельствовало о том, что развитие отечественной киноиндустрии в начале 1950-х гг. искусственно сдерживалось. Основное место в плане занимали «фильмы на современные темы, которые распределяются следующим образом: о жизни рабочего класса — 8 фильмов, колхозного крестьянства — 14

²⁷³ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 312. Л. 169.

²⁷⁴ Там же. Д. 331. Л. 222.

²⁷⁵ Там же. Д. 212. Л. 4.

фильмов, интеллигенции — 15 фильмов, о Советской Армии и Флоте — 2 фильма, на международные темы — 3 фильма. В число фильмов на современные темы входят 11 кинокомедий. Кроме того, план предусматривает создание 9 фильмов для детей и юношества, 8 спортивных и приключенческих фильмов, 5 музыкальных и 11 историко-революционных и исторических кинокартин»²⁷⁶. Таким образом, из общего числа фильмов, исторических было только 11 или около 14%. Для сравнения, в плане на 1954 год, представленном в апреле 1953 года, фильмов на исторические темы было 35% от общего количества.

В конце июля 1954 года, во время обсуждения плана производства художественных фильмов выпуска 1954 года, не только ведущие режиссеры, но руководители Министерства культуры выступили с резкой критикой практики, существовавшей в кинопроизводстве. Режиссер А. Б. Столпер заявил: «Зачем нужен лозунг «Лучше меньше, да лучше»? Нужен лозунг «Лучше больше, да лучше». Но ведь этот первый лозунг шел не от нас. Вот возьмите, что случилось со мной. Я четыре года ничего не ставлю, это внешне, но я за это время уже ставил три картины, но эти картины закрыли»²⁷⁷. По его мнению, «идиотическая система производства, которая у нас сложилась, на сегодня не сломлена, и на сегодня эта система производства будет болтаться в ногах Министерства и главного управления и будет ставить свои ограничения»²⁷⁸. Режиссер М. Калатозов²⁷⁹, считал, что «чрезвычайно сложный процесс происходит сейчас в производстве. За последнее десятилетие существования советской кинематографии существовала определенная тенденция, которая не могла не отразиться на формировании творческих работников. Нас воспитали таким образом, что многое обещали, много говорили, и по существу, все оставалось на своем месте». По мне-

²⁷⁶ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 213. Л. 58.

²⁷⁷ Там же. Д. 232. Л. 132.

²⁷⁸ Там же. Д. 232. Л. 134.

²⁷⁹ Во второй половине 1940-х гг. он непродолжительное время занимал должность заместителя министра кинематографии СССР.

нию Калатозова, «не случайно, что сегодня здесь так мало творческих работников. Я знаю, что целый ряд товарищей, которых вызывали, прикрываясь объективными причинами, не явился. Почему не явились? Они не верят в те процессы, которые проходят, и это недоверие имеет под собой основание»²⁸⁰. А заместитель министра культуры СССР Н. П. Охлопков сказал: «когда я говорю с творческими работниками о том, что довольно принимать сценарии с схематическими образами, что нужны живые, полнокровные люди, то ко мне творческие работники начинают присматриваться, что это — моя личная линия как художника или же это линия Министерства?»²⁸¹. И, в связи с этим, Охлопков просил министра Александрова выступить с программной речью для сценаристов и режиссеров²⁸². Выступление министра, по мнению Охлопкова, было необходимо потому, «что не так просто люди работали последние годы над тем, чтобы человек перестал быть живым человеком, чтобы быть вешалкой, выбивали все, а теперь они присматриваются и думают, что это выдумка Охлопкова или его творческая позиция, когда мы говорим, что надо показывать живую личность, что любовь нужна и т. д. Так они говорят, что это за странности такие»²⁸³. Охлопков не персонифицировал людей, выбивавших живое. Такая абстрактность в критике недавнего прошлого была характерна для всего периода с марта 1953 по февраль 1956 года. Директору киностудии «Мосфильм» С. Кузнецову, пытавшемуся выступить с критикой режиссеров А. Столпера и И. Пырьева был дана отповедь со стороны министра. А вскоре С. Кузнецов был снят с должности (об этом эпизоде см. выше). Министр занял сторону творческих работников. Относительно слов Калатозова Г. Ф. Александров заявил: «то, что говорит т. Калатозов, это правильно. Мы встречаемся с традициями, которые сложились в кинематографе. Мы должны это изменить»²⁸⁴.

²⁸⁰ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 232. Л. 147.

²⁸¹ Там же. Л. 127.

²⁸² Там же.

²⁸³ Там же. Л. 128.

²⁸⁴ Там же. Л. 150.

Безусловно, в своих выступлениях и действиях Г. Ф. Александров ориентировался на указания, которые он получал во время встреч с руководителями страны Г. М. Маленковым и Н. С. Хрущевым. Об этом сам министр говорил неоднократно²⁸⁵.

К осени 1954 года И. А. Пырьевым были закончены съемки фильма «Испытание верности», последний его фильм с участием М. Ладыниной. Фильм получил в целом положительную, даже восторженную оценку со стороны обновленного руководства Главного управления кинематографии: «Этот фильм является большим и принципиально важным произведением киноискусства, интересным по своему творческому замыслу и художественному решению. Значение его состоит прежде всего в том, что рассказывая о жизни одной рабочей семьи, фильм поднимает вопросы морали, этики, личной жизни советских людей, — то есть те важные проблемы, которые в последние годы находили весьма слабое отражение в киноискусстве»²⁸⁶. Отдельной похвалы удостоились молодые артисты: «Колоритны в фильме образы молодых рабочих — Вари (артистка Гребешкова) и Петра (артист Михайлов). Исполнители этих ролей сумели правдиво раскрыть в созданных ими образах лучшие черты нашей молодежи, показать юную, чистую любовь молодых людей»²⁸⁷. На листах архивных документов сохранились пометки министра — слова «Тема народа» выделены жирным и подчеркнуты²⁸⁸.

Обсуждение картины в Министерстве культуры состоялось 20 октября 1954 года²⁸⁹. О фильме положительно высказались и руководство Министерства, и коллеги Пырьева. Так, первый заместитель министра культуры С. В. Кафтанов назвал эту картину «первой ласточкой», которую ждет народ²⁹⁰: «я с

²⁸⁵ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 232. Л. 150.

²⁸⁶ Там же. Д. 222. Л. 72.

²⁸⁷ Там же. Л. 73.

²⁸⁸ Там же. Л. 75.

²⁸⁹ Там же. Л. 67.

²⁹⁰ Там же. Д. 234. Л. 167.

удовольствием смотрел этот фильм. В этом фильме, мне кажется, наиболее ярко и убедительно, хорошо даны образы рабочих. Даже если сравнивать с картиной «Большая семья», здесь более ярко даны рабочие, обаятельный человек, государственный ум и очень умный человек вообще. За все время работы²⁹¹ я не помню, что картина была сделана так хорошо, как эта картина. Поставлена очень смело и очень смело решена. Решена без сусальности, лакировки. Есть эти вопросы в нашей жизни. Мы как-то пугались острых вопросов в жизни советских людей. Это очень смело и очень сильно дано. Следующий вопрос, который мне очень понравился там, это любовь. О любви мы говорили, как о явлении второстепенном, особенно в кино. В пьесах люди пахали, работали, а любовь занимала второстепенное место. Любовь молодежи должна быть показана чистой, настоящей... Он раскрыл всю красоту этого чувства волнующего, мне это очень понравилось²⁹²...». Несколько позднее тему отображения человеческих взаимоотношений в отечественном кино развил и министр Александров. Он вспомнил, что на его вопрос, почему жители Вены не ходят на советские фильмы, директор венской киностудии, ответил: «у меня много друзей, они говорят — вообще в Советском Союзе любят друг друга или нет? Если судить по фильмам, никогда даже юноша девушку не поцелует»²⁹³. Примерно о том же сообщал, делясь своими впечатлениями от беседы с другим иностранцем и Н. П. Охлопков: «я долго разговаривал с одним иностранным товарищем, который у меня долго выспрашивал почему советская кинематография провалилась, (он не сказал «провалилась», а мягче выразился), почему она не так удачно прошла в Каннах? Я может быть не очень ловко, не очень хорошо, но задал такой вопрос — «А как вы думаете?». Он мне... сказал: «Вы перестали быть человеческими в фильмах.» Почему? Как мы утратили это? Но

²⁹¹ Вероятно, имеется в виду работа Кафтанова в Министерстве культуры, т. е. с марта 1953 г.

²⁹² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 234. Л. 167.

²⁹³ Там же. Д. 236. Л. 41.

такое положение мы можем констатировать»²⁹⁴. Заместитель министра А. И. Назаров критиковал «Испытание верности», но только за приукрашивание обстановки, в которой живут рабочие: «я не знаю, откуда у наших режиссеров берется такое желание — надо или не надо — приукрасить жизнь. Вот квартира рабочего. Зачем перегибать?.. Я сам из рабочих, я знаю, как мой дед жил, как отец жил, как я сам жил, и как я сам живу, хотя я и заместитель министра. Вот недавно выпустили «Стрекозу» — возмущаться можно, насколько извращают наше материальное существование. Это вызывает только протесты. И здесь тоже самое. Зачем надо давать семью рабочего в такой обстановке?»²⁹⁵. Но в целом картина «Испытание верности» получила одобрение руководства Министерства культуры. Так, еще один заместитель В. С. Кеменов сказал, что фильм можно выпускать на экран, а Н. П. Охлопков заявил: «очень важно, что товарищи единодушно высказались о фильме. Партия и Правительство ставили вопрос о качестве наших художественных фильмов, а зритель наш голосовал против фильмов последних лет, не посещая их, — ругали нас, кинематографистов»²⁹⁶. Николай Павлович считал, что: «мы в кинематографии дошли до того, что итальянская кинематография, взяв у нас все положительное, вдруг предстала перед глазами людей, как кинематография, открывающая все новое, когда первое слово принадлежит нам. У нас образы засохли.»²⁹⁷. По Охлопкову, «итальянцы во многом скопировали нас самих, а мы потеряли то, что они от нас взяли. Это естественность, простота, внутренняя эмоциональная насыщенность, без того, чтобы человек вставал на котурны; это жизненность, это многоплановость характера, это пушкинский взгляд на образ, когда он противопоставлял Шекспира Мольеру; говоря о Шекспире, он упоминал о многообразии в обрисовке характеров; говоря о Мольере, он говорил об однообразии в этом смысле, и т. д. Это все у нас было, и мы

²⁹⁴ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 230. Л. 92.

²⁹⁵ Там же. Д. 234. Л. 178.

²⁹⁶ Там же. Л. 180.

²⁹⁷ Там же.

все это растеряли»²⁹⁸. С выходом на экран этого пырьевского фильма, согласно Охлопкову, «снова появилась на экране душа человека, его думы, сомнения», а они «очень важны и нужны»²⁹⁹.

Руководству Министерства вторили режиссеры. Г. В. Александров вспомнил, что ранее, в начале 1950-х гг. «эта пьеса ставилась в театре, это было довольно убогое зрелище, она долго не продержалась и сошла со сцены, потому что коллектив не раскусил этого сюжета»³⁰⁰. Насколько искренней была похвала Г. В. Александрова (в юности он был другом Пырьева, а после назначения последнего директором «Мосфильма» оказался в некоторой степени в зависимом положении от него), неизвестно. Г. Ф. Александров, также заявил: «мне кажется, автор, режиссер и коллектив справились отлично со своей задачей»³⁰¹. По его мнению, фильм «имеет очень важное значение как веха, когда наше киноискусство взялось и выполнило задачу показа именно современной жизни простых людей, их личной жизни, связанной с производством и работой, где баланс между общественным, трудовым и личным поведением очень хорошо сделан и автором и режиссером. Это очень важная, принципиальная веха советского кино. Картину надо принять и рекомендовать к выпуску на экран. Пожелать ей успеха»³⁰².

Итоги обсуждению подвел министр культуры: «... на опыте Вашей картины идет разговор, как дальше строить, товарищи рассуждают, как пойдет развитие кинематографии. Важно то, что Ваша основная мысль встала на путь, показала бытовых людей из народа. Это очень важно, это решающее, что происходит в кинематографии. Если мы эту линию поддержим и будет несколько удач, в которых разные слои будут показаны с разных сторон, это то, что собственно

²⁹⁸ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 230. Л. 89.

²⁹⁹ Там же. Д. 234. Л. 180.

³⁰⁰ Там же. Л. 172.

³⁰¹ Там же. Д. 234. Л. 172.

³⁰² Там же. Л. 173.

требуется»³⁰³. Кинокартина была одобрена к выходу на экран с незначительными переработками.

Примечательно, что на той же коллегии, после «Испытания верности» обсуждался фильм «Великое братство»³⁰⁴ режиссера В. М. Петрова. В 1954 году отмечалось 300-летие воссоединения Украины с Россией, картина была посвящена этим историческим событиям. Руководство Министерства критиковало работу Петрова за то, что он был снят в манере, присущей историко-биографическим фильмам периода «малюкартинья»: «здесь показан герои, который думает за народ. Здесь нет народа, не народ, а только масса...»³⁰⁵ — говорил Н. П. Охлопков. О том же заявил министр культуры: «Здесь все сделано хорошо, мастерски, но все как бы устарело. Это все тянет назад. Здесь правильно говорили, что нет народа, здесь много толпы, но не народ»³⁰⁶. Помимо этого, работу Петрова критиковали за излишества в декорациях и большой бюджет. В пример министр поставил индийский фильм «Бродяга», в котором буквально все на экономии построено — на макетах, на декорациях. Никаких сложных сооружений не делали. А фильм очень хороший»³⁰⁷. Надо отметить и сам факт того, что министр поставил в пример зарубежный фильм в плане организации съемок. Подобное в начале 1950-х гг. невозможно представить. Режиссеру Петрову было рекомендовано сократить батальные и дворцовые сцены, исключить ненужную помпезность и излишнюю масштабность. Вместе с тем, «максимально усилить образы простых людей из народа»³⁰⁸. Несколько позднее, начальник Главного управления кинематографии К. С. Кузаков говорил об этом так: «может быть несколько решений в постановке фильма. Можно идти по легкому пути: строить дворцы огромных масштабов, воспро-

³⁰³ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 230. Л. 186.

³⁰⁴ Другое рабочее название «Богдан Хмельницкий». Фильм был закончен в 1956 году, на экраны вышел под названием «300 лет тому.»

³⁰⁵ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 234. Л. 199.

³⁰⁶ Там же. Л. 207.

³⁰⁷ Там же. Л. 211.

³⁰⁸ Там же. Д. 222. Л. 70.

изводить все в дворцах, снимать все времена года. У нас есть другой опыт. Не обязательно снимать самое дорогое, самое лучшее. В искусстве волнует не то, что повышено сделано, а то, что подлинно воздействует на человека»³⁰⁹. Примерно об этом же говорил писатель, член коллегии Министерства культуры СССР К. М. Симонов: «мы очень часто затыкали дыры нашего несовершенства в искусстве богатством постановки, пышностью и т. д.»³¹⁰.

На примере обсуждения этих двух картин — на современную тему и на историческую — видно, какие приоритеты ставило руководство Министерства перед творческими работниками. Если «Испытание верности» был одобрен, то работа над фильмом «Великое братство» не просто была подвергнута критике, а признана «совершенно неудовлетворительной». А ведь совсем недавно историко-биографические фильмы режиссера В. М. Петрова считались одними из эталонных в этом жанре.

К 1955 году С. А. Герасимов закончил работу над фильмом «Надежда». Название фильм получил по имени главной героини. Сюжет фильма не был выдающимся: рассказывалось о перипетиях во взаимоотношениях молодых людей. Главная героиня решила поехать на целину, а ее молодой человек ехать не хотел. И на этой почве происходят коллизии между Надеждой и её молодым человеком. Длительность картины всего 47 минут. И поэтому его сложно отнести к полнометражным фильмам. Герасимов, будучи ещё и автором сценария к фильму, при выборе названия точно уловил настроения того периода в обществе, связанные с большими ожиданиями и надеждами на улучшение жизни. Так, название фильма стало знаковым, а поскольку фильм был на актуальную тему, то в определенной степени, стал конъюнктурным.

³⁰⁹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 342. Л. 101.

³¹⁰ Там же. Л. 122.

И на фоне снимавшихся ранее лакировочных, бесконфликтных и сусальных фильмов «Надежда», безусловно стала событием. Герасимов говорил, что когда картина вышла, то его «обнимали за этот фильм»³¹¹. Но прошло совсем немного времени и весной 1955 года этот фильм был подвергнут критике новым министром культуры Н. А. Михайловым за поверхностное отношение к теме и за то, что он «ни в коей мере не отражает борьбы партии и народа за подъем сельского хозяйства»³¹². По мнению Михайлова «приступив к съемкам этого фильма, т. Герасимов «перестроился на ходу» и в полном смысле слова, именно на ходу, сочиняя варианты сценария, дал новый поворот фильму»³¹³.

Выступая на коллегии Министерства культуры 21 апреля 1955 года Герасимов заявил о «Надежде»: «сегодня [она] несколько поспешно вставлена в разряд серых, безыдейных и т. д. В прошлый раз ее там не было, а сейчас она фигурирует как серая, безыдейная. Я не могу с этим согласиться, потому что если она серая, то не безыдейная, — хоть это не отнимайте»³¹⁴.

Весной 1955 года С. А. Герасимов подвергся жесткой критике со стороны министра культуры Н. А. Михайлова не только за фильм «Надежда», но и за высказывания о том, что в СССР отсутствует свобода творчества. В своей мастерской С. А. Герасимов (будучи членом партии и депутатом Верховного Совета) выступал в том духе, что «искусство у нас зажато», намекал, «что нет свободы творчества»³¹⁵. После критики С. А. Герасимов обратился к экранизации романа М. А. Шолохова «Тихий Дон» — в плане, утвержденном в ноябре 1955 года, значилось производство им на киностудии имени М. Горького двухсерийного фильма по сценарию С. А. Герасимова в 1957 году³¹⁶.

³¹¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 344. Л. 50.

³¹² РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30. Д. 131. Л. 27-35.

³¹³ Аппарат ЦК КПСС и культура 1953-1957: Документы. М. 2001. С. 411.

³¹⁴ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 342. Л. 111.

³¹⁵ Там же. Д. 344. Л. 34.

³¹⁶ Там же. Д. 326. Л. 167.

Критиковали и «ошибочные» высказывания преподавателя ВГИКа режиссера Л. В. Кулешова³¹⁷.

Важным событием в отечественной кинематографии середины 1950-х гг. стал фильм «Жена» (в прокате — «Урок жизни») Юлия Райзмана. Он был закончен весной 1955 года и обсуждался на коллегии Министерства 28 мая 1955 года. В заключении на эту кинокартину, составленном руководством главного управления по производству фильмов указывалось, что авторы фильма поставили перед собой «сложную и мало-разработанную в нашем киноискусстве задачу — рассказать об основах, на которых строятся семейные отношения и любовь советских людей»³¹⁸. Среди достоинств фильма — сосредоточение внимания на раскрытии внутреннего мира человека, на выявлении его чувств и переживаний», отсутствие «схематизма и дидактичности»³¹⁹. Перед обсуждением фильм был показан ДOME культуры имени Горбунова перед рабочей аудиторией. Зрители отмечали «жизненную правдивость» фильма и его «высокое художественное мастерство».

Из серьезных замечаний к этому фильму было только предложение о замене названия «Жена», поскольку оно «не дает представления о главной теме и содержании фильма»³²⁰.

Один из мастеров отечественного кино А. Столпер к середине 1955 года закончил работу над фильмом «Дорога». Он был снят в практически исчезнувшем в советском кино к 1953 году жанре приключенческого и детективного фильма. Несмотря на некоторые логические неточности и нестыковки фильма, главное достоинство — сам жанр, в котором он снят. Режиссер в картине пытался раскрыть «интересные образы простых советских людей — это наиболее ценное, что следует отметить в фильме «Дорога»³²¹. В нём раскрываются замечательные качества советских людей в момент опасности, показывается, что одни скромные и незаметные люди

³¹⁷ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 312. Л. 4.

³¹⁸ Там же. Д. 344. Л. 124.

³¹⁹ Там же. Л. 128.

³²⁰ Там же. Л. 129.

³²¹ Там же. Д. 348. Л. 84.

становятся способными на героические поступки, другие в момент испытания оказываются трусами, себялюбцами...»³²². Картина, как и предшествующие работы И. Пырьева, С. Герасимова и Ю. Райзмана при первом обсуждении получила поддержку и со стороны ведущих режиссеров (Г. Александров, Л. Арнштам, С. Юткевич), и со стороны руководства Министерства. И. Пырьев, хотя и очень сдержанно отнесся к картине, но отметил, что она «будет иметь успех у зрителя»³²³. Заместитель Главного управления по производству фильмов Д. С. Писаревский отметил, что несмотря на имеющиеся недостатки, фильм «Дорога» можно выпускать на экраны без исправлений — «он и так понравится зрителям», «зритель любит такие фильмы»³²⁴. Одна из причин заведомого успеха картины проста — почти полное отсутствие современных отечественных приключенческих фильмов. Этим, отчасти объясняется успех фильма К. К. Юдина «Застава в горах», который после многочисленных исправлений, был закончен в 1953 году. Важность обсуждения картины «Дорога», как и ряда предшествовавших ей, состояла в том, что по словам Н. П. Охлопкова: «мы сейчас обсуждаем не только эту картину, мы обсуждаем еще два или три десятка последующих картин»³²⁵. Фильм Столпера «должен послужить сильнейшим уроком, что никаких компромиссов, все должно быть закручено крепко, чтобы за судьбу людей мы и дрожали, и волновались, и плакали, и восхищались»³²⁶. Интересно, что сценарий фильма был написан примерно в середине 1940-х гг. и о нём вспомнили после того, как было принято решение о резком увеличении производства фильмов в 1953 году. Отредактированный, модернизированный вариант стал основой для фильма³²⁷. Фильм сравнивали с французским «Плата за страх», снятым в 1953 году в том же жанре и очень попу-

³²² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 348. Л. 22.

³²³ Там же. Л. 31.

³²⁴ Там же. Л. 22.

³²⁵ Там же. Л. 27.

³²⁶ Там же. Л. 29.

³²⁷ Там же. Л. 30.

лярным в то время. Первый заместитель министра культуры С. В. Кафтанов отмечал, что «там так разработан сюжет, что ничего нельзя выбросить, и фильм так берет вас за душу, что до конца фильма не выпускает»³²⁸. По сравнению с французским фильмом «Дорога» проигрывала, в первую очередь, в том смысле, что была затянута (в особенности первая половина фильма). В принципе, сам факт сопоставления на государственном уровне отечественного кино с зарубежным не только лишало его исключительности и непогрешимости в смысле приемов и методов, но и способствовало, если можно так выразиться, большей интеграции советского кинематографа в лоно мирового.

Нельзя не отметить, что часть известных режиссеров в середине 1950-х гг. оказалось в простое. Среди тех, кто после 1953 года не снимал фильмы, режиссеры: Г. Александров, М. Ромм, А. Довженко, Г. Козинцев, А. Роом. Из них в самом длительном простое находился А. П. Довженко. Вот как он сам рассказывал о ситуации, в которой оказался, и о предложенных, но неснятых им сценариях: «Тарас Бульба» — сценарий, по которому можно было сделать мировой фильм! Готовый режиссерский сценарий... Время проходило, сценарий продолжал лежать. Потом мне объяснили, что мы не можем ставить этот фильм, потому что он может обидеть поляков. Так что, у Циранкевича³²⁹, что ли нужно было просить какого-то разрешения на постановку этого фильма? Я просил разрешения у товарища Сталина, который меня в этом вопросе поддержал. Потом мне сказали, что неудобно спрашивать, потому что если откажут, то мы поставили бы его в неловкое положение. И все-таки к этому фильму я еще думаю вернуться и снимать его.

Далее. «Повесть пламенных лет». Уверяю вас, что это один из сильных сценариев, по которому можно было сделать картину на современную тему. Однако, сценарий был брошен в какую-то азотную кислоту и растаял. Следующий

³²⁸ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 348. Л. 33.

³²⁹ Юзеф Циранкевич — в то время руководитель Правительства Польской Народной Республики.

сценарий — «Открытие Антарктиды». Далее. «Прощай, Америка» — сценарий, который мне предложили ставить и над которым я работал в течение двух лет. «Китай» — на который меня ориентировали, 4,5 месяца разговаривали с китаеведами, день и ночь. Потом мне заявили, что «Китай» я делать не буду и в Китай не поеду.

Я взял сценарий о великой стройке коммунизма — «Каховку». «Каховку» закрыли, даже не спросив, в каком он состоянии. После этого я сделал еще пьесу о коллективизации»³³⁰.

И. А. Пырьев в марте 1955 года отмечал: «одно время в нашей критике появилось тяготение — давайте нам побольше правды, побольше грязи, вы идеализируете людей, не давайте их такими, какими мы их не знаем; эта волна немножко схлынула»³³¹.

План производства фильмов в 1955 году на коллегии первый раз обсуждали 10 февраля того же года при министре Г. Ф. Александрове, утвердили уже без него — 16 марта, а дорабатывали при новом министре Н. А. Михайлове в конце апреля³³². Главная тенденция в этом плане осталась той же что и в плане на 1954 года — создание фильмов на современные темы. Александров раскритиковал представленный план за крайне малое количество фильмов на тему осуществления «советским народом генеральной программы... по всемерному развитию тяжелой промышленности и дальнейшему подъему сельского хозяйства»³³³. Это было реакцией на состоявшийся в январе 1955 года Пленум ЦК КПСС. На нем было принято решение о снятии с должности Председателя Совета Министров СССР Г. М. Маленкова. В вину ему, в частности, ставилось и то, что он выступал за приоритетное развитие легкой промышленности, а также то, что при жизни Сталина, на XIX съезде, в отчетном докладе предоставил неверные данные о состоянии сельского хозяйства.

³³⁰ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 436. Л. 24-26.

³³¹ Там же. Д. 340. Л. 80.

³³² Там же. Д. 342. Л. 3.

³³³ Там же. Д. 337. Л. 2.

При обсуждении плана съемок фильмов в 1955 году пытались разобраться в причине падения качества выпускаемых картин. Пырьев объяснял это тем, что: «если мы, скажем, в 1952-1953 гг. в кинематографии имели установки на биографическую, на историческую тему, на тему, воспевающую личность, то мы сейчас в другую сторону пошли по нашей тематике, по содержанию картин, по решению их по линии человечности, глубины психологии и т. д. Нельзя сказать, что люди писали одно, потом сразу — раз и люди так же хорошо будут писать так, как им сказано. Должен быть определенный творческий процесс, мы имеем дело с живыми людьми. Нельзя сказать, что ты делал так, а сейчас делай так. Должно пройти время. Человек должен осмыслить себя, свои творческие установки и т. д.»³³⁴. Относительно слабых фильмов молодых режиссеров Пырьев высказался так: «я знаю таких режиссеров, как Довженко, Эйзенштейн, которые первые свои картины делали очень плохие, и все-таки, несмотря на это, они делали их — одни плохие, другие плохие, а третьи хорошие»³³⁵. В 1954 году молодыми режиссерами было поставлено 19 фильмов, а в 1955 году работало 37 новых постановщиков³³⁶.

Причин увеличения количества фильмов невысокого качества, как справедливо указывал Пырьев, много. Помимо приведенных, следует отметить и тот факт, что в 1954 году было создано в 3,5 раза больше фильмов по сравнению с количеством фильмов, выпущенных в 1952 году. Таким образом, количество не очень удачных фильмов среди них стало большим. Писатель и член коллегии Министерства культуры СССР К. М. Симонов говорил об этом так: «фильмы должны быть разного масштаба, разного размаха, жанра, не предъявлять к ним одинакового требования»³³⁷. Эту тему он развил в мае 1954 года в письме к министру культуры относительно-

³³⁴ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 340. Л. 20-21.

³³⁵ Там же. Л. 21.

³³⁶ Там же. Д. 344. Л. 18.

³³⁷ Там же. Д. 229. Л. 62.

но нового фильма Л. Лукова «Этого забывать нельзя»³³⁸: «это одна из тех добротных картин, которые может быть и не будут большим художественным событием каждая порознь, но их должны быть десятки в год, тогда и только тогда среди них родятся и шедевры, в том числе и у того же Лукова — очень талантливого режиссера»³³⁹. Таким образом, причин появления значительного числа кинокартин невысокого качества в 1953-1954-х гг. несколько: рост количества фильмов, в связи с этим увеличение числа неудачных кинокартин, приход в кино новых режиссеров, не имевших опыта работы, изменение установок государства в области кино, в связи с чем многие известные режиссеры пребывали в некоторой растерянности, а также изменение требований к качеству фильмов. Вместе с тем нельзя не заметить, что начиная с 1955 года появляются значительные и знаковые произведения в кино. Большинство фильмов начала 1950-х гг. не сопоставимы с этими картинами.

В очередной раз в начале 1955 года был подвергнут критике период малокартинья. Один из заместителей министра В. С. Кеменов заявил: «... голод, который был создан в области кинопродукции, изжить невозможно. Это — преступление и с точки зрения народа, и с точки зрения финансов.»³⁴⁰ Он продолжил жесткую критику тех установок, которые существовали в начале 1950-х гг.: «мне кажется, что даже речи о том, чтобы вернуться к прежней практике, к прежней неверной установке, что должно быть 5 уникальных фильмов, созданных пятью гениями, даже речи об этом не может быть. Эта установка, мне кажется, где-то даже высмеяна»³⁴¹.

В феврале 1955 года было решено отправить план, представленный К. С. Кузаковым, на доработку. Эта доработка была закончена к концу месяца. Главными фильмами, по замыслу Кузакова, должны были стать: «Высота» — ставит молодой

³³⁸ В прокате — «Об этом забывать нельзя».

³³⁹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 212. Л. 95.

³⁴⁰ Там же. Д. 340. Л. 36.

³⁴¹ Там же. Д. 340. Л. 37.

режиссер Ордынский³⁴², «История одной любви»³⁴³ — Райзман, из комедий «Каменное сердце»³⁴⁴ — Самсонов, «6 колонна»³⁴⁵ — Ромм, «Отелло» — Юткевич, «Салтанат» — Пронин. По Ленфильму: «Дело Румянцева» — ...³⁴⁶, «Наши будни»³⁴⁷ — Эрнер³⁴⁸, «Чужая родня» — молодой режиссер Швейц³⁴⁹. По студии имени Горького: «К новому берегу» — Луков, «Дорога правды», «Земля и люди» — Ростоцкий. Из комедий — «Солдат Иван Бровкин», из детского фильма «Его товарищи» — Бродский. Киевская студия: «Мать» — Донской, «Великое братство» — по Корнейчуку, «Педагогическая поэма»³⁵⁰. Интересно, что на роль главной героини (Мадлен) в фильме М. Ромма «Убийство на улице Данте» пробовалась в том числе и актриса Э. Быстрицкая. Но в декабре 1955 года она была заменена на другую актрису³⁵¹. Примечательно, что как минимум четыре фильма из тех, которые намечались главными в плане 1955 года, периодически демонстрируются по телевидению и сейчас.

Среди совершенно новых тем в этом плане — «Дело Румянцева». В либретто было указано, что фильм «о силе советского коллектива, восстанавливающего доброе имя человека»³⁵².

В этом фильме впервые была затронута тема несправедливо обвиненного человека, которому впоследствии было возвращено честное имя. Фильм был запущен в подготовительный период приказом по Министерству культуры

³⁴² Постановщиком стал А. Зархи.

³⁴³ В прокате — «Урок жизни».

³⁴⁴ В прокате — «За витриной универмага».

³⁴⁵ В прокат вышел под названием «Убийство на улице Данте».

³⁴⁶ так в документе.

³⁴⁷ В прокате — «Неоконченная повесть».

³⁴⁸ Так в документе.

³⁴⁹ Так в документе, правильно — М. Швейцер.

³⁵⁰ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 340. Л. 9.

³⁵¹ Там же. Д. 331. Л. 1.

³⁵² Там же. Д. 340. Л. 93.

от 29 марта 1955 года³⁵³, в производство — 28 июня 1955 года³⁵⁴ и снят на цветную пленку в рекордные (по сравнению с фильмами периода «малокартинья») сроки. В конце марта того же года был запущен в подготовительный период фильм «Лев Гурыч Синичкин»³⁵⁵, постановщик фильма — К. К. Юдин. В записке К. С. Кузакова относительно фильма указывалось, что «воспроизведение водевиля на экране будет полезно и интересно не только с точки зрения задач экранизации лучших произведений нашей отечественной литературы, но и в плане создания нужных советскому зрителю веселых, жизнерадостных, очень «зрелищных» кинокомедий»³⁵⁶. Завершен фильм был в 1955 году и вышел на экраны под названием «На подмостках сцены».

Нельзя не отметить и постановку в план съемок фильма «Весна на Заречной улице», режиссеров Ф. Миронера и М. Хуциева, съемки которого планировались на Киевской киностудии. А ведь их дебют, короткометражка «Градостроители» в августе 1952 года был подвергнут разгромной критике на коллегии Министерства кинематографии СССР³⁵⁷. В середине 1950-х гг. приходят в игровое кино режиссеры В. Басов, Э. Рязанов³⁵⁸ (в 1955 году он поставил на «Мосфильме» совместно с С. Гуровым фильм «Счастливая юность»³⁵⁹, а в плане производства фильмов на 1956 год значился фильм «Ах, сердце!» — комедия — кинообозрение режиссера Э. Рязанова по одноименной пьесе В. Полякова, высмеивающей равнодушие, пошлость, эгоизм, пережитки мещанства в личной и общественной жизни человека»³⁶⁰), Т. Абуладзе, Г. Чухрай, С. Параджанов, как автор сценария —

³⁵³ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 307. Л. 70.

³⁵⁴ Там же. Д. 314. Л. 13.

³⁵⁵ Там же. Д. 307. Л. 199.

³⁵⁶ Там же. Л. 201.

³⁵⁷ Там же. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3465. Л. 219, 221, 222.

³⁵⁸ Там же. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 331. Л. 8.

³⁵⁹ Там же. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 348. Л. 143. В прокате — «Весенние голоса».

³⁶⁰ Там же. Д. 352. Л. 74.

писатель Д. Гранин³⁶¹. Намечалась первая самостоятельная постановка режиссера С. Сиделева³⁶². Было запланировано создание фильма по сценарию Ольги Берггольц, но замысел не был воплощен³⁶³. Намечалось создание фильма «В окопах Сталинграда» по одноименной повести В. П. Некрасова на киностудии «Ленфильм». Этот фильм был запущен в подготовительный период приказом министра культуры от 22 декабря 1955 года³⁶⁴ (режиссер — А. Г. Иванов)³⁶⁵ и съемки фильма «Брестская крепость» по сценарию К. М. Сиимонова³⁶⁶.

Из неосуществленных замыслов, указанных в плане съемок на 1955 год в плане Сценарной студии, значилась подготовка сценария по мотивам романа В. Гроссмана «За правое дело»³⁶⁷. Фильм по другому его произведению, роману «Степан Кольчугин», был поставлен в тематический план на 1957 год³⁶⁸ (постановку осуществила режиссер Т. Родионова). В плане, утвержденном в ноябре 1955 года, значилась постановка в 1957 году на Тбилисской киностудии фильма «Фатима»³⁶⁹. В качестве автора сценария был указан классик отечественного немого кино Иван Перестиани (один из

³⁶¹ В тематическом плане съемок фильма, принятом 17 ноября 1955 года был фильм «Искатели» по его сценарию (реж. М. Шапиро) — см. РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 326. Л. 146.

³⁶² Самая известная картина С. Сиделева — комедия 1957 года «Улица полная неожиданностей»; планом 1955 г. намечалось, что в 1957 году он поставит картину «Маша Степанова» о девушке-зоотехнике, возвратившейся после учебы в свою деревню — см. РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 326. Л. 175.

³⁶³ По плану, утвержденному в ноябре 1955 года, предполагались съемки фильма «Первороссийск» — «об утверждении советской власти посланцами В. И. Ленина, питерскими рабочими на Алтае, о их сыновьях и внуках, ныне поднимающих на этих местах целинные земли. По одноименной поэме О. Берггольц». В качестве режиссера намечался Г. Козинцев — см. РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 326. Л. 169.

³⁶⁴ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 331. Л. 8.

³⁶⁵ В прокате «Солдаты».

³⁶⁶ Фильм вышел в прокат под названием «Бессмертный гарнизон» — см. РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 326. Л. 149.

³⁶⁷ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 337. Л. 75, 93.

³⁶⁸ Там же. Д. 326. Л. 166.

³⁶⁹ Это «экранизация одноименного произведения осетинского писателя К. Хетагурова» — см. РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 326. Л. 188.

самых известных его фильмов — «Красные дьяволята»). Последний раз он работал в качестве сценариста и режиссера к полнометражным фильмам еще до Великой Отечественной войны.

В разделе «фильмы для детей и юношества» предусматривалась первая экранизация молодого и очень популярного в тот период автора В. Розова — фильм «В добрый час» на киностудии имени М. Горького — этот сценарий «выборе профессии, о воспитании у молодежи любви к труду»³⁷⁰. На этой же киностудии планировали снять «Всадник без головы» по мотивам романа М. Рида. В начале 1950-х гг. экранизаций произведений не только зарубежных писателей, но и классиков русской литературы не было даже в проектах плана. А в декабре 1954 года министр Александров предлагал поставить в план экранизаций произведения К. Гольдони, научно-фантастические и приключенческие произведения иностранных авторов: «смотрите, какая очередь стоит за подпиской на Жюль Верна. Почему Жюль Верна не использовать для кинематографии? Несколько произведений были использованы, и они успехом пользуются»³⁷¹.

Среди «исторических» фильмов была намечена и снята картина «Костер бессмертия» «о научном подвиге Джордано Бруно»³⁷².

При обсуждении плана вспомнили и о том, что талантливый актер Игорь Ильинский практически не снимается в кино.

Н. П. Охлопков еще в мае 1954 года сказал, что И. Ильинский мог консультировать авторов комедийных фильмов, на что один из участников обсуждения заметил: «актер Ильинский и сам может играть в кино», и Охлопков подтвердил: «кстати говоря, Ильинский и сам может играть в кино»³⁷³. И вот в марте 1955 года опять затронули эту тему. Один из заместителей министра Н. Е. Твердохлебов заявил: «Закрой-

³⁷⁰ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 340. Л. 126.

³⁷¹ Там же. Д. 235. Л. 42.

³⁷² Там же. Д. 340. Л. 88.

³⁷³ Там же. Д. 229. Л. 109.

щик из Торжка» идут смотреть только потому, что там играет Ильинский. Надо делать кинозвезд, тех, кто нравится, надо снимать из фильма в фильм. Это играет главную роль в нашей кинематографии»³⁷⁴. Предложение о привлечении в кино Игоря Ильинского поддержал и начальник Главного управления кадров Министерства В. Ф. Рязанов: «Он очень не загружен. В театре он используется, но это безобразие, что десятки лет он не используется на экране... Дайте ему возможность не только ждать, когда для него напишут, он ждет уже 15 лет, а соедините его с хорошим писателем.»³⁷⁵. Вероятно, отчасти благодаря такому вниманию к дарованию Ильинского со стороны руководителей Министерства, было предопределено его участие в съемках ставшей популярной «Карнавальная ночи». Тема создания института звезд в отечественном кинематографе была продолжена в октябре 1955 года тем же Твердохлебовым: «Нашим громадным упущением является то, что наша кинематография растеряла любимых народом актеров. Зритель идет не только на название, не только на режиссера, но и на актера. У нас были любимые актеры — герои, комики, простаки, — мы их растеряли. Нужно отобрать этих людей, снимать их из картины в картину. Помимо личных качеств, звезды надо еще и сделать, — надо рекламировать и актеров. У нас должны быть постоянные кадры киноактеров»³⁷⁶. А ведь еще три года назад существовала практика публичного «избиения» ведущих деятелей кино.

Несколько позднее Н. П. Охлопков заявил: «я не боюсь сказать, что нужен и развлекательный жанр, — не такой, какой делается для детей, но в котором и нет проблем «Гамлета», «Бориса Годунова». Первая просьба — побольше комедий. Публика любит смеяться. Это после большого, огромного молчания в области комедии.»³⁷⁷.

³⁷⁴ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 340. Л. 32.

³⁷⁵ Там же. Л. 42.

³⁷⁶ Там же. Д. 352. Л. 12-13.

³⁷⁷ Там же. Д. 342. Л. 128.

Приказом от 30 апреля 1955 года было принято решение о производстве на киностудии «Мосфильм» фильма «Отелло» (режиссер — С. Юткевич)³⁷⁸. В конце 1954 года он принял предложение заместителя министра культуры Н. П. Охлопкова о постановке этого фильма. Затем Юткевич беседовал в ЦК КПСС по этому вопросу. Решение о постановке «Отелло» вызвало резонанс за рубежом. Польский журнал «Фильмовник квартальный» опубликовал режиссерскую экспликацию, сообщение о планах экранизации «Отелло» было опубликовано и лондонской «Таймс». На основании последнего от английских кинофирм стали поступать предложения о совместной постановке «Отелло». В роли исполнителя главной роли С. Юткевич изначально видел американского актера Поля Робсона³⁷⁹.

Интересно, что одним из первых приказов, подписанных Н. А. Михайловым в качестве министра культуры СССР, был приказ «О мероприятиях по созданию научно-популярных фильмов в связи с решением январского пленума ЦК КПСС и о мерах по обеспечению их широкого показа населению»³⁸⁰. Им предусматривалось создание целого ряда научно-популярных и документальных фильмов, popularизирующих выращивание кукурузы.

В 1955 году была подкорректирована линия развития киноиндустрии. На первой коллегии с участием Н. А. Михайлова, министр обрушился с критикой на Главное управление кинематографии и его руководителя К. С. Кузакова за слишком «либеральный» подход к составлению смет кинофильмов и неэффективное использование средств. В полемику с министром вступил член коллегии, директор «Мосфильма» И. А. Пырьев: «у нас есть недостатки, но у нас есть и достоинства, которые появились за 2 года»³⁸¹.

Он заявил, что состояние в кинематографии нельзя характеризовать только как плохое. Нельзя запугивать моло-

³⁷⁸ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 309. Л. 129.

³⁷⁹ Там же. Л. 134.

³⁸⁰ Там же. Д. 308. Л. 250.

³⁸¹ Там же. Д. 342. Л. 106.

дежь, «потому что она и так запугана, полузагнана и временем, когда людям не давали 25 лет возможности ставить и тем, что опыта у них нет»³⁸². Пырьев заявил, что «надо ломать старую систему» и что «можно работать лучше, скорее, дешевле, но для этого нужны конкретные предложения». Он сказал, что необходимо «упразднить вообще старую систему, существующую с 1937 года, которая мешает нам, связала нам руки — по подготовительному периоду, по репетициям, по всему»³⁸³. В споре с министром Михайловым Пырьева поддержали режиссеры С. А. Герасимов и Г. Л. Рошаль. Герасимов, в частности, сказал: «и мы хотим делать лучше. А не так, как аппарат всегда прав, а мы предмет для изучения, не задумали ли мы какие-то еретические мысли»³⁸⁴. Рошаль поддержал картину Герасимова «Надежда»: «... я наверно один останусь, но я лично смотрел взволнованно, я ничего вредного не нахожу». Он же, едва ли не единственный из режиссеров периода «малокартинья», критически высказался о собственном опыте работы в жанре историко-биографических фильмов: «Мне стыдно, что я делал «Мусоргского», «Павлова»³⁸⁵.

Среди значительных по теме картин, выпущенных в первой половине 1955 года в приказе по Министерству культуры СССР, подписанном 30 августа 1955 года первым заместителем министра С. В. Кафтановым, отмечались: «К новому берегу» (реж. Л. Луков), «Крушение эмирата» (режиссеры В. Басов и Л. Файзиев), «Салтанат», (реж. В. Пронин), «Они спустились с гор» (реж. Н. Санишвили), «Овод» (реж. А. Файнциммер), «Попрыгунья» (реж. С. Самсонов). К слабым фильмам были отнесены фильмы «Ляна» (реж. Б. Барнет), «Сестры Рахмановы» (реж. К. Ярматов), и, как ни странно, фильм «Доброе утро» (реж. А. Фролов)³⁸⁶. Этот фильм периодически демонстрируется в настоящее время. И возможно, повторный показ является свидетельством того, что он выдержал испытание временем.

³⁸² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 342. Л. 106.

³⁸³ Там же. Л. 108.

³⁸⁴ Там же. Л. 114.

³⁸⁵ Там же. Л. 117.

³⁸⁶ Там же. Д. 318. Л. 239.

Корректировку в киноиндустрии в начале 1956 года констатировал заместитель министра культуры СССР В. Н. Сурин: «1955 год показателен и симптоматичен. Если мы его правильно проанализируем, то изучим ошибки, которые были обнаружены. Мне думается, что основной недостаток фильмов выпуска 1955 года (это относится не только к «Мосфильму», но и ко многим другим студиям) заключается в том, что мы выпускаем фильмы на незначительные, маловажные, малоинтересные темы. В этих фильмах зачастую затрагиваются личные судьбы отдельных людей, частные вопросы их жизни в быту, то есть мелкие, частные проблемы, и не затрагиваются глубокие идейные, политические вопросы...»³⁸⁷. По мнению Сурина, такие фильмы как «Дело Румянцева», «Неоконченная повесть» Эрмлера, «Продавцы и покупатели» («Завитриной универмага»), «Урок жизни», «Сын», выпущенные в 1955 году — хорошие, интересные, но затрагивают небольшие темы — «масса неустроенных личных жизней, которая не определяет уровня жизни и характера деятельности, содержания процессов, которые происходят в жизни страны»³⁸⁸. Министр Михайлов ссылаясь в этом вопросе на Хрущева: «Никита Сергеевич недавно говорил, что нет противоречия в том, что и хвалят, и критикуют. Говоря о хорошем, мы вскрываем и недостатки и ищем пути, чтобы улучшить работу»³⁸⁹. Михайлов подверг решительной критике не только саму практику съемки малого количества фильмов, но и изменение тематического плана съемок в процессе его выполнения, а также положение о порядке утверждения сценариев к фильмам: «Думаю, что у нас в руководстве делом кино имели место серьезные недостатки, а порой ошибки. Ошибкой, несомненно, было то, что мы свели выпуск фильмов к 5-6 фильмам в год. Ошибкой было то, что иногда не только на полпути, а может быть, иногда и на одной трети пути тему изменяли, говорили, что она теперь

³⁸⁷ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 436. Л. 46.

³⁸⁸ Там же. Л. 47.

³⁸⁹ Там же. Л. 56.

не нужна, и начиналась другая тема»³⁹⁰. Относительно положения, созданного в 1947 году Михайловым было заявлено, что оно стало как издание «библиографической редкостью, а как положение — архаизмом. Например, сценарий литературный должен утверждать министр кинематографии»³⁹¹. Это было критикой порядков в кинематографии, существовавших при Сталине. Ныне политическое руководство страны не только само задавало тон изменениям в руководстве с сфере кинематографии, но и оказывало поддержку начинаниям в сфере киноискусства: «Центральный комитет партии и его Президиум, — это только за счет Центрального комитета партии и Правительства надо отнести, — поддержали все то, что просило Министерство относительно кино. Я не ошибусь, если скажу, что 30% всех капиталовложений пойдет на кино, даже больше»³⁹².

В октябре 1955 года, при обсуждении плана производства фильмов в 1956 году, министр культуры Н. А. Михайлов призвал закончить считать большим достижением сам факт резко возросшего количества снимаемых фильмов: «Может быть, нам пора с воспоминаниями о периоде 6 картин в год уже покончить. Мы уже выросли из этого настолько, чтобы нам не брать это как пример, откуда мы начали свою творческую деятельность»³⁹³. Так, министром задавались новые критерии оценки достижений в сфере кинематографии.

В начале 1956 года Михайлов так видел задачу Министерства в области кинематографии: «Не командуя, не администрируя, не насаждая вкусовщины, а прислушиваясь к мнению творческих работников, можно организовать дело. Только так мы понимаем»³⁹⁴.

После того, как были осуждены основные принципы и установки периода «малюкартинья» в плане художественного решения кинофильмов, в 1954-1955 гг. достигнуто резкое

³⁹⁰ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 436. Л. 57.

³⁹¹ Там же. Л. 64.

³⁹² Там же. Л. 67.

³⁹³ Там же. Д. 352. Л. 19-20.

³⁹⁴ Там же. Д. 436. Л. 71.

увеличение количества создаваемых фильмов, началась интенсивная работа по расширению, реконструкции и техническому переоснащению киностудий, освоение новой техники съемок, в частности широкоэкранного кино и стереофонического звука³⁹⁵.

Михайлов главную задачу кинопроизводства в 1956 году, выразил в трех установках: «За высокое качество кинокартин! За сокращение сроков производства! За удешевление стоимости!»³⁹⁶. По представленному в октябре 1955 года плану, в 1956 году предусматривалось создание 75 полнометражных художественных фильмов. Из них 48 кинокартин на современную тему, 11 фильмов на историко-биографическую тематику, 7 кинокомедий, 4 фильма для детей, 4 спортивных и приключенческих фильма³⁹⁷.

Наряду с «реабилитацией» некоторых фильмов, созданных ранее, происходило возвращение авторов и литературных произведений³⁹⁸, находившихся под запретом: официальным или неформальным. В частности, возвращались широкой публике произведения Ф. М. Достоевского. Надо отметить, что его имя и в сталинское время не находилось под полным запретом и не было предано забвению. Достаточно вспомнить эпизод из кинофильма «Весна» (1947 г.), в котором героиня Ф. Раневской говорит, что возьмет с собой «Идиота», чтобы не скучать в троллейбусе, а в кадре показана сама книга, изданная до революции (в окончании заглавия — твердый знак). В Москве существовал музей Ф. М. Достоевского, в 1948 году издательством «Искусство» был подготовлен большой альбом иллюстраций к произведениям Достоевского, «но тогда он не мог быть издан»³⁹⁹. Вместе с тем Достоевский не переиздавался, его творчество не изучалось и не популяризовалось. В связи с предстоящим юбилеем писателя в декабре 1955 года обсуждался вопрос о съёмках художественных

³⁹⁵ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 195. Л. 18.

³⁹⁶ Там же. Д. 436. Л. 56.

³⁹⁷ Там же. Д. 352. Л. 53-55.

³⁹⁸ Подробнее это будет рассмотрено ниже.

³⁹⁹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 357. Л. 31.

фильмов по его произведениям. На коллегии решали, с экранизации какого произведения начинать. Выбор был между «Преступлением и наказанием», «Идиотом», «Петербургской ночью», «Униженными и оскорбленными». К тому моменту И. А. Пырьев создал сценарий по роману «Идиот»⁴⁰⁰. Поэтому под определенным нажимом режиссера решили, что первым после долгого перерыва, должен быть поставлен именно «Идиот». Занятостью И. А. Пырьева на должности директора Мосфильма, его общественной деятельностью, а также работой над другими проектами можно отчасти объяснить сдачу картины в 1958 году. То есть, спустя почти три года после принятия решения об экранизации.

Нельзя не упомянуть и о коренном изменении концепции развития кино. В начале 1950-х гг. преобладала точка зрения, что один фильм может идти в прокате несколько лет и зритель может смотреть в кинотеатре один фильм несколько раз. Так, министр кинематографии И. Г. Большаков утверждал в начале 1950 года: «Вот «Кубанские казаки» можно 10 раз смотреть. «Падение Берлина» я смотрел 10 раз и еще много раз буду смотреть и всегда находить новые детали, ракурсы, которых я первые два раза не видел... настоящее произведение можно смотреть 20 раз»⁴⁰¹. А в начале 1954 года, один из руководителей Министерства, член коллегии А. А. Пузин, при обсуждении вопроса о телевидении выступил за создание второй программы, потому что: «Мы даем пьесу по телевизору. Человек ее смотрел и не хочет ее смотреть. Мы могли бы дать в это же время кинокартину. Это не так сложно, если давать одновременно две программы. Приемники же делают на три программы»⁴⁰². Это высказывание свидетельствует о совершенно ином подходе к удовлетворению зрительских запросов.

Существенное увеличение количества снимаемых фильмов можно было достичь на имеющихся мощностях киностудий. Например, чтобы увеличить количество снятых фильмов в три раза по сравнению с 1952 годом, достаточно

⁴⁰⁰ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 357. Л. 32.

⁴⁰¹ Там же. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 2755. Л. 113.

⁴⁰² Там же. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 228. Л. 180.

было полностью загрузить все киностудии страны. Но для обеспечения плана, по которому предусматривалось производство в конце 1950-х гг. до 150 фильмов в год, требовалось увеличение производственных мощностей киностудий и их техническое перевооружение. В 1954 году происходило строительство новых павильонов и расширение цехов на «Мосфильме» и «Ленфильме», начато строительство новых зданий для киностудий в Ташкенте и Баку, проектные работы для строительства помещений для Рижской, Минской, Вильнюсской и Сталинобадской (ныне г. Душанбе). Но и эти меры были признаны Министерством культуры СССР в августе 1954 года недостаточными для обеспечения плана. Оно дополнительно предлагало построить киностудию «под Москвой». В качестве места строительства новой крупнейшей киностудии был предложен город Переславль-Залесский в Ярославской области (находится в 140 км от Москвы)⁴⁰³. Начало работ по строительству намечалось в 1956 году, а окончание в 1960 году. Строительство этой киностудии было самой большой статьей расходов на кино — 400 миллионов рублей. Предполагалось, что на киностудии в Переславле-Залесском будет ежегодно создаваться до 25 полнометражных кинофильмов. Предлагалось также построить новые здания для киностудий в Ашхабаде, Ереване, Кишиневе, Петрозаводске (который тогда был столицей союзной республики), Таллине и Фрунзе (ныне Бишкек). Провести реконструкцию «Ленфильма», Киевской и Тбилисской киностудии, а также Черноморской кинофабрики (так тогда называлась Одесская киностудия)⁴⁰⁴. Также предлагалось командировать в Западную Европу специалистов «для ознакомления на месте с последними достижениями в области кинотехники»⁴⁰⁵. Предложения Министерства культуры были приняты частично, от идеи строительства киностудии в Ярославской области отказались.

⁴⁰³ К тому моменту здесь уже находилась фабрика по производству пленки.

⁴⁰⁴ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 219. Л. 137, 140.

⁴⁰⁵ Там же. Л. 141.

В марте 1954 года Министерство культуры СССР поддержало ходатайство ЦК Компартии и Совета министров Литовской ССР о реорганизации Литовской киностудии хроникально-документальных фильмов в Литовскую киностудию художественных и хроникальных фильмов и обратилось в Правительство СССР. Совет министров СССР распоряжением от 5 июня 1954 года принял решение о строительстве новой киностудии в Вильнюсе⁴⁰⁶. Распоряжением Правительства СССР от 14 сентября 1954 года Таллинская студия кинохроники была преобразована в киностудию художественных и хроникальных фильмов⁴⁰⁷. Подобную просьбу Министерства культуры СССР в отношении Кишиневской киностудии союзное Правительство не поддержало⁴⁰⁸.

В 1954 году Черноморская кинофабрика в г. Одессе⁴⁰⁹ (на тот момент — филиал «Мосфильма») была преобразована в Одесскую киностудию, которая была передана в ведение Министерства культуры УССР⁴¹⁰. Министерство культуры Украины выступило с предложением о передачи в подчинение Украины и Ялтинского филиала «Мосфильма». Но Министерство культуры СССР не согласилось с предложением украинского Министерства культуры: «По своим техническим возможностям эта кинофабрика без коренной ее реконструкции не может самостоятельно осуществлять постановку и является южной базой, которая обеспечивает

⁴⁰⁶ ГАРФ. Ф. 5446. Оп. 88. Д. 1789. Л. 255.

⁴⁰⁷ Там же. Д. 1790. Л. 226.

⁴⁰⁸ Там же. Д. 1790. Л. 61-65.

⁴⁰⁹ До 1938 г. в Одессе существовала киностудия художественных фильмов. Она, по постановлению Совнаркома СССР от 23.03.1938 г., была передана в систему бывшего Комитета по делам кинематографии распоряжением СНК СССР от 7.07.1944 г. № 14049 — «на базе указанной студии была организована Черноморская кинофабрика для обслуживания других киностудий при съемках кинокартин, связанных с морской и летней натурой. Постановлением Совета министров СССР от 20 августа 1951 г. № 3065 Черноморская киностудия была преобразована в филиал киностудии «Мосфильм» для обслуживания натурных киносъемок. Однако по своей производственной структуре указанная кинофабрика является киностудией, способной выпускать в год 2-3 художественных фильма».

См.: ГАРФ. Ф. 5446. Оп. 88. Д. 1790. Л. 299.

⁴¹⁰ ГАРФ. Ф. 5446. Оп. 88. Д. 1790. Л. 289-300.

проведение натурных съемок по фильмам других киностудий Советского Союза»⁴¹¹.

Изменения происходили и в деле проката зарубежных фильмов, и в плане сотрудничества с западными кинематографистами. Так, весной 1954 год Министерство культуры впервые обратилось в Правительство с просьбой о разрешении закупки современного американского фильма «Соль земли» Г. Бибермана⁴¹². Намечалось создание фильмов совместно с киностудиями государств, которые не были социалистическими, в частности, с Индией⁴¹³. В Великобританию и Францию для изучения опыта кинопроизводства стали выезжать ведущие кинематографисты: Г. В. Александров, И. А. Пырьев, С. А. Герасимов. В прокате стали появляться современные фильмы западных стран, в частности, Франции. При обсуждении тематического плана создания фильмов в начале февраля 1955 года заместитель начальника Главного управления по производству фильмов Министерства культуры Писаревский заявил, что надо «... шире поставить вопрос об этих постановках, например, с такими странами, как Финляндия, Франция, может быть Англия»⁴¹⁴. В качестве примера совместной постановки с иностранными кинематографистами можно назвать фильм «Урок истории» режиссера Л. О. Арнштама.

В центре сюжета фильма — процесс над Г. Димитровым в Германии в 1933 год. Сценарий «Поджигатели войны» был написан Арнштамом и неоднократно обсуждался в конце 1940-х гг. Предполагалось, что съемки будут осуществлены силами отечественных кинематографистов. Но постановка была осуществлена. Приказом от 31 декабря 1955 года совместный советско-болгарский фильм «Урок исто-

⁴¹¹ ГАРФ. Ф. 5446. Оп. 88. Д. 1790. Л. 296.

⁴¹² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 214. Л. 12.

⁴¹³ В плане, утвержденном в ноябре 1955 года планировались съемки кинокартины «Хожение за три моря» о путешествии Афанасия Никитина — см. РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 326. Л. 180.

⁴¹⁴ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 337. Л. 10.

рии», был запущен в производство⁴¹⁵. В плане, принятом в ноябре 1955 года, значились съемки совместных фильмов с кинематографистами Китая («Живая стена»)⁴¹⁶ и Польши («Два поэта»)⁴¹⁷.

Серьезные изменения в середине 1950-х гг. затронули также сферу документального и научно-популярного кино. Это коснулось как их производства, так и проката. Интересно, что уже в плане, составленном в 1955 году (то есть за два года до запуска первого искусственного спутника Земли) значились научно-популярные фильмы о полетах в космос: «Искусственный спутник Земли» (Луна № 2218-бис) и «Дорога к звездам» — об исследованиях советских ученых и инженеров в области ракетной техники, о принципах действия ракет, предназначенных к запуску в верхние слои атмосферы⁴¹⁸. А в плане производства художественных фильмов, утвержденном в 1955 году, были запланированы съемки научно-фантастического художественного фильма по сценарию А. Довженко «В глубинах космоса»⁴¹⁹.

В 1955 году было принято решение о начале производства детского научно-популярного киножурнала «Хочу все знать» объемом в две части. Так, в 1956 году предусматривалось выпустить четыре выпуска этого киножурнала⁴²⁰.

В сфере кино в период с апреля 1953 года происходили глобальные, революционные изменения в разных смыслах. В смысле количественном — не только подвергнута разгромной критике, но и решительно осуждена практика создания малого числа кинокартин. Развернулась грандиозная работа по расширению и реконструкции существующих мощностей,

⁴¹⁵ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 331. Л. 296.

⁴¹⁶ «О помощи советских специалистов в строительстве ирригационной системы на реке Хуан-Хе — см. РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 326. Л. 180.

⁴¹⁷ «О дружбе двух великих поэтов А. Пушкина и А. Мицкевича» — см. РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 326. Л. 181.

⁴¹⁸ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 354. Л. 31.

⁴¹⁹ Там же. Д. 326. Л. 186.

⁴²⁰ Там же. Д. 354. Л. 25.

строительству новых зданий для киностудий. Наконец, происходило внедрение технических новшеств — прежде всего, стоит отметить первые опыты съемок широкоэкранных фильмов, разработки в области широкоформатного, панорамного кино, внедрение записи стереофонического звука на магнитную дорожку. Закладывались и создавались новые стандарты в сфере производства и проката кино.

Изменения политики в области кинопроизводства происходили не одномоментно. Можно выделить несколько важных этапов. Начало решительному пересмотру предшествующей практике было положено в конце апреля 1953 года с принятием решения о прекращении работы над историко-биографическими фильмами, производство которых считалось ранее приоритетным. В качестве точки отсчета следующего этапа изменений в сфере кинематографии можно условно считать отстранение от руководства в кино всех главных руководителей бывшего Министерства кинематографии весной 1954 года. Знаковые события этого этапа — обсуждение сценария С. А. Герасимова «Дочь народа» в мае 1954 года, фильма И. А. Пырьева «Испытание верности» и назначение Пырьева на должность директора «Мосфильма» осенью 1954 года. Этот период стал апогеем «стихийной оттепели», об особенностях которой будет сказано ниже.

В качестве начала следующего этапа можно обозначить весну 1955 года, когда новым руководством Министерства культуры (в частности министром Н. А. Михайловым и заместителем министра по вопросам кино В. Н. Суриным) был подвергнут критике предшествующий этап, но одновременно были подтверждены курс на перемены и критика периода «малокартинья».

К февралю 1956 года, к XX съезду КПСС, на котором был сделан известный доклад «О культе личности и его последствиях», в отечественном кино произошли значительные сдвиги по сравнению с тем состоянием, в котором оно находилось в марте 1953 года.

НЕРЕАЛИЗОВАННЫЙ ПРОЕКТ СОЗДАНИЯ КРУПНЕЙШЕЙ КИНОСТУДИИ В СТРАНЕ

В истории отечественной кинематографии середина 1950-х гг. — знаковое время, время перемен. До 1953 года государственную политику в области кино определяло постановление Совета министров СССР, принятое в 1948 году, смысл которого можно вкратце обозначить, как «лучше меньше, да лучше». За счет значительного сокращения количества производимых художественных фильмов планировалось улучшить их качество. Однако на практике этого улучшения не произошло. Было закрыто даже несколько проектов, уже запущенных в производство. Часть кинематографистов осталась вне профессии, либо была вынуждена перейти из художественного кино в документальное. Прямым следствием постановления 1948 года стало то, что в последующие четыре года было поставлено минимальное количество фильмов. Знаковым стал 1951 год, когда было произведено всего 9 полнометражных фильмов. Советским правительством в 1952 году было принято решение о некотором увеличении количества снимаемых фильмов год. Однако значительным образом на изменение ситуации в лучшую сторону это не повлияло. Начинающие кинорежиссеры и операторы в такой обстановке могли реализоваться только в документальном кино. Киностудии в начале 1950-х гг. были загружены далеко не полностью, занимались непрофильной деятельностью. Средние сроки производства фильмов по сравнению с предыдущим периодом значительно увеличились, также, как и средняя стоимость постановки картины. В жанровом смысле главной тематикой были историко-биографические фильмы. Акцент при создании фильмов делался не на драматургию, а на изобразительные средства, на антураж.

В послевоенный период в Советском Союзе было 5 основных киностудий, на которых снимали художественные фильмы: «Мосфильм», киностудия им. М. Горького, «Ленфильм», Киевская киностудия (впоследствии известна, как киностудия имени А. Довженко) и Тбилисская киностудия (затем «Грузия-фильм»). На киностудиях других республик, в том числе и из-за малого количества фильмов, работы по переоборудованию технической базы не проводились, вследствие чего эти киностудии не имели возможности для производства цветных картин. При этом в Москве было всего 5 съемочных павильонов — четыре на киностудии «Мосфильм» и один на киностудии им. М. Горького.

В октябре 1949 года ведущий кинорежиссер М. Донской на коллегии Министерства кинематографии СССР заявил, что одна из ведущих киностудий — имени М. Горького (где он работал) — после принятия решения о резком сокращении художественных фильмов оказалась на грани закрытия. Это свидетельство является важным в том числе потому, что было не воспроизведено спустя годы после событий как воспоминание, а сказано непосредственно в период искусственно созданного кризиса. По словам Донского, среди тех, кто поддержал киностудию им. М. Горького в трудный период, были К. Е. Ворошилов (он в то время курировал в Правительстве вопросы культуры) и министр кинематографии СССР И. Г. Большаков⁴²¹.

Другой ведущий кинорежиссер, известный комедиограф Г. В. Александров, говорил в июле 1952 года о ситуации на «Мосфильме»: «У нас антисанитарное состояние уборных и коридоров, где мы умываемся. По колено стоим в воде, в грязи. Все это содержится в антисанитарных условиях. Не знаю, анекдот это или нет, но главный санитарный врач на «Мосфильме» сказал, что если все это не будет исправлено, то он в октябре закроет студию и не позволит нам работать. Уборные, где гримируются актеры в антисанитарном состоянии. Актерам негде сесть, негде выпить воды... Сейчас жара и каж-

⁴²¹ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 2296. Л. 379.

дый обязан приносить с собой бутылку с кипяченой водой, чтобы можно было утолить жажду. Или нужно брать с собой термос. Как в пустыне! Неужели нельзя по типу других учреждений организовать буфет в коридоре или павильоне?»⁴²².

На упомянутой киностудии им. М. Горького в начале 1950-х гг. снималось мизерное количество цветных кинокартин. Но при этом собственной лаборатории для проявки цветной киноплёнки не было — отправляли проявлять на «Мосфильм»⁴²³. Режиссер С. А. Герасимов, работавший на киностудии им. М. Горького, в январе 1951 года отмечал, что технические условия иногда сводят на нет весь съёмочный день: «... всякого рода шум. Шум, который совершенно переходит за все возможные допуски всех условий звукозаписи... Затем некондиционированное горение света, горит моргая. Температура не дает возможности работать. Она доходит до 70 градусов. Осветители падают в обморок. Это нельзя назвать нормальной обстановкой для проведения работы. Через 50 минут горения дугового прибора дышать нечем, снимать нельзя, всюду стоит пелена»⁴²⁴. Кино стало первым из всех искусств, где произошли радикальные изменения после реформ, предпринятых в марте 1953 года. Уже в апреле того же года, по указанию Правительства – Совета министров СССР развернулась работа по кардинальному изменению плана производства полнометражных художественных фильмов. Также было дано указание на резкое увеличение числа снимаемых кинокартин. В августе 1954 года отмечалось, что «в настоящее время перед Министерством культуры СССР поставлена задача по резкому увеличению производства художественных кинофильмов с доведением их выпуска в ближайшие пять лет до 150 полнометражных цветных художественных кинофильмов в год»⁴²⁵. Существующие в начале 1950-х гг. мощности киностудий были недозагружены, как отмечалось выше. Но они не были рассчитаны

⁴²² РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3464. Л. 146-147.

⁴²³ Там же. Д. 2762. Л. 188.

⁴²⁴ Там же. Д. 3149. Л. 258-259.

⁴²⁵ Там же. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 219. Л. 136.

на такое резкое увеличение - более чем в 16 раз (если брать за точку отсчета 1951 год) плана производства фильмов. Не было достаточных мощностей и для производства киноплёнки. При этом надо принять во внимание, что планировалось увеличить количество не просто снимаемых фильмов, а именно цветных кинокартин.

На первых порах после изменения государственной политики в области кино были проведены работы по строительству новых павильонов и расширению производственных цехов на киностудиях «Мосфильм» и «Ленфильм», началось строительство новых киностудий в Ташкенте и Баку, проектирование киностудий в Риге, Минске, Вильнюсе и Сталинобаде (сейчас Душанбе). При этом осуществление всех запланированных мероприятий и последующее строительство в 4 указанных городах проектируемых киностудий расширили бы производственную базу кинематографии, но всё равно не позволили бы добиться поставленной задачи по производству 150 кинофильмов в год. Летом 1954 года Министерство культуры СССР разработало новые предложения. В первую очередь предполагалось строительство новой киностудии «под Москвой» — филиала «Мосфильма», новых киностудий в Алма-Ате, Ашхабаде, Ереване, Кишиневе, Петрозаводске (тогда этот город был столицей одной из 16 союзных республик), Таллине и Фрунзе (нынешний Бишкек), а также реконструкция киностудии в Киеве и Черноморской кинофабрики (в то время так называлась Одесская киностудия). К решению вопроса подошли комплексно – предполагалось строительство не только новых производственных мощностей, но и жилья для сотрудников киностудий. Под эти цели Министерство культуры СССР просило у Правительства 1150 миллионов рублей. Во вторую очередь предполагалась реконструкция кинокопировальных фабрик и заводов для производства киномеханического оборудования. Среди всех намеченных мероприятий строительство новой киностудии относительно недалеко от Москвы стояло на первом месте. Было определено и место – в городе Переславле-Залесском Ярославской области. Почему же планировалось построить

новую киностудию именно в Переславле-Залесском? Дело в том, что именно в этом старинном городе с богатой историей, где в XIII веке родился Александр Невский, а в конце XVII столетия Петр I строил свою первую флотилию, по состоянию на середину XX века — в районном центре, находилась киноплёночная фабрика №5 Министерства культуры СССР. Согласно архивным документам, на этой фабрике в первой половине 1950-х гг. была собственная ТЭЦ⁴²⁶, которая работала на торфе «собственной заготовки»⁴²⁷. Интересная деталь — выполнение плана Переславской фабрики по производству киноплёнки зависело от объема заготовленного торфа, которого периодически не хватало. Министерство кинематографии, а затем и Министерство культуры обращались с просьбами о помощи в обеспечении топливом к другим ведомствам. Отметим, что план перестройки кинофабрики в полноценную киностудию не единичен. Известная Одесская киностудия в начале 1950-х гг. именовалась Черноморской кинофабрикой. Правда, её техническая база была значительней, чем на фабрике в Переславле. В Одессе в начале 1950-х гг. производились документальные фильмы.

По плану, предложенному летом 1954 года, предусматривалось, что после осуществления запланированных мероприятий, ежегодно смогут производить реконструированные киностудии:

- «Ленфильм» до 15 цветных фильмов,
- Киевская до 17 цветных фильмов,
- Черноморская кинофабрика до 8 цветных фильмов,
- Тбилисская до 7 цветных фильмов;

построенные новые киностудии:

- В Алма-Ате – до 5 цветных фильмов,
- В Таллине – до 5 фильмов,
- В Кишиневе – до 5 фильмов,
- В Ереване – до 5 фильмов,
- Во Фрунзе (сейчас Бишкек) – до 5 фильмов,

⁴²⁶ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 261. Л. 72.

⁴²⁷ Там же. Д. 97. Л. 67.

- В Петрозаводске – до 3 фильмов,
- В Ашхабаде – до 3 фильмов.

В Переславле-Залесском при этом предусматривалось строительство киностудии мощностью до 25 (!) цветных фильмов в год⁴²⁸. Таким образом, новая киностудия в Переславле должна была превзойти более, чем в полтора раза по мощности такую старейшую и крупнейшую киностудию как «Ленфильм». Новая киностудия в Переславле-Залесском, если бы план был осуществлен, стала бы если не советским Голливудом, то совершенно точно, одной из главных и структурообразующих в отечественной кинематографии.

По плану предусматривались определенные капиталовложения на реконструкцию. Так, на «Мосфильм» планировалось израсходовать 240 миллионов рублей, на «Ленфильм» — 80 миллионов, на Киевскую киностудию — 40 миллионов, на Черноморскую — 10 миллионов, на Тбилискую – 30 миллионов рублей. На строительство новых киностудий предполагалось выделить: в Минске — 50 миллионов, в Риге, Вильнюсе, Таллине, Кишиневе, Баку, Ереване, Алма-Ате и Фрунзе — по 40 миллионов на каждую, в Ташкенте, в Петрозаводске, Ашхабаде и Сталинобаде — по 32 миллионов на каждую. При этом на строительство новой киностудии в Переславле-Залесском предусматривалось по плану 400 (!) миллионов рублей. То есть израсходовать в 1,5 раза больше, чем на реконструкцию и расширение площадей крупнейшей киностудии «Мосфильм»⁴²⁹.

Одно из преимуществ расположения киностудии в Переславле — замечательная натура для съемок исторических фильмов, как в самом городе, так и в окрестных старинных городах и местностях. Сейчас Переславль-Залесский входит в Золотое кольцо. Здесь, еще до Великой Отечественной войны, проходили съемки фильма «Александра Невский» С. Эйзенштейна, а в послевоенный период — «Война и мир», «Россия молодая» и других.

⁴²⁸ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 219. Л. 141.

⁴²⁹ Там же. Л. 146.

Однако идея Министерства культуры СССР о строительстве новой киностудии в Переславле-Залесском не была поддержана Правительством и от нее отказались в том же 1954 году. Более того, объемы финансирования по уже существующей фабрике киноплёнки № 5 в Переславле-Залесском были уменьшены в следующем году⁴³⁰, что было оформлено приказом министра культуры СССР от 10 января 1955 года. Достаточно смелая и новаторская идея строительства крупной киностудии в центре России, но вдали от крупных городов была предложена в бытность министром культуры СССР Г. Ф. Александровым. Его короткое пребывание на посту министра (около года) было ознаменовано значительными переменами в управлении всеми сферами культуры.

Грандиозный по размаху проект, который планировали и просчитывали на уровне Министерства культуры СССР, так и не был воплощен прежде всего, из-за больших финансовых расходов. Государство предпочло вкладывать в уже существующие киностудии и развивать национальное кино. Но были, очевидно, и другие причины, которые не благоприятствовали проекту, даже, если бы его задумали реализовать не в таком крупном масштабе. Один из серьезных изъянов в проекте строительства киностудии в Переславле-Залесском — отсутствие логистики. В сравнении с другими городами, где уже существовали киностудии, либо планировалось построить новые, Переславль-Залесский был очень маленьким городком. В первой половине 1950-х гг. в нем проживало чуть более 20 тысяч человек, в настоящее время – около 38 тысяч человек. Расстояние от Москвы до Переславля примерно 150 км. Беспересадочного железнодорожного сообщения столицы с этим городом нет и сейчас. От Ярославля (областного центра) до Переславля-Залесского более 100 км.

Строительство крупнейшей киностудии в стране могло придать определенный импульс для развития Переславля-Залесского не только как туристического центра. Киностудия могла бы стать своего рода драйвером для развития

⁴³⁰ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 302. Л. 134.

города. Отметим, строительство киностудии никоим образом не должно было затронуть многочисленные исторические объекты в Переславле. Кинопленочная фабрика находилась в новой части города и была достаточно удалена от центра.

Что же до плана по доведению количества производимых кинофильмов до 150 в год к концу 1950-х гг., то он так и не был исполнен. За весь период оттепели рекордным стал 1959 год, когда было создано 145 полнометражных кинокартин. При этом далеко не все фильмы были цветными. А в начале 1960-х гг. количество поставленных картин даже значительно уменьшилось: в 1962 году — 117 фильмов, в 1963 году — 96 фильмов. План по числу фильмов, выдвинутый в 1954 году, был исполнен (и побит) только в 1965 году, когда было снято 167 полнометражных художественных фильмов.

План по сооружению новых киностудий и реконструкции уже существовавших к тому моменту был в той или иной степени воплощен. Были решены и вопросы организации нормальных условий труда сотрудников киностудий (то, о чем в свое время говорили Александров, Герасимов и не только они). На киностудиях появились столовые, буфеты, медицинские кабинеты и т.п. Осуществлялось строительство жилья для работников студий, пионерских лагерей для их детей.

С технической точки зрения, именно с середины 1950-х гг. на государственном уровне проводились мероприятия, способствовавшие внедрению передовых технологий съемки кинокартин: появилось широкоэкранное и широкоформатное кино, в кино внедрялся стереозвук (до шести стереодорожек).

Изменение государственной политики в области кино, которое произошло с середины 1950-х гг., в значительной степени способствовало расцвету отечественного кино. Полноценные киностудии со временем появились в столицах всех союзных республик, а также в ряде крупных городов (например, в Одессе и Свердловске). Но грандиозный проект создания киностудии в Переславле-Залесском так и остался нереализованным.

ИСТОРИЯ КИНОИНДУСТРИИ СССР КОНЦА 1950-Х ГГ. В СВЕТЕ АРХИВНЫХ ДАННЫХ

История советской киноиндустрии периода «оттепели» остается до сих пор малоизученной. В последние годы вышло несколько работ, в которых затрагивалась тема истории кино указанного периода⁴³¹. Но и в них, в силу разных обстоятельств, освещены далеко не все аспекты и особенности отечественного кино, а вопросы индустрии кино практически не рассматривались. А именно в это время происходили глобальные изменения как в плане роста числа выпускаемых кинокартин, так и в плане жанрового разнообразия фильмов, а также в организации процесса их создания. Именно во второй половине 1950-х гг. в советское кино пришла плеяда новых кинематографистов, чье дарование в полной мере раскрылось позднее. Попытаемся рассмотреть советскую киноиндустрию периода «оттепели» в самой ее середине и на пике производства фильмов — в конце 1950-х гг.

В начале 1950-х гг., в период «малокартинья», отечественная кинематография находилась в плачевном состоянии. Ставилось мизерное количество фильмов, проводилось сокращение штатов киностудии, частичное перепрофилирование деятельности. Были киностудии, на которых один художественный фильм снимался раз в два-три года.

В середине — второй половине 1950-х гг. произошел резкий скачок производства художественных фильмов. Если взять за точку отсчета самый провальный по количеству произведенных фильмов 1951 год, когда было выпущено только 7 полнометражных фильмов, то к концу десятилетия, в 1959 году фильмов было создано в 20 (!) раз больше. Всего в

⁴³¹ Кинематограф оттепели: Документы и свидетельства, М., 1998; История страны. История кино. М, 2004; Летопись российского кино. 1946- 1965, М., 2010; История отечественного кино. М., 2010; Иван Пырьев. Правда творчества. Барнаул, 2011.

Кино

1958 году было произведено 130 фильмов, а в 1959 году — 145 полнометражных фильмов.

Во второй половине 1950-х гг. руководство организацией кинопроизводства осуществлялось Министерством культуры СССР, в непосредственном подчинении которого находились две московские киностудии: «Мосфильм» и имени М. Горького.

Все остальные студии находились в ведении республиканских министерств культуры. Российскому министерству подчинялись «Ленфильм» и Свердловская киностудия, в Украинской ССР было три киностудии, все остальные республики имели по одной студии. Всего в стране насчитывалось 20 киностудий, производящих полнометражные художественные фильмы.

Планом производства художественных фильмов изначально предусматривалось создание в 1958 году 95 полнометражных художественных фильмов. По киностудиям эта цифра распределялась следующим образом: «Мосфильм» — 22, имени М. Горького — 8, на «Ленфильме» и Киевской киностудии — по 12, Тбилисской — 5, на Одесской и Ташкентской по 4, по 3 фильма на Алма-Атинской, Бакинской, Ереванской, Рижской и Сталинобадской (в нынешнем Душанбе) киностудиях, на Свердловской, Минской, Литовской, Таллинской и Ашхабадской по два фильма, а также по одному фильму на Кишиневской, Фрунзенской и Ялтинской студиях. В конце 1950-х гг. снимались в основном черно-белые фильмы. В ряде случаев сами режиссеры-постановщики отказывались от съемок на цветной пленке из-за её низкого качества.

Тематические планы художественных фильмов в середине 1950-х гг. составлялись на киностудиях и в республиканских министерствах культуры, затем обрабатывались Главным управлением по производству фильмов Министерства культуры СССР, после чего вносились на рассмотрение высшего органа союзного Министерства — коллегии. Коллегия обсуждала план, вносила в него изменения, затем, после согласования с ЦК КПСС, он утверждался при-

казом министра культуры. Обычной практикой в те годы было внесение в первоначальный вариант значительных корректив, а также правка плана на протяжении нескольких последующих месяцев в ходе его выполнения. Изменения первоначального плана, подчас очень значительные, были вызваны не только внутренними причинами — неудачными сценариями или, например, простоями (например из-за болезни режиссера-постановщика), но и внешними факторами, в первую очередь — новыми установками партийных органов. Процесс прохождения сценариев значительно облегчился по сравнению с периодом начала 1950-х гг.

Тематический план производства художественных фильмов на 1958 год был впервые представлен на рассмотрение в мае 1957 года. После обсуждения и переработки был принят план на два года — 1958-1959 гг. Но уже в мае 1958 года на заседании коллегии Министерства рассматривали уточнения и изменения в утвержденный план. Следующие значительные коррективы обсуждали в октябре 1958 года. А в ноябре 1958 года был утвержден план производства художественных фильмов на 1959 год. Всего в нем значилось 124 фильма, которые должны были быть закончены производством в 1959 году.

Особенность руководства процессом планирования и создания кинофильмов в начале и середине «оттепели» состояла в том, что партийное и советское руководство и, в частности, Министерство культуры СССР, являлись инициаторами резкого увеличения производства фильмов, выступали за разнообразие жанров. А ведь совсем недавно, в конце 1940-х — начале 1950-х гг., существовала установка на съемки фильмов только об выдающихся исторических личностях.

Основной акцент в тематических планах конца 1950-х гг. — на съемки фильмов на современную тему, на увеличение количества комедий, создание фильмов для детей, приключенческих и в жанре фантастики. В записке начальника Главного управления по производству фильмов И. А. Рачука указывалось, в частности: «Следует зна-

чительно расширить раздел комедийного фильма»⁴³². К концу 1950-х гг. на «Мосфильме» была создана мастерская комедийных фильмов, однако отмечалось, что её работа велась «крайне вяло». Чиновники от кино отмечали, что «неисчерпаемые возможности открыты сейчас для студий для создания фильмов научно-фантастических»⁴³³. Кроме того, следует нацелить сценарные отделы киностудий на подготовку большого количества сценариев детских фильмов.

Со стороны партийного руководства звучали призывы, чтобы советская кинематография уделяла больше внимания проблемам современности. Поэтому руководство Министерства и Главного управления по производству фильмов во второй половине 1950-х гг. поощряло съемки фильмов на современные темы.

Сюжет известного фильма «Иду на грозу» стоял в плане «Мосфильма» на 1958 год. Авторами сценария были заявлены Д. Гранин и В. Именитов, режиссером — В. Пронин. В пояснительной записке об изменении тематического плана от 13 мая 1958 года указывалось, что авторы пишут сценарий «о мужестве ученых и пилотов гражданской авиации, разрабатывающих проблемы беспрепятственных полетов через грозовые барьеры». Запуск фильма в производство неоднократно переносился, отчасти потому, что сюжет был на актуальную тему. Фильм был снят в 1965 году режиссером С. Микаэляном на киностудии «Ленфильм».

В феврале 1959 года предусматривалось сдача сценария фильма «Хозяин», режиссером которого намечался С. Ф. Бондарчук. В либретто к фильму указывалось, что он «о жизни современной колхозной деревни, о том новом, что пришло на село после XX съезда партии»⁴³⁴. Замысел не был осуществлен.

⁴³² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 616. Л. 35.

⁴³³ Там же. Л. 36.

⁴³⁴ Там же. Л. 57.

Планом на 1959 год на Свердловской киностудии предусматривался запуск режиссером Р. Гольдиным фильма «Чистое небо» по сценарию Д. Храбровицкого. В аннотации к фильму было указано, что в центре сюжета — летчик-испытатель Алексей Астахов, «показавший пример героизма во время войны»⁴³⁵ и после её окончания при испытании реактивных самолетов, преодолевающих звуковой барьер. Известный фильм с таким названием снял режиссер Г. Чухрай на киностудии «Мосфильм» в 1961 году.

Необычна предыстория создания фильма «Председатель». У главного героя был реальный прототип — председатель колхоза «Рассвет» К. П. Орловский. О нём на XX съезде КПСС (в 1956 году) говорил Первый секретарь ЦК КПСС Н. С. Хрущев. Фильм с рабочим названием «Сын партии» стоял в плане 1958 года. Режиссером картины должен был стать Г. Чухрай, а предполагаемым автором сценария — Н. Вирта. Фильм был снят в 1964 году, автором сценария стал писатель Ю. Нагибин, а режиссером — А. Салтыков. Сюжет вышедшего фильма — о восстановлении мирной жизни в послевоенной деревне.

Знаменитый фильм Ю. Райзмана «Коммунист», снятый в 1957 году к 40-летию Октябрьской революции, пользовался огромным успехом и много лет спустя после создания. Планировалось развитие темы в двухсерийном фильме «Семья Губановых», где одним из главных героев был сын героя Евгения Урбанского. Замысел был реализован в 1967 году тем же режиссером. Кинокартина вышла в прокат под названием «Твой современник».

На призыв Н. С. Хрущева догнать США по производству мяса, масла и молока на душу населения Министерство культуры откликнулось постановкой в план фильма «Колхоз Россия», над сценарием к которому работала Р. Буданцева. В фильме рассказывалось «о молодых колхозных животноводах, успешно решающих задачу догнать США по производ-

⁴³⁵ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 616. Л. 101.

ству сельскохозяйственных продуктов»⁴³⁶. В середине 1958 года у фильма появилось новое рабочее название «Дни испытаний», был обозначен срок сдачи сценария — декабрь 1958 года, намечен режиссер — К. Воинов.

Но фильм так и не был снят. Возможно, потому, что о самом лозунге Хрущева впоследствии предпочли забыть.

В 1959 году был закончен фильм М. Калатозова «Неотправленное письмо», а также фильм Л. Кулиджанова «Отчий дом».

Значительное место занимала в плане и тема экранизации классических произведений.

Известный советский режиссер И. А. Пырьев обратился к экранизации отечественной классики. В 1958 году он закончил съемки фильма «Идиот» (рабочее название «Настасья Филипповна»). Постановка стала возможной только благодаря изменению отношения к творчеству Ф. М. Достоевского, произведения которого в предыдущий период не печатались. Пырьев достаточно долго добивался разрешения на эту постановку. Один из руководителей Министерства предлагал разрешить Пырьеву съемку этого фильма в обмен на обещание создать следующую картину с сюжетом на современную тему.

Ему же еще в 1956 году была поручена постановка «Войны и мира». Вопрос об экранизации романа обсуждался на коллегии Министерства культуры СССР в 1954 году. А в 1956 году был снят американо-итальянский фильм с одноименным названием с Одри Хепберн, Генри Фондом и другими звездами в главных ролях. В 1957 году газета «Советская культура» опубликовала сообщение с просьбой к читателям сообщить пожелания относительно тематического плана производства фильмов.

В поступивших в редакцию около 200 писем «на одном из первых мест» стоял вопрос о съемках отечественного фильма по роману Л. Н. Толстого. Министр культуры Н. А. Михайлов говорил, что основной лейтмотив писем таков: «Неужели советским кинематографистам не стыдно за

⁴³⁶ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 618. Л. 144.

то, что американцы создали «Войну и мир» раньше нас?»⁴³⁷. Упомянутый выше И. Рачук говорил: «Мы должны поставить «Войну и мир», особенно сейчас, когда нам рассказывают, что французская киноорганизация включила «Воскресение» в свой план, а в плане 1958 года итальянской киноорганизации стоит «Анна Каренина». Они берут наши лучшие произведения и создают по ним фильмы»⁴³⁸. В первоначальном варианте тематического плана на 1958 год, представленном на рассмотрение коллегии Министерства, значился двухсерийный фильм «Война и мир», где И. А. Пырьев выступал и в качестве автора сценария, и в качестве режиссера. Съемки фильма потом перенесли на 1959 год, планировалось снять три серии. По состоянию на 1959 год был написан сценарий первой серии картины. Но до съемок дело так и не дошло. Возможно, долгий период написания литературного сценария отчасти объяснялся большой ответственностью, о которой говорил М. Ромм: «Американцам легче ставить «Войну и мир». И мне легче было бы поставить новеллу Мопассана или Диккенса, потому что они не являются для меня святыней, а прежде чем ставить «Войну и мир» я буду три месяца не спать — принять решение или нет... Очень велика ответственность»⁴³⁹. В том же 1959 году фильм был исключен из плана⁴⁴⁰.

Замысел постановки романа был осуществлен во многом благодаря энергии С. Ф. Бондарчука. В марте 1962 году коллегия Министерства культуры собралась только для того, чтобы рассмотреть единственный вопрос — об утверждении сценария и производства «Войны и мира». Фильм был закончен в 1967 году.

М. Ромм в конце 1950-х гг. хотел экранизировать «Мертвые души», а М. Калатозов «Анну Каренину». На киностудии имени М. Горького С. Герасимов в 1958 году закончил съемки фильма «Тихий Дон».

⁴³⁷ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 537. Л. 166.

⁴³⁸ Там же. Л. 172.

⁴³⁹ Там же. Л. 170.

⁴⁴⁰ О версии И. А. Пырьева, почему фильм был исключен из плана см. в книге: Иван Пырьев. Правда творчества. Барнаул, 2011

Главный режиссер театра имени В. Маяковского Н. Охлопков (он был в 1954-1955 гг. заместителем министра культуры СССР, а затем членом коллегии Министерства) хотел поставить древнегреческий эпос — «Илиаду». Он также был и автором сценария. Планировалась, что постановка будет осуществлена совместно с греческими кинематографистами, режиссер со стороны греков — Г. Зервос. Фильм на стадии подготовки неоднократно критиковали, в том числе и на коллегии Министерства, за огромный бюджет. Фильм не был снят.

В некоторых случаях экранизация классики «спасала» план кинопроизводства. В частности, когда не получалось «довести до конца работу над целым рядом сценариев на современную тему». Именно так и произошло на студии «Ленфильм» с планом 1958 года, в котором часть картин на современную тему была заменена экранизациями.

1958 год стал дебютным для Татьяны Лиозновой в качестве режиссера. На киностудии имени М. Горького она сняла фильм «Память сердца» по сценарию своего учителя — режиссера С. Герасимова.

В том же году и на той же студии студенты-дипломанты ВГИКа (именно так было обозначено в тематическом плане) М. Калик и Б. Рыцарев поставили фильм «Юность наших отцов» по роману А. Фадеева «Разгром».

В 1959 году на «Мосфильме» вышла картина «Судьба человека» — первая режиссерская работа С. Ф. Бондарчука. В этом же году закончена работа над фильмом К. Воинова о войне «Солнце светит всем», в котором впервые появился на экране Н. С. Михалков. В первоначальном варианте плана 1958 года значился фильм режиссера В. П. Басова «Народ бессмертен» по мотивам одноименного романа Василия Гроссмана. Увы, по неустановленным причинам фильм был исключен из последующих вариантов плана. В 1959 год вышел совместный советско-чехословацкий фильм о войне режиссера С. Ростцкого «Майские звезды».

Появление значительного количества комедийных фильмов — отличительная черта второй половины 1950-х гг.

Исключительный случай для советской киноиндустрии того периода — руководство кинематографии разрешило создать фильм специально под одну актрису — Л. Гурченко. Это было следствием триумфального успеха «Карнавальной ночи». Комедия «Девушка с гитарой», снятая в 1958 году, не имела такого успеха, как предыдущий фильм. У самой актрисы по ходу съемок в картине возникли проблемы с киноначалством. Некоторые руководители кино, в частности директор «Мосфильма», предлагали не принимать Л. Гурченко в штат киностудии и вообще «отлучить» от кино, однако министр настоял на том, чтобы её взяли на «Мосфильм».

В 1958 году предполагалось снять цветной фильм «Солнечный клоун» с Олегом Поповым в главной роли. Примечательно, что в качестве режиссера изначально планировался Леонид Гайдай. Затем в качестве режиссера этого фильма утвердили А. Фролова. В мае 1958 года министр культуры СССР Н. Михайлов, сетуя на то, что работа над фильмом не идёт должным образом, говорил о том, что через отдел Внешних сношений Министерства Олегу Попову предлагали «сниматься во французских, английских, немецких фильмах, причем из Франции было предложение сниматься на любых материальных условиях»⁴⁴¹. Режиссер С. Юткевич сделал с ним пробы на роль солдата в картину о Ленине и подчеркивал исключительную выразительность лица Попова. Знаменитый комедиограф Г. Александров заявил, что «Попов мне кажется талантливейшим актером нашего советского искусства» и сказал, что после завершения картины «Русский сувенир» взялся бы за съемки фильма с О. Поповым в главной роли. Но сценарий фильма «Солнечный клоун» был признан неудачным и фильм в итоге был исключен из плана 1958 года.

Г. В. Александров был автором сценария и режиссером картины «Человек — человеку» — концертной программы VI Международного фестиваля молодежи и студентов, прошедшего в 1957 году в Москве.

⁴⁴¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 609. Л. 7.

Неудачным был признан сюжет комедии «Волшебный шар». В фильме главную роль должен был сыграть Аркадий Райкин. Изначально планировалось, что комедия будет «обозрением на злободневные темы». Однако, как справедливо заметил сценарист В. С. Поляков (один из авторов «Карнавальской ночи»), то, что является злободневным сейчас, не будет актуальным в следующем году, когда фильм выйдет на экраны. Поляков отмечал, что в середине 1950-х гг. в советском кино «начисто отсутствует сатирическая тема, нет юмора».

Интересно, что в плане на 1958 год было намечено, что Эльдар Рязанов будет снимать картину «Солистка хора» о солистке народного хора Омской области (автор сценария — А. Тряпичкин), фильм не был снят. А будущий соавтор Рязанова — Эмиль Брагинский был автором сценария биографического фильма «Суриков», законченного в 1959 году. Необычная предыстория была у известной комедии «Неподдающиеся». Режиссер этого фильма Юрий Чулюкин в середине 1950-х гг. начал съемку фильма с рабочим названием «Жизнь начинается», но в 1957 году съемки прекратили, убытки составили 800 000 рублей. В конце 1958 года работа над фильмом была возобновлена, фильм был закончен в 1959 году.

Гайдай в новой редакции тематического плана, составленного в сентябре 1958 года, намечался режиссером сразу четырех фильмов (из них три комедии), которые не были им сняты. В ноябре 1958 года планировалась сдача сценария фильма «Испытание на прочность», главный герой которого — молодой зоотехник, решивший «начать трудовой путь с самых азов» и пошедший в дояры. Восемь его «подруг-доярок сначала издевались над ним, а потом все поголовно в него влюбились». По сюжету, в духе времени, главный герой сумел освоить кукурузу, добился лучших удоев в области, за что получил звание Героя Социалистического Труда. Предполагалось, что автор сценария фильма А. Медведкин поедет в творческую командировку на Волгу или Оку. Действие другой комедии, где режиссером тоже был обозначен Л. Гайдай, также происходило на селе: парень и девушка не могут устро-

иться в жизни, полагая, что работать со средним образованием в колхозе «засорно». Первой находит правильный путь девушка, которая помогает парню найти свое место в жизни. Сценаристом этого фильма был намечен известный прозаик И. Ф. Стаднюк. Предполагалось, что Л. Гайдай поставит фильм по сценарию А. Каплера «Семь дней на размышление». По сюжету молодым влюбленным, пришедшим подавать заявление в ЗАГС, дают семь дней на размышление, «на протяжении которых вечная любовь с первого взгляда подвергается различным испытаниям». Одновременно Л. Гайдай был указан в плане производства фильмов в качестве режиссера к фильму «Комсомольское сердце» по сценарию М. Луконина и Я. Смелякова о трагически погибшем в 1933 году комсомольце поэте Сергее Чекмареве. Выбор Л. Гайдая в качестве режиссера к такому количеству фильмов в плане на один год, вероятно, свидетельствовал о хорошем расположении к нему со стороны представлявшей план инстанции — руководства «Мосфильма», или о больших надеждах, которые на него возлагали. Но в 1958 году Л. Гайдай закончил фильм «Жених с того света», который подвергся жесткой критике со стороны чиновников и режиссер на некоторое время был отстранен от съемок фильмов.

Тематическим планом на 1959 год была предусмотрена постановка Б. Барнетом трагикомедии «Ледоход» (другое название — «По собственному желанию»). Героями фильма были заявлены современники, рядовые люди, а сюжет фильма — об их отношении к труду и «служебному долгу».

Достаточно долгим был процесс создания комедии о цирке с участием очень популярной в то время дрессировщицы М. Назаровой. На киностудии «Ленфильм» была заявлена постановка фильма «Маленький Пурш» с её участием. Авторы сценария — Н. Эрдман и М. Вольпин, режиссер — Г. Казанский. Но фильм с её участием поставил режиссер В. Фетин по сценарию А. Каплера и В. Конецкого, он вышел в прокат в начале 1960-х гг. под названием «Полосатый рейс».

Важной особенностью планов производства фильмов на 1958–1959 гг. по сравнению с планами начала 1950-х гг.

явилось наличие фильмов с сюжетами в жанре фантастики. На заседании коллегии Министерства культуры 29 мая 1957 года режиссер И. Пырьев сказал: «Тематический план считаю серым и скучным. Почему бы нам не поставить «451 градус по Фаренгейту» или Лолу Г. Фаста». К мнению И. Пырьева прислушались частично, внося в план несколько фильмов по сценарию отечественных фантастов. Катализатором появления фантастических фильмов в плане явился, в первую очередь, успешный запуск Советским Союзом первого искусственного спутника Земли в октябре 1957 года.

На «Мосфильме» в плане 1959 года стоял фильм «Звезда КЭЦ» по одноименному роману А. Беляева «О завоевании советскими людьми межпланетного пространства». На Киевской студии имени А. П. Довженко планировалось снять научно-фантастический фильм «Небо зовет» о полете на Марс: «в сюжете раскрывается приоритет не только советской науки, но и советской морали». На киностудии имени М. Горького в плане на 1959 год был фильм «Внуки наших внуков», действие которого происходило в 2107 году. Это фильм «о создании искусственного солнца для растопления антарктических льдов путем использования атомной энергии».

Значительное внимание уделялось съемкам фильмов совместно с зарубежными кинематографистами, причем не только из социалистических стран. Нет, совместных постановок с американцами или англичанами не было даже в планах. Но помимо указанной выше «Илиады», которую планировалось снять вместе с греками, намечалось поставить три фильма с французами: «Нормандия — Неман» (среди авторов сценария — К. Симонов и Э. Триоле, музыку к фильму написал композитор Р. Щедрин, фильм закончен в 1960 году), «Дубровский» и «Парижане в Москве» — фильм о поездке двух французов — юноши и девушки в Москву. В соответствии с планом неожиданный поворот должен был произойти в судьбе героев популярнейшего фильма «Высота». В 1959 году предполагалось снять фильм «Встреча в Бхилаи» — о дружбе советского и индийского народов. Действие фильма должно

было происходить во время строительства первого металлургического комбината в Индии, а «зритель узнает продолжение судьбы героев картины «Высота». В конце 1958 года в производстве находился совместный советско-китайский фильм «Ветер дует с Востока». Режиссер с советской стороны — Е. Дзиган, с китайской — Ган Сюэ-вэй.

Иногда к выполнению директив (в данном случае директивы о съемке совместных картин с зарубежными кинематографистами) относились формально, о чем свидетельствует ироничное замечание сотрудника Министерства культуры РСФСР:

«Киностудией Ленфильм совместно с болгарскими кинематографистами намечается экранизация романа Тургенева «Накануне». Нельзя же основываться только на том, что Инсаров был в Болгарии. Ведь Рудин тоже был во Франции. Так почему тогда не экранизировать «Рудина» совместно с французскими кинематографистами?».

Большие изменения происходили и на республиканских киностудиях. И в плане увеличения количества фильмов, и в плане появления новых имен.

На Одесской киностудии (которая как самостоятельная единица появилась в середине 1950-х гг.) продолжали активно работать Ф. Миронер и М. Хуциев, чей первый фильм «Весна на Заречной улице» стал значительным событием в истории советского кино. В 1958 году вышли фильмы Ф. Миронера «Улица молодости» и М. Хуциева «Два Федора» (в плане на 1958 год рабочее название фильма — «Дом солдата»).

На «Беларусьфильме» значительное место уделялось съемкам фильмов о Великой Отечественной войне. В 1958 году была закончена картина: «Часы остановились в полночь» об убийстве гауляйтера фон Кубе, а в 1959 году «Девочка ищет отца».

После продолжительной работы на киностудии «Мосфильм» вернулся на «Грузию-фильм» режиссер М. Чиаурели. Он подвергся критике за фильмы, в которых мифологизировался Сталин. Во второй половине 1950-х гг. Чиаурели обратился к экранизации классики — в плане на 1959 года была

намечена постановка поэмы Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре». В то же самое время планировалось, что М. Чиаурели вместе с А. Белиашвили создаст сценарий фильма «Я встречаю восход» — о молодых ученых, «двигающих вперед советскую науку, о нашей молодежи, которая стремится к активной, самостоятельной творческой жизни». Но ни один, ни другой фильм не были сняты.

На Тбилисской киностудии начал творческий путь Т. Абуладзе. В 1958 году он снял фильм «Чужие дети», в 1958 году в производстве находилась еще одна его картина — комедия «Они искали комнату», о том, как молодожены, «преодолевая различные препятствия, выходят на дорогу новой жизни».

Во всех республиках среди авторов сценария и режиссеров были представители так называемой «титульной нации». Исключение представляла лишь Алма-Атинская киностудия, где в плане на 1958 году не значилось ни одного автора сценария и режиссера — казаха, но в плане следующего года положение было исправлено. Был и обратный пример — на Рижской киностудии в 1958 году все постановщики были латышами.

Среди фильмов Ташкентской киностудии, запланированных к созданию в 1958 году, выделяется цветная картина «Комде и Мадан» по мотивам одноименного поэтического сказания Бедия, в котором рассказывается о любви хорезмского юноши к индийской танцовщице. Примечательно, что в качестве одного из авторов сценария к фильму выступал Ш. Рашидов — на тот момент Председатель Президиума Верховного Совета Узбекистана, через год ставший Первым секретарем ЦК Компартии Узбекистана. Режиссер фильма — К. Ярматов. Этот замысел был осуществлен в 1966 году, тогда вышел фильм «Поэма двух сердец».

Во второй половине 1950-х гг. на Литовской киностудии начал деятельность В. Жалакявичус. В плане на 1959 год намечалась постановка фильма «Город грез» — о судьбах молодых людей в столице буржуазной Литвы — Каунасе. Затем «Подвиг трех» — о судьбах трех юношей, руководителей Ка-

Кино

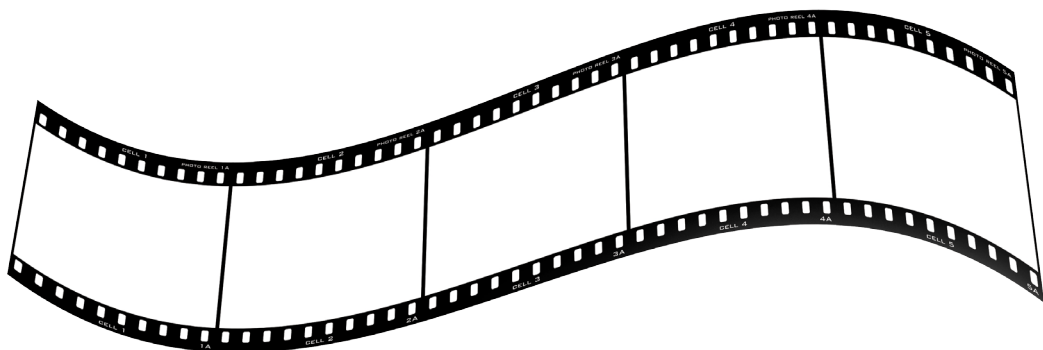
унаской комсомольской подпольной организации, которым в 1958 году посмертно было присвоено звание Героев Советского Союза, а также «Фомас хочет стать человеком» о рабочей молодежи, жителях Каунаса в 1930-е гг., которых нищета заставляет искать выход в эмиграции. Примечательно, что действие всех трех сценариев происходило в эпоху независимости Литвы. Из трех намечавших к съемкам фильмов был снят только один полнометражный с названием «Адам хочет быть человеком».

План производства фильмов в 1958 году был перевыполнен, всего было выпущено 130 художественных кинокартин. А в следующем, 1959 году, достиг пика за весь период «оттепели» — 145 (для сравнения — в 1962 году было снято 117 фильмов, а в 1963 году — 97 фильмов).

Конец 1950-х гг. — середина «оттепели», время грандиозных перемен в отечественном кино, творческих исканий, расширения жанрового разнообразия, реформ в организации кинопроцесса, совершенствования киносъемочной техники, наконец, время начала пути новой плеяды деятелей отечественного киноискусства, время начала или зарождения «золотого века» отечественного кинематографа.

2

часть



«МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ» СЕРГЕЯ ГЕРАСИМОВА (1946–1948 гг.)

Фильм «Молодая гвардия» стал для отечественной кинематографии знаковым во многих смыслах. Одноименная книга А. А. Фадеева была впервые опубликована в 1946 году. С. А. Герасимов решил поставить фильм по мотивам романа. На главные роли режиссер подобрал студентов ВГИКа, для которых участие в фильме стало первой значительной работой в кинематографе.

О педагогических способностях Сергея Аполлинарьевича после выхода фильма на экран в 1949 году лучше всего сказал другой выдающийся режиссер — М. И. Ромм: «Герасимов оказался великолепным педагогом... Его ученики — счастливы. Я не знаю, не может быть, чтобы на этом курсе собрались самые талантливые. Мне кажется, что этот курс правильнее других обучался, из каждого человека Герасимов старался максимум вытянуть»⁴⁴².

С. А. Герасимов к середине 1940-х гг. уже был признанным мастером отечественного кино. Важная деталь — он сам принимал участие в руководстве кинематографом: входил в состав высшего руководства Министерства кинематографии СССР — коллегии. Голос его, в сравнении с голосами министра и его заместителя, не был решающим, тем не менее Герасимов был в курсе всех принципиальных вопросов отечественного кино и принимал непосредственное участие в их обсуждении.

Фильм «Молодая гвардия» не задумывался режиссером как точная копия романа Фадеева. Некоторые критики отмечали, что одноименная картина является отдельным произведением, подчеркивали, что Герасимов «создал самостоятельное и во многом отличное от романа произведение».

⁴⁴² РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 2289. Л. 250.

Действительно, сценарий к фильму создал сам С. А. Герасимов. Изначально планировалось создание односерийной кинокартины, но в ходе работы режиссер пришел к тому, что не сможет уложиться в одну серию. Герасимов пытался убедить в необходимости создания двухсерийного фильма руководство Министерства кинематографии и его художественный совет (в те времена без тщательного обсуждения, а также одобрения худсовета и Министерства не мог выйти на экраны ни один полнометражный игровой фильм). В данном случае Министерство кинематографии навстречу Герасимову пошло, но все же оставило за собой возможность маневра — официальное решение о двух сериях принято не было. Сложной была обстановка в худсовете: некоторые его члены до самого последнего момента — когда уже была одобрена первая серия и даже закончен монтаж второй — настаивали на том, что фильм должен быть односерийным.

Первая серия была смонтирована Герасимовым к ноябрю 1947 года, а 20 ноября того же года состоялось ее обсуждение на худсовете. Окончательное заключение по первой серии картины было решено вынести после просмотра второй серии. Замечания к первой серии фильма были высказаны и высшим политическим руководством страны. Главная претензия к первоначальному варианту романа и фильма состояла в том, что не было показано партийное руководство подпольем. Говорилось и о том, что была стихийно и неорганизованно представлена эвакуация перед приходом фашистов, критиковалось практически полное отсутствие в фильме Красной армии. Именно эти три главных момента было предписано исправить постановщику.

К 11 декабря 1947 года С. А. Герасимов составил план переделок, который был в основном одобрен художественным советом. Режиссер продолжил работу над фильмом, и к середине марта 1948 года, по словам Герасимова, им было снято 85% всей картины. Несмотря на то, что изначально худсовет отложил решение об утверждении одно- или двухсерийной версии до окончания работы над фильмом, 6 мая 1948 года он вернулся к обсуждению, когда картина еще не

была завершена. В процессе этого заседания Герасимов сообщил, что у него возникла новая режиссерская концепция. Тогда худсовет вновь решил отложить обсуждение до просмотра обеих перемонтированных серий картины. К середине июля 1948 года Сергей Апполинариевич закончил перемонтаж и представил новую версию фильма. Некоторые неудачные эпизоды были удалены или сокращены, в частности «долгие и нудные», по выражению одного из критиков, разговоры партийных лидеров Проценко и Валько. Главной причиной переделки фильма стал просмотр первой серии Сталиным и критика с его стороны. 22 июля 1948 года⁴⁴³ состоялось обсуждение двух главных вопросов: нужна ли картина в двух сериях и собственно обсуждение второй серии.

Практически все участники худсовета отмечали, что Любовь Шевцова в исполнении Инны Макаровой выходит в фильме на первый план. Не Олег Кошевой и Ульяна Громова, как это должно быть, а именно Любка Шевцова и Сергей Тюленин (в исполнении Сергея Гурзо) находятся в центре картины. Об этом, в частности, говорил начальник сектора кино ЦК ВКП(б) Степанов⁴⁴⁴. Большинство членов худсовета не видело в этом ничего плохого. Известный критик В. Ермилов отмечал, что «большая творческая удача — это подбор молодых актеров: Макарова — Любка и Гурзо — Тюленин. Это большие удачи. Любка в материале вызывала сомнения — наружность ее казалась противопоказанной той Любке, к которой привыкли в романе. Но она победила в этих трудных условиях. Это — великолепный образ»⁴⁴⁵. Литературовед, а в тот период еще и заместитель министра кинематографии СССР В. Р. Щербина, заявил, что Л. Шевцова стала «главным действующим лицом в силу своей непосредственности и обаяния, в силу своей убедительности». Отмечалось, что образ Олега Кошевого получился уж очень «теоретичным». Известный поэт Алексей Сурков говорил, что в нем очень мало от жизни «и очень много от умствования двух умных

⁴⁴³ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 1969. Л. 3.

⁴⁴⁴ Там же. Л. 10.

⁴⁴⁵ Там же. Л. 12.

людей, создавших эти два произведения, от А. А. Фадеева и от С. А. Герасимова». А Генеральный секретарь комсомола Н. А. Михайлов, говоря о Кошевом в фильме, заметил, что в картине получился «хлюпчик интеллигентский». При обсуждении второй серии многие подчёркивали, что это «фильм о гибели молодогвардейцев», а не об их борьбе. Отмечалось, что вторая серия полна трагизма и обреченности, она оставляет гнетущее впечатление, а Советский фильм должен быть жизнеутверждающим и нести воспитательную функцию. Вспомнили члены худсовета о фильме «Чапаев», где главный герой погибает в конце фильма, и предположили, что после просмотра второй серии у зрителя сложится впечатление, как после «Чапаева». Председатель худсовета Л. Ф. Ильичев, на тот момент главный редактор «Известий» — второй по значению газеты в стране, заявил, что представленный Герасимовым вариант второй серии — это, по его мнению, «вылавливание молодогвардейцев, как зайцев». А всё настроение второй серии — «неизбежность, неотвратимая гибель». Говорили и о неудачном финале картины: затянутая речь Проценко над могилой героев звучала шаблонно, длительно и утомительно. А развивающийся на ветру стяг с изображением Ленина и Сталина деформировал их изображения. Высказывались претензии к музыке Д. Д. Шостаковича. Один из членов худсовета заявил, что в фильме надо полностью заменить музыку.

Самым яростным противником двухсерийного варианта картины был критик В. Ермилов. Он даже после создания двух серий и принятого всеми остальными членами худсовета решения о возможности двухсерийного варианта остался при своем особом мнении. Причем доводы С. А. Герасимова о том, что в одну серию нельзя вместить всю фактуру, не имели для Ермилова никакого значения. Герасимов говорил о том, что если была бы одна серия, то непонятно было бы, чем руководствовались люди, получилась бы «вульгарная история, которая бы всех вас оскорбила». Что касается финала картины, к которому были претензии практически у всех членов художественного совета, то сам

режиссер соглашался, что трагический финал «не является шедевром картины».

Но и после того, как Герасимов внял партийным указаниям и замечаниям худсовета — внес серьезные коррективы, ему предстояла серьезная работа по исправлению второй серии картины. На обсуждении фильма, состоявшемся 22 июля 1948 года, практически все его участники согласились с тем, что фильм может быть рекомендован к выпуску на экран после переработки второй серии. Первая серия теперь сомнений не вызывала и была одобрена худсоветом к выходу на экран. 29 июля председатель худсовета Ильичев заявил, что режиссеру предстоит «большая работа по исправлению». Обычно подобная формулировка означала, что переработка растянется на недели или даже месяцы. Но перемонтаж занял около недели, и в начале августа Герасимов представил новый вариант. 5 августа по просьбе Министерства кинематографии худсовет вне плана обсуждал вопрос о второй серии и о выходе фильма на экран. Председатель худсовета не объяснил, чем была вызвана просьба министерства. Но поскольку куратор кино из ЦК Степанов и комсомольский лидер Михайлов высказались на заседании в том духе, что вторую серию надо рекомендовать к выходу на экран, можно предположить, что решение об окончании процесса создания фильма было принято на самом высоком уровне.

На всех этапах обсуждения картины с ноября 1947 года Сергей Аполлинариевич очень внимательно прислушивался к мнениям, высказанным на худсовете. Он отстаивал свою точку зрения только в самом важном и принципиальном — необходимости создания двухсерийного варианта картины. В остальном же подчинился требованиям худсовета. Один из участников обсуждения, А. Сурков, даже заметил, что за более чем полугодовой период обсуждения картины «даже трудно сказать, где кончается режиссер или где начинается худсовет в смысле сокращения картины и т. п.». В действительности «Молодая гвардия» безусловно является детищем С. А. Герасимова. Со всех точек зрения: именно им создан сценарий, подобраны актеры, осуществлена постановка. В конце

концов, худсовет лишь критиковал картину, но не предлагал, в каком направлении надо исправлять фильм.

Вслед за Степановым и Михайловым остальные члены худсовета на последнем обсуждении стали говорить, что и вторую серию можно выпустить на экран. Из нее необходимо только исключить эпизод ползающего предателя Стаховича (он может вызвать у зрителя чувство сострадания), сократить сцену прохода Олега Кошевого на казнь и показ хроники наступающей Красной армии. Но тут режиссер, из-за очень упорной работы над переделкой или, возможно, и в надежде на то, что на последнем худсовете картина будет одобрена, резко высказался против исправлений эпизодов со Стаховичем и Кошевым. Он сказал, что эти переделки без пересъемки приведут к распаду картины, а пересъемки в ближайшее время исключены, поскольку В. Иванов (исполнитель роли О. Кошевого) был в тот момент болен, а остальные актеры, по выражению Герасимова, в августе «на вакациях» в разных частях страны, и их трудно будет собрать.

Герасимов говорил о том, что нельзя не считаться со Стаховичем: «Если речь идет о воспитательном значении картины, то нельзя показать фигуру Стаховича только как служебную — сделал свое черное дело, и черт с тобой! Я не так рассматривал его ни в романе, ни в жизни»⁴⁴⁶. Режиссер описывал Стаховича как слабого человека, который не хотел перейти к немцам и раскаивается в содеянном предательстве. Но предатель не может быть прощен: «У христиан может быть прощение, но у большевиков не может». Следующая фраза С. А. Герасимова очень примечательна с той точки зрения, что последним его фильмом, спустя почти 40 лет после съемок «Молодой гвардии», стал «Лев Толстой», в котором, ко всему прочему, он сам сыграл главную роль. В августе 1948 года Герасимов говорил так: «Если бы это была христианская картина по Толстому, то должны были бы простить, а большевики не прощают». По Герасимову, Стахович считает, что он оказался слабым, раскрыл организацию, но его «перед ли-

⁴⁴⁶ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 1971. Л. 35.

цом смерти простить можно» — и надо показать, что товарищи его простить не могут.

Высказывались предложения не только о сокращении прохода Кошевого на казнь, но и том, чтобы убрать полностью его речь перед смертью. Говорили об истеричности в голосе актера. На это Герасимов отвечал: «Речь Кошевого я люблю чрезвычайно. На самого широкого зрителя, который заходит к нам, когда мы сами для себя просматриваем черновой экземпляр (киномеханики, бутафоры), это производит огромное впечатление... Я люблю нотку мальчишеского срыва голоса. Если бы таким голосом говорил пятидесятилетний муж, то это было бы противно. А это говорит мальчик... Этот петушиный голосок, срывающийся перед лицом смерти, высоко трогателен и совпадает с его состоянием. Что он должен говорить актерским ровным голосом или голосом спокойного человека? Этого не может быть. Он всеми своими силенками борется со всем черным миром»⁴⁴⁷.

По сравнению с первоначальным вариантом финала фильма, речь Проценко была сильно сокращена, добавлены хроникальные кадры о наступлении Красной армии. А речь Кошевого, которая так нравилась режиссеру, осталась в картине.

Говоря об истории картины, нельзя не сказать об особенностях кинопроката второй половины 1940-х – начала 1950-х гг. Две серии фильма с точки зрения проката рассматривались в то время как отдельные фильмы. То есть демонстрировались не вместе (на одном сеансе), а по отдельности. Существовала точка зрения, что первая и вторая серия одной кинокартины являются разными художественным произведениями. То есть каждая из серий самодостаточна.

К выходу картины в прокат подготовились очень тщательно: были сделаны анонсы, напечатано 1800 копий фильма, он был дублирован на 14 языков, дубляжные копии напечатали тиражом 200 экземпляров. Начало демонстрации первой серии картины — 11 октября 1948 года, а второй — 25 октября того же года. За первый месяц фильм посмотрели

⁴⁴⁷ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 1971. Л. 36.

почти 18 миллионов человек, что являлось абсолютным рекордом. Для сравнения: количество зрителей, посмотревших за месяц «Молодую гвардию» было выше, чем число зрителей посмотревших за весь 1947 год 11 фильмов, среди которых были новые и популярные — «Весна» Г. Александрова, «Первая перчатка», «Золушка».

Стоимость производства двух серий фильма составила 18 миллионов рублей. А прокатные поступления только за первый месяц демонстрации фильма были около 19 миллионов. То есть затраты на создание фильма окупились полностью за неполный первый месяц проката, и фильм начал приносить прибыль. Это очень редкий, исключительный случай для отечественной кинематографии той поры. Ведь значительную часть фильмов, выходявших на экраны во второй половине 1940-х гг., составляли так называемые историко-биографические фильмы, которые не пользовались популярностью у зрителей и были убыточными.

Конечно, определенную роль сыграла подготовка перед выходом фильма на экран — невиданная для тех времен реклама: афиши, публикации в прессе. С. А. Герасимов отмечал, что интерес к выходу фильма у потенциального зрителя был подогрет еще и его публичной партийной критикой: «Есть определенное замешательство, чем же, в конце концов, всё закончится». Но всё-таки, причина колоссальной популярности фильма «Молодая гвардия» в сюжете и в мастерском решении. Герасимов говорил, что отечественный зритель «тянется более всего к комедии и, по сути говоря, такую жестокую картину, как «Молодая гвардия», он смотрит тогда, когда она что-то говорит его душе». Надо добавить, что билеты на него были выкуплены в столичных кинотеатрах на три недели (!!!) вперед. А исполнители главных ролей в фильме мгновенно стали знаменитыми. Фильм пользовался огромной популярностью и спустя годы после создания, о чем свидетельствует периодическая допечатка копий в 1950-х гг. «Молодая гвардия» стала значительной вехой в отечественном киноискусстве. Фильм был отредактирован в 1960-х гг., но это — отдельный сюжет.

Кино

История Молодой гвардии у Герасимова прозвучала в той самой поэтической трактовке, которой считал лучшей при постановке фильмов об исторических событиях режиссер Ч. Чаплин. Выход фильма в 1948 году — еще один грандиозный успех С. А. Герасимова, еще одно его утверждение в ранге мастера, своеобразная путевка в жизнь для «счастливых» — молодых актеров, значительное событие в истории отечественного кино. Но, быть может, самое главное — замечательная дань памяти юношам и девушкам, погибшим за Родину.

ДОЛГИЙ ПУТЬ «ДВУХ КАПИТАНОВ» НА ЭКРАН (1946–1954 гг.)

Роман В. Каверина «Два капитана», законченный в середине 1940-х гг., имел огромный успех у читателей. Была сделана инсценировка романа — спектакль шел в Центральном Детском театре в Москве. Равнодушных зрителей не было. Так, по свидетельству драматурга Е. Габриловича, когда Ромашов выходил на сцену (в эпизоде в лесу), в зрительном зале раздавался «дикий свист». Актер, игравший Ромашова, рассказывал, что после спектакля он не мог выйти из театра, потому что его подкарауливали и плевали в лицо «специально ждущие люди».

В 1946 году было принято решение сделать экранизацию романа. Над сценарием автор «Двух капитанов» работал вместе с Е. Габриловичем. Но написание сценария затянулось на несколько лет. Четыре года авторы сценария пытались переработать сценарий по установкам, полученным от критиков, основная претензия которых сводилась к тому, что в фильме «семейный конфликт превалирует над общественным». Во второй половине 1940-х гг. по утвержденному сценарию было снято более половины картины. Но, по решению Министерства кинематографии, съемки были прекращены.

Затем сценарий был вновь поставлен в план производства фильмов, его переработка продолжилась. Режиссером на картину был выбран В. М. Пронин, в 1946 году поставивший «Сын полка» по одноименной повести В. П. Катаева. Постановку планировалось осуществить на киностудии им. М. Горького в начале 1950-х гг. Фильм начали снимать на черно-белой пленке⁴⁴⁸.

В феврале 1951 года на худсовете Министерства кинематографии проходило утверждение проб актеров на

⁴⁴⁸ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 2765. Л. 218.

фильм. Помимо Пронина и главы худсовета Л. Ф. Ильичева, в отборе актеров на роли участвовали члены худсовета — писатель Л. Леонов, критики Д. Заславский и Б. Щербина. На роль взрослого Сани пробовались актеры А. Вербицкий и В. Сошальский. Худсовет остановился на Вербицком⁴⁴⁹. На роль Ромашова — В. Трошин и В. Балашов. Режиссер предпочел Балашова. По словам В. Пронина, Трошин играет лучше, но очень занят во МХАТе, а Балашов, несмотря на то, что по фактуре менее выгоден, более свободен: «только по этим соображениям приходится согласиться на Балашова, который наш актер, он у нас в студии киноактера»⁴⁵⁰. Трошину идет роль Ромашова — «у него действительно какие-то жуликоватые глазки, в нем все это чувствуется... (смех)»⁴⁵¹. Худсовет согласился на Балашова, а «подлятинку» в лице, которой тому так не доставало, надо было, по мнению Ильичева, добавить в процессе съемок. На роль Николая Антоновича Татаринова претендовали актеры Свободин и Хохряков, остановились на Хохрякове. Кораблева должен был сыграть Р. Плятт⁴⁵². Правда, было опасение, что Плятта будут ассоциировать с его комедийными ролями в кино. В первую очередь, очевидно, имелась в виду роль, сыгранная им в комедии Г. В. Александрова «Весна» (фильм вышел в 1947 году, и стал, возможно, лучшей комедией Александрова). Критик Д. Заславский заявил, что Плятт создаст «теплый и сердечный образ». Общее мнение людей, от которых зависело принятие решений, было таким: актерский ансамбль подобран хорошо.

Но и после многократных переделок сценарий не устроил вышестоящие инстанции (Министерство кинематографии СССР и его художественный совет). Их позицию изложил известный литературовед В. Е. Щербина в ноябре 1950 года — он отметил, что в сценарии так и не были усилены «общественно-политические элементы» и происходящее в нем «носит семейный характер», особенно касающееся моти-

⁴⁴⁹ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3173. Л. 41.

⁴⁵⁰ Там же. Л. 45.

⁴⁵¹ Там же. Л. 47.

⁴⁵² Там же. Л. 42.

вов деятельности Григорьева. При этом он заявил: «Сценарий стал лучше по сравнению с предшествующим вариантом. Читается он с очень большим интересом. Увлекательная сюжетная канва и романтически волнует. Но на прошлом заседании худсовета говорилось, что вот это романтическое звучание и очень увлекательные интриги, - это в некоторой степени приводит к условностям и этому должна быть дана очень ясная реалистическая обстановка, мотивы и побуждения»⁴⁵³. Одна из претензий к первоначальным вариантам сценария состояла в том, борьба Сани Григорьева была борьбой «только за справедливость». В варианте, представленном во второй половине 1950 года, было показано, что главный герой боролся не только за справедливость, но и во славу отечественной науки. Но не было в сценарии, по мнению критиков, в том числе и примет времени. Учитель Кораблев должен быть если не коммунистом, то «передовым советским учителем». А такой учитель, который существовал в сценарии, может быть в любой стране, в любой обстановке. Критик В. Ермилов упрекал Е. Габриловича в том, что в сценарии тот не использовал всех возможностей кино. Сценарий, по его выражению, получился хмурым, в нем нет «праздничности искусства», «праздничности романтики» — а это должно быть в фильме. Упрекали сценарий и за то, что в нём не показывалось, как наказаны злые силы: «Получается так, что когда они делали гадости, то были поставлены на первый план, а когда их поставили на место, то это произошло за сценой». Были и относительно мелкие претензии — к языку сценария. Щербина считал, что советские рабочие и школьники не могут говорить слово «дура» с экрана, а сценарий в конце «потерял поэтическую прелесть».

Выслушав претензии Щербины, писатель В. Каверин сообщил, что они были сделаны еще четыре года назад. И, если исправления не были сделаны «квалифицированными людьми» за это время, то, по мнению писателя, «работа над сценарием совершенно бесполезна». Вот как рассказывал Ка-

⁴⁵³ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 2824. Л. 30.

верин о процессе создания сценария: «Не отказываясь от замечаний, всякий раз в высшей степени добросовестно выполняя эти замечания самых разнообразных руководителей нашей кинематографии, представляем сценарий в разных вариантах, в двух сериях, в одной серии, заставляя государство платить сотни рублей за это дело, — мы после этого возвращаемся к тому же варианту возражений, которые мы слышали четыре года назад»⁴⁵⁴. Ильичев, председатель худсовета, обратился к писателю с вопросом: «Какое же вы вносите предложение?» Каверин предложил прекратить работу над сценарием и над фильмом, потому что спустя несколько лет после значительной переработки авторы оказались «у разбитого корыта». Писатель при этом не просил денег за последний вариант сценария. Несмотря на столь эмоциональную, но объяснимую после нескольких лет переделок реакцию, Каверин согласился с предложением доработки режиссерского сценария. Его со-автор, Е. Габрилович, предложил, структурно не меняя текст, внести в него коррективы. В частности, показать то, что капитан Татаринов погиб не из-за «странных махинаций одного человека», а потому, что «английский капитал не хотел, чтобы русские исследователи были на Севере». Тогда получится, что капитан «загублен происками иностранных империалистов». Подытоживая споры, Л. Ф. Ильичев сказал, что «может получиться хороший фильм, и не только для юношества, но и для взрослых». По его выражению, «роман действительно приобрел большую славу».

Но, несмотря на положительное отношение к экранизации, фильм режиссером В. Прониным так и не был снят. В апреле 1951 года решением Правительства были приостановлены съемки многих картин. Это был серьезный, но, увы, не первый серьезный удар по отечественному кинопроизводству. Предшествующий был в 1948 году, когда съемки некоторых картин были приостановлены и была дана установка от имени Правительства (фактически И. Сталина). Вообще же 1951 год был самым тяжелым в послевоенной истории

⁴⁵⁴ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 2824. Л. 34.

советской кинематографии. В тот год было выпущено всего 7 кинокартин. В числе фильмов, производство которых прекратилось по решению Совета министров СССР, были и «Два капитана».

К идее экранизации романа В. Каверина вернулись три года спустя, когда в стране наступила новая эпоха в сфере кино. Правительство в апреле 1953 года дало указание на резкое увеличение производства фильмов, а в плане сюжетов на съемку кинокартин на современные темы. Отбирая сюжеты для постановки, вспомнили то, что было отвергнуто в предшествующий период — во второй половине 1940-х гг. и в начале 1950-х гг. Например, проект фильма по сценарию В. Н. Ажаева «Большая семья». А также о «Двух капитанах». Сценарий В. Каверина и Е. Габриловича больше не обсуждался на собраниях в министерских кабинетах. В 1954 году его приняли к постановке без ожесточенных споров и переделок — в рабочем порядке. На фильм был утвержден другой режиссер — В. Венгеров. И им был подобран абсолютно новый актерский ансамбль. Никто из актеров, утвержденных на роли в феврале 1951 года в фильм Пронина, у Венгерова занят не был. При этом В. М. Пронин продолжал свою деятельность в кино как режиссер, но работал над другой картиной («Салтанат»). Фильм производства киностудии «Ленфильм» был завершен в 1955 году. Так, первая экранизация «Двух капитанов» случилась спустя девять лет после решения о постановке фильма.

«ДОНЕЦКИЕ ШАХТЕРЫ». ГЛАВНЫЙ ГЕРОЙ ФИЛЬМА – КОМБАЙН

Режиссер Леонид Луков (1909-1963) создал много известных кинофильмов. Одна из самых значительных его работ — фильм «Два бойца». Но, помимо поставленных картин, его имя в истории кино ассоциируется с Постановлением ЦК ВКП (б) от 4 сентября 1946 года о второй серии фильма «Большая жизнь», в центре сюжета которого восстановление мирной жизни на Донбассе. Разгромной критике подверглось прежде всего изображение и показ жизни, а также якобы устаревшие методы хозяйствования. Вторая серия была запрещена к показу и вышла на экраны только в 1958 году. В начале 1950-х гг. Луков говорил о своем отношении к критике второй серии «Большой жизни» так: «В свое время, когда меня постигло несчастье, я очень смело, как это и подобает художнику, взял ответственность за тот порочный фильм, только на себя, ибо я считаю, что художник отвечает за то произведение, которое он делает...».

Ответом на жесткую критику со стороны партийного руководства, прежде всего Сталина, самим Луковым и его руководством в Министерстве кинематографии рассматривались съемки в начале 1950-х гг. цветного фильма с рабочим названием «Битва за уголь» (в прокат он вышел как «Донецкие шахтеры»).

Автором сценария фильма стал известный писатель Борис Горбатов (1908-1954). При создании сценария он ориентировался на партийные установки. Вот, например, как он объяснял обилие личного автотранспорта у рабочих: «В газетах писали и вообще говорилось, что у шахтеров есть свои машины». Музыку к фильму написал глава Союза композиторов СССР Тихон Хренников.

В главных ролях снялись звезды того времени: П. Алейников, В. Дружников, О. Жаков, С. Лукьянов, Б. Чирков, В. Меркурьев, Л. Смирнова, А. Зуева. В роли И. Сталина, как и в пра-

ктически всех фильмах того периода, снялся Михаил Геловани. А в роли К. Ворошилова — А. Грибов. Вместе с ними на экране появлялись другие руководители страны: В. Молотов и Г. Маленков. Еще одна очень интересная деталь — в картине была прописана роль Л. Берия. Он, по сценарию, встречался с шахтерами в финальной сцене — рабочие благодарили его и делились радостью от внедрения передовых технологий на шахте. А Берия говорил о стирании граней между физическим и умственным трудом. Однако эта сцена была исключена из финальной версии — показалась неудачной. Вот как говорил автор сценария 4 января 1951 года: «На приеме у Берия идет разговор. Может, быть это ненужная сцена. Там был разговор о том — кем ты был и кем ты стал. Был разговор о ликвидации граней между умственным и физическим трудом. Эта сцена исключена...». Не вырезал бы тогда Луков эту сцену, можно было бы говорить об образе Берия в кино. Тем более что ранее Л. Берия появился в эпизоде в фильме «Падение Берлина», но там была роль без слов.

Но ни Сталин, ни другие руководители не были центральными персонажами фильма. Не стали ими и шахтеры. По меткому замечанию членов художественного совета Министрства кинематографии СССР и в том числе писателя Леонида Леонова, главным героем фильма стал... комбайн. Вот как об этом сказал критик Ермилов: «Получается так, — если, конечно, обострить это положение... если взять композицию фильма, то имеется два праздничных стола по бокам и в центре комбайн — действующее лицо. Фильм такой получился. И, действительно, главным героем воспринимается комбайн».

В картине не развивался сюжет, фильм получился типичным лакировочным, бесконфликтным. Перипетии происходили вокруг внедрения нового горнопроходческого комбайна. В фильме было противопоставление комбайна устаревшей лопате: «Даже песни поют о комбайне», — говорит герой С. Лукьянова на приеме у Сталина. Именно вокруг комбайна разворачивается действие кинокартины.

Очень напряженными выдалась съемки фильма. По признанию автора сценария, Леонид Луков буквально ноча-

ми не спал, падал от усталости во время съемок, у него были сердечные припадки. Борис Горбатов заявил, что не было уверенности, что режиссер доведет картину до конца. По ходу натурных съемок действительно у Л. Лукова случались нервные срывы. Они стали основанием доносов на режиссера в вышестоящие инстанции, на основании которых Лукова третиговало руководство Министерства кинематографии. Вообще как творческая, так и человеческая судьба Л. Лукова после выхода постановления 1946 года заслуживает отдельного описания.

На обсуждении фильма в Министерстве кинематографии очень интересное признание о социалистическом реализме сделал А. Сурков. По его мнению, социалистический реализм предполагает «заглядывание вперед», то есть небольшое приукрашивание действительности. Но при этом в произведениях в стиле соцреализма должны быть черты реальности.

Даже министр кинематографии И. Г. Большаков высказал мнение, что шахты в картине показаны так, как московский метрополитен, что шахты немного, по его выражению, «налакированы». Интересно слышать о лакировке из уст министра кинематографии в январе 1951 года тогда, когда исключительно лакировочные фильмы и ставились. Но дважды просматривавший перед выпуском картины на экран министр угольной промышленности А. Ф. Засядько заявил, со слов директора киностудии им. М. Горького (где снимался фильм), что показ шахт соответствует действительности и фильм ему понравился.

Вообще Большаков был активным цензором и вносил исправления в фильм. Так, по его распоряжению убрали эпизод в начале фильма, когда шахтеры стоя за столом поют песню. Этот фрагмент показался министру кинематографии опереточным.

Писатель Л. Леонов, автор «Русского леса», после премьерного просмотра фильма сказал, что хорошо если так было бы в жизни, как иногда показывается в художественном произведении. Вторая свадьба по сюжету картины происходила в такой огромной комнате, что вызвала сомнение

в правдоподобности у писателя, жившего в гораздо лучших условиях, чем рядовые люди. Леонов при обсуждении сказал, что он живет на улице Горького (нынешняя Тверская улица, то есть в самом центре Москвы) в элитном, как бы сейчас сказали, доме. Но ни одна комната в его квартире не могла вместить столько гостей, как комната в квартире шахтера в фильме. При этом надо отметить, что большинство городского населения после войны жило в многокомнатных коммуналках и бараках.

Участники обсуждения фильма замечали, что в картине есть «припудренность», некоторая красивость, которая приняла гипертрофированные масштабы не только в показе белоснежных шахт, но и даже в эпизоде, когда девушки идут под проливным дождем, а у одной из них даже не намокают волосы — она идет с сухой головой. Упоминали и о том, что стало традицией в фильмах начала 1950-х гг. — длинные торжественные и пышно сервированные столы, переходящие из картины в картину. В начале фильма в шахтерском поселке показана кавалькада легковых машин.

Л. Луков в ответ на обвинения в лакировке заявил: «Никакой лакировки тут нет». Режиссер в ответ на обвинения членов художественного совета в лакировке сказал, что министр угольной промышленности готов доставить членов совета в Донбасс на самолете для того, чтобы они на месте ознакомились с условиями быта шахтеров. Луков заявил, что показал в картине такие шахты «не потому, что дует на холодную воду (имеются в виду последствия критики второй серии «Большой жизни»), а потому что изучил их».

Обращали внимание и на то, что картина будет демонстрироваться за рубежом. В фильме будет показано преимущество советских шахт перед заграничными, например, английскими, на которых бывали некоторые члены художественного совета.

Председатель художественного совета Л. Ф. Ильичев тоже признал, что фильм далек от жизненных реалий, но занял очень осторожную позицию: «Я, например, присоединяюсь к тому критическому замечанию, что фильм оставляет

впечатление неправдоподобия. Я не могу скрыть этого ощущения после просмотра фильма. Но говорят, что это правда, что там даже лучше. Тогда давайте пойдем навстречу режиссеру и согласимся проверить этот фильм на настоящем шахтерском зрителе. С нашей стороны нет возражений против выпуска этого фильма на экран. Но сейчас мы не будем принимать решения»⁴⁵⁵.

Фильм был выпущен на экран, создатели получили Сталинскую премию. «Донецкие шахтеры» заняли в прокате по сборам седьмое место в 1951 году. Результат вроде бы неплохой. Однако на фоне того, что в начале 1950-х создавалось всего примерно десять полнометражных фильмов в год, седьмое место в рейтинге свидетельствует скорее о том, что фильм не был популярен.

Режиссер И. А. Пырьев впоследствии, в период оттепели говорил, что Леонид Луков так испугался критики второй серии «Большой жизни», что в «Донецких шахтерах» сильно приукрасил действительность. А поэт А. Сурков еще весной 1952 года заявил, что «Донецкие шахтеры» плохая картина, пример лакировки»⁴⁵⁶.

«Донецкие шахтеры» вошли в историю отечественной кинематографии как один из примеров лакировочных и бесконфликтных фильмов. Фильм не выдержал испытание временем и сейчас практически забыт. Но сам по себе он стал очень ярким примером того, что снималось в отечественном кинематографе в начале 1950-х гг., и какие тренды тогда были характерны.

⁴⁵⁵ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3167. Л. 35.

⁴⁵⁶ Там же. Л. 21.

ПОЧЕМУ В СОВЕТСКОМ СОЮЗЕ НЕ БЫЛ СОЗДАН ФИЛЬМ О ПУШКИНЕ? О ПРОЕКТЕ 1949–1953 гг.

В июне 1949 года в стране отмечали 150-летие со дня рождения А. С. Пушкина. Юбилей должен был быть отмечен целым рядом событий, мероприятий и художественных произведений. Из последних планировалось создание художественного фильма о Пушкине. К работе над созданием сценария приступили за год до юбилея — в июне 1948 года. Сценарий писали драматург Л. С. Любашевский (известен как актер, игравший Я. М. Свердлов) и режиссер С. А. Герасимов. Фильм о великом русском поэте, как по замыслу создателей, так и руководителей, кино должен был стать одним из основных в череде историко-биографических фильмов. В том числе и поэтому работа над сценарием велась очень тщательно.

По словам Герасимова, планировалось создать большой кинематографический роман о Пушкине: «Не желаю про Пушкина сочинять. Желаю хрестоматийно, рабски восстановить биографию Пушкина с ее действительным историческим пафосом»⁴⁵⁷. Вместе с тем Герасимов осознавал и признавал, что сочинять биографию Пушкина ему никто не позволит: «...прямая, простая связь событий пушкинской жизни в сотни раз дороже свободных домыслов. Да вы [Министерство кинематографии и его художественный совет] мне свободных домыслов и не разрешаете. Я написал, что Пушкин мчался на коне в шляпе, Владимир Владимирович [Ермилов] поправил, что в цилиндре».

К работе над сценарием фильма о Пушкине Герасимов приступил во время съемок кинокартины «Молодая гвардия». Речь шла о создании фильма, который бы дал исчерпывающее представление о жизни великого поэта. Одним из главных консультантов был литературовед, пушкинист

⁴⁵⁷ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3501. Л. 55.

Д. Д. Благой. Он выступал за создание двухсерийного фильма. Благой говорил, что если Тарзану можно было посвятить несколько серий, то «для великого гения русской литературы можно затратить две серии»⁴⁵⁸. И действительно, авторы создавали сценарий из расчета двухсерийной картины. Своеобразно о значении Пушкина в отечественной литературе заявил один из руководителей Союза писателей СССР А. А. Сурков: «С малых лет он был хозяином русской литературы. Он давал директивы и Вяземскому, и Жуковскому, который был старше его. Он буквально давал директивы, кого прорабатывать, кого выпускать, говоря нынешней терминологией. Он чувствовал себя хозяином русской литературы»⁴⁵⁹. Ни больше, ни меньше. И именно в таком ключе он призывал авторов сценария раскрывать образ Пушкина в фильме. Авторы и принимающая сторона решили не торопиться и не «привязывать» выход фильма к юбилею в июне 1949 года. При обсуждении плана создания художественных фильмов в начале 1950 года министр кинематографии И. Г. Большаков спросил у режиссера по поводу работы над фильмом: «Энтузиазм не пропал? Можно ли ждать выхода фильма в 1951 году?» Герасимов ответил, что «наоборот, энтузиазм был не в порядке празднования юбилея»⁴⁶⁰, а фильм обязательно будет создан в этом году.

Длительность работы над сценарием объяснялась не только тщательным отношением авторов, консультантов и принимающей стороны. Нельзя не сказать и том, что С. А. Герасимов в этот период параллельно работал над четырьмя полнометражными фильмами: двумя документальными о Китае (при этом Герасимов значительное время находился в зарубежной командировке) и двумя художественными — уже упомянутой «Молодая гвардия» и над завершенном в 1951 году фильмом «Сельский врач». На чрезмерную занятость Герасимова жаловался и директор киностудии им. М. Горького, где работал режиссер.

⁴⁵⁸ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3516. Л. 34.

⁴⁵⁹ Там же. Д. 3501. Л. 40.

⁴⁶⁰ Там же. Д. 2754. Л. 404.

Так, и в период «малокартинья» С. А. Герасимов был очень востребованным режиссером, в отличие от подавляющего большинства коллег. Причём в разных ипостасях: как кинорежиссёр художественного кино, как кинорежиссёр документальных фильмов, как театральный режиссёр, ставивший спектакли силами своих ВГИКовских студентов, как педагог в том же вузе, как автор сценария и в определенной степени как государственный деятель, ведь Герасимов был членом коллегии Министерства кинематографии СССР. Годы «малокартинья» в жизни классика отечественного кино С. А. Герасимова не пропали даром – это время продолжения творческих исканий, выводов, пусть и порой парадоксальных.

К концу 1951 года был создан очередной вариант сценария фильма о Пушкине. Но теперь в судьбу кинокартины вмешался выход на экраны двухсерийного фильма «Незабываемый 1919-й» в начале 1952 года. После просмотра этого фильма Министерство кинематографии СССР, по признанию министра И. Г. Большакова, получило правительственное указание, запрещающее съемки двухсерийных фильмов⁴⁶¹. Это стало очередным тяжелым ударом для отечественного кинематографа в целом и для создателей кинокартины о Пушкине в частности. А также для тех, от кого зависел запуск фильма в производство. К этому моменту работа над сценарием продолжалась три с половиной года. Теперь авторы вынуждены были вновь переделывать сценарий — «ужимать» его в одну серию. Двухсерийный сценарий назывался «Александр Пушкин», а односерийный — «Певец свободы».

Намечалось, что во второй половине 1952 года Герасимов приступит к съемкам. В апреле 1952 года на коллегии Министерства кинематографии СССР было заявлено: «фильм о Пушкине является крупнейшей работой, одним из самых значительных фильмов 1952 года», он «рассчитан не на два года, как некоторые фильмы, а на много лет»⁴⁶². Тогда же коллегия Министерства приняла постановление о том,

⁴⁶¹ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3501. Л. 40.

⁴⁶² Там же. Д. 3460. Л. 278.

чтобы первый заместитель министра В. Рязанов совместно с режиссером и и.о. начальника Главного управления художественной кинематографии В. Суриным (впоследствии директором «Мосфильма») представили в 3-дневный срок министру предложения о мероприятиях по обеспечению выпуска фильма «Пушкин» в 1952 году⁴⁶³. Вот такое значение придавали в первой половине 1952 года съемкам фильма о Пушкине.

К весне 1952 года обстановка вокруг фильма приняла крайне нервный характер. 16 апреля во время обсуждения на коллегии Министерства кинематографии СССР первый заместитель министра В. Ф. Рязанов предложил освободить С. А. Герасимова от всех общественных дел и от работы во ВГИКе для того, чтобы режиссер сосредоточился над созданием фильма. По словам Рязанова: «Надо поставить этот вопрос по серьезному... работать с утра до ночи, как полагается, с большой ответственностью, вести сейчас какие-то параллельные съемки»⁴⁶⁴. Министр Большаков, поддержав своего первого зама, установил срок создания картины — 8 месяцев, до конца 1952 года⁴⁶⁵.

Периодическое вздергивание творческих сотрудников — стиль руководства, характерный не только для периода «малокартинья». Но именно в период начала 1950-х гг. этот стиль получил свое наивысшее выражение. Остракизму мог быть подвергнут не любой, а именно каждый творческий сотрудник. Втянутым в «выяснение отношений» оказался и С. А. Герасимов. Большаков обвинил режиссера в том, что он 4 года «тянет картину» и занял монопольное положение: «Вы взяли монополию... Вы не думайте, что в вы монополист, может быть другой не хуже поставит... Стране нужна эта картина. Вы решили, что вы монополист. (тов. Герасимов: «Разве я высказывал такие мысли». Вы приписываете мне то, что я не говорил)⁴⁶⁶. Сергей Апполиннарьевич заявил: «Дай-

⁴⁶³ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3460. Л. 226.

⁴⁶⁴ Там же. Л. 285.

⁴⁶⁵ Там же. Л. 289, 290.

⁴⁶⁶ Там же. Л. 291.

те мне разобраться. Я не маленький мальчик. Может быть ко мне приставите хронометражиста, чтобы он хронометражировал, когда я сморкаюсь, когда работаю»⁴⁶⁷.

Интерес Министерства ясен: сдав этот очень важный, знаковый фильм в то время, когда ставилось 10 фильмов в год, можно было выполнить план. Но как переходить в постановочный период, как снимать фильм, когда сценарий еще не утвержден?

К июню 1952 года авторами было написано 12 (!) вариантов сценария⁴⁶⁸. Из них четыре варианта рассматривались на художественном совете Министерства кинематографии. Но ни один из них не устроил членов художественного совета. Причем сомнений в квалификации С. А. Герасимова у членов совета не возникало. Председатель совета Л. Ф. Ильичев называл Сергея Аполлинарьевича «высокоодаренным режиссером и сценаристом», «компетентным во всех отношениях». Сценарий «Александр Пушкин» после переделок охватывал «жизнь поэта от 1826 года до его смерти и состоял из ряда биографических эпизодов, которые должны были охарактеризовать личность поэта (его литературную деятельность и борьбу с реакционными силами крепостнической России)»⁴⁶⁹. Сценарий «Певец свободы» охватывал период жизни Пушкина с 1825 по 1829 гг. (до его поездки на Кавказ). Авторы сценария считали, что это время расцвета и поэтической зрелости Пушкина. Но очередная версия сценария не была принята художественным советом. На обсуждении в июне 1952 года главным недостатком посчитали то, что в ней были «изъяты» многие важные события из жизни Пушкина. Наконец, 19 июня 1952 года режиссер едва ли не взмолился, обращаясь к членам художественного совета: «Посоветуйте — делать картину или отложить совсем... но я, все-таки, как художник, не могу же без конца переделывать эту работу. Не могу. И не могу не потому, что сил нет или аппетит пропал, а потому, что я запутался, и запутался, надо сказать,

⁴⁶⁷ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3460. Л. 290.

⁴⁶⁸ Там же. Д. 3501. Л. 14.

⁴⁶⁹ Там же. Д. 3503. Л. 1-2.

не без вашего участия. Я как-то не знаю, что же должно получиться, и никто из вас мне, все-таки, членораздельно этого не сказал, не посоветовал, а я хочу, чтобы вы помогли и посоветовали. Я готов идти на любую работу, но — по ясным установкам»⁴⁷⁰. Эти слова Герасимова еще и очень хорошо в принципе иллюстрируют атмосферу, которая существовала в отечественном кино в период «малокартинья» (1948-1952 гг.). О ней еще очень хорошо сказал в своей статье другой классик отечественного кино И. А. Пырьев. Его статья о состоянии в советском кино называлась красноречиво — «Там, где нет творческой атмосферы». В июне 1952 года Герасимов прямо предложил выработать «декларативные указания» по фильму: «Пожалуйста, дайте заключение. Мы извлечем установочные моменты, с частными замечаниями я соглашусь, и приму все это, выполняю, но с тем, чтобы сценарий был принят, а если и в следующий раз опять начнутся разговоры о том, что нос не тот и уши пошли врозь, то это уже становится невозможным... Видите-ли, когда вы говорите, о каких-то неправильностях в языке, о каких-то неточностях и т.д., то все это в силах художника, все это можно как-то сделать, но, когда приходят и говорят, что «тут все не то», это уж ни на что не похоже, это уже совершенно другое... Вот так и говорят: «Голубчик, что-то тут не то, надо было как-то по другому это сделать...» А один, вообще, есть человек, не буду называть тут его фамилию, который еще и так говорит: «Ну тебе, ведь 2 тысячи платят, так дай что-нибудь народное!» (Смех). Нельзя же в самом деле так...»⁴⁷¹. На худсовете 25 июня 1952 года С. А. Герасимов заявил: «Я очень внимательно слушал все замечания, со многими из них я соглашаюсь и согласился. Но я не могу для себя, как художник, согласиться с одним из основных моментов, что ключ взят не тот. Для меня это единственном возможный ключ, которым я могу решить подобную тему. Для меня очевидно, что образ может получиться только из целой суммы глубоких жизненных связей, а не

⁴⁷⁰ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3503. Л. 60-61.

⁴⁷¹ Там же. Д. 3502. Л. 62.

суммы аллегорических набросков, фрагментов. Может быть поэтическая черта будет ярко выражена на нашем языке, но не образует образа поэта. А поэт был сложный человек. Анализировать это нужно подробно и последовательно, а не такими живописными бросками. Я это не могу делать, это не в моей палитре. Есть и такие формы, я их не склонен порочить. Есть мастера, которые владеют этим»⁴⁷².

Критик Ермилов в сценах, где Пушкин встречается с Николаем I, видел излишнюю доверчивость, наивность Пушкина: «Если вы проанализируете эти отдельные сцены, вы увидите, что в целом Пушкин не получается очень значительным человеком, не получается цельного художественного образа. Нет пафоса, нет цельного взгляда на Пушкина. Он весь низведен к отдельным моментам, которые его принижают. И не очень крупным человеком Пушкин получается...»⁴⁷³

Критик В. Ермилов заявил, что худсовет не может дать директивных указаний о том, как сделать картину. Так, работа по созданию фильма о Пушкине, по сути, оказалась в тупике, несмотря на заявления председателя худсовета Л. Ф. Ильичева в июне 1952 года о том, что можно ставить фильм на основе сценария «Певец свободы», который охватывает события периода 1825-1829 гг., «устранив в этом сценарии некоторые серьезные недостатки – можно, и может получиться хороший фильм»⁴⁷⁴.

Тем не менее уже к весне 1952 года киностудией имени М. Горького были откомандированы для отбора актеров в будущий фильм 3 ассистента режиссера в города: Воронеж, Харьков, Ростов-на-Дону, Саратов, Сталинград, Тамбов и Куйбышев⁴⁷⁵. Оператором на будущий фильм планировался В. Рапопорт — он работал на многих фильмах Герасимова. Был проведен осмотр зимней природы в Ленинграде, а также в Михайловском, Тригорском и Святогорском монастыре (Псков-

⁴⁷² РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3503. Л. 21.

⁴⁷³ Там же. Д. 3501. Л. 25.

⁴⁷⁴ Там же. Д. 3503. Л. 28.

⁴⁷⁵ Там же. Д. 3460. Л. 229.

ская область). Налажена связь с музеями для использования иконографических материалов и репродукций.

Зазвучали предложения привлечь к работе над столь ответственным фильмом более опытного драматурга — К. М. Симонова. Он достаточно энергично включился в работу с середины 1952 года и уже в ноябре того же года отчитывался о деятельности по переделке сценария.

В начале 1950-х у историко-биографических фильмов были очень большие бюджеты, снимались они с размахом. Чуть ли не единственным их достоинством были достоверные реквизит и антураж. Не было исключением и планировавшийся фильм о Пушкине. Изначально съемки предусматривались на киностудии имени М. Горького, где в то время работал С. А. Герасимов. Но здесь не было необходимых мощностей — прежде всего, павильонов для создания масштабного фильма. Поэтому в процессе было решено снимать фильм силами двух киностудий: имени М. Горького и «Ленфильма»⁴⁷⁶. Однако уже в процессе подготовительного периода возникли разногласия между руководством этих студий, а сам режиссер говорил о том, что предпочел бы работать над этой картиной на «Мосфильме». Здесь и большие мощности и недавно снимался фильм примерно той же эпохи «Композитор Глинка» режиссера Г. Александрова. В связи с этим съемки Министерство кинематографии решило перенести производство фильма на киностудию «Мосфильм»⁴⁷⁷. Но эта работа на Мосфильме у Герасимова не сложилась.

Новый односерийный вариант охватывал период жизни и деятельности А. С. Пушкина «в период наивысшего расцвета» в 1826-1837 гг. Согласно либретто фильма, представленному на рассмотрение в Министерство культуры СССР в апреле 1953 года, главной задачей фильма явится «раскрытие великого пушкинского гения, проявившегося равно как в его литературном творчестве, так и в общественно-политической деятельности». Кинокартину о Пушкине заплани-

⁴⁷⁶ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3460. Л. 232.

⁴⁷⁷ Там же. Д. 3469. Л. 205.

ровали к постановке в 1954 году. Но в стране весной 1953 года наступили иные времена. Руководство государства дало руководителям Министерства культуры новые установки по созданию художественных фильмов. Теперь приоритетным объявлялось создание кинокартин на современные темы. А производство всех историко-биографических фильмов было прекращено. Даже и тех, которые к весне 1953 года перешли в съемочный период.

Почему же в середине 1950-х гг. Герасимов отошел от идеи создания фильма о Пушкине? Отметим, что он просто фонтанировал идеями и у Сергея Апполинарьевича была огромная работоспособность (о чем мы указали выше, в период его деятельности в конце 1940-х – начале 1950-х гг.). Еще в первой половине 1952 года в процессе работы над переделкой очередного варианта сценария фильма о Пушкине у Герасимова возникла мысль о создании кинокартины о народном судье. В июне 1952 года он заявил буквально следующее: «У меня руки чешутся поставить картину о судье»⁴⁷⁸. Работа над сценарием фильма была завершена С. А. Герасимовым в самом начале оттепели. Но постановку картины с названием «Дорога правды» осуществил другой режиссер — Ян Фрид в 1956 году. Сам Герасимов переключился в середине 1950-х гг. на создание фильмов на современные темы.

Так весной 1953 года закончилась пятилетняя история создания фильма о Пушкине. Фильма, который должен был стать по замыслу руководителей кинематографии крупным событием в отечественном кино. К этому располагали как масштаб главного героя, так и дарование режиссера.

⁴⁷⁸ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3502. Л. 59.

ПОСЛЕДНИЙ «ИВАН ГРОЗНЫЙ» СТАЛИНА. ПРОЕКТ ФИЛЬМА 1952–1953 гг.

О том, что в 1952–1953-х гг. велись работы по созданию художественного фильма об Иване Грозном, был написан сценарий, велась активная подготовка к съёмкам, мало известно. Документы об истории создания фильма «Иван Грозный» отложились в нескольких фондах Российского Государственного архива Литературы и Искусства (РГАЛИ) в Москве: в фонде Министерства кинематографии СССР⁴⁷⁹, Министерства культуры СССР⁴⁸⁰, киностудии «Мосфильм»⁴⁸¹, а также в личном фонде И. А. Пырьева⁴⁸². Информация об этом была относительно недавно опубликована в издании «Летопись российского кино 1946–1965»⁴⁸³, а затем в сборнике «Иван Пырьев: правда творчества»⁴⁸⁴. В этом сборнике впервые опубликован ряд архивных документов относительно неснятого фильма. К сожалению, это интересное издание в замечательном полиграфическом исполнении содержит, по крайней мере, одну серьёзную фактологическую ошибку. Так, публикуемый документ «Обсуждение художественным Советом Министерства кинематографии СССР литературного сценария «Иван Грозный — собиратель России» («За Великую Русь»)» — ошибочно озаглавлен как обсуждение худсоветом киностудии «Мосфильм»⁴⁸⁵. Существенным

⁴⁷⁹ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1.

⁴⁸⁰ Там же. Ф. 2329. Описи 2 и 12.

⁴⁸¹ Там же. Ф. 2453. Оп. 1.

⁴⁸² Там же. Ф. 3058. Оп. 1.

⁴⁸³ Летопись российского кино 1946–1965. М., 2010. С. 236.

⁴⁸⁴ Иван Пырьев: правда творчества. Барнаул, 2011.

⁴⁸⁵ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3653. Л. 1. Или: РГАЛИ. Ф. 3058. Оп. 1. Д. 175. Л. 20; Иван Пырьев: правда творчества. С. 347.

недостатком сборника является отсутствие в нем сценария фильма. Возникает вопрос: почему, опубликовав стенограмму обсуждения, в нём не разместили материалы литературного или режиссерского сценария фильма, по которым читателю можно было составить собственное представление о сюжете и масштабе фильма? Нет указания о создании фильма и в двухтомнике трудов Пырьева, изданном в 1978 году⁴⁸⁶.

Идея съёмки фильма об Иване Грозном возникла не позднее июля 1952 года — первое упоминание о создании нового фильма в материалах коллегии Министерства кинематографии датируется 23 июля 1952 года⁴⁸⁷. «Иван Грозный», так же как и ряд других фильмов на историко-биографическую тему, был включен в тематический план по личному указанию И. В. Сталина. Об этом в витиеватой форме сообщил министр кинематографии СССР И. Г. Большаков на коллегии, состоявшейся в сентябре 1952 года: «Мы сейчас, как вы знаете, по указанию Правительства должны готовить ряд новых исторических и историко-биографических фильмов — «Александр Невский», «Дмитрий Донской», «Иван Грозный», «Петр I», «Кутузов»⁴⁸⁸. Пятнадцать лет спустя в записке руководству Госкино СССР Пырьев указывал на то, что было дано специальное указание ЦК партии по созданию сценария фильма «Иван Грозный»⁴⁸⁹. А в материале «О ходе выполнения плана подготовки сценариев художественных фильмов на 1952-1953 гг.», подготовленном заместителем министра кинематографии Н. К. Семеновым в июле 1952 года, просьба о включении в план новых фильмов мотивировалась тем, что они «подсказаны жизнью и творческими предложениями писателей и режиссеров»⁴⁹⁰.

На новые фильмы тогда же были утверждены авторы сценария и режиссёры: «Александр Невский» — автор сценария

⁴⁸⁶ Пырьев И. А. Избранные произведения. М., 1978.

⁴⁸⁷ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3464.

⁴⁸⁸ Там же. Д. 3466. Л. 36.

⁴⁸⁹ Иван Пырьев: правда творчества. С. 361.

⁴⁹⁰ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3464. Л. 172.

рия Л. Рахманов, режиссёр А. Иванов; «Дмитрий Донской» — Н. Вирта, режиссёр В. Петров; «Иван Грозный» — Н. Погодин, режиссёр И. Пырьев; «Пётр I» — Б. Чирсков, режиссёр В. Пудовкин; «Кутузов» — А. Первенцев, режиссёр М. Чиаурели⁴⁹¹.

Надо заметить, что по четырём из пяти указанных тем ранее уже были сняты фильмы. В годы Великой Отечественной войны в эвакуации С. М. Эйзенштейн работал над первой серией фильма «Иван Грозный». Она охватывала период с момента венчания Грозного на царство (1547 год) до отъезда Грозного в Александровскую слободу. Вторая серия фильма (сказ второй, в котором действие происходит в период опричнины) была запрещена к показу и вышла на экраны только в 1958 году. Основная причина запрета согласно Постановлению ЦК ВКП(б) от 4 сентября 1946 года: «Режиссер С. Эйзенштейн во второй серии фильма «Иван Грозный» обнаружил невежество в изображении исторических фактов, представив прогрессивное войско опричников Ивана Грозного в виде шайки дегенератов, наподобие американского Ку-Клукс-Клана, а Ивана Грозного, человека с сильной волей и характером, — слабохарактерным и безвольным, чем-то вроде Гамлета»⁴⁹². Планировались, но не были осуществлены, съёмки третьей серии. Интересно, что Ивана Грозного в детстве сыграл старший сын Ивана Александровича Пырьева — Эрик. В личном фонде Пырьева сохранились две фотографии Эрика из эйзенштейновского фильма⁴⁹³.

С. М. Эйзенштейн в 1938 году снял фильм «Александр Невский». Режиссер В. М. Петров в 1938 году поставил «Пётр I», а в 1943 году картину «Кутузов». Таким образом, только образ Дмитрия Донского ранее не был представлен в советском кино.

Министр кинематографии СССР И. Г. Большаков на заседании коллегии Министерства 3 сентября подчеркивал, что «Правительство считает, что мы не должны повторять

⁴⁹¹ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3464. Л. 172.

⁴⁹² Цит. по: Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) — ВКП(б), ВЧК-ОГПУ-НКВД о культурной политике. 1917-1953 гг. М. 1999. С. 601.

⁴⁹³ РГАЛИ. Ф. 3058. Оп. 1. Д. 527.

фильмы об Иване Грозном, Петре Первом и т. д. Мы должны сделать эти фильмы с учетом наших новых достижений в области исторической культуры, огромного опыта, который мы накопили в деле создания историко-биографических фильмов»⁴⁹⁴. Согласно решению, принятому Министерством кинематографии на коллегии 12 сентября 1952 года, сценарий для фильма «Иван Грозный» должен был быть подготовлен на «Мосфильме» в январе 1953 года, для «Петра I» и «Кутузова» в апреле того же года на той же студии⁴⁹⁵. Решение о съёмке полнометражных художественных фильмов в начале 1950-х гг. оформлялось постановлением Правительства. 17 ноября 1952 года Совет Министров СССР постановлением № 4807 включил картину с названием «Иван Грозный — собиратель России» в план производства фильмов⁴⁹⁶.

Почему Пырьев взялся за постановку историко-биографического фильма? И почему из предложенных пяти тем Пырьев приступил к работе именно над фильмом об Иване Грозном? Ведь Пырьев до того никогда не работал в жанре историко-биографического кино. А фильмы в этом жанре снимались и до войны. К середине XX столетия Пырьев считался мэтром в области комедии⁴⁹⁷. После войны он снял две комедии: «Сказание о земле Сибирской» в 1947 году и «Кубанские казаки» в 1949. А в начале 1950-х гг. он создал документальные фильмы: «Песня молодости», «Спортивный праздник молодежи», и «Мы за мир»⁴⁹⁸ — две последние картины совместного производства киностудии «Мосфильм» и германской студии «ДЕФА». Картина «Мы за мир» была закончена режиссером в начале 1952 года и вышла на экраны кинотеатров в марте того же года. Почему после удачных опытов съёмок комедийных фильмов И. Пырьев взялся за съёмки документалистики, а затем сам вызвался поставить картину на историко-биографическую тему?

⁴⁹⁴ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3466. Л. 36.

⁴⁹⁵ Там же. Л. 262.

⁴⁹⁶ Там же. Оп. 2. Д. 67. Л. 19.

⁴⁹⁷ Там же. Оп. 1. Д. 3459. Л. 174.

⁴⁹⁸ Там же. Д. 3460. Лл. 395, 397, 400.

Тяжелая ситуация в отечественном кинематографе, сложившаяся к началу 1950-х гг. подробно рассматривалась в предыдущих главах. А также, на примере создания отдельных фильмов или работы над проектами отдельных кинокартин. Тяжелое время для советского кино получило обозначение малокартинья. По правительственному постановлению, принятому в 1948 году, предусматривалось резкое сокращение производимых кинокартин. Министр кинематографии называл, например, 1951 год «тяжелым годом» потому, что «после пересмотра Правительством плана производства картин, многие запущенные кинофильмы в процессе их съёмки были сняты с производства»⁴⁹⁹. Значительное место в фильмографии начала 1950-х гг. составляли историко-биографические фильмы, фильмы-спектакли и полнометражные документальные фильмы. Один из участников заседания коллегии Министерства кинематографии 7 декабря 1951 года заявил, что жанр комедии «постепенно начинает вымирать, потому что наши режиссеры боятся своей профессии»⁵⁰⁰. Министр кинематографии несколько ранее, в марте 1951 года назвал комедию «вырождающимся жанром»⁵⁰¹. Сам И. Пырьев говорил о том, что автор, пишущий комедийные сценарии, боится обвинений в том, что он недобросовестно написал сценарий, — пусть «лучше ругают за то, что автор не написал сценарий в срок»⁵⁰². Красноречиво о состоянии в отечественном кино говорит и заголовок статьи самого И. Пырьева, опубликованной в «Литературной газете» 2 сентября 1952 года⁵⁰³: «Там, где нет творческой атмосферы». Часть известных режиссеров в подобной обстановке перешла в жанр документалистики, часть снимала фильмы в несвойственных им жанрах историко-биографического кино. Молодым режиссерам в таких условиях путь в полнометражный художественный кинематограф был практически закрыт.

⁴⁹⁹ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3500. Л. 49.

⁵⁰⁰ Там же. Д. 3160. Л. 93.

⁵⁰¹ Там же. Д. 3151. Л. 360.

⁵⁰² Там же. Д. 3460. Л. 176.

⁵⁰³ Пырьев И. А. Избранные произведения. Т. 1. М. 1978. С. 223-227, 431.

На кризис в отрасли кинопроизводства политическое руководство страны обратило внимание в апреле 1952 года — в «Правде» вышла передовая статья «Преодолеть отставание драматургии», в которой сообщалось, что «нам нужны Щедрины и Гоголи», призывалось создавать больше фильмов на современные темы, комедий. Кинематографисты весьма активно начали дискутировать, какие именно комедии надо снимать. Обсуждению этого, в частности, было посвящено совещание в Министерстве кинематографии. И вот, на фоне возникшей полемики, летом 1952 года появляется решение «сверху» о включении в тематический план производства фильмов на 1953-1954 гг. четырех кинокартин в историко-биографическом жанре. То есть фактически существовавшая ранее тенденция несколько не изменилась. Это констатировал и. о. начальника Главного управления по производству художественных фильмов Министерства кинематографии СССР В. Н. Сурин⁵⁰⁴. На заседании коллегии Министерства кинематографии СССР 23 июля 1952 года он заявил, что в плане «есть некоторый уклон в сторону историко-биографических фильмов», поскольку «из 23 фильмов 1953 года 13 на современные темы и 10 историко-биографических»⁵⁰⁵. Несмотря на развернувшуюся полемику о том, какие фильмы нужны и в каком стиле их надо делать, несмотря на то, что в прессе зазвучали призывы снимать больше фильмов на современные темы, акценты остались прежними. На заседании коллегии И. Г. Большаков дал сотрудникам Министерства и кинематографистам следующие указания: «Нужно выделить сценарии, которые должны быть ударными. Это четыре сценария — «Великий Октябрь», «Кутузов», «Иван Грозный» и «Петр I». Вот эти 4 сценария должны быть ударными. Тут надо очень четко организовать работу, причем сценаристов сразу соединить с режиссерами. Пусть с самого начала сидят и с писателями работают. Это будет серьезный экзамен в отношении этих картин. Несомненно, что сейчас заложена

⁵⁰⁴ Впоследствии занимал должность заместителя министра культуры СССР, затем продолжительное время был директором «Мосфильма».

⁵⁰⁵ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3464. Л. 203.

основа для того, чтобы на этих картинах поднять значительно выше наше искусство. На этом можно сделать большой скачок в развитии нашего советского киноискусства. Правительство этим картинам придает большое значение. Сказано, что — ваша почетная задача сделать очень хорошо цветные картины на эти темы. Эти темы нужно выделить и сделать их ведущими, ударными. Также нужно установить точный срок и за этим сроком следить»⁵⁰⁶. Таким образом, фактически приоритеты в кинопроизводстве в жанровом плане оставались теми же, что были ранее. Пырьеву еще в конце 1951 года при составлении плана производства фильмов на следующий год руководством Министерства было поручено поставить фильм на современную тему под названием «Родные просторы». В качестве автора сценария был утвержден И. М. Котенко⁵⁰⁷. Начало производства было намечено на второй квартал 1952 года, а окончание на второй квартал 1953 года. Планировалось, что будет создан «цветной фильм о том, как советский народ претворяет в жизнь Сталинский план преобразования природы. Действие будет происходить в сельском районе, расположенном вблизи одной из строек коммунизма, в Сальской степи, где разворачиваются широкие оросительные работы. Орошение степей ставит перед трудящимися района задачи овладения новыми профессиями, рационального использования ресурсов воды, разведения новых ценных культур, изменения организации степного животноводства. Героями фильма явятся рядовые колхозники, агрономы, животноводы, работники МТС, которые вместе с советскими и партийными руководителями стали инициаторами коренной переделки всей жизни района»⁵⁰⁸. В ноябре 1951 года, при обсуждении плана, И. А. Пырьев сетовал на то, что он не успеет создать картину в заявленные сроки потому, что не может на протяжении нескольких месяцев встре-

⁵⁰⁶ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3466. Л. 342.

⁵⁰⁷ Там же. Д. 3159. Л. 106.

⁵⁰⁸ Там же. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3159. Л. 106.

титься с автором и обсудить сценарий новой кинокартины⁵⁰⁹. Кроме того, Пырьев выдвигал предложения о том, чтобы у режиссеров был резерв сценариев. Министерство кинематографии прислушалось к этому предложению и обязало руководство «Мосфильма» подготовить несколько сценариев в комедийном жанре для Г. Александрова, И. Пырьева и Ю. Райзмана. К слову, Ю. Райзман был удивлен, что оказался причисленным к комедиографам: «Должен сказать, что мне лестно, что я попал в маститые комедиографы, как Александров, не будучи таковым. Как известно, я никогда комедии не делал и делать их фактически не умею, причем это заявление не голословно, а я это блестяще доказал на деле, сделав по существу, действительно плохую комедию⁵¹⁰. Поэтому мне несколько удивительно, что это относится ко мне, что я включен в этот почетный список комедиографов»⁵¹¹. «Мосфильм» с просьбой о написании комедийного сценария для И. Пырьева обратился к писателю В. Катаеву, а также направил подобное предложение ленинградскому автору В. Полякову (он стал одним из авторов сценария комедии «Карнавальная ночь»). Так, к середине 1952 года И. А. Пырьев подошел в подготовке к работе над комедией «Родные просторы», которая так и не была запущена в производство.

Возможно, на решение Пырьева о работе над фильмом «Иван Грозный» повлияло соперничество с С. Эйзенштейном. Косвенно этот мотив подтверждается самим Пырьевым — в его воспоминаниях⁵¹². А также дальнейшей творческой судьбой И. А. Пырьева.

В частности, фильмы, поставленные им в середине — второй половине 1950-х и в 1960-е гг., указывают на то, что, возможно, уже в начале 1950-х гг. режиссер тяготел к отходу от жанра комедии, несмотря на то, что руководством Министерства кинематографии в 1952 году велась работа по подготовке

⁵⁰⁹ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3159. Л. 156.

⁵¹⁰ Речь идет о комедии «Поезд идет на Восток», поставленной Ю. Райзманом в 1947 году.

⁵¹¹ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3160. Лл. 149-150.

⁵¹² Пырьев И. А. С. 68.

для него комедийных сценариев. Изменения в тематическом плане производства фильмов в июле 1952 года внесли серьезные коррективы и в планы Министерства, и в творческие планы Пырьева.

Имеет смысл остановиться на моменте выбора и утверждения режиссера и автора сценария для нового фильма. В начале 1950-х гг. процедура происходила так: после ознакомления с тематическим планом режиссеры обращались к руководству Министерства кинематографии с просьбой разрешить им поставить тот или иной фильм. В некоторых случаях известные режиссеры предлагали темы для съемок. Министр кинематографии утверждал режиссера, мог своим решением сменить его в процессе работы над фильмом. Это очень наглядно иллюстрирует фрагмент из выступления И. Г. Большакова во время обсуждения 26 марта 1952 года хода работы над запуском в производство фильма по роману Г. Е. Николаевой «Жатва». Режиссером фильма был утвержден В. И. Пудовкин. Большаков был крайне недоволен ходом работы над картиной и сказал, обращаясь к Пудовкину: «Вы проявили интерес к этому роману. Режиссер Луков предлагал свои услуги, он уже давно поставил бы фильм». А затем сообщил: «если не хотите ставить, другого режиссера найду»⁵¹³. В итоге Пудовкину разрешили закончить этот фильм, в прокат он вышел под названием «Возвращение Василия Бортникова».

Изначально в качестве автора сценария к фильму «Иван Грозный» планировался писатель Н. Ф. Погодин. К тому времени по его сценариям уже было снято несколько фильмов — в том числе «Человек с ружьем»; он являлся автором сценария к последней комедии Пырьева — «Кубанские казаки». Погодин был предварительно утвержден, но сначала «категорически» отказался от работы над сценарием, так как был занят другой работой. Начальник сценарного отдела «Мосфильма» К. С. Кузаков рассказывал, что «тогда режиссер Пырьев, который подыскивал себе автора, предложил для написания сценария автора Сельвинского, кото-

⁵¹³ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3459. Л. 325.

рый «знает материал». Мы сомневались в этой кандидатуре. Но, так как Пырьев настаивал, пришлось согласиться на эту кандидатуру»⁵¹⁴. Илья Львович Сельвинский был достаточно известным автором многих пьес, романов и поэм, в том числе и на исторические темы. В 1940-х гг. он написал драму «Ливонская война». Сельвинский имел опыт работы с И. Пырьевым — написал стихи к его фильму «Сказание о земле Сибирской», снятому в 1947 году. Пырьев сначала достаточно активно сотрудничал с Сельвинским. Специально под него режиссером был написан проект авторской заявки к фильму. Пырьев указывал, что «царствование Ивана Грозного настолько богато событиями, что вместить его в один фильм невозможно: это было бы обозрением, а не произведением искусства. Поэтому в нашем сценарии речь пойдет об одном из наиболее важных узлов этого царствования: о борьбе Руси за выход на Восток и Запад»⁵¹⁵. Необходимо было «очистить Волгу» и «пробиться к берегам Балтики» — «от благоприятного решения этого вопроса зависело не только дальнейшее развитие нашего государства, но и самая его независимость. Этой великой идее были посвящены все помыслы, вся жизнь Ивана Грозного». Первый русский царь, по мнению Пырьева, — «великий патриот, мудрый реформатор государственной жизни Руси, выдающийся полководец и образованнейший человек своего времени». Руководители соседних с Россией государств после покорения Иваном Грозным Казани и Астрахани напуганные «растущим могуществом России... пытаются остановить ее развитие»⁵¹⁶. Грозный встречает сопротивление внутри страны — в лице Боярской думы. «Идейным вдохновителем боярства и активным организатором его сопротивления после опалы Сильвестра становится князь Андрей Курбский»⁵¹⁷. Он является «самым главным и коварным врагом Ивана». Но «чем сильнее препятствия и действия врагов, тем упорней и уверенней бо-

⁵¹⁴ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3459. Л. 258.

⁵¹⁵ Там же. Д. 21. Л. 1.

⁵¹⁶ Там же. Л. 2.

⁵¹⁷ Там же. Лл. 2-3.

рется за свои убеждения Иван IV»⁵¹⁸. Царская власть для того времени обозначается как прогрессивная. В подтверждение этого тезиса приводится цитата К. Маркса о том, что «она была порядком в беспорядке». Начавшаяся война с Ливонией идет победоносно. Русские войска выходят к Балтийскому морю. Но тут на помощь Ливонии приходят Польша, Дания и Швеция. По приказу турецкого султана двинул на Русь свои полчища и крымский хан, внутри страны Ивану агрессивно противостоит боярство: «кажется нет такой силы, которая могла бы спасти от гибели Ивана и Россию». Но «воля, ум и прозорливость Ивана IV побеждают все препятствия и разрушают козни врагов». Цель фильма — «вдохнуть в зрителя чувство гордости за великие страницы отечественной истории и веру в непобедимость русского народа, каким бы суровым испытаниям ни подвергало его время»⁵¹⁹. По замыслу Пырьева и Сельвинского, все монологи и большая часть диалогов должны быть написаны стихами. Пырьев писал, что «белый пятистопный ямб... впервые перейдет на экран с классической русской сцены. Это будет способствовать романтической окрыленности и поэтичности фильма и спасет его от опасности впадения в иллюстративность»⁵²⁰.

В личном фонде Пырьева отложились два его письма к Сельвинскому: от 26 октября и от 1 ноября 1952 года. К первому Пырьев прилагает план двух сцен, а во втором вместе с частью плана особо подчеркивает, что все его «предложения, а особенно «диалоги» — если их можно так назвать — условны и необязательны»⁵²¹. Таким образом, Пырьев активно включился в процесс создания сценария. Впоследствии он говорил, что очень увлечен эпохой и материалом: «мне это по душе и очень нравится»⁵²². О тщательной предварительной работе Пырьева свидетельствуют материалы, собранные им в этот период. В его архиве сохранились выписки из книг

⁵¹⁸ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 21. Л. 3.

⁵¹⁹ Там же. Л. 4.

⁵²⁰ Там же.

⁵²¹ Там же. Д. 246. Л. 2.

⁵²² Там же. Д. 3653. Л. 57.

отечественных историков: известных трудов Н. М. Карамзина и С. М. Соловьева, С. Горского «Жизнь и историческое значение князя Андрея Михайловича Курбского», А. А. Кизеветтера «Иван Грозный и его оппоненты», С. Б. Веселовского «Синодик опальных царя Ивана, как исторический источник», Р. Ю. Виппера «Иван Грозный», И. У. Будовица «Русская публицистика XVI века»⁵²³. А также «Записки о Московии» барона Герберштейна, «Записок о Московии XVI века» сэра Джерома Горсея, выдержки из книг Р. Ченслера, А. Дженкинсона и других⁵²⁴.

Сохранился фрагмент сценария И. Сельвинского, в котором описывалось взятие Казани, то есть начало фильма. Сценарий был озаглавлен «За Великую Русь!». Он был динамичным, подробно описывалось взятие города. Царь Иван предстает в образе героического молодого человека «с широкими серыми очами, в которых затаилось море»⁵²⁵. По сюжету, в тяжелый момент контрнаступления казанцев, Иван лично возглавил атаку русских войск: «Высоко подняв крест, он отважно двинулся вперед. Увидя пред собой царя, вдохновленные его бесстрашием русские воины с новой силой кинулись на крепость»⁵²⁶. В фрагменте сценария Сельвинского особо подчеркивается натуралистичность и жестокость происходящего. Перед сражением при описании местности: «убитые воины лежат в боевых позах, как бы продолжая сражаться и после смерти»⁵²⁷. Без прикрас приведены детали кровопролитного взятия Казани: «на кривых улочках резня», «Город взят. Но кровь продолжает литься. Резня идет в мечетях, в домах, в ямах. Царский двор, улицы, стены, рвы завалены мертвецами. От крепости до реки Казанки, далее на зеленых лугах и в лесу лежали тела...»⁵²⁸. У одной из башен скопились жены и дочери защитников Казани, которым «молодой рыжий цар-

⁵²³ РГАЛИ. Ф. 3058. Оп. 1. Д. 468. Лл. 1, 6, 12, 17, 24, 53, 74, 102, 107, 113, 117, 122, 127, 129.

⁵²⁴ Там же. Лл. 107, 113, 117, 122.

⁵²⁵ Там же. Д. 466. Л. 1.

⁵²⁶ Там же. Л. 4.

⁵²⁷ Там же. Д. 466. Л. 1.

⁵²⁸ Там же. Л. 4.

ский юнак» Малюта Скуратов говорит: «Не горюйте бабоньки, все мои будете!» Но вот на деревянный помост рядом с лобным местом Казани водружают цареву знамя, появляется Иван Грозный, которому в ноги падает Едигер. Иван говорит ему:

«Вставай, несчастный! Разве ты не знал
Могущества Руси?»

Затем по сценарию, обращаясь к русскому воинству, Иван говорит:

«Вы македоняне сего столетья!
Чем я могу воздать вам? Те, что пали
На поле брани, обитают ныне
В краю небесном среди ликов райских,
И наше дело — славить их вовек.
Но вы, что здесь стоите предо мною,
Сияющие ранами своими,
Что драгоценнее самих алмазов,
Внемлите мне и верьте: обещаю
Любить вас, жаловать, добра хотеть,
Затем что вы в сраженьях за отчизну
Не думали о собственном добре»⁵²⁹.

Стихи, как видно из приведенного отрывка, были громоздки, тяжеловесны и весьма сложны для восприятия массовым зрителем. «Романтической окрыленности и поэтичности», о которой было сказано в первоначальном варианте авторской заявки к фильму, они вряд ли могли способствовать. По словам Кузакова, после того, как были написаны 15 страниц, «мы убедились, что написанное находится не на очень высоком уровне. И Пырьев начал сам писать сценарий параллельно»⁵³⁰. По мнению сценарного отдела «Мосфильма», в сценарии Сельвинского «образ Ивана Грозного не вышел»: «в первых сценах имеется некоторая активность царя, до столкновения с боярской думой, в дальнейшем царь

⁵²⁹ РГАЛИ. Ф. 3058. Оп. 1. Д. 466. Л. 5.

⁵³⁰ Там же. Д. 3469. Л. 258.

совершенно пропадает»⁵³¹. Образ Ивана Грозного становится однообразным и примитивным, а также не раскрывается «как образ великого полководца, дипломата, как собирателя России, как реформатора». Важным недостатком сценария И. Сельвинского было признано и то, что «одним из главных персонажей в сценарии становится шут царя, причем этот шут вводится... видимо, в расчете на развлекательность»⁵³². В адрес качества стихов упреков высказано не было.

Концепция своего сценария сложилась у Пырьева к началу сентября⁵³³. А к середине декабря 1952 года им было написано примерно три четверти литературного сценария. По мнению начальника сценарного отдела «Мосфильма», «вариант, написанный И. А. Пырьевым — это доброкачественный материал в точном соответствии с заявкой, утвержденной Министерством»⁵³⁴. Кузаков просил Министерство кинематографии разрешить заключить договор с И. Пырьевым. В итоге именно его сценарий стал основой для фильма. Под свой сценарий Пырьев переписал авторскую заявку на фильм. Он, по замыслу режиссера, должен был охватывать период с 1553⁵³⁵ по 1564 гг. — время «наиболее успешной и плодотворной деятельности»⁵³⁶ Ивана Грозного. Эти хронологические рамки посчитал обоснованными видный советский историк Л. В. Черепнин⁵³⁷, написавший отзыв на литературный сценарий.

Фильм начинается с эпизодов взятия Казани. Рост могущества России серьезно беспокоил глав соседних государств: турецкого султана, его вассала крымского хана, польского короля и магистра Ливонского ордена — «они пытаются остановить» развитие России. А ливонское рыцарство, «издавна захватив исконные русские земли, загородило

⁵³¹ РГАЛИ. Ф. 3058. Оп. 1. Д. 3469. Л. 259.

⁵³² Там же. Л. 260.

⁵³³ Там же. Д. 3466. Л. 332.

⁵³⁴ Там же. Д. 3469. Л. 260.

⁵³⁵ Так в документе: видимо, опечатка. Должно быть — 1552 год.

⁵³⁶ РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Д. 2306. Л. 1.

⁵³⁷ Там же. Л. 11.

России торговые пути на Запад». В ответ на агрессивные действия ливонского рыцарства Иван IV объявляет справедливую войну за возвращение Руси «отчих и дедовых земель, за открытие выхода к морю»⁵³⁸. Царю противостоит Боярская дума. Изначально идейным вдохновителем сопротивления был Сильвестр, а затем, после его опалы, князь Андрей Курбский, который, «ловко скрываясь под маской близкого друга царя, пользуясь славой храброго полководца... является самым главным и коварным врагом Ивана»⁵³⁹. По ходу сценария русские войска берут Дерпт, Нарву и выходят к морю. На пиру в Кремле по этому случаю по приказу царя в кубки разливается морская вода, причем боярство отказывается пить «поганую соленую воду»⁵⁴⁰. Тем временем у Ивана вместо одного появляются несколько внешних противников — Польша, Дания, Швеция, Крымское ханство и турки. Но «воля, ум и прозорливость Ивана IV побеждают все препятствия и разрушают козни врагов. Великий заговор бояр раскрыт»⁵⁴¹. В финале фильма войска Ивана IV захватывают Полоцк, нанося тем самым сокрушительное поражение войскам польского короля Сигизмунда. Это триумф Ивана IV, который в возрасте 33 лет «овладел выходом к Балтийскому и Каспийскому морям, построил десятки городов-крепостей на юге и востоке России, ввел новый военный строй, создал могучий арсенал артиллерии, в несколько раз увеличил государственное пространство России. Иван сломал сопротивление бояр, удельных князей и образовал новый молодой класс — дворянство. Высока была слава Ивана в эти годы. Иноземные государства и разгромленное боярство боялись его имени, а народ русский воспевал его славные дела и победы в своих песнях и былинах»⁵⁴². Литературный сценарий был закончен И. А. Пырьевым в середине января 1953 года. Основой для сценария стали первые два тома трилогии писателя

⁵³⁸ РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Д. 2306. Л. 2.

⁵³⁹ Там же. Л. 1.

⁵⁴⁰ Там же. Л. 3.

⁵⁴¹ Там же.

⁵⁴² Там же. Л. 4.

В. И. Костылева «Иван Грозный». На это указывается в заглавии сценария⁵⁴³. Костылев написал трилогию в 1940-х гг., а в 1948 году получил за неё Сталинскую премию. Писатель умер в 1950 году, то есть за два года до решения о создании нового фильма о Грозном. Таким образом, книга Костылева была очень удачным выбором режиссера в качестве основы для сценария в нескольких смыслах. Во-первых, трилогия Костылева получила одобрение со стороны Правительства, а значит являлась идеологически выверенной; во-вторых, автор сценария, в случае возникновения к нему претензий, мог «переадресовать» их автору романа; в-третьих, что тоже очень важно для режиссера, — не надо было тратить время и силы на согласование сценария фильма с автором книги, поскольку автор сюжетной основы умер. Сценарий Пырьева ни в коей мере полностью не копирует книгу Костылева, но в некоторых сценах очень отчетливо прослеживается стилистика писателя. Так, в книге, в эпизоде, когда Грозному сообщают об измене Курбского, читаем: «Царь сел, откинулся на спинку кресла: «Душно!» С силою разодрал он ворот кафтана и рубахи»⁵⁴⁴. У Пырьева в режиссерском сценарии: «Душно... Душно... — раздирая ворот кафтана и рубахи, шепчет, откинувшись на спинку кресла царь»⁵⁴⁵. Но в книге об измене Курбского царю сообщает Малюта, а по сценарию — Басманов в присутствии Малюты. Хронологически трилогия Костылева охватывала период с 1550-х гг. (после взятия Казани) до начала царствования сына Ивана Грозного — Федора Иоанновича. В эпилоге действие романа переносится в Санкт-Петербург времени Петра I.

15 января 1953 года директор «Мосфильма» С. Кузнецов направил сценарий заместителю министра кинематографии СССР Н. К. Семенову⁵⁴⁶ на предварительное ознакомление. Согласно представленному сценарию, предполагалось,

⁵⁴³ См. например — РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 12. Д. 2151.

⁵⁴⁴ Костылев В. И. Иван Грозный. Т. 2. М., 1993. С. 240.

⁵⁴⁵ РГАЛИ. Ф. 3058. Оп. 1. Д. 33. Л. 185.

⁵⁴⁶ Там же. Ф. 2453. Оп. 3. Д. 2306. Л. 7.

что в фильме будет 37 основных действующих лиц⁵⁴⁷. Помимо главного действующего лица — царя Ивана, — их можно условно разделить на три группы:

Первая. Лагерь сторонников царя — царица Анастасия, воеводы Михаил Воротынский (был главным воеводой в Казани) и Михаил Морозов (командовавший артиллерией при взятии Казани), дьяк Иван Висковатый (или Вихрастый), бояре-воеводы Иван Мстиславский и Данило Романович Юрьев-Захарьин — брат царицы, окольничий, герой взятия Казани Алексей Басманов, Григорий Малюта-Скуратов — приближенный царя из дворян, он «геройски взял в плен казанского царя Едигера», митрополит Макарий, постельничий Игнашка Вишняков, дьяк-инженер, ведавший Пушечным двором Иван Выродков, пушкарь-кузнец Андрей Чохов, первопечатники Иван Федоров и Петр Мстиславец, купцы Строганов и Калашников, мамка Варвара Патрикеевна;

Вторая. Действующие лица, которые изначально были противниками царя или по ходу действия перешли в стан его врагов и их приближенные: Сильвестр (или Селивестр) — протопоп придворного Благовещенского собора, его «сподвижник и друг» боярин Дмитрий Курлятьев (Шкурлятьев), воевода князь Андрей Курбский, князя Иван Турунтай-Пронский, Репнин, Петр Челяднин — «градоначальник Москвы, крупный заговорщик», Владимир Старицкий — «двоюродный брат царя, претендент на царство, его мать — княгиня Ефросинья Старицкая, «изменник и предатель» дворянин «из рода Колычевых» Богдан Хлызнев, «перебежчик в Литву, агент Сигизмунда, темная личность» Юрий Козлов, дьяк посольского приказа, «человек Курбского» Иван Колымет, подъячий Нефедов (или Нефедка) — «служил писарем и «верной собакой» у Сильвестра, странник и «поджигатель печатного двора Зосим;

Третья. Иностранцы: султан Сулейман Великолепный, крымский хан Девлет-Гирей, польский король Август-Сигизмунд II, «польский посол в Москве и у крымского хана Довой-

⁵⁴⁷ РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Д. 2306. Лл. 5-6.

на, Мустафа (Одноглазый) — советник Девлет-Гирея, казанский царь Едигер, советник римского папы при Сигизмунде Иезуит и посланник царя Ивана «за иностранными умельцами» саксонец Шлитте. Всего в фильме вместе с второстепенными было 77 персонажей⁵⁴⁸.

В эпизодических ролях были представлены: молодые дворяне, посольские дьяки, московские купцы, два английских купца, стрельцы, люди князя Курбского, кат-палач и второстепенные персонажи из числа иностранцев.

Действие фильма происходило по сюжету в одиннадцати местностях⁵⁴⁹: Казани, Москве (в нескольких районах, в том числе в Кремле, «доме за Яузой», покоях Старицких и доме Курбского), Полоцке, Риге (зал магистра ордена), замке Тольсбург (ныне — Тоолсе, на севере современной Эстонии), Кириллово-Белозерском монастыре (келья Сильвестра), тронном зале польского короля Сигизмунда и его шатре, шатре крымского хана Девлет-Гирея (точное место его расположения не указано), в приемном зале у турецкого султана Сулеймана Великолепного и лагере русских у Оки.

Планировалось, что в фильме будет 27 павильонных декораций, 10 летних и 3 зимних натуральных декораций. Литературный сценарий был утвержден руководством Министерства кинематографии и на его основе И. А. Пырьев с незначительными изменениями создал режиссерский сценарий. Поскольку сохранилось несколько экземпляров литературного и режиссерского сценариев фильма с авторскими и редакторскими правками, рассмотрим сценарий фильма по экземпляру режиссерского сценария, на котором имеется помета «23 мая 1953 года»⁵⁵⁰. То есть, самый поздний по дате.

Действие картины должно было начинаться с эпизода взятия Казани. По приказу царя утром начинается штурм, которым руководит сам царь. Вместе с ним Андрей Курбский, Малюта Скуратов, Алексей Адашев, Владимир Старицкий и дьяк Иван Выродков. Происходит подрыв крепостной стены.

⁵⁴⁸ РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Д. 2303. Лл. 2-3.

⁵⁴⁹ Там же. Д. 2305. Л. 8.

⁵⁵⁰ Там же. Ф. 3058. Оп. 1. Д. 33.

Затрубили трубы и «всё русское войско с криками «С нами бог!» лавиной ринулось на приступ»⁵⁵¹. Происходит сражение русской и казанской конницы, в этом сражении участвует сам царь: «бьется в рядах своей дружины молодой Иван»⁵⁵².

Затем действие переносится в Турцию. К султану Сулейману в поисках помощи приезжает астраханский хан Ямгурчей. Появляясь в покоях султана, хан падает перед ним вниз лицом и на мгновение замирает... Затем быстро вскакивает на четвереньки и, «как собака, бежит по ковру» к Сулейману. «О, повелитель мира! — приблизившись» к Сулейману «и целуя его ноги, жалобно вскрикивает Ямгурчей. — Я верный раб твой, припадая к божественным стопам, взываю о защите»⁵⁵³. Приближенный султана говорит, что наказать русских может только крымский хан, на что Сулейман отвечает: «Эта жирная собака плохо служит нам. Он много спит, шайтан, и пьет молоко кобыл»⁵⁵⁴. Следующая после этих слов султана сцена фильма происходит в шатре Девлет-Гирея, который восклицает: «Ай, ай, какой кумыс!». Крымский хан принимает посла польского короля Довойну. Далее в своем охотничьем замке Сигизмунд встречается с папским легатом Гозиусом, Довойной и коадьютором магистра Ливонского ордена. Они обсуждают планы сдерживания устремлений Руси на Восток. Сигизмунд говорит, что «русские — это скифы, готты, гунны. Их надо навсегда отрезать от Европы и держать в невежестве. Пусть живут, как жили при Иване»⁵⁵⁵. Гозиус передает мысль римского папы о том, что хорошо бы русских заставить сражаться с турками. В ответ на это король говорит, что не только папа, но и вся Европа мечтает об этом. Вместе с легатом он наставляет Довойну, как ему вести переговоры с русским царем и советует обратить внимание на недовольных бояр: «старайтесь всем им быть хорошим

⁵⁵¹ РГАЛИ. Ф. 3058. Оп. 1. Д. 33. Л. 5.

⁵⁵² Там же. Л. 10.

⁵⁵³ Там же. Л. 17.

⁵⁵⁴ Там же. Л. 18.

⁵⁵⁵ Там же. Л. 21.

другом»⁵⁵⁶. Ливонцев король призывает закрыть выход в море для московитов, а если из-за этого случится война, то Польша и Литва встанут на стороне ордена. Кoadьютор обещает закрыть выход в море.

В кремлевской палате собрались царь, Старицкий, бояре и дворяне. Иван Грозный, обращаясь к собравшимся, говорит: «Ливонское рыцарство, захватив исконные земли наши еще в ту пору, как на Руси татарская орда гуляла, чинит нам зло великое...»⁵⁵⁷. Царь призывает отобрать «у рыцарей обратно земли наши», в ответ бояре неодобрительно молчат. Это — первое по сюжету разногласие царя и бояр. Один из участников Думы — Курлятьев после окончания её заседания спешит в келью царского духовника протопопа Сильвестра. На жалобы Курлятьева Сильвестр говорит: «К чему сидите там?». «Не слушает нас царь», — отвечает Курлятьев. «А вы перечьте! Упорствуйте! Богом заклиняйте!.. Не можете вы без меня», — довольно ухмыляется Сильвестр. Всей думой не можете совладеть с Иваном»⁵⁵⁸. Так, Сильвестр по сюжету фильма, является высшим авторитетом для обиженной боярской партии, а затем становится вождем оппозиции. Царский духовник обещает образумить Ивана. Тем временем царь Грозный в кругу бояр подтверждает свое намерение идти войной на ливонский орден, против чего выступает Адашев. Курбский в этой сцене неожиданно для бояр поддерживает царя. Здесь же автор вкладывает в уста Грозного стремление приравнять дворян, верных царю, в правах с боярами: «каждый незнатный, худородный, если он к службе есть усерден и государству нашему полезен, хотя бы и дьяк он, или писец уездный, или стрелецкий сотник, или незнатный дворянин — пусть кто б он ни был, сравнен станет за свою службу окладом земли в равной доле с князьями и боярами!»⁵⁵⁹. Бояре поражены, замерли, «смотрят на Ивана точно звери».

⁵⁵⁶ РГАЛИ. Ф. 3058. Оп. 1. Д. 33. Л. 22.

⁵⁵⁷ Там же. Л. 23.

⁵⁵⁸ Там же. Л. 27.

⁵⁵⁹ Там же. Л. 32.

Далее Иван в присутствии царицы порывает с Сильвестром: «Ты с моей юности пугал меня страшилами, ты не давал мне как хотелось есть, пить и жить с женой. А когда опосля казанского похода зело я занемог ты аки бес неистовый тщился похитить богом данную мне власть... а сына моего сгубить подобно Ироду!...»⁵⁶⁰. Сильвестр просит царя о прощении, но Грозный приказывает его убрать. Сильвестра он называет невеждой, скудоумцем, «пузырем многоречивым» и говорит, что его подослали бояре. «Я царь! Царь!» — восклицает Иван и, обращаясь к Анастасии, продолжает: «найду в себе силы непокорных раздавить. Не будет боле на Руси междоусобных браней да смут боярских. Не допущу сего я в царствие моем. Не допущу!»⁵⁶¹. Несмотря на то, что Курбский публично поддержал намерения Грозного, на самом деле он вынашивает планы против царя. А после удаления Сильвестра становится главным противником Грозного. Адашев и Курбский обсуждают сложившуюся ситуацию. Адашев предлагает самим «убрать» царя, на что князь возражает, что одним им его не одолеть, но бороться надо: «Нет больше сил терпеть все униженья, Алеша! Кто ему дал такое право?! Он сам один и жалует, и милует, и войны учиняет. Все сам! Он царь! Владыка! А кто же мы? Смерды да холопы?! Род Курбских, князей удельных ярославских, ничем не хуже рода Калиты, так почему же отпрыск их может унижать меня или тебя...»⁵⁶². Царь же продолжает верить в преданность Курбского. После сообщения Малюты о том, что тот нашел в горнице посла Довойны рукавичку Курбского, Грозный говорит: «О князе Курбском ничего позорящего мне не говори! И не слушай, что завистники его болтают. Ему я верю. Он мой друг»⁵⁶³.

Тем временем в среде бояр начались измены: за попытку перебежать в Польшу был схвачен и заключен в каземат князь Семен Ростовский. Иван присутствует при пытке

⁵⁶⁰ РГАЛИ. Ф. 3058. Оп. 1. Д. 33. Л. 35.

⁵⁶¹ Там же. Л. 36.

⁵⁶² Там же. Л. 44.

⁵⁶³ Там же. Л. 62.

князя, Ростовский пытается оправдаться и говорит, что он «скуден разумом», «малоумен».

Один из центров противодействия Грозному — удельные князья Старицкие. В разговоре с княгиней Ефросиньей (матерью «хилого» князя Владимира) поп Сильвестр заявляет, что Грозным овладела «дьявольская гордыня»⁵⁶⁴. Он будет еще «подлее и посвирепее» своего отца и деда.

Если бояре и бывшие приближенные царя выступают против него в вопросе войны с орденом, то Анастасия всегда верна царю, но не понимает «пошто нам море»⁵⁶⁵. Грозный говорит, что море нужно для того, чтобы «возвеличить Русь, моя царица, чтоб от врагов ее оборонять»⁵⁶⁶, а после того, как «завоюем море — понастроим кораблей, людешек наших повезем на них учиться в иные страны. Купцы поедут в Лунд, в Антроп да Капенгород продавать товары»⁵⁶⁷.

Простой люд, по сценарию, положительно относится к деятельности царя. Характерно, что простолюдины (в лице стрельцов) представлены как ничего не решающий элемент. Они практически безропотно ожидают своей участи. Пропасть между народом и царем огромна и непреодолима:

«4-й: — не спит батюшко... Все чай думы думает...

1-й: — вот бы знать, мужики, об чем он думает. А?

2-й: — Дурило, рази то можно. Царь вить!»⁵⁶⁸.

Чтобы ввести царя в состояние ужаса, его противники подсылают к царским покоям подручного Сильвестра — Нефедку. Периодически Иван слышит «гнетущий собачий вой», «волшебство бесовское», от которого то замирает и бледнеет⁵⁶⁹, то в «ужасе отшатывается, шепчет молитву и крестится»⁵⁷⁰. Нефедка получает указания от Сильвестра —

⁵⁶⁴ РГАЛИ. Ф. 3058. Оп. 1. Д. 33. Л. 54.

⁵⁶⁵ Там же. Л. 65.

⁵⁶⁶ Там же.

⁵⁶⁷ Там же. Л. 66. Имеются в виду города Лунд (ныне в Швеции), Антверпен (Нидерланды), Копенгаген (Дания).

⁵⁶⁸ Там же. Л. 70.

⁵⁶⁹ Там же. Л. 79.

⁵⁷⁰ Там же. Л. 125.

он приезжает в Кирилло-Белозерский монастырь, куда удался бывший духовник царя. Сильвестр говорит, что Нефедка «подобие пса и человека», «оборотень». Сам Нефедка в ответ испуганно крестится⁵⁷¹. По сути Нефедка является агентом попа, от него поп узнает о том, что происходит в Москве.

Наставляя в ливонский поход Висковатого, Грозный говорит: «А эстов, чудь да ливов не обижай. Не неволить идем мы их, а жить совместно. Рыцарей же поганных не щади! Громи всей силой окаянных и — в море, в море их опрокидывай.»⁵⁷². Русские войска побеждают орден при крепости Тольсбург и выходят к Балтийскому морю. По этому случаю в Грановитой палате устраивается пир, во время которого в кубки наливают соленую морскую воду. Бояре выражают свое недовольство по этому поводу.

Курбский принимает у себя посланца польского короля — Козлова, который привез «послание да грамоты» боярству. Прощаясь с Козловым, Курбский просит передать Сигизмунду, «что до гроба верный я ему слуга»⁵⁷³. В покоях Старицкого Курбский, княгиня, «московский градоначальник» и «архиепископ Новгородский-Псковский» Пимен спорят о том, кто лучше — польский король или хан. Пимен выступает против предательства в пользу хана, но, убежденный аргументами, произносит: «Ну что ж, татары так татары! — со вздохом соглашается Пимен. — Хоть и грех радоваться приходу изувера, но видно на то воля господа, ниспослать нам испытание за грехи тяжкие...»⁵⁷⁴. В доме «за Яузой» «собрались для тайного сговора московские бояре»⁵⁷⁵. Посланник короля Юрий Козлов говорит им отказаться воевать за Ивана, подстрекая бояр к переходу на сторону Сигизмунда:

«... Не ждите, пока палач порубит ваши головы, а вороны выклюют глаза. Бегите! Каждому, кто перейдет под королевские знамена, Сигизмунд-Август обещает землю, вотчину, людей.

⁵⁷¹ РГАЛИ. Ф. 3058. Оп. 1. Д. 33. Л. 127.

⁵⁷² Там же. Л. 87.

⁵⁷³ Там же. Л. 117.

⁵⁷⁴ Там же. Л. 132.

⁵⁷⁵ Там же. Л. 133.

— Не верьте, бояре! — перебивает вдруг Козлова спокойный голос от дверей.

— Обманет Жигимонд вас.

Все поворачиваются. Смотрят. На середину горенки выходит монах и откидывает капюшон — это царь! Стон ужаса проносится по рядам бояр»⁵⁷⁶.

Козлов бросается на царя, но Малюта отшвыривает его. Начинается погоня. Козлов оказывается у дома Курбского и просит князя спрятать его. Курбский сначала говорит, куда бежать, потом стреляет в Козлова из подаренного им же «аглицкого пистолета», а затем режет на себе рубаху ножом Козлова. В дом Курбского врываются Малюта, Грязной, Темкин и их слуги, которым князь говорит: «он и меня хотел убить»⁵⁷⁷. После тайного схода бояр (на котором Курбский не присутствовал), бояре были сначала заключены в каземат, а потом отпущены. Грозный говорит Малюте: «Да возьми с них записи поручные, с каждого о каждом. И объяви им мое слово: коль убежит один — всем головы долой! Недосуг мне боле возиться с ними. Пусть сами доглядывают друг за другом»⁵⁷⁸. Отдельная встреча Козлова с Курбским, а потом с остальными боярами подчеркивает исключительное положение князя, выделяет его как главного врага царя.

В одной из следующих сцен царю сообщают о том, что в Москве пожар, а начался он с печатного двора. На замечание Курбского о том, что вся Москва может сгореть, Иван отвечает: «Москва — мир переживет!» и собирается на пожар⁵⁷⁹. Царь отдает приказание Курбскому отправить царицу в Коломенское. Поджигатель найден — им оказался Нефедка, которого заключают в каземат. Царь присутствует при допросе, но Нефедка отказывается назвать имена сообщников. Тогда во время пытки Нефедка «взвыл тем страшным собачьим воем, которого так боялся царь. Иван в ужасе отшатывается.

⁵⁷⁶ РГАЛИ. Ф. 3058. Оп. 1. Д. 33. Л. 135.

⁵⁷⁷ Там же. Л. 140.

⁵⁷⁸ Там же. Л. 143.

⁵⁷⁹ Там же. Л. 150.

— Это он! Он, окаянный бес, пугал меня! — кричит царь.

— Сжечь! Сжечь его! — приказывает он, и неистово крестясь, торопливо уходит из каземата прочь»⁵⁸⁰.

Крымский хан выступает на Москву, но в пути получает весть о том, что «донские и кубанские казаки» захватили Темрюк, Тамань и двигаются к Крыму. Хан вынужден прервать поход.

Грозному сообщают, что Анастасия умирает: «Настась-юшка... заря, — глухо стонет Иван. — Извели. Извели, злодеи, голубицу чистую мою»⁵⁸¹.

Царь приказывает Курбскому выезжать к полкам, Малюта бросившись Ивану в ноги кричит, что Курбский изменник. Царь говорит Малюте: «Молчи, пес окаянный. Ты, ты, дьявол, бес, виновен в гибели царицы. Ты не уберег ее от лиходеев! Царь остервенело бьет Малюту ногами.

— Теперь в несчастьи ты хочешь, сатана, отнять у меня друга! Прочь, змий ядовитый!.. Прочь!..»⁵⁸².

В одном из следующих эпизодов царь в «смирненном монашеском одеянии, сильно постаревший, сидит один в своей рабочей комнате», перебирая гусли, поет псалом⁵⁸³. Потом появляется митрополит Макарий и приносит первую русскую печатную книгу — Апостол. Ему царь сообщает о том, что Анастасию отравил Сильвестр. Затем входят Малюта и Басманов. Последний сообщает об измене Курбского. Он «умышленно завел войска в болото, утопил все пушки и дозволил малым польским силам на голову разбить наши полки»⁵⁸⁴, а сам ускакал к полякам. Царь восклицает: «Я нищий! Нищий! Нет у меня ни друзей, ни товарищей!»⁵⁸⁵ На это Макарий, Висковатый, Басманов,

⁵⁸⁰ РГАЛИ. Ф. 3058. Оп. 1. Д. 33. Лл. 153-154.

⁵⁸¹ Там же. Л. 176.

⁵⁸² Там же. Л. 177.

⁵⁸³ Там же. Л. 181.

⁵⁸⁴ Там же. Л. 185.

⁵⁸⁵ Там же. Л. 187.

Грязной и Андрей Чохов возражают: «Вся Русь с тобой!»⁵⁸⁶ Грозный решает ехать к войскам и лично повести их на Полоцк. Происходит взятие Полоцка русскими войсками, с башни сшибают знамя Сигизмунда и водружают стяг Ивана «Нерукотворный Спас»⁵⁸⁷. Воодушевленно приветствуют царя полки. «Устремив взгляд своих огромных серых глаз вперед, — в предбудущие времена России... молча едет среди ликующих полков...

Великий царь всяя Руси.

КОНЕЦ⁵⁸⁸».

В сценарии было и несколько комедийных моментов. Так, например, обращаясь к Чохову Грозный говорил: «Пушки лить, не водку пить»⁵⁸⁹. В сцене несения караула на дворцовой площади, во время общения стрельцов между собой:

«Первый: — Одначе и морозит, ядрена мышь? Эх с бабой бы сейчас, да на палатах. Ух, тепло!

Второй: — Это какая попадетса, от моей вон, что от стужи, все тараканы в избе сдохли. (Стрельцы засмеялись)

Третий: — Слыхали, мужики, царь-то бают, повелел землю поровну давать.

4-й: — Не бреши, Егор.

Третий: — Свята икона! Сам давно слышал. Указ-де царев на то уж есть.

5-й: — О, господи! Неужто землицы дадут.

4-й: — Дадут. Кому в рыло, а кому мимо

[рукописная вставка:

1-й: — Дворянам и служилым может и дадут. А нам с тобой. (безнадежно машет рукой)]

1-й: — Боярину дадут куницу, дьяку лисицу, попу зайца, а нам шиш в три пальца... (Все смеются)»⁵⁹⁰.

При наличии нескольких произведений на одну тему неизбежно возникают сопоставления. Несостоявшаяся кар-

⁵⁸⁶ РГАЛИ. Ф. 3058. Оп. 1. Д. 33. Л. 188.

⁵⁸⁷ Там же. Л. 191.

⁵⁸⁸ Там же. Л. 193.

⁵⁸⁹ Там же. Л. 39.

⁵⁹⁰ Там же. Лл. 68-69.

тина Пырьева ни в коей мере не была повторением снятого в 1940-х гг. фильма. Сценарий Пырьева отличало собственное видение исторического материала, большее количество действующих лиц, введение в сценарий необезличенных иностранных персонажей. Сюжет был очень динамичным. С учетом того, что фильм должен был быть снят «в цвете», у картины, в том виде, в котором она задумывалась автором, была собственная уникальная стилистика, свой язык. Надо отметить, что в сценарии Пырьева, в сравнении с рассмотренным фрагментом сценария И. Сельвинского, нет той степени натуралистичности в описании осады и взятия Казани, а также нагнетания атмосферы ужаса. В пырьевском варианте сценария картина должна была начинаться с титров: «Более ста лет татарское казанское царство терзало Русь. В 1552-м году войска Ивана IV окружили твердыню татарского царства — Казань»⁵⁹¹. Причем то, что Казанское ханство было татарским, акцентировалось на протяжении двух предложений дважды. В сценарии И. Сельвинского не было такого мощного акцента. По его замыслу, начальные титры должны быть такими: «1552. 20 сентября. Казань — столица Казанского ханства»⁵⁹².

Работа по созданию фильма шла полным ходом. 10 февраля 1953 года приказом директора «Мосфильма» С. Кузнецова был назначен старший бухгалтер кинокартины «Иван Грозный — Собиратель России»⁵⁹³. 18 февраля 1953 года состоялось заседание художественного совета Министерства кинематографии СССР, на котором обсуждался литературный сценарий фильма. По мнению одного из участников худсовета известного критики Д. И. Заславского, показ борьбы Грозного с боярами, заговора против царя «придает не то что современную злободневность этому произведению, но, во всяком случае, его политическая острота имеет чрезвычайно актуальный характер»⁵⁹⁴. Все выступавшие под-

⁵⁹¹ РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Д. 2303. Л. 6.

⁵⁹² Там же. Ф. 3058. Оп. 1. Д. 466. Л. 1.

⁵⁹³ Там же. Ф. 2453. Оп. 1. Д. 54. Л. 113.

⁵⁹⁴ Там же. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3653. Л. 30.

черкивали, что фильм будет иметь «очень большое значение». Михаил Чулаки сообщил, что важное значение фильма состоит в том, что «наш народ получает совершенно иной образ Ивана IV»⁵⁹⁵, фильм развенчивает легенды, придуманные буржуазными историографами. По мнению писателя Л. М. Леонова, в представленном литературном сценарии вокруг Ивана Грозного «много людей завербованных»⁵⁹⁶. По мнению литературоведа В. Р. Щербины, Эйзенштейн в своем фильме показал «косматых людей»⁵⁹⁷. Щербина рекомендовал Пырьеву тщательно поработать над языком сценария. По словам Пырьева, поскольку фильм рассчитан на одну серию, то именно поэтому «такая лаконичность эпизодов»⁵⁹⁸. Он сказал, что «такого молодого царя еще не было у нас показано. Это совсем юный, молодой государь, — и вот будет показан этот период его жизни. Вот, так, ведь, и говорится, «вот, солнышко взошло»... А потом уже, в силу целого ряда обстоятельств, с течением времени, многих лет, в результате всех этих интриг, заговоров и т. д., — появляется вот такой образ царя Ивана — «Грозного». И будет показано, до чего был человек доведен в результате всех этих обстоятельств, а потом подведем к этому периоду опричнины. В этом, собственно, заключается наша идея. И, конечно, все то, что улучшает эту идею, — будет нами учтено и по возможности сделано»⁵⁹⁹. В выступлении на худсовете Пырьев заявил, что Курбский — предатель и изменник, «которого нужно пригвоздить к позорному столбу»⁶⁰⁰.

13 февраля 1953 года Министерством кинематографии СССР был издан приказ, подписанный заместителем министра кинематографии СССР В. Ф. Рязановым, «о запуске в подготовительный период художественного цветного фильма «Иван

⁵⁹⁵ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3653. Л. 38.

⁵⁹⁶ Там же. Л. 44.

⁵⁹⁷ Там же. Л. 47.

⁵⁹⁸ Там же. Л. 57.

⁵⁹⁹ Там же. Лл. 62-63.

⁶⁰⁰ Там же. Л. 59.

Грозный — собиратель России»⁶⁰¹. Приказ определил «костяк» съёмочной группы: оператором назначен В. Е. Павлов (с ним Пырьев снял до этого шесть игровых картин), директором картины — В. В. Маслов, а звукооператором В. И. Попов. Определялись и контрольные даты этапов создания фильма на начальном этапе: лимит затрат на постановку фильма должен был быть представлен 20 февраля 1953 года, режиссерский сценарий — 1 апреля того же года, актерские пробы — 30 апреля, постановочно-календарный план и генеральная смета должна была быть представлена 6 мая. Сметная стоимость подготовительного периода была определена в размере 708 000 руб.⁶⁰²

Из пяти фильмов, которые были включены летом 1952 года в план съёмки на 1953-1954 гг., по состоянию на середину весны 1953 года, помимо фильма «Иван Грозный», наиболее интенсивно велись работы по созданию цветной кинокартины «Дмитрий Донской» (режиссер В. М. Петров). Постановка этого фильма была перенесена с «Мосфильма» на «Ленфильм» распоряжением и. о. начальника Главного управления производства художественных фильмов Министерства кинематографии СССР В. Н. Сурина⁶⁰³. Если «Иван Грозный» был запущен в подготовительный период 13 февраля, то «Дмитрий Донской» одиннадцатью днями позднее — 24 февраля. Режиссерский сценарий по этому фильму должен был представлен на утверждение 15 апреля, актерские пробы — 4 мая, а генеральная смета — 22 мая⁶⁰⁴. Стоимость подготовительного этапа была утверждена в размере 640 000 рублей, или почти на 10% меньше, чем по фильму «Иван Грозный». Сроки подготовительного периода у обоих фильмов были примерно одинаковыми. К началу марта 1953 года автором сценария фильма «Дмитрий Донской» Н. Виртой был представлен второй вариант литературного сценария⁶⁰⁵. Но и к этому варианту у Главного управления

⁶⁰¹ РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 1. Д. 54. Л. 167.

⁶⁰² Или 70 800 рублей в пореформенных (с 1961 года) ценах.

⁶⁰³ РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 1. Д. 54. Л. 57.

⁶⁰⁴ Там же. Л. 135.

⁶⁰⁵ Там же. Ф. 2329. Оп. 12. Д. 122. Л. 32.

по производству художественных фильмов были серьезные претензии. Они касались целого ряда принципиальных моментов. По мнению руководства Главного управления, Н. Вирта не отобразил трудности, в которых находилась Русь, народ выступал в сценарии «как послушная сила, он не имеет своего мнения и поэтому легко поддается убеждению»⁶⁰⁶. Претензии касались и стилистики языка — он был модернизирован, в самом сценарии имелись нелогичности, он был слишком большим — вместо одной серии — растягивался на полторы. Сценарий нуждался в научной консультации. Ни первый, ни второй вариант сценария не был прочитан историками. Руководство управления считало, что доработку сценария фильма о Донском можно было провести одновременно «с производством работ по постановке фильма»⁶⁰⁷. Маловероятно, что такие серьезные коррективы можно было внести в сценарий по ходу съёмок. Скорее всего, руководители кинематографии стремились таким образом не выбиться из намеченного графика выполнения работ по производству фильма. Следует отметить тот интересный факт, что в сценарии фильма о Донском одним из действующих лиц был Сергей Радонежский — историческая фигура, которая на советском экране не появлялась.

Еще один из историко-биографических фильмов — «Петр I» находился в стадии обсуждения работы по сценарию: приказом по «Мосфильму» режиссер этого фильма В. И. Пудовкин был отправлен в командировку с 13 по 16 января 1953 года для встречи со сценаристом Б. Чирсковым. Автор приезжал в Москву для обсуждения работы над сценарием во второй половине марта⁶⁰⁸. Сведений о запуске этого фильма в подготовительный этап нет.

В марте 1953 года был представлен литературный сценарий и фильма «Александр Невский», который к тому моменту обрел второе рабочее название — «Александр Невский — победитель тевтонских рыцарей». Руководство

⁶⁰⁶ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 12. Д. 122. Л. 30.

⁶⁰⁷ Там же. Л. 33.

⁶⁰⁸ Там же. Ф. 2453. Оп. 1. Д. 55. Л. 30.

Главного управления по производству фильмов в своем заключении по сценарию, составленном 20 марта, сочло его «приемлемой основой для создания фильма»⁶⁰⁹. Но, тем не менее, в сценарии были найдены «существенные недостатки». Они касались, прежде всего, того, что не было показано тяжелое положение Руси — раздробленность, последствия татарского нашествия. Невский показан, главным образом, как военачальник: недостаточно «раскрыты в этом образе черты мудрого и сильного вождя, умеющего предвидеть и разгадывать замыслы врагов»⁶¹⁰. По мнению авторов заключения, не показано, что Новгородская земля была в то время самой передовой из русских земель, а решающая часть сценария — битва на Чудском озере — «написана конспективно»⁶¹¹. Было рекомендовано показать Невскую битву «не столь развернуто», а также сократить сцены, связанные с татарскими набегами — «сейчас они занимают настолько большое место, что создается впечатление в начале сценария, будто татары являются главным врагом Александра»⁶¹². Обращалось внимание на «вялость внутри-эпизодной драматургии, растянутость отдельных сцен, ненужные длинноты...». Замечание — бывшее общим для всех трех картин — о Невском, о Донском и о Грозном — язык героев был модернизирован. К этому сценарию не было представлено заключение экспертов-историков.

Упоминаний о работе над фильмом «Кутузов» в документах начала 1953 года не содержится. Возможно, потому что постановка фильма была передана другому режиссеру — М. Ромму, который в тот момент был занят работой по окончанию картины об адмирале Ушакове. Рабочее название фильма претерпело изменение: в проекте плана, представленном в конце 1952 года, он значился как «Кутузов и Наполеон». Изначально утвержденный режиссер на этот фильм — М. Чиаурели — приступил к разработке картины «Октябрь»

⁶⁰⁹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 12. Д. 122. Л. 5.

⁶¹⁰ Там же. Л. 6.

⁶¹¹ Там же. Л. 7.

⁶¹² Там же. Л. 8.

(другое название — «Великий Октябрь»). В декабре 1952 года он представил либретто к этому фильму⁶¹³.

Сценарий фильма «Иван Грозный», написанный И. Пырьевым, отличал высокий профессиональный уровень. Это особенно видно на фоне претензий, которые выдвигались к сценариям двух других фильмов — о Невском и о Донском. Из пяти фильмов, о создании которых было заявлено летом 1952 года, работа по постановке «Ивана Грозного» продвигалась самыми быстрыми темпами. В одном из экземпляров режиссерского сценария имеются данные о съёмочной группе⁶¹⁴. Всего в её составе было 32 человека. Композитором был выбран ранее сотрудничавший и с Пырьевым, и с Г. В. Александровым И. О. Дунаевский. В качестве автора стихов к песням был выбран известный поэт А. Сурков. Были определены также художники, гримеры и другой персонал. Планировалось, что на картине, помимо режиссера-постановщика будет работать один режиссер, пять ассистентов режиссера, и характерный участник съёмочных групп периода «малокартинья» — режиссер-стажер⁶¹⁵. Им был назначен Ю. Вышинский, поставивший впоследствии несколько фильмов самостоятельно. Были выбраны и консультанты фильма. Всего их было пять: консультант по истории — профессор, доктор исторических наук Л. В. Черепнин, по архитектуре — член-корреспондент Академии Архитектуры СССР Д. П. Сухов, по музыке — профессор, доктор исторических наук В. М. Беляев, по бытовой культуре — старший научный сотрудник исторического музея М. М. Денисова и военный консультант — полковник И. А. Коротков⁶¹⁶. Подготовительный период создания фильма «Иван Грозный» весной 1953 года был очень интенсивным и насыщенным. 17-18 марта ассистент режиссера Л. Я. Брожовский вместе с мастером-оружейником был направлен в командировку на Тульский оружейный завод для переговоров и принятия заказа на изготовления оружия для картины⁶¹⁷. Он же вместе с ас-

⁶¹³ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3469. Л. 205.

⁶¹⁴ Там же. Ф. 2456. Оп. 3. Д. 2306. Л. 10.

⁶¹⁵ Как правило, им был один из выпускников ВГИКА.

⁶¹⁶ РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Д. 2305. Л. 3.

⁶¹⁷ Там же. Оп. 1. Д. 55. Л. 15.

систентом художника с 21 по 27 марта командировался для консультации зарисовок, обмера и фотографирования артиллерии и оружия XVI века⁶¹⁸. 23 марта оператор В. Е. Павлов и другой ассистент режиссера А. М. Кефчиян были откомандированы в города Ростов-на-Дону, Новочеркасск, Майкоп, Ставрополь, Армавир и Новороссийск для выбора натуральных мест для съёмок⁶¹⁹. Из этой поездки они вернулись 13 апреля⁶²⁰. В начале мая туда же для утверждения мест натуральных съёмок поехали постановщик Пырьев и директор картины В. В. Маслов⁶²¹. Затем, в начале мая, Павлов, Вышинский и ассистент оператора М. И. Дятлов для выбора природы поехали в Серпухов Московской области⁶²². Были начаты актерские пробы. Документы свидетельствуют, как минимум, о двух: из Ярославля на «Мосфильм» в апреле приезжал актер В. П. Бросевич⁶²³, а из Киева актер С. С. Петров⁶²⁴. В начале апреля режиссер Ю. М. Вышинский и ассистент режиссера И. Ф. Языканов были направлены во Львов для отбора костюмов, реквизита и оружия из фондов Львовского Исторического музея⁶²⁵, а оттуда в Одессу для отбора реквизитов и костюмов⁶²⁶. Эта работа длилась около месяца. Реквизит и оружие во Львове были успешно подобраны и 17 апреля туда, для организации их отправки был направлен старший администратор картины И. Л. Биц⁶²⁷. Он же вместе с художником, ассистентом режиссера Кефчияном и тренером-инструктором по верховой езде поехал в Ростовскую область, Ставропольский и Краснодарский края для приобретения «игровых лошадей». Один из членов съёмочной группы был направлен 6 мая в Ташкент и Самарканд для получения от Ташкентской киностудии

⁶¹⁸ РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 1. Д. 55. Лл. 26, 73.

⁶¹⁹ Там же. Л. 26.

⁶²⁰ Там же. Л. 98.

⁶²¹ Там же.

⁶²² Там же. Д. 55. Л. 158.

⁶²³ Там же. Л. 92.

⁶²⁴ Там же. Л. 98.

⁶²⁵ Там же. Оп. 3. Д. 55. Лл. 44, 75.

⁶²⁶ Там же. Л. 98.

⁶²⁷ Там же. Л. 100.

костюмов, реквизита и материала для пошивки халатов, а 7 мая Брожовский и ассистент художника командированы в Ригу «для отбора реквизита и снятия чертежей лафетов и пушек»⁶²⁸. Таким образом, вся весна прошла в активной стадии подготовки к съёмкам фильма.

В конце января 1953 года первый литературный вариант сценария фильма был одобрен руководством «Мосфильма» и направлен на рассмотрение в Министерство кинематографии. Руководство студии в письме на имя министра отмечало, что «идейная концепция и художественное решение» сценария И. Пырьева «отвечают современной исторической точке зрения»⁶²⁹. Автор учел критику фильма «Иван Грозный» Эйзенштейна. Подчеркивалось, что «большой удачей сценария И. Пырьева является создание глубокого, исторически правдивого и яркого по человеческим характеристикам образа Ивана IV»⁶³⁰. В лице Курбского автору удалось показать «подлого, коварного врага, маскирующегося под друга, использующего свою былую воинскую славу. Автор убедительно показывает, как судьба Курбского, докатившегося до измены родине, и поражение бояр-заговорщиков, ставших на путь убийств и отравлений, — являются логическим концом всех реакционных сил, пытающихся остановить исторический ход событий»⁶³¹. О царице Анастасии говорится, что её «светлый образ остался в памяти народа», Малюта Скуратов называется «преданным другом царя», Андрей Чохов — русским умельцем, «выдвинутым» царем. Литературный сценарий И. Пырьева, по мнению руководства студии, следовало отправить на окончательное заключение историков и провести литературную редакцию, в которой сценарий нуждался⁶³².

Выбранный в качестве эксперта-историка доктор исторических наук, профессор исторического факультета

⁶²⁸ РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Д. 55. Л. 158.

⁶²⁹ Там же. Д. 2306. Л. 8.

⁶³⁰ Там же.

⁶³¹ Там же. Л. 9.

⁶³² Там же. Л. 10.

МГУ им. М. В. Ломоносова, на тот момент — заведующий сектором истории феодализма Института Истории АН СССР, Л. В. Черепнин написал отзыв на фильм. Известный отечественный ученый, крупнейший специалист по истории России феодального периода, побывавший в заключении в начале 1930-х гг., а позднее неоднократно подвергавшийся жесткой критике, очень осторожно и деликатно отнесся к рецензированию сценария. Сохранилось его рукописное письмо от 12 февраля 1953 года, в котором он сразу оговорился, что отзыв — предварительный, поскольку он ознакомился с рукописью «только в общих чертах»⁶³³. Черепнин выделил в сценарии четыре положительных момента — обоснованные хронологические рамки, правильный показ деятельности Грозного как прогрессивной, — он был представлен «выдающимся историческим деятелем, полководцем, дипломатом» (из Постановления ЦК ВКП(б), вместе с тем хорошо показаны его противники «из числа реакционного боярства (Курбский и др.), становившиеся на путь измены Родине, переходившие в стан ее врагов, являвшиеся предателями национального дела», убедительно подчеркнута актуальность внешней политики России. Вместе с тем, Л. В. Черепнин считал, что автору «следует еще работать дольше» над сценарием. У Черепнина было три принципиальных замечания по доработке сценария. Необходимо «усилить показ достижений русской национальной культуры». Не было в сценарии показано добровольное признание русского подданства народами Казанского ханства, поддержка прибалтийскими народами борьбы русских войск против «немецких феодалов»: «Фильм должна пронизывать идея дружбы народов, складывающаяся исторически». Этот момент в сценариях — и литературном, и режиссерском — отсутствовал совершенно. Черепнин деликатно пишет о том, что должен «быть больше показан и народ (крестьяне, ремесленники). Собственно, народные низы не были представлены в сценарии вообще. Действующие лица в главных и второстепенных ролях из числа соотечест-

⁶³³ РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Д. 2306. Л. 11.

венников — это бояре, дворяне, купцы и стрельцы. Крестьян и ремесленников не было в принципе ни в литературном, ни в режиссерском сценарии.

Свое заключение по литературному сценарию фильма составило и Главное управление по производству художественных фильмов. 24 февраля 1953 года и. о. начальника этого управления В. Н. Сурин направил его заместителю министра Н. К. Семенову. В нем подтверждались основные тезисы по положительной оценке сценария, высказанные ранее в заключении от киностудии «Мосфильм». Особо подчеркивалось, что данный сценарий «является самостоятельным драматургическим произведением, ни в коей мере не повторяющим сценарий и фильм С. Эйзенштейна»⁶³⁴. И с этим утверждением нельзя не согласиться. Вместе с тем, указывались, по мнению Сурина, и слабые стороны сюжета. По мнению управления Министерства кинематографии, необходимо было «несколько полнее показать развитие культуры в России», например литературные труды Макария, приезд зарубежных специалистов и художников, строительство храма Василия Блаженного. Не следовало так резко показывать суеверие и мнительность царя. Подчеркнуть, что Россия в период царствования Ивана IV становилась многонациональным государством. В сценарии «слишком большое количество действующих лиц и не все поэтому запоминаются», в связи с чем «следует подумать о возможном сокращении второстепенных персонажей». Управление считало, что следует изменить финал сценария: надо «исключить эпизод взятия Полоцка и завершить фильм победоносным выходом русских войск во главе с Иваном IV к Балтийскому морю»⁶³⁵. Собственно, последнее замечание, если бы оно было осуществлено, привело бы к кардинальному изменению сюжета картины и шло вразрез с авторской концепцией Пырьева. Поскольку ни один художественный фильм в начале 1950-х гг. не выходил на экраны без исправлений и корректировок, можно абсо-

⁶³⁴ РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Д. 2306. Лл. 19-20.

⁶³⁵ Там же. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3459. Л. 174.

лютно точно утверждать, что часть сцен в итоговом варианте картины подверглась бы переработке.

Весной 1953 года (не позднее апреля) со стороны высшего политического руководства страны поступили новые установки в плане создания художественных фильмов. А именно, Министерству культуры СССР были даны указания сосредоточиться на создании фильмов на современные темы. Это само по себе свидетельствовало о начале значительных изменений в культурной политике (в частности, в области кинематографии) всего через месяц после ухода Сталина.

Последнее упоминание о фильме «Иван Грозный» в материалах коллегии Министерства культуры СССР⁶³⁶ встречается 27 апреля 1953 года⁶³⁷ (данные о завершении работ по созданию фильма в материалах протоколов коллегии отсутствуют). Вероятно, принципиальное решение о прекращении съемок фильма «Иван Грозный» было принято в конце апреля — начале мая. Фильм был снят с производства приказом министра культуры СССР П. К. Пономаренко № 604 от 11 мая 1953 года⁶³⁸. Во исполнение этого приказа директор киностудии «Мосфильм» своим приказом № 303 от 15 мая 1953 года распорядился все работы по картине «Иван Грозный» прекратить; съемочную группу расформировать; «расторгнуть все договора, заключенные с разными лицами и учреждениями, а также приостановить выполнение всех заказов»; сдать к 20 мая 1953 года все эскизы декораций, костюмов и иконографических материалов; «сдать в актерский отдел альбомы с фотопробами»; «сдать в монтажный цех студии весь рабочий позитив». Таким образом, работы по созданию кинокартины об Иване Грозном были полностью прекращены к концу мая 1953 года. Работа над другими фильмами на историко-биографические темы, о создании которых было впервые объявлено летом 1952 года, также была полностью остановлена. И. А. Пырьев, по видимому, очень сильно пере-

⁶³⁶ В 15 марта 1953 года отрасль кинематографии перешла в ведение вновь созданного Министерства культуры СССР.

⁶³⁷ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 67. Л. 28.

⁶³⁸ Там же. Д. 31. Л. 7.

живал решение о прекращении работы над съемками фильма «Иван Грозный». Для того, чтобы «задобрить» режиссера, приказом министра культуры СССР от 14 мая 1953 года ему была выписана премия в размере 35 000 рублей за успех в прокате фильма «Кубанские казаки»⁶³⁹. Этот фильм Пырьева вышел в прокат в 1950 году. Отметим, что до весны 1953 года (то еще два месяца назад до принятия решения о снятии с производства фильма «Иван Грозный») ни о каких «компенсациях» известным режиссерам за прекращение работы над уже запущенными фильмами не могло быть и речи. 26 мая 1953 года в план производства художественных фильмов на 1953 год были дополнительно включены 8 фильмов. Среди них «Испытание на верность» режиссера Пырьева. Съёмки этого фильма были закончены Пырьевым в 1954 году, на экраны он вышел под названием «Испытание верности» и стал последней совместной работой И. Пырьева и М. Ладыниной. Что же касается фильма «Иван Грозный», то руководство Министерства культуры СССР окончательно закрыло эту тему с включением в план 1953 года нового фильма Пырьева. «Иван Грозный» был снят с производства. Работа над другими фильмами на историко-биографические темы, о создании которых было впервые объявлено летом 1952 года также была полностью прекращена. Пырьев пытался вернуться к постановке фильма в 1967 году. Он обращался к Председателю Госкино СССР А. В. Романову и его заместителю В. Е. Баскакову с просьбой разрешить съемки фильма, выслал им для ознакомления свой сценарий.

Однако весной 1953 года, с наступлением нового этапа в истории страны, история создания фильма об Иване Грозном закончилась.

⁶³⁹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 31. Л. 139.

ФИЛЬМ «ВОЙНА И МИР». ПРЕДЫСТОРИЯ: ОТ ИДЕИ К ВОПЛОЩЕНИЮ (1954–1962 гг.)

Когда в середине 1950-х гг. высшее политическое руководство СССР приняло решение о резком увеличении производства фильмов, в отечественной кинематографии начались грандиозные перемены. Они происходили по нескольким направлениям: от расширения базы киностудий и привлечения молодых специалистов в кино до расширения тематики в планах съемок кинокартин. Новым, по сравнению с предыдущим периодом, направлением стала экранизация произведений отечественной классики. План экранизаций составлялся под непосредственным руководством известного режиссера, актера, а в тот период еще и заместителя министра культуры по вопросам кино и театра Н. П. Охлопкова. Впервые идея об экранизации романа Л. Н. Толстого «Война и мир» была закреплена в документах Министерства культуры СССР в конце 1954 года⁶⁴⁰.

В 1956 году были закончены съемки американско-итальянского фильма «Война и мир» с О. Хепберн и Генри Фонда в главных ролях. На советский экран эта картина попала только в 1959 году (при этом ведущие деятели отечественного кино и руководство Министерства культуры имели возможность посмотреть фильм вскоре после выхода его на экраны за рубежом). Интересен и тот факт, что во Франции проката у фильма не было. Выход американско-итальянского фильма оказал определенное влияние на планы по созданию советского фильма.

Министр культуры Н. А. Михайлов летом 1957 года на коллегии Министерства культуры СССР сообщал: «Я просил редакцию «Советской культуры» опубликовать маленькое

⁶⁴⁰ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 225. Л. 151.

сообщение: уважаемые товарищи, просим писать нам о плане. Газета получила более 200 писем. И на одном из первых мест стоит вопрос: неужели советским кинематографистам не стыдно за то, что американцы создали «Войну и мир» раньше нас? Почему не сделать в будущем году одну, а может быть, и две серии «Войны и мира»?⁶⁴¹ По мнению Михайлова, «мы не можем тащиться в хвосте событий». Начальник Главного управления по производству фильмов Министерства культуры СССР И. А. Рачук так обосновывал необходимость отечественной экранизации: «Мы должны поставить «Войну и мир» именно сейчас, когда нам рассказывают, что французская киноорганизация включила «Воскресение» в свой план, а в плане 1958 года итальянской киноорганизации стоит «Анна Каренина». Они берут наши лучшие произведения и создают по ним фильмы»⁶⁴². Н. П. Охлопков, который если можно так сказать, был большим патриотом отечественного искусства, заявил: «Ведь в американском фильме все плохо. Ведь там Кутузов — это монгол с раскосыми глазами, с отвратительными глазами; это человек — убийца. Если там великолепно Наташа Ростова, то плох Андрей. Все плохо, все плохо, все плохо, - и все-таки гений Толстого пробивается»⁶⁴³. Заметим, что в самом начале оттепели Охлопков, говоря о приоритете развития отечественной театральной школы, утверждал, что итальянское кино и театр находятся на подъеме потому, что взяли из русской школы все лучшее, дополнили и обогатили, в то время как советская театральная школа развивалась в неправильном направлении.

Известный режиссер и признанный мастер М. И. Ромм не планировал осуществлять экранизацию «Войны и мира». Сохранилось его высказывание по этой теме о том, что американцам легче ставить «Войну и мир», так же как им легче было бы поставить Мопассана или Диккенса. Потому что они не являются для американцев святыней. А Ромм заявил, что прежде чем ставить «Войну и мир» он будет думать три ме-

⁶⁴¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 537. Л. 166.

⁶⁴² Там же. Л. 172.

⁶⁴³ Там же. Л. 171.

сяца – принять решение или нет. Так как очень велика ответственность⁶⁴⁴.

При этом с 1956 года режиссером фильма значился И.А. Пырьев. Вначале предполагалось снять двухсерийный, позже цветной трехсерийный фильм. Помимо того, что Иван Александрович был весьма значимой фигурой в отечественной кинематографии: с 1954 года стал членом коллегии Министерства культуры СССР, в 1954–1957 гг. — директором киностудии «Мосфильм», а также руководил Оргкомитетом Союза кинематографистов, у него за плечами был богатый опыт создания очень популярных фильмов. Картина «Война и мир» по его сценарию была добавлена в план производства фильмов на 1958 год, как переходящая на 1959 год. То есть намечалось, что в 1958 году Пырьев должен приступить к съемкам. Но уже весной 1958 года стали высказываться сомнения в необходимости создания отечественной экранизации «Войны и мира» после американо-итальянского фильма. А к 1959 году был написан сценарий только первой серии картины. Длительность работы над сценарием объяснялась не только тщательным отношением И. А. Пырьева к материалу, но и его занятостью государственными и общественными делами, а также работой над другими проектами. Пырьев продолжал работу над сценарием, но в итоге Министерством культуры СССР было принято решение об отказе от этой постановки. Этот факт развенчивает миф о якобы абсолютном всемогуществе И. А. Пырьева в сфере кино во второй половине 1950-х — 1960-х гг.

В качестве инициатора постановки выступил известный актер и начинающий (на тот момент) режиссер С. Ф. Бондарчук. Как актер Бондарчук в 1952 году получил за выдающееся исполнение роли Тараса Шевченко по личному указанию Сталина звание народного артиста СССР (минуя промежуточные звания) и к 1953 году уже имел большой вес в отечественном кино. Он наряду с ведущими мастерами-режиссерами (это полуофициальное обозначение режис-

⁶⁴⁴ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 537. Л. 170.

серов, которым было разрешено ставить фильмы в период «малокартинья») подписал в апреле 1953 года обращение о плачевном состоянии в сфере кино и необходимости изменений. Среди подписантов этого письма актерами были только С. Бондарчук и Б. Чирков. В конце 1950-х гг. некоторые маститые режиссеры (в их числе И. А. Пырьев) выступали против перехода Бондарчука в режиссуру: «А с другой стороны, когда художественный совет, бережно относящийся к такому крупному актеру, как Бондарчук, говорит, что знаний пока у него недостаточно, нас обвиняют в том, что это главреперткомовская позиция», — и настаивали, что если и разрешить Бондарчуку ставить фильм, то первая постановка обязательно должна быть короткометражной. Но переход Сергея Бондарчука в режиссуру тогда поддержал министр Н. А. Михайлов, и в 1959 году Сергей Федорович снял свой первый полнометражный фильм — «Судьба человека».

С. Ф. Бондарчук с очень большой ответственностью отнесся к работе над постановкой. Он считал, что в американско-итальянской картине потеряно самое главное — гений Толстого. В «предподготовительный» период, как называл его сам С. Ф. Бондарчук, работа велась «больше в самостоятельном начале, чем в профессиональном». Надо отдать должное энтузиазму и большой энергии Сергея Федоровича на этом и последующих этапах.

Работа над экранизацией рассматривалась начальниками от кино, в том числе, и как ответ на американско-итальянский фильм. Учитывали и то, что в 1962 году отмечался юбилей Отечественной войны 1812 года. Писатель Л. В. Никулин объяснял важность качественной отечественной постановки «Войны и мира» еще и тем, что снятые в начале 1960-х гг. по произведениям Л. Н. Толстого «Казачьи» и «Воскресение» не являются «первоклассными фильмами». Поэтому кинокартина «Война и мир» должна быть снята на совершенно ином уровне. Но, судя по выступлениям С. Ф. Бондарчука и созданному фильму, не этими, возможно важными, но сиюминутными соображениями руководствовалась в своей работе творческая группа. Бондарчук, безусловно, принимал их во вни-

мание, но главное, по замыслу режиссера, было передать дух произведения Л. Н. Толстого.

Сценаристами фильма стали сам С. Ф. Бондарчук и В. И. Соловьев. До весны 1962 года ими было написано девять вариантов сценария. Соловьев говорил о том, что «одно время увлеклись передачей только общественных событий и тем, которые раскрывают только дух времени. Но это показалось скучно».

В подготовительном периоде были определены не только авторы сценария и режиссер, но и художник-постановщик, которым на раннем этапе был Е. И. Куманьков. В поисках натуры он объездил несколько городов и выбрал в качестве места съемок Суздаль, с тем условием, что «на фоне Суздаля» надо будет построить несколько декораций — в частности, Арбатскую площадь и дом Ростовых. По поводу отображения сражений Куманьков опасался, что они могут превратиться «в шикарный парад».

В тесном контакте со съемочной группой работали два военных консультанта, главный был генерал армии В. В. Курасов. Они положительно отнеслись к сценарию, представленному в начале 1962 года, но отстаивали включение в картину как можно большего количества боевых действий. В частности Курасов говорил о том, что мало отображено сражение под Малоярославцем, не показана Березина.

По мнению Бондарчука, из самых сложных моментов в подготовительном периоде — выбор актеров на три главные роли: Пьера, Андрея и Наташи. К обсуждению постановки на коллегии в марте 1962 года режиссер определился только с актрисой на роль Наташи. Он выбрал Людмилу Савельеву, которая не была драматической актрисой.

Сценарий был направлен на отзыв в Государственный музей Л. Н. Толстого, рецензию написал литературный консультант академик Н. К. Гудзий, а также известный литератор В. Б. Шкловский. Рецензия последнего начиналась словами: «сценарий очень хорош».

Обсуждению вопросов, связанных с постановкой фильма, была посвящена коллегия Министерства культуры,

состоявшаяся 16 марта 1962 года⁶⁴⁵. В повестке дня обсуждение создания фильма было единственным вопросом (как правило, на одной коллегии обсуждались несколько тем). Сам по себе этот факт свидетельствует о том, какое перво-степенное значение придавалось съемкам фильма. Впервые на коллегии после почти десятилетнего перерыва с тех пор, как на коллегиях Министерства кинематографии обсуждался едва ли не каждый фильм, или на коллегиях Министерства культуры в первое время его существования обсуждались как минимум наиболее значимые фильмы, было обсуждение процесса подготовки к съемкам.

Вела коллегию министр Е. А. Фурцева. Помимо творческой группы, присутствовали: консультанты; представители творческих союзов (от Союза писателей — Л. В. Никулин, от Союза художников — С. В. Герасимов и Ю. И. Пименов, от Оргкомитета Союза работников кинематографии — режиссер С. И. Юткевич); представители от Совета министров СССР, Министерства обороны, Госплана, московской партийной организации и журналисты из изданий Министерства культуры; академик Н. К. Гудзий; директор Государственного музея Л. Н. Толстого Н. Н. Беспалов (в последний период сталинского времени он возглавлял Комитет по делам искусств СССР); представитель от Института истории искусств В. С. Кружков (в начале 1950-х гг. возглавлял отдел ЦК КПСС по литературе и искусству, а в самом начале оттепели был заведующим отделом пропаганды и агитации ЦК). И. А. Пырьев, будучи членом коллегии Министерства культуры СССР должен был принимать участие в работе и этой коллегии, но на заседании не присутствовал.

О своем отношении к предстоящим съемкам картины Сергей Федорович на заседании коллегии высказался так: «Для себя лично я рассматриваю решение ставить эту вещь, как какой-то подвиг, связанный с безумием». На момент перехода работы над фильмом в подготовительный период он говорил, что создатели получают письма, советы высказыва-

⁶⁴⁵ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 903. Л. 4.

ются на встречах. Бондарчук очень сильно дорожил актрисой, которую нашел на роль Наташи Ростовской. Настолько, что просил коллегия Министерства утвердить Л. Савельеву «хотя бы условно», чтобы она не уехала сниматься в Ленинград в фильме, где должна была играть балерину.

Все выступавшие на коллегии отмечали, что представленный сценарий является очень хорошей основой для будущего фильма. Так, академик Гудзий говорил о том, что «сценарий сделан с большой любовью к толстовскому тексту, с большим эстетическим чутьем и с большим пониманием самого текста «Войны и мира»... Вообще, трудно было бы исчерпать все похвалы, которые можно было бы высказать в адрес сценаристов в связи с их работой над фильмом». При этом он резко выступал против французского языка в фильме, настаивая, что он допустим лишь в самых редких случаях. Вот как Гудзий высказался о его обилии в романе: «В конце концов Толстому не хватало хорошего гослитовского редактора, потому что ни в одном произведении русской литературы нет такого беспорядочного, неоправданного изобилия французских текстов, как мы находим у Толстого в «Войне и мире»...».

Положительно отнеслись к работе Бондарчука и маститые режиссеры, участвовавшие в обсуждении — С. И. Юткевич и Л. О. Арнштам. Последний занимал должность советника при министре культуры. Юткевич поддерживал идею экранизации этого сценария, говорил о том, что дух толстовского романа в сценарии сохранен. Он вступил в спор с военным консультантом, «который захотел видеть правдивое отражение всех военных событий 1812 года» — не для этого создается картина. По мнению Сергея Иосифовича, если изучать боевые действия, то «нужно писать военные исследования, может, новый роман и т. д.» Он говорил: «Пусть это будет «Война и мир» Бондарчука». Нравилась Юткевичу и представленная изобразительная сторона. Вообще, по его мнению «если будет рассказано глазами современного художника, с тщательным отбором, от этого картина только выиграет. Я верю, что советская культура, не только совет-

ская кинематография, обогатятся очень нужным и важным произведением». Лео Оскарович Арнштам говорил о том, что «фильм делает сравнительно молодой режиссер... Это меня радует и греет. Но я боюсь, чтобы мы не оказались иногда советчиками, которые даже при доброжелательстве могут в этом деле сбить». Говоря о новаторстве в отечественном кино, Арнштам заявил, что оно «лежит в удивительном сплаве лирического движения личных судеб человека с эпическим вихрем истории». В отображении русского дворянства Арнштам считал важным, чтобы «не было ханжонковщины, чтобы не было кукольности».

Один из руководителей отдела изобразительных искусств Министерства культуры А. Г. Халтурин выступил против идеи снимать Москву в Суздале: «Суздаль, как город, представляет собой заселение обывательского, мещанского характера, и при этом Суздаль стоит далеко от московской архитектуры». Нет в Суздале и ни одной усадьбы, похожей на московскую. По мнению Халтурина, в качестве объекта съемки можно использовать дом Хрущева в районе Кропоткинской, можно изучить собрание чертежей в Историческом музее с целью воссоздания зданий.

Представитель от Института истории искусств Е. В. Гиппиус рекомендовал авторскому коллективу использовать в постановке музыку С. Прокофьева, Д. Кабалевского и Г. Свиридова. Но эту идею отвергла Фурцева: «А почему боитесь молодежи? Для молодого человека эта работа — путевка в жизнь. Может быть, не всегда у него будет получаться, можно помочь... Конечно, речь не идет о начинающем композиторе». Фурцева не давила на режиссера в плане выбора композитора: все равно будет ли это известный композитор или молодой. Главное по ее мнению, чтобы он был «таким же энтузиастом, как Сергей Федорович и другие товарищи, с которыми он работает. Если энтузиазма не будет, не будет и музыки. Выбирайте, мы согласимся с вашим предложением, мы надеемся на ваше чутье художника». В итоге в качестве композитора к фильму был выбран В. А. Овчинников.

Руководство Минкульта поддерживало Бондарчука и не тяготило его вмешательством в творческий процесс. Так, первый заместитель министра культуры А. Н. Кузнецов заявил: «Я с интересом прочел этот сценарий и не осмеливаюсь делать замечания по существу. Чтобы делать такие замечания, нужно очень хорошо знать «Войну и мир», знать, как создавалось это произведение... Бондарчук взял на свои плечи постановку колоссальной ответственности и страшно трудную. Можно пожелать ему всяческих успехов и оказывать ему возможную помощь. И нужно иметь в виду, что картину нужно не только сделать лучше американской, но картина должна быть сделана по Толстому, которого мы должны знать лучше, чем американцы». Кузнецов считал, что нужно делать произведение Толстого, а не по Толстому: «нужно обязательно показать, что победил народ, победила стратегия гениального Кутузова, победили русские героические войска».

Е. А. Фурцева предложила коллегии утвердить предложенный сценарий. Поддержала она и идеи о том, что нужно из батальных сцен выбрать главные и французскую речь оставить в минимальном объеме. Фурцева вспоминала, что в молодости, будучи студенткой, читала «Войну и мир», но больше внимания обращала на любовные сцены и пропускала батальные, а участвуя со своей стороны в подготовке создания фильма, в начале 1960-х гг. перечитала роман заново, по-другому. В частности, она пыталась понять, прообразом каких героев были декабристы.

Не только уровень, но и сам ход обсуждения в марте 1962 года свидетельствовал о том, насколько фундаментально к будущей постановке относился не только авторский коллектив, но и все причастные: от консультантов до сотрудников Министерства культуры. По поводу значения министра Фурцевой для картины Бондарчук высказался так: «Мне хочется поблагодарить Екатерину Алексеевну за все, что она сделала для нас». Действительно, Фурцева сделала очень много для воплощения замысла Бондарчука в жизнь, но при всей той поддержке, которая была оказана со стороны Е. А. Фурцевой на начальном этапе, и при той большой роли,

которую сыграли участники съемочной группы, главная роль в осуществлении экранизации принадлежит Сергею Федоровичу Бондарчуку.

В марте 1962 года коллегия Министерства культуры СССР одобрила работу над фильмом «Война и мир». Фильм было решено снимать в двух вариантах: обычном и широкоформатном (то есть снимать на 35-мм и 70-мм пленках). Специально для съемок фильма предусмотрели выделение дополнительных ассигнований «Мосфильму» на покупку кинотехнологического оборудования, планировалась закупка необходимых материалов за рубежом. Один из заместителей министра должен был заняться согласованием с Министерством обороны вопросов о выделении личного состава, военного снаряжения и техники, необходимых для съемок батальных сцен. Отделу театров Министерства культуры предписывалось «оказать максимальное содействие в подборе актеров — исполнителей ролей в фильме,... а в дальнейшем по обеспечению их участия в съемках...»

ПЕТР ТОДОРОВСКИЙ И ЕГО «ВЕРНОСТЬ» (1963-1965 гг.)

«Верность» — фильм с таким не совсем обычным для картины на военную тему названием должен был, по замыслу авторов сценария, изначально называться «Пусть всегда будет солнце». Так называется песня (композитор А. Островский, поэт Л. Ошанин), которая впервые прозвучала в 1962 году. Она была настолько популярной, что в наши дни её бы назвали хитом. Песня эта не затерялась, известна и периодически исполняется в наши дни. Надо сказать, что у Петра Ефимовича Тодоровского был еще один опыт, когда он изначально называл сценарий (кстати, тоже на военную тему) «Этот день Победы». По строчке из другой популярной песни, которая тоже пережила время написания, наиболее известна в исполнении Льва Лещенко (композитор Д. Тухманов, поэт В. Харитонов). Фильм, вышедший в 1978 году, назвали «В день праздника».

Отметим, что тема Великой Отечественной войны занимает в кинематографе Петра Ефимовича Тодоровского особое место. Он часто обращается к ней прямо или опосредованно в фильмах на протяжении всего своего творчества (как в советский, так и в постсоветский период). Неудивительно, что и первый полностью самостоятельный фильм Тодоровского «Верность», и самый последний «Приорита» посвящены войне. Помимо упомянутых выше, главные герои его фильмов — участники войны в «Военно-полевом романе», «Анкре, еще анкор», «В созвездии Быка». Тема Великой Отечественной затрагивается и в фильмах Тодо-

ровского на сугубо мирные темы. Так, в фильме «Своя земля» один из главных героев – фронтовик, в фильме «Городской романс» персонаж З. Гердта вспоминает о днях войны, один из героев кинокартины «Любимая женщина механика Гаврилова» — персонаж Е. Евстигнеева (родной дядя главной героини Риты) - ветеран Великой Отечественной войны. Герои картин Тодоровского на военное темы люди разных возрастов. Здесь и молодой курсант, затем лейтенант, и офицеры в самых высоких званиях, и умудренные опытом ветераны. Повествует Тодоровский о войне разными красками, интонациями, настроением, с точки зрения самых разных людей, живших в то время. Но всегда правдиво.

Сценарий будущего фильма «Верность» был создан к 1963 году известным бардом Булатом Окуджавой. Почему именно он написал основу для будущего фильма Тодоровского? Во многом потому, что у него в 1961 году вышла повесть «Будь здоров, школяр» на военную тему. Повесть эта во многом автобиографична. Окуджава родился в 1924 году, что символично — именно 9 мая, участвовал в Великой Отечественной войне, был ранен, награжден медалями.

Ровесник Булата Окуджава — Петр Тодоровский, был всего на год младше. В этом смысле пути, ощущения молодых людей в чем-то схожи. Но есть и значительные отличия. Окуджава служил рядовым, Тодоровский же изначально, еще до того, как попал на фронт, закончил военное училище. Окуджава из-за ранения был демобилизован в 1944 году, Тодоровский закончил свой боевой путь в Берлине, воевал в составе Первого Белорусского фронта. Петр Ефимович в ходе войны был награжден боевыми орденами и служил на фронте с момента окончания училища и вплоть до окончания войны. В жизни Окуджавы произошли большие потрясения еще до войны — репрессированы родители (расстрелян отец, сослана мать), он сам из-за этого вынужден был сменить местожительства — уехал из Москвы в Тбилиси. Петр Тодоровский до начала Великой Отечественной войны жил в провинциальном, местечко-

вом городке Бобринец (по современному делению — в составе Кировоградской области). Он, так же как и Окуджава, вынужден был сменить место жительства. Но в связи с началом войны семья эвакуировалась в Саратовскую область. Именно в Саратовское военное училище Петр Тодоровский поступил после окончания школы. И именно его он избрал для натурных съемок при создании своего первого полностью самостоятельного фильма. Сто лет со дня рождения режиссера, сценариста, оператора, автора музыки к фильмам отмечается в 2025 году.

Для исполнителя главной роли в «Верности» — молодого актера Владимира Четверикова эта работа стала первой и, возможно, самой яркой. Для начинающего актера это был отличный старт, который, к сожалению, не имел столь значимого продолжения. А вот исполнительница роли Зои — Галина Польских к моменту съемок в «Верности» уже была настоящей звездой. За ее плечами уже был очень удачный опыт — главная роль в картине «Дикая собака Динго» и одна из главных ролей в фильме, сценарий к которому написал друг Петра Тодоровского — Геннадий Шпаликов, «Я шагаю по Москве». Из исполнителей других ролей интересна Антонина Дмитриева, наиболее памятная по характерной роли старшей пионервожатой в фильме «Друг мой Колька», вышедшем в 1961 году.

Постановка первого полностью самостоятельного фильма Тодоровского осуществлялась в рамках празднования 20-летия Великой Победы. В отечественной кинематографии фильмы на тему Великой Отечественной войны начали создаваться еще до ее окончания. Это, например, и «Жди меня», и «В шесть часов вечера после войны», «Небесный тихоход». Последний был подвергнут жесткой критике во второй половине 1940-х гг. В первые послевоенные годы выпускались лакировочные фильмы, главным действующим лицом в которых был Сталин, например, «Клятва» и «Падение Берлина». Подобные картины были изъяты из проката в середине 1950-х гг. В самом начале оттепели, в том числе и в кинематографе происходит переосмысление темы войны.

Как один из итогов — обращение к теме рядового человека. Прежде всего, в фильмах «Летят журавли», «Баллада о солдате» и других. В кино в середине 1950-х гг. приходит новое поколение. Люди, которые не только пережили войну, но и были её участниками — рядовыми солдатами или младшими офицерами.

Несмотря на то, что фильм Тодоровский снимал на Одесской киностудии, руководство процессом создания происходило в Москве. Что характерно для истории кинематографа практически всего советского периода. Именно в Москве утверждались планы производства фильмов, сценарии, запуск фильмов в постановку. Именно редакторы Госкино СССР играли главную роль, и их вердикт был определяющим в процессе создания той или иной кинокартины. Фильм разрешался к демонстрации на экранах страны тоже в Москве, здесь же определялась категория фильма.

«Верность» — первый полностью самостоятельный фильм Петра Тодоровского в качестве режиссера. До того, в 1962 году, им на той же Одесской киностудии был поставлен фильм «Никогда». Но то был совместный проект с другим режиссером — В. Дьяченко. Об этом спустя годы говорил и сам Петр Ефимович. Интересно, что в период съемок фильма «Никогда» Тодоровский на квартире у своего друга Марлена Хуциева познакомился с Геннадием Шпаликовым. Шпаликов сразу же понравился Тодоровскому, при первой же встрече он переименовал его в «Геноцваликова»⁶⁴⁶. По воспоминаниям Тодоровского, «узнав, что мы с режиссером Владимиром Дьяченко приступаем в Одессе к работе над фильмом «Никогда», Гена взмолился: «Никогда не видел моря!. Придумайте что-нибудь, вызовите меня в Одессу». Мы вызвали его...» Тодоровский, конечно, не был первым, кто начинал творчество в кино в дуэте. Наиболее известные до него в отечественном кино примеры сотрудничества: Л. Трауберга и Г. Козинцева, И. Хейфица и А. Зархи. Свой путь в кино Тодоровский начинал как оператор. Он закончил курс во ВГИКе на операторском

⁶⁴⁶ РГАЛИ. Ф. 2912. Оп. 6. Д. 429. Л. 1.

факультете, а руководителем диплома был Борис Волчек. И сам диплом (2 короткометражки, одна из которых была отмечена) и свои первые фильмы Петр Тодоровский снимал в дуэте с однокурсником оператором Радомиром Василевским. Затем они вместе работали на Кишиневской киностудии, откуда их перевели на Одесскую киностудию. Как операторы сняли свой первый игровой фильм «Весна на Заречной улице», принесший им оглушительный успех. И, как бы сейчас сказали, были номинированы в составе творческой группы на самую главную в то время премию страны — Ленинскую. Этот фильм и стал их последней совместной работой.

Сразу после завершения первой режиссерской работы в дуэте Тодоровский приступил к новому проекту, где он был полностью самостоятельной единицей.

К осени 1963 года был готов первый вариант сценария «Пусть всегда будет солнце»⁶⁴⁷. Один из главных тем будущего фильма — мужание, становление молодого человека в условиях войны. Вчерашний школьник попадает сначала в военное училище, а затем на фронт. Он готовится защищать родину, свой народ, своих близких.

Несмотря на то, что работа над сюжетом заняла продолжительное время, все — и сами авторы, и руководство киностудии признавали, что сценарий требует «определенной доработки». При этом Петр Ефимович изначально был готов к совершенствованию сценария. Отметим, что это был не первый опыт работы Тодоровского в качестве сценариста. В самых первых работах в кино — двух короткометражных документальных фильмах, уже в них Тодоровский выступил не только как оператор, но и как автор сценария.

На 23 ноября 1963 года было намечено первое обсуждение сценария «Пусть всегда будет солнце» в Москве, в Государственном комитете по кинематографии (Госкино) СССР. На обсуждение были приглашены директор Одесской киностудии В. А. Федоров и режиссер П. Е. Тодоровский.

⁶⁴⁷ РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 602. Л. 1.

Из «несомненных достоинств» будущего фильма сценарно-редакционная коллегия Госкино отметила авторскую манеру повествования, лирический колорит, теплоту, стремление к глубокому раскрытию духовного мира героев. Но в сценарии, по мнению руководства, Госкино тема войны нашла «одностороннее воплощение», в нем превалируют нотки абстрактного гуманизма. Главный герой — Юра Никитин думает только об одном и том же — «об ужасах войны», «о несоответствии между тем, что человеку «положено» и «что ему приносит война». Основное внимание авторов сосредоточено на жертвах войны, причем на жертвах случайных. Так, из-за оплошности командира гибнет девушка-снайпер, также случайно гибнет солдат Терехин⁶⁴⁸ — причем авторы стремятся обобщить эту случайную смерть. А в финале вообще «показана цепь случайных смертей»⁶⁴⁹ — получается, что на первом плане не воинский подвиг, а жертвы войны. Руководство Госкино указывало и на то, что материал в первом варианте сценария «неверно осмыслен в философском отношении». Не показана эволюция самого главного героя — Юры Никитина. В конце сценария он представлен полковником «с большим и славным боевым путем». В облике молодого лейтенанта недостаточно мужественности, характера, твердости, решительности, способностей и умения руководить людьми, которые должны быть присущи офицеру, даже молодому. Неясен образ главного героя и в деталях. Так, например, в изначальном варианте непонятно отношение Никитину к женщине, которая, находясь в тылу, ворует из столовой ведро с обедками, оправдывая себя тем, что у нее на фронте двое сыновей, а дома ждут голодные малыши (в самом фильме Никитин отпускает женщину, но высказывает крайне негативное отношение к её поступку).

Кроме того, руководство Госкино пришло к выводу, что сценарий нуждается еще и в консультации военных специалистов — некоторые сцены не выглядели достоверно,

⁶⁴⁸ РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 602. Л. 14-15.

⁶⁴⁹ Там же. Л. 9.

отдельные сцены «были рассчитаны на чисто внешний эффект».

По итогам первого обсуждения в Москве было принято решение о том, что литературный сценарий достаточно сырой и в режиссерскую разработку его разрешать нельзя — авторам необходимо работать над литературной основой.

Авторы взялись за доработку, против которой, повторимся, не возражал и сам будущий постановщик. И вот второе обсуждение в Москве, спустя почти полгода после первого — 7 апреля 1964 года⁶⁵⁰. Из достоинств отмечалось, что герои фильма — люди симпатичные, сценарий создан с юмором (в частности, обыгрывается муштра в училище), что показаны молодые люди, которых война застала в тылу и они не сразу сталкиваются с ней, как говорится, лицом к лицу. Процесс становления человека решается в камерно-психологическом плане — «это выгодно отличает этот сценарий от других».

Главный недостаток состоял в том, что интересы и заботы молодых людей незначительны в сравнении с тем, что беспокоило сознание тех, кто жил в то время. Начало сценария «сразу же задает неверную тональность» всей вещи, ведь люди в годы войны «живо интересовались ходом войны, разворачивающимся наступлением», а в сценарии, по выражению главного редактора Сценарно-редакционной коллегии Госкино СССР А. Л. Дымшица (участника войны) молодые люди живу «скудным духовным пайком»⁶⁵¹. Не ощущался боевой и мужественный ритм тыловой жизни, «которая отсчитывала время по сводкам Совинформбюро, мерила расстояния по движению флажков на карте страны». Экспозиция выглядела растянутой и «несколько развлекательной». Здесь нельзя не отметить, что сам Тодоровский в период войны, безусловно, очень интересовался тем, что происходило на фронте. У него в начале войны был призван старший брат Илья (1922 г.р.), который пропал без вести. И именно будущий режиссер указан в документах, сохранившихся в архиве

⁶⁵⁰ РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 602. Л. 20.

⁶⁵¹ Там же. Л. 27.

Министерства обороны, как ближайший родственник, хотя тогда были живы их родители. Именно Петр Тодоровский обращался и в период войны и после её окончания в различные инстанции, чтобы узнать о судьбе брата. И только спустя почти 60 лет он ему стало известно, что старший брат погиб под Ленинградом в 1942 году. Критики сценария практически в один голос отмечали, что в характере Никитина нет «такого взлета, который определил бы его более мужественное, более высокое поведение». Говорилось и о том, что «Никитин все-таки выглядит чужеродным телом в этой войне, он не приобщен к новой жизни, новой роли, выглядит отрезанным от огромного солдатского коллектива, одиночкой»⁶⁵². Не хватает боевого крещения главного героя. По сценарию оставалось ощущение, что где-то далеко идет война и она не затрагивает главных героев – люди живут своей жизнью и война их мало тревожит. Слабым выглядел и капитан (в это роли снялся Е. Евстигнеев) — его размышления о фашизме, о двух группах, на которые делится человечество. Это наивно слушать из уст взрослого, умудренного опытом человека, кадрового военного. А Дымшиц заявил, что рассуждения капитана о добре и зле «и школьнику-то не свойственны, это даже нельзя назвать философией». Заявлять о войне, «что она есть зло, - это значит сказать только полправды, к тому же не для кого не новой... главный акцент в сценарии следует сделать не на ужасах войны и показе всеобщих страданий, а на том героическом начале, на том сознательном и самоотверженном поведении советских людей, благодаря которому и была одержана великая историческая победа нашего народа над фашизмом»⁶⁵³.

Один из критиков (Балихин) видел в сценарии такие стилистические ключи: бытовой, резко подключающийся элемент романтики (очевидно, имелись в виду отношения Никитина с Зоей) и «плакатно-публицистический план, в котором решен финал». Первоначально, по сценарию, финал

⁶⁵² РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 602. Л. 22.

⁶⁵³ Там же. Л. 31.

выглядел так: «Дальний план. На фоне неба, далеко на горизонте фигура немца. Он высоко держит руки над головой, а в небе мириады огней, вспышки салютов, море человеческого ликования... КОНЕЦ»⁶⁵⁴. Фильм заканчивается патетически, но не салютом и главный герой в нем, не в звании полковника. Финал картины — молодые ребята, среди них тот же Никитин, поднимающиеся в атаку на врага.

Другой критик — Щербина заявил, что «авторы концентрируют свое внимание не на ходе событий, они концентрируют свое внимание на осмыслении сущности событий, и это, на мой взгляд, большое достоинство сценария»⁶⁵⁵. Но по тому варианту сценария, который был к апрелю 1964 года, по мнению Щербины, снять хороший фильм будет трудно, хотя в нём заложены предпосылки, чтобы создать не просто удовлетворительный, а хороший фильм. Авторы очень сильны, когда говорят об алогичности войны и «заметно слабы», когда говорят о мужании человека в условиях страданий, совсем глухо говорят о ненависти, которая является одним из факторов, которые привели к победе. А по мнению Щербины, «без этого нельзя говорить о жизненной достоверности».

А. В. Караганов, кинокритик и киновед, входивший также в руководство Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР (предтечи Союза кинематографистов), 17 апреля 1964 года составил в целом положительный отзыв на сценарий. Он подчеркивал, что сценарий «Пусть всегда будет солнце» привлекает «живостью, светлостью изображения солдатской жизни. Авторы старательно обходят соблазны легких и банальных ходов. Они делают это с успехом»⁶⁵⁶. Сомневался он, так же как и некоторые другие критики в необходимости появления образа Зои «в сценах фронтовых», но, может быть режиссером эти сомнения в фильме будут сняты.

Петр Тодоровский заявил по итогам обсуждения: «Есть замечания, с которыми я согласен и которые нетрудно сделать. Но я боюсь, чтобы не было заключения, которое

⁶⁵⁴ РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 6. Д. 53. Л. 177.

⁶⁵⁵ Там же. Оп. 4. Д. 602. Л. 24.

⁶⁵⁶ Там же. Л. 40.

приведет к тому, что сценарий надо будет переписывать заново... Мне кажется, что некоторые эпизоды неправильно прочитаны. Может быть, не совсем точно записано, но я вижу становление характера героя. Ваши требования не вызывают возражений»⁶⁵⁷. Заново переписывать весь сценарий не пришлось. Но авторы, в первую очередь режиссер, вновь взялись за переработку.

В июне 1964 года Сценарно-редакционная коллегия Госкино СССР, рассмотрев очередной вариант сценария «Пусть всегда будет солнце», поддержала решение о запуске сценария в подготовительный период⁶⁵⁸, рекомендовав более тщательно выписать диалоги в фильме и финал картины сделать более оптимистичным, жизнеутверждающим.

В апреле 1965 года приказом по Одесской киностудии в связи с тем, что для завершения кинокартины «Верность» нужны были дополнительные съемки сметная стоимость производства фильма была увеличена на 12900 рублей, общая сумма составила 337400 рублей⁶⁵⁹. Интересно, что бюджет «Верности» был увеличен за счет сокращения расходов на производство картины «Погоня», постановку которого осуществлял на той же Одесской киностудии бывший партнер Тодоровского по первым фильмам Радомир Василевский.

Организацией съемочного процесса занимались на самом высоком уровне руководства Госкино СССР. Так, заместитель председателя Госкино СССР В. Е. Баскаков 3 июля 1964 года обратился к министру общественного порядка (так тогда называлось Министерство внутренних дел) РСФСР (союзного в то время не было) В. С. Тикунову с просьбой о разрешении съемок в училище в Саратове в период декабря 1964 – января 1965 гг. сроком 15 съемочных дней. И о выделении 100 человек курсантов училища для проведения съемок, а также обеспечения консультантами.

На завершающей стадии работы над фильмом, 30 апреля 1965 года, приказом директора Одесской киносту-

⁶⁵⁷ РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 602. Л. 29.

⁶⁵⁸ Там же. Л. 45.

⁶⁵⁹ Там же. Л. 51.

дии В. Федорова, в связи с проведением дополнительных съемок фильма «Пусть всегда будет солнце» (отметим, что и на завершающем этапе фильм еще имел первоначальное название) была увеличена сметная стоимость производства фильма. Киностудия жила в рамках отведенного её бюджета и не могла распоряжаться только теми деньгами, которые ей были отведены на год вышестоящими органами. Поэтому выделение дополнительных средств на досъемку могло быть только за счет других картин, производившихся на студии в тот же период. Интересно, что увеличение бюджета фильма Тодоровского произошло за счет сокращения бюджета фильма его бывшего напарника — Р. Василевского, оператора, который также стал режиссером. В то время он ставил на Одесской киностудии фильм «Погоня» (это был первый фильм Василевского как постановщика). Бюджет фильма П. Е. Тодоровского был увеличен на 12900 рублей и составил 337,4 тысячи рублей⁶⁶⁰.

Законченный производством фильм «Верность» на одной пленке (в процессе озвучания фильм был на двух пленках — кино и магнитной) был принят на киностудии 19 мая 1965 года. Таким образом, окончательное решение об изменении названия фильма было принято весной 1965 года, но не позднее мая. Размер фильма — 9 частей, 2497 метров (без ракордов). В режиссерском сценарии, представленном в феврале 1964 года, был заявленный метраж 2700 метров⁶⁶¹ (то есть фильм был сокращен по сравнению с первоначальным вариантом сценария почти на 10%). Госкино УССР приняло фильм 21 мая того же года. Затем 24 мая кинокартина была представлена в Главное управление художественной кинематографии Госкино СССР, которое актом от 29 мая 1965 года, во-первых, оценило фильм «как талантливое и запоминающееся произведение», а во-вторых, разрешило выпуск фильма на экраны с «монтажными поправками»⁶⁶². В акте, подписанном заместителем начальника Главного управления

⁶⁶⁰ РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 602. Л. 51.

⁶⁶¹ Там же. Оп. 6. Д. 53. Л. 1а.

⁶⁶² Там же. Оп. 4. Д. 602. Л. 59.

художественной кинематографии Госкино СССР Кокоревой и главным редактором-консультантом Б. Щербиной, предлагалось, в частности, сократить фильм, а также изъять или переснять сцену воображаемого разговора Никитина и Зои на полустанке, который выбивался «из стиля картины». Этот эпизод был изъят.

Уже после отправки готового фильма в Госкино СССР у Петра Тодоровского возникла идея об изменении названия на «Лейтенант Юра Никитин». В июне 1965 года отправил телеграмму начальнику Главного управления художественной кинематографии Госкино СССР Егорову с соответствующей просьбой, но она не была удовлетворена⁶⁶³.

В июле 1965 года руководство Одесской киностудии – директор В. Федоров и сценарный редактор Г. Збандут просили заместителя председателя Госкино СССР В. Е. Баскакова об увеличении гонорара авторам Б. Окуджаве и П. Тодоровскому с шести до восьми тысяч рублей «учитывая высокую оценку, которая дана фильму «Верность» Государственными комитетами кинематографии УССР и СССР, а также первые отклики на фильм критики»⁶⁶⁴. Руководство киностудии отмечало, что авторы в первую очередь, безусловно, Петр Ефимович Тодоровский, проделали большую работу по улучшению сценария уже в период съемок, что в значительной степени способствовало повышению качества фильма. Практически любой фильм в процессе создания подвергается изменениям в сравнении с первоначальным замыслом (порой значительным). Происходит это как по инициативе постановщика, так и в зависимости от видения принимающих инстанций — тех, от кого зависит выход фильма на экран. Причем эти изменения по сравнению с изначальным замыслом вносились в картины не только в Советское время, но и в наши дни. Вопрос только в том, приводят ли эти изменения от основы – первоначального варианта сценария к улучшению фильма, к его, если можно так сказать, совершенствованию.

⁶⁶³ РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 602. Л. 62.

⁶⁶⁴ Там же. Л. 64.

Кино

Фильм можно отнести к оттепельному кино, несмотря на то, что он был завершен и принят в середине 1965 года. Идея картины возникла и сценарий был написан и утвержден еще в период оттепели. В отличие от других, более поздних работ Петра Ефимовича, фильм «Верность» остался не очень замеченным массовым зрителем. В творчестве же самого Петра Тодоровского фильм стал знаковым, картину также в определенной степени можно рассматривать, как ступень к высотам его творчества – позднейшим картинам.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рассматриваемый период в отечественном кинематографе — от глубочайшего провала в падении в кризис до резкого подъема. От самого сильного искусственного сжатия до резкого увеличения как производства фильмов, так и жанрового разнообразия. Тяжелым для отечественного кино стало постановление 1948 года, в соответствии с которым произошло резкое сокращение производства фильмов. Смысл постановления можно выразить выражением «лучше меньше, да лучше». Однако, шедевров или каких-то значимых фильмов (за крайне редким исключением) в период, который называли малокартиньем, создано не было. Решение, принятое в 1948 году, стало серьезным ударом не только для отечественного кино в целом, но для многих людей, занятых в профессии. Но этот удар повторился еще раз — в начале 1950-х гг., когда некоторые, даже запущенные производство кинокартины, были законсервированы. Вместе с тем, в период малокартинья на обсуждениях в Художественном совете Министерстве кинематографии СССР проходят стихийные, невольные, но примечательные дискуссии об идеальном герое и идеальном обществе.

С изменением государственной политики в области культуры наступает смена приоритетов в тематике снимаемых картин (фактически возвращается жанр комедии, приключенческого кино и детский кинематограф). Когда был дан курс на резкое увеличение количества производимых фильмов, кино (прежде всего, в игровой кинематограф) пришли новые, одаренные люди. Впоследствии они стали гордостью отечественного кино, создателями его золотого фонда. Происходит децентрализация управления кинематографом. Если раньше тематические планы производства фильмов утверждались правительством и детально обсуждались на

министерском уровне, то с середины 1950-х гг. эти планы утверждались на уровне министерства, а обсуждались на киностудиях. При этом общий контроль за созданием фильмов оставался на министерском уровне. Со второй половины 1950-х гг. кино становится более доступным для рядового зрителя.

Во второй части книги собраны сюжеты по созданию отдельных фильмов. Эти сюжеты, безусловно не претендуют на всеобъемлющий охват. Но, на примерах истории (или предыстории) создания отдельных фильмов раскрываются одной стороны знаковые, а с другой типичные черты той эпохи, в которой они создавались. Примеры создания картин позволяют проследить тренды, существовавшие в государственной политике и в управлении кинематографом. В определенной степени открывают новые грани во взаимоотношениях творца и власти.

СРЕДНЕЕ СПЕЦИАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В СФЕРЕ КИНО ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА (на примере Загорского кинотехникума)

Загорский кинотехникум был создан в соответствии с распоряжением Совета министров СССР в мае 1948 года. Почему новое среднее специальное учебное заведение было открыто именно в Загорске (ныне город Сергиев Посад Московской области)? В значительной части потому, что ещё с конца 1920-х годов здесь функционировала школа киномехаников.

В начале 1950-х годов в Советском Союзе было всего 8 кинотехникумов: в Загорске (Московская область), Ленинграде, Казани, Советске (Калининградская область), Ростове-на-Дону, Киеве, Львове, Алма-Ате⁶⁶⁵. Таким образом, в столице кинотехникума не было, а самый ближайшим к Москве кинотехникумом был Загорский. В 1975 году был открыт кинотехникум в Иркутске. В 1990-х годах Загорский кинотехникум, так же как и ряд других кинотехникумов, существовавших в то время на территории Российской Федерации, получил статус киновидеотехнического колледжа. В 2011 году бывший Загорский кинотехникум стал филиалом Всероссийского государственного института кинематографии (ВГИК) имени С. А. Герасимова. Два бывших кинотехникума — в Ростове-на-Дону и в Иркутске также стали филиалами ВГИКа. Надо отметить, что в филиалах ВГИКа не проводится обучение по всем тем специальностям, на которые учат в головной организации.

В послевоенное время в период чрезмерной централизации управления даже такие средние специальные учебные заведения, как кинотехникумы, были напрямую подчинены Министерству кинематографии СССР (существовало в 1946–1953 годах). После упразднения Министер-

⁶⁶⁵ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 2761. Л. 79.

Приложение

ства кинематографии кинотехникумы относительно непродолжительное время находились в ведении созданного в марте 1953 года Министерства культуры СССР. Даже малозначимые вопросы решались в первой половине 1950-х годах приказами по Министерству — сначала кинематографии СССР, затем по Министерству культуры СССР. Так, 14 апреля 1954 года за подписью первого заместителя министра культуры СССР С. В. Кафтанова был издан приказ о передаче в Загорский кинотехникум пианино фирмы «Бетлин» стоимостью 5040 рублей⁶⁶⁶.

Уже во второй год оттепели наметилась тенденция передачи значительной части полномочий республиканским и региональным органам власти. С созданием Государственного комитета по кинематографии СССР в 1963 году кинотехникумы были переданы в подчинение республиканским кинокомитетам. К 1980-м годам Загорский кинотехникум находился в ведении Госкино РСФСР и Министерства культуры РСФСР.

В начале 1950-х годов в кинотехникумы Ростова-на-Дону и Алма-Аты планировалось принимать по 120 человек (в каждый). В 1951 году было подано заявлений: в Ростовский кинотехникум — 203, в Алма-Атинский — 150. В том же году в Загорский кинотехникум было подано 138 заявлений (при плане приема 60 студентов). Таким образом, конкурс в Загорский кинотехникум был 2,3 человека на место, в Ростовский 1,7 человека на место, в Алма-Атинский — 1,25 человека⁶⁶⁷.

В кинотехникумы принимались лица, окончившие 8 и 10 классов (а после реформы школьного образования в 1984 году — выпускники 9 и 11 классов). Важно отметить, что для поступления в техникумы, в отличие от профессионально-технического училищ (ПТУ) необходимо было пройти отбор – конкурс в виде обязательных вступительных экзаменов. Для абитуриентов, окончивших восемь классов, при поступлении

⁶⁶⁶ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 1. Д. 187. Л. 201.

⁶⁶⁷ Там же. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3156. Л. 247.

Приложение

в кинотехникум необходимо было успешно сдать 2 письменных экзамена: по математике и по русскому языку (диктант).

В 1980-х годах значительная часть студентов Загорского кинотехникума — жители Загорска и окрестностей. Это естественно и объяснялось в том числе относительно небольшим количеством средних специальных учебных заведений в Загорске — выбором места обучения по принципу территориальной близости от дома. Но были и те, кто сделал осознанный выбор — желая посвятить жизнь работе в сфере кинематографии. Среди студентов, а ещё более абитуриентов, было немалое количество не только иногородних, но и представителей других союзных республик. Иногородним студентам предоставлялось общежитие.

Вопрос об общежитии для Загорского кинотехникума был достаточно острым с момента создания техникума. Он обсуждался в том числе на коллегии Министерства кинематографии СССР летом 1952 года в присутствии министра И. Г. Большакова. На заседании говорилось о том, что надо «поддержать просьбу Управления учебными заведениями о выделении двух стандартных домов для Загорского кинотехникума. В г. Загорске мы не можем строить общежитие солидное, каменное, поскольку там нет ни одного подходящего подрядчика, который мог бы за это дело взяться. Что касается стандартных деревянных домов, то мы имеем опыт строительства этих домов. Мы заканчиваем там строительство одного стандартного дома. Мы надеемся, что эти два дома, которые мы просим, мы могли бы построить хозяйственным способом и решили бы проблему жилья для учащихся Загорского кинотехникума»⁶⁶⁸.

Срок обучения в кинотехникуме для лиц, поступивших после восьмого класса средней школы, — четыре года. В последнем семестре студенты проходили производственную преддипломную практику. Студенты либо сами находили себе место для практики, либо в техникуме определяли место её прохождения. География практики — в границах

⁶⁶⁸ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3156. Л. 247.

Приложение

РСФСР, при этом крайней точкой на востоке для прохождения практики студентами Загорского кинотехникума был Алтайский край. Преддипломная практика могла быть как оплачиваемой, так и неоплачиваемой.

Специальность, по которой обучали в кинотехникумах, — «Кинооборудование и его эксплуатация». Степень квалификации выпускников кинотехникумов уровня киномехаников и не ограничивалась только простой демонстрацией фильмов (но выпускники кинотехникумов по умолчанию знали все тонкости кинопоказа). В кинотехникумах во время занятий по спецпредметам обучали тонкостям, связанным с ремонтом техники (эксплуатацией), был специальный предмет, где проводились обучение по экономике. С середины 1980-х годов проводилось обучение ещё по видеооборудованию — для этого в кинотехникуме имелись видеомагнитофоны.

В Загорском кинотехникуме было представлено значительное число кинопроекторов для показа фильмов на 35 и 16 мм кинопленке. Широкоформатных кинопроекторов (для демонстрации фильмов на 70 мм пленке) в техникуме не было, они были только в крупных городах, в техникуме не было. Но в процессе обучения, определенное время уделялось и нюансам работы, и обслуживанию техники в широкоформатных кинотеатрах.

В первые осенние месяцы студенты, как правило, работали в сельскохозяйственных учреждениях Загорского района, занимались сбором урожая или его обработкой. Основной сельскохозяйственной культурой, которую собирали в 1980-х годах в Загорском районе, была морковь. Студенты были заняты как на разовых работах в полях, так и на достаточно продолжительных по времени работах – в таких случаях в рабочие дни им обеспечивалось проживание в корпусах пионерского лагеря в Загорском районе.

Во время обучения студентам, окончившим сессии без неудовлетворительных оценок, выплачивалась стипендия. В 1980-х годах её размер составлял 30 рублей для студентов, сдавших сессию без двоек, 37 рублей 50 копеек для студен-

Приложение

тов, у которых были оценки хорошо и отлично, 45 рублей для отличников.

Преподавательский состав в Загорском кинотехникуме был высококвалифицированным. Так, преподаватели спецпредметов были в большинстве своем лица с профильным высшим образованием, в частности выпускники Ленинградского института киноинженеров (ЛИКИ). Немалое число учителей сами в свое время учились в Загорском кинотехникуме. Значительная часть преподавателей спецпредметов ещё в советское время, как высококлассные специалисты, неоднократно направлялись в заграничные командировки (Швейцария, Кипр, Афганистан, Монгольская Народная Республика и в другие страны).

Преподаватели кинотехникума были авторами учебных пособий и брошюр. Преподаватели общеобразовательных дисциплин отличались широким кругозором и были незаурядными для такого учебного заведения, как техникум. Так, в 1970-х годах литературу в кинотехникуме преподавал Александр Самойлович Горловский — известный исследователь русской литературы, критик и писатель, автор публикаций в центральной печати. Его имя сейчас носит библиотека в Сергиевом Посаде, где он работал после Загорского кинотехникума.

Кинотехникумы разных городов поддерживали связь между собой. Для студентов Загорского кинотехникума это выражалось, например, в том, что во время туристических поездок в Ленинград они проживали в общежитии Ленинградского кинотехникума.

Сфера деятельности выпускников кинотехникумов в советское время была разнообразной. В первую очередь они работали в кинотеатрах, дворцах культуры и клубах – кинотехниками, администраторами, директорами. Но выпускники кинотехникумов работали также в конторах кинофикации и кинопроката, на киностудиях и в других учреждениях культуры.

НЕ ПОЗНАВШИЙ ТРИУМФА. ТВОРЧЕСТВО РЕЖИССЕРА НИКОЛАЯ КАЛИНИНА

В 2024 году отмечается полвека с момента безвременного ухода кинорежиссера Н. А. Калинина, чьи фильмы известны на всем постсоветском пространстве. Калинин, ушедший на взлете, наиболее известен фильмами «Кортик» и «Бронзовая птица». Они не случайны в его творческой биографии. Но не потому, что Николай Калинин тяготел к революционной тематике или историческим сюжетам. А потому, что эти фильмы, несмотря на безусловную идеологическую составляющую, были решены в свойственной Калинин у поэтике.

Путь Калинина был стремительным и насыщенным, но не прямолинейным. Николай Артемьевич Калинин родился в 1937 году в Гомельской области. В кино он пришел не сразу — после окончания Белорусского театрального института и Высших режиссерских курсов⁶⁶⁹ Калинин работал в Русском театре в Минске и на местном телевидении. В середине 1960-х гг. был вторым режиссером на нескольких картинах киностудии «Беларусьфильм». Первая самостоятельная работа как постановщика в кино — короткометражный фильм «Кряженок», созданный в 1968 году, обычно относят к детским фильмам.

В среде минских кинематографистов в 1960-х – первой половине 1970-х гг. самым главным являлся, безусловно, режиссер Владимир Корш-Саблин (1900–1974). Но не столько потому, что занимал ответственные должности Первого секретаря Союза кинематографистов Белорусской ССР, члена коллегии Госкино БССР и художественного руководителя киностудии — он заслуженно считался одним из родоначальников белорусского кино, обладал непререкаемым авто-

⁶⁶⁹ БГАМЛИ. Ф. 112. Оп. 1. Д. 564. Л. 115.

ритетом. Из наиболее известных фильмов Корш-Саблина — «Моя любовь», вышедший в 1940 году (с Лидией Смирновой в главной роли). Без Корша в Минске не могло быть принято ни одного серьезного решения в кино. Он руководил выдвижением новых кадров и занимался их продвижением и поддержкой. Именно Н. Калинина Корш особенно выделял среди молодых кинорежиссеров.

В 1960-х гг. на «Беларусьфильме» работали Владимир Бычков и Ричард Виктор (наиболее известный по фильмам «Москва-Кассиопея», «Отроки во вселенной» и «Через тернии к звездам», снятым уже в Москве, на киностудии им. М. Горького). На год старше Николая Калинина был кинорежиссер Владимир Туров, у которого на фильме «Через кладбище» Калинин работал вторым режиссером. Чуть раньше Калинина пришел в игровое кино Игорь Добролюбов, одна из самых известных работ которого — фильм «Белые росы», созданный в 1983 году. Эта картина стала визитной карточкой студии «Беларусьфильм» (заметим, что именно так называется сейчас кафе при киностудии). Позже Калинина пришел в кино Валерий Рубинчик: одна из его самых известных работ — трехсерийный фильм «Последнее лето детства», продолжение «Кортика» и «Бронзовой птицы». А первая работа В. Рубинчика в кино — фильм «Могила льва» (по мотивам произведений Я. Купалы), заверченный в 1972 году. Эта картина обсуждалась 3 января 1972 года на худсовете студии. Участвовал в заседании и Н. Калинин, высказавший ряд критических замечаний: «Картина смотрится, но все время не покидает досада, почему она не дошла до цели»⁶⁷⁰. Важная фраза в выступлении Калинина, характеризующая его собственный подход к творчеству: «Мне нравится, что группа пошла через поэтику». В 1974 году на «Беларусьфильме» первую картину поставил режиссер Леонид Нечаев — наиболее известен фильмами «Приключения Буратино», «Про Красную шапочку» и другими.

⁶⁷⁰ БГАМЛИ. Ф. 112. Оп. 1. Д. 711. Л. 2.

Приложение

Мир кинематографистов, работавших в Минске, не был замкнут и не варился исключительно в собственном соку. Безусловно, определенной части фильмов студии «Беларусьфильм» была присуща национальная специфика и колорит, но авторами сценариев значительной части картин были московские драматурги. При выборе актеров на роли режиссеры, работавшие на «Беларусьфильме», никогда не выбирали только из артистов, игравших в минских театрах или в республике. Для фильмов, снимавшихся в Минске, работали композиторы и авторы текстов песен из Москвы и Ленинграда. Подавляющее большинство кинокартин, которые создавались в Минске, было рассчитано на зрителя в масштабе всего Советского Союза, а также на зарубежного зрителя, интересовавшегося советским искусством. На упреки со стороны минских актеров в том, что их мало занимают в фильмах киностудии, Н. Калинин отвечал: «Самыми недисциплинированными являются белорусские актеры. Мне почему-то белорусскому актеру надо писать текст на доске, потому что он не успеет выучить». При этом подбор исполнителей не ограничивался столичными артистами. В фильмах того же Калинина были заняты артисты из Прибалтики, Львова, Луганска, в частности недавно ушедший Михаил Голубович.

Во второй половине 1960-х гг. (время начала деятельности Николая Калинина как кинорежиссера) на «Беларусьфильме» снималось 5 полнометражных фильмов в год⁶⁷¹. В это время Н. Калинин параллельно с работой на киностудии участвовал в театральных проектах (в частности, поставил драму К. Губаревича «Ради жизни» в Государственном Русском Драматическом театре БССР⁶⁷² в Минске), был режиссером концерта, состоявшегося в Минске 27 марта 1968 года и посвященного 100-летию со дня рождения М. Горького⁶⁷³.

Первой полнометражной работой, в которой Калинин выступил в качестве главного режиссера, стал фильм «Сотвори бой». Для автора сценария Юрия Лакербая, мастера спор-

⁶⁷¹ БГАМЛИ. Ф. 112. Оп. 1. Д. 525. Л. 84.

⁶⁷² Там же. Ф. 228. Оп. 1. Д. 89. Л. 3.

⁶⁷³ Там же. Ф. 201. Оп. 4. Д. 315. Л. 30б.

Приложение

та, в прошлом фехтовальщика, этот фильм был первой работой в кино. В то время Лакербай — слушатель Высших двухгодичных курсов киносценаристов в Москве. Первоначальный вариант сценария с названием «Пять за поведение»⁶⁷⁴ он завершил к лету 1966 года. Еще одно рабочее название фильма — слово, которое упоминается в самой кинокартине, — «Талисман». Руководству курсов сценарий понравился, и оно рекомендовало сценарий к постановке, а в качестве режиссера предлагало Л. В. Мартынюка. 9 января 1967 года киностудия «Беларусьфильм» заключила с Ю. А. Лакербаем сценарный договор. Сам автор в либретто фильма написал так: «Это история трех парней, трех товарищей: чистого и цельного Ивана, честолюбивого Николая и Владимира Хвостова, который убежден, что зло сильнее добра, все люди — эгоисты»⁶⁷⁵. По мнению Лакербая, «талант, доверие к людям, внутренняя гармония и чистота души, — вот та созидаящая сила, которой велик мир».

В марте 1967 года был готов переработанный вариант сценария для киностудии. Он в целом понравился всем членам худсовета. Среди достоинств отмечали увлекательное развитие сюжета, расследование истины на всем протяжении картины на уровне хорошего детектива. Главные, по мнению членов худсовета, недостатки сценария: неясен образ одного из главных героев — Володи, плохо прописаны женские образы, неглубокая разработка конфликта — «в этом самый основной просчет».

Обсуждение второго варианта сценария проходило 3 июля 1967 года. Сценарий был значительно переработан, но и при этом воспринимался «скучновато», в первой части фильма слишком медленно развивался конфликт. Третий вариант сценария обсуждался 15 августа того же года. Худсовет решил, что «дальнейшая авторская работа не принесет пользы. Автор твердо держится своей манеры «недопроявленно»

⁶⁷⁴ БГАМЛИ. Ф. 112. Оп. 1. Д. 564. Л. 6.

⁶⁷⁵ Там же. Л. 2.

Приложение

сти», в сценарии не хватает «эмоционального конфликта»⁶⁷⁶. Худсовет киностудии в качестве одной из рекомендаций предложил «акцентировать у Ивана [главного героя] черты волевой собранности, цельности характера, сняв черты, дающие основание видеть в нем «Христа», «непротивленца»»⁶⁷⁷.

В заключении Главного управления художественной кинематографии Госкино СССР главное достоинство сценария Лакербая видели в том, что раньше «спорт решался в кинопроизведениях главным образом в жанре комедии, а Лакербай «использует спортивный материал для решения серьезных моральных проблем». Фильм виделся как «философский спор о наших принципах, о нашей морали, о борьбе, о завоевании честного первенства в спорте»⁶⁷⁸. Но «казалось бы, все есть — и попытка поставить проблему, и расстановка сил и отдельные эпизоды, а в целом — трудно разобраться в смысле происходящего... Нет темы, нет постановки проблемы»⁶⁷⁹.

В. В. Корш-Саблин — художественный руководитель первой полнометражной картины Н. Калинина⁶⁸⁰ лично внес значительное количество правок в режиссерский сценарий. При этом Корш отмечал: «У режиссера положение тяжелое. Он несет ответственность за картину. Сценарий не ахти какой, очень трудный. Калинин пошел по правильному пути, он искал не новых актеров, а хороших актеров»⁶⁸¹. Фильм, несмотря на недостатки сценария, всё же был запущен в производство решением союзного Главка Госкино в феврале 1968 года.

Сам Калинин говорил о решении фильма: «В поисках стилистики нашего фильма мы стремились учитывать особенности современного города, ритмы спортивных залов и как противоположность — лиризм и покой осенних заго-

⁶⁷⁶ БГАМЛИ. Ф. 112. Оп. 1. Д. 564. Л. 62.

⁶⁷⁷ Там же. Л. 95.

⁶⁷⁸ Там же. 87.

⁶⁷⁹ Там же. Л. 74.

⁶⁸⁰ Там же. Л. 93.

⁶⁸¹ Там же. Л. 102.

родных прогулок, ту далекую тишину леса, по которой уже начинают тосковать горожане»⁶⁸². Калинин хотел снимать бои в черно-белой гамме, а остальные эпизоды — в цвете. Корш-Саблин возражал против черно-белых вставок в цветной фильм. Но в итоге дебютный фильм Калинина в полнометражном кино стал черно-белым. Первый фильм Н. Калинина не стал заметным явлением прежде всего из-за слабого сценария, попытки его улучшения не увенчались особым успехом. Коллеги Калинина по студии отмечали, что ряд сцен затянуты. Среди достоинств то, что в ней ровная, приятная, лирическая интонация. Корш-Саблин заявил: «Калинин тактичен и ненавязчив в фильме, это очень важно»⁶⁸³.

В фильме «Сотвори бой» одну из главных ролей сыграл ныне известный (а в то время начинающий) актер Александр Збруев, в двух других ролях: актер Театра на Малой Бронной Геннадий Сайфулин и латышский актер Интс Буранс⁶⁸⁴.

В 1969 году, после окончания съемок фильма «Сотвори бой», Калинин сообщал о творческих замыслах: «1. “Рудобельская республика”. 2. “Лесная гвардия”. 3. Непременно хотелось бы снять фильм на современную тему, хотя б по сценарию г. Масловского “И каждый день”. 4. Глубоко трогают меня темы: а) “Машека”, б) “Симон-музыка”, в) “К. Калиновский”»⁶⁸⁵.

Руководство студии «Беларусьфильм» планировало наметить Калинина постановщиком в 1970–1972 гг. фильмов «Рудобельская республика», «Лесная гвардия» по сценарию К. Губаревича (замышлялось «широкое кинополотно о всенародной партизанской борьбе белорусского народа в годы Отечественной войны») и экранизации поэмы Я. Коласа «Симон-Музыка»⁶⁸⁶. В тематическом плане на 1972 году были запланированы съемки фильма «Днепр» — продолжения «Рудобельской республики». Основой сценария должен был

⁶⁸² БГАМЛИ. Ф. 112. Оп. 1. Д. 564. Л. 119.

⁶⁸³ Там же. Л. 130.

⁶⁸⁴ Известен, в частности, ролью в популярной в свое время советской криминальной драме 1983 года «Мираж».

⁶⁸⁵ БГАМЛИ. Ф. 112. Оп. 1. Д. 524. Л. 125.

⁶⁸⁶ Там же. Д. 564. Л. 123.

стать рассказ о людях деревни Рудобелки, боровшихся с фашизмом⁶⁸⁷. В этом же плане предполагалась совместная работа В. Корш-Саблина и Н. Калинина — кинокартина «Великий посол» о том, как полоцкий князь Владимир направил посла в Новгород, Владимир и в другие русские земли с призывом к объединению перед лицом внешней опасности. Путь этого посла заканчивался трагически — гибелью от рук тех, кто был оппозиционно настроен к Полоцкому князю⁶⁸⁸.

Вторым фильмом Калинина стала черно-белая широкоэкранный картина «Рудобельская республика» по сценарию московского автора Н. Фигуровского — на основе повести белорусского писателя Граховского. По сюжету бывший солдат царской армии возвращается в родную деревню — Рудобелку, где он участвует в борьбе за установление Советской власти. Фильм был запущен в подготовительный период в октябре 1970 года с окончанием в январе 1971 года⁶⁸⁹. Изначально исполнителем главной роли был назначен В. Дворжецкий, но он уже был утвержден на два фильма и сниматься в картине Калинина отказался⁶⁹⁰. В итоге в главной роли снялся литовский актер Юозас Будрайтис. В одной из ролей в фильме снялся молодой Борис Клюев.

Значимой во многих смыслах вехой в творческой биографии Николая Калинина стал двухсерийный фильм «Идущие за горизонт» (автор сценария очень популярный в то время писатель — Олег Куваев) — это была первая работа Калинина в цвете и это был телефильм, что означало гораздо большую потенциальную зрительскую аудиторию, чем у кинофильма.

В одной из аннотаций в 1972 году фильм по сценарию О. Куваева был охарактеризован так: «Это фильм о силе человеческого духа, о людях прекрасных и щедрых, о передаваемом из поколения в поколение человеческом мужестве, ро-

⁶⁸⁷ БГАМЛИ. Ф. 112. Оп. 1. Д. 714. Л. 41.

⁶⁸⁸ Там же. Л. 46а.

⁶⁸⁹ Там же. Д. 648. Л. 123.

⁶⁹⁰ Там же. Л. 86.

мантической мечте и тяге к освоению новых пространств»⁶⁹¹. Подчеркивалось, что будущий фильм будет носить балладный характер. Изначально сценарий, как и повесть, был назван «Птица капитана Росса». Все участники худсовета производственно-творческого объединения телефильмов, состоявшегося 15 декабря 1969 года, благожелательно отнеслись к произведению О. Куваева. Отмечали, что «автор красиво воспекает чувство романтики в молодом человеке»⁶⁹². Договорились о том, чтобы дать О. Куваеву время на представление первого варианта сценария к 1 марта 1970 года. Первоначально намечалась одна серия, но рассматривался и вариант двухсерийного фильма. Однако в процессе написания сценария Куваев попросил увеличить картину до трех серий. Несколько раз во время работы над сценарием автор просил киностудию о пролонгации договора.

Сценарий не получался, разваливался. Неоднократно переработанному варианту сценария была присуща «композиционная рыхлость». На киностудии отмечали, что даже в расширенном трехсерийном варианте «как это не жаль, автор прошел мимо героя»⁶⁹³. С производственной же точки зрения трехсерийный вариант был весьма затратным. На худсовете 2 июля 1970 года Куваев частично согласился с критикой сценария: «С замечаниями по образу Ивакина [главного героя] согласен. Ему не хватает обаяния... Вторая серия вялая. Нужно работать. Буду работать. Хорошо бы совместно с режиссером»⁶⁹⁴. Трехсерийную версию автор назвал «Арктический триптих». При этом первая серия называлась «Капитан Росс», вторая — «Держи все время к востоку», а третья — «Возвращение к исходному». Режиссером картины при постановке в план съемок намечался В. Никифоров, который ранее снял короткометражку по рассказу О. Куваева «Берег принцессы Люськи». Никифоров успел принять участие в

⁶⁹¹ БГАМЛИ. Ф. 112. Оп. 1. Д. 726. Л. 2.

⁶⁹² Там же. Д. 751. Л. 5.

⁶⁹³ Там же. Д. 751. Л. 190.

⁶⁹⁴ Там же. Л. 192.

Приложение

обсуждении первых вариантов литературного сценария, но в итоге постановку передали Н. Калинину. Вот как Николай Артемьевич видел будущий фильм: «В сценарии перед нами три пласта, это: первый пласт — мужество, второй пласт — ... это то, что человек не одинок и третий пласт — это философская идея всего сценария»⁶⁹⁵. А художник пошел «по пути настроения картины».

Во время обсуждений на худсовете «Арктический триптих» называли интеллектуальным кино. Название «Идущие за горизонт» появляется в документах в конце 1970 года. На худсовете в декабре 1971 года один из его участников сказал так: «Литературный сценарий мне нравился, с первого дня я чувствовал, что это романтика, которая влечет всех, в том числе и меня, но он был немножко сумбурный, а режиссерский выстроился...»⁶⁹⁶. После многократных обсуждений руководство «Беларусьфильма» приняло решение о съемках двухсерийного фильма.

Фильм был запущен в производство 6 декабря 1971 года и сдан на одной пленке в октябре 1972 года. Сроки съемки телефильмов были более сжатыми, чем картин, предназначенных для показа в кинотеатрах. Но время, отведенное для съемок «Идущих за горизонт», было очень сжато и для телефильма, учитывая то, что натурные съемки происходили достаточно далеко от киностудии — в Мурманской области и на Кавказе, а часть группы выезжала на Чукотку. А для выбора природы группа выезжала в Сыктывкар, Воркуту, на Кольский полуостров.

Исполнитель главной роли Саши Ивакина украинский актер Иван Гаврилюк был выбран режиссером сразу. Но он не понравился худсовету — говорили о том, что актер должен быть не просто славянином (их «пол-Европы»), а именно русским: потому что поступок, который он совершил «сделает только русский»⁶⁹⁷. Но Калинин отстоял кан-

⁶⁹⁵ БГАМЛИ. Ф. 112. Оп. 1. Д. 713. Л. 21.

⁶⁹⁶ Там же. Д. 632. Л. 97.

⁶⁹⁷ Там же. Л. 114.

дидатуру И. Гаврилюка. На роль подруги Ивакина — Лены — изначально была утверждена Марианна Кушнерова (наиболее известна по фильму С. А. Соловьева «Станционный смотритель»), а сыграла Ирина Азер (одна из самых её известных ролей — Люська в «Большой перемене»).

Участники обсуждения фильма отмечали, что «операторская работа просто блистательная», а режиссер «делает вольные патетические моменты и не выбивается из того настроения, которое задает фильму», но при этом в фильме есть особо «тягучие» моменты — особенно в начале картины. В ответ на это Калинин заявил: «Реализация куваевской прозы очень дорого стоила. Вот говорят о затянутости, а затянутость нас спасает»⁶⁹⁸. Отмечали и другие недостатки — подруга главного героя Лена «не имеет характера, просто красивая».

Получился ли этот фильм Н. Калинина? Автор сценария считал, что картина не удалась. Оставим подробный разбор художественных достоинств и недостатков «Идущих за горизонт» кинокритикам. В этом фильме проявилась поэтика Калинина, которую он ценил. В картине, помимо прочего, интересны штрихи, оттенки и приметы времени — нечто сложнопередаваемое из эпохи начала 1970-х гг. Только на youtube количество просмотров перевалило за 100 тысяч. Что свидетельствует о значительном зрительском интересе к картине, снятой более 50 лет назад.

Между съемками «Рудобельской республики» и «Идущих за горизонт» Николай Калинин работал сорежиссером на фильме «Крушение империи», главный режиссер которой В. В. Корш-Саблин. Картина, посвященная 100-летию со дня рождения Ленина⁶⁹⁹, рассказывала о революционных событиях 1917 года. В фильме снялись: Н. Еременко (старший), Е. Самойлов, З. Кириенко, В. Стрельчик, А. Грибов, Н. Крюков и другие. Тот факт, что Корш-Саблин из всей плеяды молодых кинорежиссеров «Беларусьфильма» в сопоставлении выбрал именно Н. Калинина, еще раз подтверждает,

⁶⁹⁸ БГАМЛИ. Ф. 112. Оп. 1. Д. 713. Л. 110.

⁶⁹⁹ НАРБ. Ф. 969. Оп. 3. Д. 237. Л. 20.

Приложение

что мэтр белорусского кино именно в Калининe видел наиболее одаренного режиссера.

Еще в процессе завершения работы над «Идущими за горизонт» Николай Калинин приступает к подготовительной работе над самыми известными своими картинами — «Кортиком» и «Бронзовой птицей». В качестве режиссера-постановщика к финальному фильму трилогии «Выстрел» («Последнее лето детства») — причем еще в стадии написания сценария, а не после смерти Калинина — намечался другой режиссер. Изначально — А. А. Булинский. А в итоге постановку доверили Валерию Рубинчику. Обсуждался и вариант, чтобы к каждому из трех фильмов цикла подобрать отдельного постановщика⁷⁰⁰.

К съемкам «Кортика» у Н. Калинина начала складываться группа «своих» актеров, которая переходила из одного его фильма в другой. Среди них — Валентин Никулин, Николай Крюков, Эммануил Виторган, Иван Гаврилюк.

Сценарии «Кортика» и «Бронзовой птицы» обсуждались одновременно — на худсовете 18 августа 1972 года. Отмечалась требовательность автора (Анатолия Рыбакова) к самому себе — в каждое новое издание своих произведений он вносил правки. Одна из основных претензий к сценарию состояла в том, что главный герой (Миша Поляков) был показан хитрым. Также говорили о затянутости некоторых сцен и резонерстве главного персонажа, нехватки примет времени⁷⁰¹. В свою очередь, Калинин говорил о том, что ему «жаль, что потерялась связь акробатки с Мишей»: это придало бы тепла⁷⁰².

Писатель Анатолий Рыбаков к тому времени имел большой опыт работы в кино. Он принял активное участие в обсуждении и доработке сценария. Его выступления на худсоветах интересны еще и воспоминаниями, впечатлениями о первых годах Советской власти: «Раньше все было

⁷⁰⁰ БГАМЛИ. Ф. 112. Оп. 1. Д. 789. Л. 4.

⁷⁰¹ Там же. Д. 632. Л. 105.

⁷⁰² Там же. Д. 632. Л. 107.

ясно и просто, и эта простота делала людей примитивными, но была высокая идея». А также о том, отчего «Кортик» стал именно «Кортиком», а не, например, «Саблей» или «Кинжалом»: «Почему я написал «Кортик»? Мне в 19 году один матрос в поезде подарил кортик и, это осталось в памяти»⁷⁰³. Рыбаков хотел, чтобы фильм смотрели и дети, и взрослые. После замечаний худсовета автор сценария быстро и без надрыва занялся внесением правок в литературный сценарий. В процессе обсуждения обращались, естественно, и к опыту первой экранизации «Кортика» в 1954 году (режиссер В. Венгеров). Отмечали, что тогда была отображена только детективная сюжетная линия повести. По словам Калинина, в новой экранизации хотели «вспомнить то время, передать аромат той эпохи»⁷⁰⁴, а фильм «должен носить романтически-героический характер»⁷⁰⁵. Такой же настрой был и у руководства Центрального телевидения: ярче отобразить быт эпохи 20-х годов, а например, «в сцене пионерского сбора («самохарактеристики») подчеркнуть присущий ребятам того времени максимализм и романтизм»⁷⁰⁶. Сценарий «Кортика» и «Бронзовый птицы» стал первым, который полностью устроил режиссера Калинина: «Это единственный сценарий, в который мне не хотелось бы вторгаться»⁷⁰⁷.

Два последних фильма Н. Калинина — не о революционной борьбе, не об утверждении новой власти и не о пионерском движении. Они о добре и зле, об истинной дружбе, о романтике, борьбе с рутиной, о приключениях, которых порой так не хватает подросткам, об интересной и насыщенной жизни, о поиске настоящего — того, ради чего есть смысл жить. Поэтому эти фильмы были столь популярны у зрителей во второй половине 1970-х — 1980-х гг. С течением вре-

⁷⁰³ БГАМЛИ. Ф. 112. Оп. 1. Д. 632. Л. 108.

⁷⁰⁴ Там же. Д. 789. Л. 40.

⁷⁰⁵ Там же. Л. 41.

⁷⁰⁶ Там же. Л. 21.

⁷⁰⁷ Там же. Д. 713. Л. 156.

Приложение

мени идеологический компонент этих фильмов всё больше отходит на задний план.

Остановимся на подборе актеров для «Кортика» и «Бронзовой птицы». На роль комиссара Полевого пробовался актер московского театра им. Н. В. Гоголя — Леонид Кулагин. А сыграл актер Ворошиловградского областного драматического театра Михаил Голубович, который пробовался и на роль Полевого, и на роль Никитского. На роль художника абстракциониста претендовал актер киностудии им. А. Довженко Бронислав Брондуков, а сыграл актер минского театра им. Я. Купалы Августин Милованов. Ленинградский артист Юрий Каморный пробовался и был утвержден на роль Карагаева, но в фильме сыграл Иван Гаврилюк — исполнитель главной роли в одной из предыдущих картин Калинина «Идущие за горизонт», однако в титрах «Бронзовой птицы» он не указан.

Но самое «главное для группы — было найти ребят» — об этом говорил Николай Калинин: «Было проведено огромное количество фото- и кинопроб... Многих ребят придется озвучивать. С детьми в этом возрасте очень трудно, у них сейчас мутация»⁷⁰⁸. На роль главного героя — Миши Полякова было два претендента, но режиссер остановил выбор на Сергее Шевкуненко.

Одного из членов худсовета смущала на пробах «злость и раздражительность Шевкуненко в сцене с дядей». Другой ребенок — претендент на главную роль — Алексей Довгань (киевлянин) в пробах, согласно отзывам, был точнее, хотя «внешность у него серее... Если режиссер сумеет снять у Шевкуненко злость и раздражительность, то может быть и Шевкуненко...» Руководитель худсовета Карпов заявил: «Мне не нравится Довгань — он безликий и неинтересный». Режиссер И. Добролюбов заявил, что как бы Шевкуненко не был визуален, важно сделать так, чтобы его не затмили остальные ребята — на него ложится «огромная роль». Из трех главных героев сразу и безоговорочно была одобрена только канди-

⁷⁰⁸ БГАМЛИ. Ф. 112. Оп. 1. Д. 803. Л. 629.

Приложение

датура Володи Дичковского (Генка). На роль Славки было также два кандидата, как и на роль Миши.

В обоих фильмах было занято много минских артистов (из театра им. Я. Купалы, Русского театра, Оперного театра, киностудии «Беларусьфильм», Радио) в качестве исполнителей второстепенных ролей.

Музыку к фильмам написал неоднократно соавтор Калинина — ленинградский композитор Станислав Пожлаков, автором текстов песен стал Булат Окуджава. Если принять во внимание автора сценария и взрослых актеров, то можно утверждать, что у фильмов был очень мощный костяк съемочный группы.

В предпостановочный период, помимо доработки сценария и проб актеров, подбирали места для съемок: в Гродненской, Гомельской, Витебской области, в Костроме, Смоленске и Ярославле⁷⁰⁹. Режиссерский сценарий был утвержден 22 декабря 1972 года. Постановщик Игорь Добролюбов на обсуждении картин Калинина говорил о телевизионных картинах: «Фильм, который делается на телеобъединении, ничем не отличается от нормального, только меньше денег и времени»⁷¹⁰. Но мало того, что съемочная группа была изначально поставлена в достаточно жесткие временные рамки, она, по собственной инициативе, еще и сократила их: «По существующим нормативам 6 серий должны быть сданы в феврале 1975 года. Однако группа берет на себя обязательства сдать ... [все 6 серий] на год раньше нормативных сроков»⁷¹¹. «Бронзовая птица» была запущена в подготовительный период 26 декабря 1972 года одновременно с фильмом «Кортик»⁷¹². Подготовительный период был закончен на 15 дней раньше срока и к съемкам приступили 1 апреля 1973 года.

Затем группа столкнулась с целым рядом значительных сложностей в ходе производственного цикла. Начиная

⁷⁰⁹ БГАМЛИ. Ф. 112. Оп. 1. Д. 803. Л. 664.

⁷¹⁰ Там же. Д. 713. Л. 156.

⁷¹¹ Там же. Д. 803. Л. 655.

⁷¹² Там же. Л. 498.

Приложение

с того, что на киностудии «Беларусьфильм» не было свободных съемочных павильонов. Калинин предложил сделать во дворе студии навес и строить там декорации⁷¹³. Но в итоге декорации были построены на Литовской киностудии. Натурные съемки проходили в экспедициях в городе Вильнюсе и его окрестностях, а также в Гродно и Москве. Поскольку в фильмах были заняты несовершеннолетние дети, то необходимо было обеспечить места для проживания во время командировок и их родителям. Например, на съемках в Вильнюсе не всю съемочную группу городские власти смогли разместить в самом городе, часть исполнителей была поселена в Тракае. Их доставляли к месту съемок на автобусе, который периодически ломался. Лаборатория в Минске не успевала обрабатывать пленку. Но, несмотря на все сложности, группе удавалось выдерживать напряженный график, а в итоге даже сэкономить часть бюджетных средств.

В первой и последней работах кинорежиссера Николай Калинина было, как минимум, два совпадения. Его дебют — короткометражку «Кряженок» и две самые последние картины относят к категории детских фильмов. Есть и другая общая деталь — главных героев обеих картин звали Миша.

Впрочем, самый последний свой фильм «Бронзовая птица» Николай Калинин завершить не успел. Внезапная смерть Калинина в феврале 1974 года стала шоком для окружающих. А съемочный процесс, шедший до этого в бешеном ритме, был приостановлен примерно на месяц. С 17 марта 1974 года съемки возобновились — их возглавил художественный руководитель объединения «Телефильм» А. Я. Карпов. За полтора месяца были досняты оставшиеся 1000 метров (это примерно половина одной серии). Фильм был сдан в установленный срок — 27 июня 1974 года.

В процессе съемок двух картин, ставшими последними, Николай Калинин был полон планов. И у руководства «Беларусьфильма» были на него виды как на постановщика.

⁷¹³ БГАМЛИ. Ф. 112. Оп. 1. Д. 789. Л. 45.

Приложение

В принятом в 1972 году перспективном плане производства на 1974–1978 гг. Калинина наметили как постановщика на фильм «Корень-дерево»: в сценарии Ф. Конева рассказывалось о большой семье крестьянина Герасима Шумилова, у которого было 6 сыновей. Его семья — ядро деревни. Еще один фильм «Мстижи» по мотивам одноименной повести писателя Ивана Пташникова: о жизни современной белорусской деревни, «о любви человека к земле, о исканиях своего места в жизни»⁷¹⁴. В уточненном плане на 1975 год значилась совместная постановка В. Корш-Саблина и Н. Калинина — двухсерийный черно-белый широкоэкранный фильм «Дыхание грозы» — экранизация романов И. Мележа «Люди на болоте» и «Дыхание грозы». Этот перспективный план на 1974–1978 гг. обсуждался на худсовете киностудии «Беларусьфильм» 27 июля 1973 года. Николай Калинин тогда заявил: «Большинство перспективных заявок — вчерашний день уже сегодня»⁷¹⁵.

Так совпало, что протеже Н. Калинина и его сорежиссер в одном из фильмов В. Корш-Саблин умер в том же 1974 году, спустя несколько месяцев после ухода Калинина.

Творческая жизнь Николая Калинина в кино оказалась очень короткой — всего семь лет. Ему не суждено было увидеть триумф и признание двух своих последних работ, по которым его помнят. У фильмов «Кортик» и «Бронзовая птица» только на youtube несколько миллионов (!) просмотров. Как знать, если бы Н. Калинин застал и пережил успех своих работ, его планы были бы значительно подкорректированы, его дальнейшая творческая биография, возможно, была бы отмечена новыми знаковыми работами?

В наше время фильмы смотрятся по-другому, чем в 1970-е и 1980-е гг., когда их часто демонстрировали по телевидению — едва ли не каждые каникулы. Но совершенно точно одно — фильмы Николая Калинина пережили свое время и до сих пор пользуются успехом. В любом случае, они не оставляют равнодушными.

⁷¹⁴ НАРБ. Ф. 969. Оп. 3. Д. 949. Л. 243.

⁷¹⁵ БГАМЛИ. Ф. 112. Оп. 1. Д. 776. Л. 159.

Приложение

«ЛЮБИМАЯ ЖЕНЩИНА МЕХАНИКА ГАВРИЛОВА». ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ РЕЖИССЕРА ПЕТРА ТОДОРОВСКОГО

В 2025 году исполняется 100 лет со дня рождения режиссера, сценариста, оператора, автора музыки, актера, фронтовика⁷¹⁶ Петра Ефимовича Тодоровского (1925–2013). Одна из самых значительных работ мастера — фильм «Любимая женщина механика Гаврилова». К нему он подошел как маститый постановщик, это был его восьмой фильм как режиссера.

Начинал Петр Ефимович в кино как оператор. В его дипломной работе во ВГИКе (совместно с Р. Василевским) два короткометражных документальных фильма: «Повесть о детской игрушке» и «Ильменский заповедник». Последний был отмечен премией на международном фестивале студенческих работ⁷¹⁷. Затем — работа в Кишинёве. Первый игровой фильм, где П. Тодоровский (вместе с тем же Р. Василевским) был оператором — «Весна на Заречной улице» — стал знаковым для отечественного кино. А режиссер Марлен Хуциев, по признанию самого Тодоровского, стал его другом⁷¹⁸.

Сценарий «Любимой женщины...» был написан Сергеем Владимировичем Бодровым — в то время начинающим автором. Но у него за плечами уже был громкий и заслуженный успех: в 1978 году на киностудии им. М. Горького режиссером Владимиром Роговым был снят фильм «Баламут», имевший большой успех в прокате. Сценарий «Любимой женщины...» был утвержден на «Мосфильме» и представлен в Государственный комитет по кинематографии СССР 8 января 1979 года. На тот момент в плане Госкино постановка фильма еще

⁷¹⁶ В 2025 году исполняется 80 лет Победы.

⁷¹⁷ РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 60. Л. 38.

⁷¹⁸ Там же. Ф. 2912. Оп. 6. Д. 429. Л. 1.

Приложение

не значилась, а руководство киностудии планировало осуществить съемки в 1981 году⁷¹⁹. Сценарий изначально был задуман «на актрису Людмилу Гурченко с учетом её комедийных и драматических способностей», а сама актриса очень хотела сыграть эту роль⁷²⁰. Руководство Второго творческого объединения «Мосфильма» — известный кинорежиссер Л. Арнштам (в то время — художественный руководитель объединения), директор — Н. Урвачева и главный редактор А. Степанов отмечали, что образ главной героини (Риты) — главная удача сценария: «своей отзывчивостью, добротой, бескомпромиссностью она современна и узнаваема».

Важно и интересно, что у сценария с самого начала работы на «Мосфильме» было именно то название, под которым фильм вышел на экраны, что в кино случается не так часто. У предыдущих работ того же П. Е. Тодоровского с момента написания сценария до выхода на экраны названия претерпевали изменения. Самый первый самостоятельный фильм Тодоровского как постановщика «Верность» (сценарий создан совместно с Б. Окуджавой) имел рабочее название «Пусть всегда будет солнце», в ходе производства он стал «Верностью», а на самом заключительном этапе производства фильма, в июне 1965 года, Тодоровский просил руководство Главного управления художественной кинематографии Госкино СССР изменить название на «Лейтенант Юра Никитин»⁷²¹. Но эта просьба удовлетворена не была. Сценарий фильма «Фокусник» изначально назывался «Загадочный индус», а у фильма «В день праздника» были варианты названий «Любимая моя жизнь» и «Этот день Победы»⁷²².

Для «Любимой женщины...» приказом директора «Мосфильма» был утвержден срок разработки киносценария с 4 декабря 1979 г. по 4 февраля 1980 г.⁷²³ В первом ва-

⁷¹⁹ РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 5694. Л. 1.

⁷²⁰ Там же. Л. 2.

⁷²¹ Там же. Д. 60. Л. 38.

⁷²² Там же. Д. 4297.

⁷²³ Там же. Д. 5694. Л. 4.

Приложение

рианте киносценария «была уточнена биография Гаврилова, интересно разработаны отношения Риты с Пашей [коллегой по работе], с дочерью, появились новые комедийные детали. С учетом актерских возможностей Л. Гурченко была выверена роль Риты. Сценарий от этого только выиграл»⁷²⁴ — так говорилось в заключении Второго творческого объединения «Мосфильма».

Генеральный директор «Мосфильма» Н. Т. Сизов сообщал в январе 1980 года, что фильм «Любимая женщина...» включен в план студии на 1981 год. Фильм изначально планировался как цветной и широкоэкранный⁷²⁵.

В октябре 1980 года была утверждена смета на постановку фильма. Всего затраты по созданию должны были составить 370 тысяч рублей. Из них — на сценарий отводилось 23800 руб., постановочные — 17820 руб., музыкальную партитуру — 7125 руб., зарплату штатных актеров — 7698 руб., внештатных — 7053 руб., за эпизодические роли — 3496 рублей⁷²⁶.

В марте 1981 года фильм был представлен в Госкино СССР. Его технические характеристики: 8 частей, 2173,8 метра без ракордов.

На созданный фильм руководство Второго творческого объединения (в этот период и. о. худрука был режиссер А. Сахаров) представило восторженный отзыв. Повторялось, что главная удача фильма — образ Риты. Только теперь это был не просто сценарный образ, а роль, сыгранная Людмилой Гурченко. Таким образом, расчет на то, что сценарий изначально был написан именно под нее, полностью оправдался: «При всем том, что Рита — героиня фильма, боится остаться “женщиной без мужа”, ни логические доводы, ни советы лучшей подруги, ни примеры “разумных” браков в наш рациональный век не могут заставить ее пойти на компромисс. Наперекор всему она верит в настоящую любовь,

⁷²⁴ РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 5694. Л. 5.

⁷²⁵ Там же. Л. 6.

⁷²⁶ Там же. Л. 14–15.

верность и дружбу. Так история о любви приобретает еще одно измерение — становится историей о способе жизни, о поисках взаимопонимания, духовности и обретения их... Сначала перед нами появляется женщина редкого обаяния и привлекательности — она сегодня счастлива, горда своей любовью, это звездный час в ее не такой уж легкой жизни. А потом, в течение этого длинного дня, мы увидим ее в разных ипостасях, в проявлениях самых крайних состояний. Это монофильм, и актриса Л. Гурченко еще раз продемонстрировала свои прекрасные возможности»⁷²⁷. Фильм был снят кинооператором Е. Гуслинским «в осенней золотистой гамме». Отмечалась, что будущая картина не просто получит признание у зрителя, а «будет пользоваться большим успехом». Залог тому — «своеобразная режиссура П. Тодоровского, доброта и тонкий лиризм рассказа, прекрасная актерская работа и счастливый конец».

По результатам просмотра фильма в Госкино СССР было рекомендовано «произвести значительные сокращения в первой трети картины, особенно в сценах ожидания героини, приездов к ЗАГСу свадебных групп, выверить с точки зрения вкуса, в частности, сцены «Дядя — официантка», «Белая лошадь» и выровнять музыкальный ряд фильма»⁷²⁸. Все эти замечания съемочной группой были учтены. В частности, в сценах «Дяди и официантки» был исключен финал первой сцены, где официантка приклеивает бумажку на очки дяди, и исключен финал их последнего разговора.

Фильм был принят к выпуску на союзный экран 16 марта 1981 года⁷²⁹ и разрешен к выпуску на экран 27 апреля того же года⁷³⁰. В то время существовало несколько категорий по оплате фильмов, приказом Председателя Госкино СССР Ф. Т. Ермаша от 12 мая 1981 года «Любимой женщине...» была установлена первая группа по оплате⁷³¹.

⁷²⁷ РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 5694. Л. 23.

⁷²⁸ Там же. Л. 27.

⁷²⁹ Там же. Л. 29.

⁷³⁰ Там же. Л. 31.

⁷³¹ Там же. Л. 34.

Приложение

Сохранившийся киносценарий П. Е. Тодоровского очень хорошо иллюстрирует путь от идеи до её воплощения. И показывает, как изменения (сокращение, удаление некоторых сцен, фраз и даже героев) в данном случае привели к улучшению фильма. Это с одной стороны. С другой стороны, сценарий — основа любого фильма — дает представление о тех деталях, которые подразумеваются в фильме, но остались за кадром. Сам Тодоровский еще в 1966 году говорил: «Видимо, самое интересное в нашей профессии — это процесс превращения жизненных наблюдений, воспоминаний, размышлений в реальные, новые образы, в характеры на экране. Для меня всегда поразителен процесс движения мысли от первой строчки сценария до встречи с актером на съемочной площадке...»⁷³².

В ходе работы был полностью удален один из героев картины — отец Таньки, бывший муж Риты и, соответственно, сцена, где дочь встречается с отцом — на площадке для дрессированных собак:

«— Соловьев! К тебе дочь пришла! — сказал инструктор в милицейской форме.

— Танька! Как ты меня нашла?

— Нашла.

— Молодец, — он поцеловал дочь. — А я здесь только вторую неделю, а ведь всегда любил собак»⁷³³.

Далее отец сообщает старшей дочери, что в новой семье ждут очередного ребенка.

Подвергся кардинальному изменению герой Михаила Светина, музыкант из театрального оркестра, комичность образа которого как бы подчеркивается его «значимостью» — в оркестре он даже не на вторых, а на третьих ролях: сидит на задворках и бьет по тарелкам. Появляется он в середине фильма. По режиссерскому сценарию, он впервые должен быть представлен в первой половине фильма: «В воротах стоял маленький, толстый с начинающейся лысиной

⁷³² РГАЛИ. Ф. 2912. Оп. 3. Д. 253. Л. 19.

⁷³³ Там же. Ф. 2944. Оп. 6. Д. 5491. Л. 60.

Приложение

человек, в светлой рубашке и в подтяжках. Лицо у него было совершенно отрешенное и трагичное»⁷³⁴. Его должность в театре весьма значительна — он старший администратор:

«— Рита, Вы меня недооцениваете, — он развел руками в стороны и скромно сказал, — Все это — мои владения...

Рита не поверила.

— Ваш слуга — старший администратор вот этого театра. Билеты на сегодняшний спектакль — пожалуйста... Бронь на самолет, поезд... баня с сауной, путевки в дом отдыха...»⁷³⁵.

Сокращена и изменена сцена в начале фильма, где Рита объясняется с бывшим любовником Славой:

«— Я сегодня опоздаю на работу. Это уважительная причина. Мы немедленно садимся в машину.

— Зачем?

— И едем прямо к тебе. Танька в школе?

— А ты не поумнел за это время, Слава, — сказала Рита...

— Вот она, ваша любовь. Стоит два-три месяца не зайти и... кто же он?

— Гаврилов...

— Извини! — расшаркалась Рита перед ним. — Я не Жанна Д'Арк. Иногда бывает нужен такой жеребец, как ты...

— Ну хоть в этом отношении тебя устраивал? — невозмутимо улыбнулся Слава. — По-моему, ты не жаловалась...

Рита вздохнула, взяла себя в руки и с чувством собственного достоинства сказала:

— Благодарю Бога, что мой Гаврилов опаздывает».

Кроме того, полностью были удалены слова Риты, обращенные к бывшему любовнику: «С тобой я всегда себя чувствовала девкой... каждый раз клялась, что не пущу тебя на порог...»⁷³⁶.

⁷³⁴ РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 6. Д. 5491. Л. 7.

⁷³⁵ Там же. Л. 68.

⁷³⁶ Там же. Л. 10–11.

Приложение

По сценарию была детально разработана сцена с поисками пропавшего Гаврилова — сначала на площади, потом в кафе:

«— Почему у тебя все не как у людей? — раздалось над Ритиным ухом.

Перед ней стояли дядя и рассеянная подруга.

Рита ничего не ответила...

— Хочешь, мы позвоним куда-нибудь? Может, что-то узнаем? — виновато и чуть даже испуганно спросила Люся.

— Хочу! Узнавайте! — неожиданно гаркнула Рита»⁷³⁷.

Затем в кафе Виктор (муж лучшей подруги) сидит за служебным столиком у телефона и пытается разыскать Гаврилова:

«Это морг — тихо говорит он. — К вам случайно Гаврилов не поступал? Что? Жених, понимаете, у нас пропал... Серьезно...»⁷³⁸ Затем лучшая подруга говорит Рите:

— Виктор в милицию звонил, — Люся виновато пожала плечами. — Ты звонил?

— И даже в морге узнавал.

— Нигде нет, — сказала Люся.

— Ну и слава Богу! Значит придет! — сказала Рита...⁷³⁹

В режиссерском сценарии есть подробная экспликация сцены ожидания Гаврилова на углу маленькой площади: «Рита всё ждала. Она говорила себе: «Подожду еще один автобус и пойду». Автобус приходил, но Гаврилова не было. Она загадывала: «Вот коснутся стрелки часов цифры 12, и он выйдет из-за угла». Он не выходил. Она думала: «Если из следующего такси не появится этот тип!..» Тип не появлялся. И, наконец, она поняла, что он не придет. Что ее обманули. Что она выглядит смешной и нелепой и на нее уже оглядываются люди. Сделав это открытие, Рита посмотрела по сторонам, ища, куда бы спрятаться»⁷⁴⁰.

⁷³⁷ РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 6. Д. 5491. Л. 15.

⁷³⁸ Там же. Л. 17.

⁷³⁹ Там же. Л. 18.

⁷⁴⁰ Там же. Л. 21.

Приложение

И в фильме, и за кадром оказались приметы советской повседневности периода съемок фильма и всех 1980-х гг. в принципе. В картине: когда на пути Рите попадает очередь за дефицитным товаром, она встает в эту очередь и покупает дефицитный... таз. За кадром оказалась сцена финальных эпизодов, впоследствии удаленная. Оказывается, Рита в своем фотоателье была ответственной за проведение политинформации. Ах, как хорошо знакомо это, всем кто жил в то время — работал или учился! Рита обращается к коллеге Алле:

«— Сегодня понедельник, — сказала Рита, — собери всех на политинформацию»⁷⁴¹.

Внешний облик Гаврилова также подвергся переработке: изначально он герой с усами⁷⁴². В режиссерском сценарии есть достаточно подробная экспликация образа и характера Гаврилова. От детали, что родился он в другом портовом городе — Архангельске, а служил (и не только во флоте) в разных частях страны. Вместе с тем, «если честно признаться, — вздохнул Толя, — характер у Льва Александровича — не варенье, конечно, работал механиком земснаряда в управлении Иссык-кульского пароходства. Не сработался... Плавал на сухогрузе «Нарьян-Мар». Списан был за критику руководства. Пробовал себя на археологических раскопках. Вернулся на флот. Одно время взлетел до должности группового механика портофлота с окладом в триста десять рублей в месяц... спускался до рядового матроса... 4 года ловил треску на судах мурманского ордена Октябрьской революции тралового флота...»⁷⁴³ Командир танкера «Лисичанск», на котором служил Гаврилов, говорил: «Люблю Леву за свободу духа и отвращение к пред-рассудкам!»

Коренной переделке подвергся финал фильма. Объяснение с коллегой Пашей, который предложил выйти

⁷⁴¹ РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 6. Д. 5491. Л. 98.

⁷⁴² Там же. Л. 14.

⁷⁴³ Там же. Л. 42.

Приложение

за него замуж, было более растянутым: «Я плохой человек, просто отвратительная баба, я знаю, жизнь меня за это накажет. Но я ничего не могу с собой поделать, прости меня, Паша, но я люблю Гаврилова... вот такая я придурочная»⁷⁴⁴. Нет в первоначальном режиссерском варианте и сцены разговора по телефону матери с дочерью, в котором последняя сообщает о том, что Гаврилов нашелся.

Тот, кто видел картину, наверняка помнит, что по сюжету Гаврилов заступился за некую совершенно постороннюю женщину, которую оскорбили абстрактные хулиганы. Изначально, по сценарию, сцена на площади представлялась так: «Застучала пишущая машинка, и скучный голос начал читать милицкий протокол», в котором указывалось, что Гаврилов был задержан за нанесение телесных повреждений гражданам Гогуа при покупке сорока (именно такое количество по сценарию) роз белого цвета⁷⁴⁵ «у вышеперечисленных граждан. Как впоследствии выяснилось, три брата Гогуа оскорбительно выразились в адрес невесты Гаврилова Л. А. На просьбу извиниться, повторили выражения и в настоящее время находятся в горбольнице №11»⁷⁴⁶. Так Гаврилов предстает в данном эпизоде...

В самых последних кадрах фильма, согласно сценарию, Гаврилов появлялся на площади в инвалидном кресле. На площади стоит санитарная машина. Матрос Толя и вахтенный катят инвалидное кресло, в котором сидит Гаврилов: «кресло с Гавриловым медленно катилось по площади. Рита шла рядом. Гаврилов что-то горячо рассказывал, размахивая в воздухе здоровой рукой»⁷⁴⁷. В данном случае это выглядело бы несколько комично и даже жалко. Особенно если соотносить финал с предшествующим развитием сюжета. Перед зрителем предстал бы тогда не бравый и разухабистый ге-

⁷⁴⁴ РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 6. Д. 5491. Л. 100.

⁷⁴⁵ Кстати, премьера известной песни «Миллион алых роз» состоялась почти 2 года спустя после выхода фильма «Любимая женщина...» на экран.

⁷⁴⁶ РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 6. Д. 5491. Л. 103.

⁷⁴⁷ Там же. Л. 103.

Приложение

рой, а в общем-то беспомощный калека, несмотря на то, что Гаврилову «идут усы — он похож на партизана Дениса Давыдова. Но вид у него был все же виноватый, он понимал, что пришлось пережить Рите вчера...»⁷⁴⁸

Была удалена и песня на стихи Давида Самойлова, которая по изначальной задумке была в финале фильма. Строчки из песни должны были звучать и по ходу картины:

Возвращаюсь к тебе, дорогая,
К твоим милым и легким словам.
На пороге, меня обнимая,
Дашь ты волю свободным слезам.
— Ах, — ты скажешь, — как времени много
Миновало! Какие дела!
Неужели так долго дорога,
Милый мой, тебя к дому вела!
Не отвечу, к тебе припадая,
Ибо правды тебе не скажу.
Возвращаюсь к тебе, дорогая,
У тебя на пороге лежу.

Это не самое лучшее стихотворение прекрасного Д. Самойлова, и от его удаления картина только выиграла.

Прекрасная музыка Алексея Мажукова — очень удачно и к месту расставлена по всему фильму, в том числе и в финале картины.

Финал в фильме — тщательно выверен, не комичен. Можно сказать, что он приобретает эпические масштабы, если говорить о судьбе двух главных героев взятых людей.

Картина сыграла важную роль в творческой биографии Людмилы Гурченко. И до этого (в 1970-х гг.) она не была обделена ролями в кино. Но можно сказать, что фильм «Любимая женщина...» стал переломным в её актерской судьбе. К тому же после фильма на неё как на актрису вновь обратил внимание режиссер Э. А. Рязанов (кстати, он называл Петра Тодоровского в числе своих друзей). Результат их творческого сотрудничества — снятый в 1982 году

⁷⁴⁸ РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 6. Д. 5491. Л. 101.

Приложение

«Вокзал для двоих». Мощная основа фильма — сценарий С. В. Бодрова.

Фильм «Любимая женщина...» можно отнести и к ряду настроенческих. Каким насыщенным и полным оказался один день, прожитый главной героиней! Как замечательно завершилась часть её второго дня! Какая палитра ощущений и переживаний главной героини! Как прекрасно получилось её передать благодаря сценарию, операторской работе, игре не только главной героини, но и всего актерского ансамбля, музыке и, конечно, мастерской работе Петра Тодоровского. В «Любимой женщине...» наглядно проявились характерные черты, своеобразный почерк П. Е. Тодоровского как постановщика — тщательная разработка фильма и его филигранная доработка на всех этапах, начиная от запуска в производство до сдачи картины. Об этом он сам говорил как о самом интересном в профессии.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Абызов В. И. — 61
Абуладзе Т. Е. — 94, 130
Агапов Б. Н. — 67
Адашев А. Ф. — 179
Ажаев В. Н. — 62 – 63, 147
Азер И. А. – 239
Алейников П. М. — 148
Александр Невский – 113, 192, 193
Александров Г. В. — 14, 58, 60, 88, 106, 110, 116, 125, 141, 144, 160, 169, 193, 202
Александров Г. Ф. — 7, 21, 37–38, 64, 68, 70–71, 73, 79–81, 83, 90, 115
Арнштам Л. О. — 20, 58, 88, 106, 206, 207, 247
Балихин А. Е. — 217
Балашов В. П. — 144
Барнет Б. В. — 10, 17, 76, 99, 127
Басов В. П. — 13, 20, 94, 99, 124
Баскаков В. Е. — 218, 221
Бедиль М. — 130
Белиашвили А. — 130
Беляев А. Р. — 128
Беляев В. М. — 193
Берггольц О. Ф. — 95
Берия Л. П. — 56, 76, 149
Беспалов Н. Н. — 205
Биберман Г. — 106
Биц И. Л. — 194
Брагинский Э. В. — 126
Брозовский Л. Я. — 193, 195
Бросевич В. П. — 194
Благой Д. Д. — 154
Бодров С. В. — 246, 256
Большаков И. Г. — 9, 21, 50–51, 55–56, 59, 64, 66, 72, 103, 110, 150, 154–156, 163–164, 170, 227
Бондарчук С. Ф. — 48, 120, 123–124, 202–204, 206, 208–209
Браун В. А. — 13–14
Брондуков Б. Н. — 242
Буданцева Р. С. — 121
Будовиц И. У. — 173
Будрайтис Ю. — 236
Булинский А. А. — 240
Буранс И. — 235
Бычков В. С. — 231
Василевский Р. Б. — 214, 219–220, 246
Валько А. А. — 136
Венгеров В. Я. — 147, 241
Вербицкий А. В. — 144
Верн Ж. — 96
Веселовский С. Б. — 173
Весник Е. Я. — 42
Викторов Р. Н. — 231
Виппер Р. Ю. — 173
Вирта Н. Е. — 11, 121, 164, 190–191
Висковатый И. М. — 178, 184, 186
Виторган Э. Г. — 240
Вицин Г. М. — 59
Владимир Старицкий — 178–179, 181
Воинов К. Н. — 122, 124
Вольпин М. Д. — 60, 127
Волчек Б. И. — 214

- Воротынский М. И. — 178
 Ворошилов К. Е. — 110, 149
 Выродков И. Г. — 178–179
 Вышинский Ю. М. — 193–194
 Вяземский П. А. — 154
 Габрилович Е. И. — 143, 145–147
 Гаврилюк И. Я. — 238, 239–240, 242
 Гайдай Л. И. — 125–127
 Галич А. А. — 58
 Геловани М. Г. — 15, 66–68, 149
 Ган Сюэ-Вэй — 129
 Герасимов С. А. — 10, 17, 54, 75–77, 85–86, 99, 106, 108, 111, 116, 123–124, 134–142, 153–161
 Герасимов С. В. — 205
 Герберштейн С. — 173
 Гердт З. Е. — 210
 Гершзон М. М. — 52, 54
 Гиппиус Е. В. — 207
 Глинка М. И. — 58
 Годунов Б. — 97
 Голубович М. В. — 232, 242
 Гольдин Р. Ю. — 121
 Гольдина С. В. — 4
 Гольдони К. — 96
 Горбатов Б. Л. — 69, 148, 150
 Горловский А. С. — 229
 Горбатов Б. Л. — 69, 148, 150
 Горсей Д. — 173
 Горский С. Ю. — 173
 Горький М. — 62, 232
 Граник А. М. — 20
 Гранин Д. А. — 95, 120
 Граховский С. И. — 236
 Гребешкова Н. П. — 80
 Грибов А. Н. — 149, 239
 Громова У. М. — 136
 Гроссман В. С. — 95, 124
 Губаревич Г. К. — 232, 235
 Гудзий Н. К. — 204–206
 Гуров С. Н. — 94
 Гуляев С. В. — 41
 Гурзо С. С. — 136
 Гурченко Л. М. — 125, 247–249, 255
 Гуслинский Е. В. — 249
 Давыдов Д. В. — 255
 Данелия Г. Н. — 20
 Девлет Гирей — 178–180
 Денисова М. М. — 193
 Джапаридзе Р. — 61
 Дженкинсон А. — 173
 Дзержинский Ф. Э. — 54, 68
 Дзиган Е. Л. — 129
 Диккенс Ч. — 123, 201
 Димитров Г. — 106
 Дичковский В. С. — 243
 Дмитриева А. И. — 212
 Дмитрий Донской — 163–164, 190–193
 Добролюбов И. М. — 231, 242–243
 Довгань А. — 242
 Довженко А. П. — 21, 89, 91, 107, 110, 128, 242
 Донской М. С. — 47, 93, 110
 Достоевский Ф. М. — 102, 122
 Дружников В. В. — 148
 Дунаевский И. О. — 193
 Дымшиц А. Л. — 216–217
 Дьяченко В. П. — 213
 Дятлов М. И. — 194
 Евстигнеев Е. А. — 210, 217
 Ермилов В. В. — 136–137, 145, 149, 153, 159

- Еременко Н. Н. (старший) — 239
- Ермаш Ф. Т. — 249
- Жаков О. П. — 148
- Жалакявичус В. — 130
- Жуковский В. А. — 154
- Заславский Д. И. — 144, 188
- Засядько А. Ф. — 50, 150
- Зархи А. Г. — 93, 213
- Зелёная Р. В. — 63
- Зервос Г. — 124
- Зуева А. П. — 148
- Иван Грозный — 162-165, 171-189, 192, 197-199
- Иванов А. Г. — 95, 164
- Иванов В. Н. — 139
- Ильинский И. В. — 11, 96, 97
- Ильичев Л. Ф. — 58, 64, 137-138, 144, 146, 151, 157, 159
- Именитов В. — 120
- Кабалевский Д. Б. — 207
- Каверин В. А. — 143, 145-147
- Калатозов М. К. — 20, 58, 68, 78-79, 122-123
- Калик М. Н. — 124
- Калинин Н. А. — 230-232, 234-236, 238-245
- Каморный Ю. Ю. — 242
- Каплер А. Я. — 127
- Катаев В. П. — 65, 143, 169
- Караганов А. В. — 218
- Карамзин Н. М. — 173
- Карпов А. Я. — 242, 244
- Кафтанов С. В. — 21, 33, 80-81, 89, 99, 226
- Кеменов В. С. — 82, 92
- Кефчиян А. М. — 194
- Кизеветтер А. А. — 173
- Кириенко З. М. — 239
- Климов Э. Г. — 20
- Клюев Б. В. — 236
- Козинцев Г. М. — 89, 95, 213
- Кокорева И. А. — 221
- Колеров М. А. — 4
- Колас Я. — 235
- Конев Ф. Е. — 245
- Конецкий В. В. — 127
- Кончаловский А. С. — 20
- Королева В. Ф. — 4
- Коротков И. А. — 193
- Корш-Саблин В. В. — 61, 230-231, 234, 235, 236, 239, 245
- Костылев В. И. — 177
- Котенко И. М. — 168
- Кочнев М. Х. — 77
- Кошевой О. В. — 136-137, 139-140
- Крапива К. А. — 61
- Кружков В. С. — 10, 205
- Крюков Н. Н. — 239-240
- Куваев О. М. — 236-237
- Кузаков К. С. — 84, 92, 94, 98, 170, 174, 175
- Кузнецов А. Н. — 29, 208
- Кузнецов С. А. — 79, 188
- Кулагин Л. Н. — 242
- Кулешов Л. Е. — 87
- Кулиджанов Л. А. — 122
- Куманьков Е. И. — 204
- Купала Я. — 231, 242, 243
- Курасов В. В. — 204
- Курбской А. М. — 171, 173, 176-179, 181-186, 189, 195-196
- Кутузов М. И. — 201, 208
- Кушнерова М. А. — 239
- Ладынина М. А. — 80, 199
- Лакербай Ю. А. — 233, 234
- Ленин В. И. — 15, 54, 65, 95, 125, 137, 239

- Леонов Л. М. — 144, 149, 150–151, 189
 Лещенко Л. В. — 210
 Лиознова Т. М. — 124
 Луков Л. Д. — 14, 47, 52, 69, 92–93, 99, 148–152, 170
 Луконин М. К. — 127
 Лукьянов С. В. — 148–149
 Любашевский Л. С. — 153
 Мажуков А. С. — 255
 Майн Рид Т. — 96
 Макарова И. В. — 136
 Маленков Г. М. — 6, 10, 16–17, 19, 53, 56–57, 64, 71, 80, 90, 149
 Маркс К. — 172
 Мартынюк Л. В. — 233
 Маслов В. В. — 190, 194
 Маслюков А. С. — 14
 Мдивани Г. Д. — 61
 Менакер А. С. — 63
 Медведкин А. — 126
 Мележ И. П. — 245
 Меркурьев В. В. — 148
 Микаэлян С. Г. — 120
 Милованов А. Л. — 242
 Миронер Ф. Е. — 94, 129
 Миrows Л. Б. — 63
 Миронова М. В. — 63
 Михайлов А. А. — 80
 Михайлов Н. А. — 6, 22–23, 30, 34–36, 43, 59, 86, 90, 98–102, 108, 122, 125, 137–139, 159, 200–201, 203
 Михалков Н. С. — 20, 124
 Мицкевич А. — 107
 Молотов В. М. — 54, 149
 Молчанов П. С. — 15
 Мольер — 82
 Мопассан Г. — 123, 201
 Мстиславец П. Т. — 178
 Нагибин Ю. М. — 121
 Назаров А. И. — 82
 Назарова М. П. — 127
 Никифоров В. А. — 237
 Некрасов В. П. — 95
 Нестеров П. Н. — 70
 Нечаев Л. А. — 231
 Никитин А. — 106
 Николаева Г. Е. — 52, 170
 Николай I — 159
 Никулин В. Ю. — 240
 Никулин Л. В. — 203, 205
 Новицкий Р. И. — 56
 Новицкий М. Б. — 63
 Образцов С. В. — 63
 Овчинников В. А. — 207
 Озеров Ю. Н. — 20
 Окуджава Б.Ш. — 211–212, 221, 243, 247
 Орлова Л. П. — 11
 Орловский К. П. — 121
 Островский А. И. — 210
 Охлопков Н. П. — 7, 79, 81–84, 88, 96 – 98, 124, 200 – 201
 Ошанин Л. И. — 210
 Павлов В. Е. — 190, 194
 Панферов Ф. И. — 10
 Парамонова К. К. — 20
 Параджанов С. И. — 94
 Первенцев А. А. — 164
 Петр I — 113, 165, 177
 Петров В. М. — 84, 85, 164, 190
 Петров С. С. — 194
 Пешкин И. С. — 67
 Погодин Н. М. — 164, 170
 Пожлаков С. И. — 243
 Поляков В. С. — 20, 94, 126, 169
 Польских Г. А. — 212

- Попов В. И. — 190
 Попов О. К. — 125
 Пименов Ю. И. — 205
 Писаревский Д. С. — 88, 106
 Плятт Р. Я. — 144
 Помещиков Е. М. — 63
 Пономаренко П. К. — 6, 8, 15–16, 21, 30–31, 33, 47, 53, 56–57, 66, 72, 198
 Поскребышев А. Н. — 16
 Пospelов П. Н. — 9, 37
 Прокофьев С. С. — 207
 Пронин В. М. — 99, 120, 143–144, 146–147
 Пташников И. Н. — 245
 Пудовкин В. И. — 52, 62, 164, 170, 191
 Пузин А. А. — 103
 Пушкин А. С. — 16, 54, 75, 107, 153–157, 159–161
 Пырьев И. А. — 54, 59, 65, 68–80, 83, 88, 90–91, 98, 99, 103, 106, 108, 117, 122–123, 128, 152, 158, 162–166, 168–172, 174–177, 179, 188–190, 193–195, 197–199, 202–203, 205
 Радонежский С. — 191
 Райзман Ю. Я. — 17, 20, 28, 70, 87, 88, 93, 121, 169
 Райкин А. И. — 126
 Рапопорт В. А. — 159
 Раневская Ф. Г. — 11, 102
 Рахманов Л. Н. — 164
 Рачук И. А. — 13, 119, 123, 201
 Рашидов Ш. Р. — 130
 Робсон П. — 98
 Роговой В. А. — 246
 Родионова Т. А. — 95
 Розов В. С. — 96
 Романов А. В. — 199
 Ромм М. И. — 9, 20, 89, 93, 123, 134, 192, 201
 Ростоцкий С. И. — 93, 124
 Рошаль Г. Л. — 99
 Руставели Ш. — 130
 Рубинчик В. Д. — 231, 240
 Рыбаков А. М. — 65
 Рыбаков А. Н. — 240–241
 Рыцарев Б. В. — 124
 Рязанов В. Ф. — 66, 69, 97, 156, 189
 Рязанов Э. А. — 20, 27, 94, 126, 255
 Савельева Л. М. — 204, 206
 Сазонов А. Н. — 10
 Сайфулин Г. Р. — 235
 Салтыков А. А. — 121
 Самойлов Д. С. — 255
 Самойлов Е. В. — 239
 Самсонов С. И. — 99
 Санишвили Н. К. — 99
 Сахаров А. Н. — 248
 Свердлов Я. М. — 54, 153
 Светин М. С. — 250
 Свиридов Г. В. — 207
 Свободин Н. К. — 144
 Сельвинский И. Л. — 170–175, 188
 Семенов Н. К. — 163, 177, 197
 Сигизмунд Август — 176, 178–180, 184, 187
 Сиделев С. И. — 95
 Сизов Н. Т. — 248
 Сильвестр — 181–184, 186
 Симонов К. М. — 10, 85, 91, 95, 128, 160
 Скуратов М. — 174, 178–179, 195
 Смирнова Л. Н. — 148, 231
 Смирнова М. Н. — 62

- Смирнов-Сокольский Н. П. — 63
 Смеляков Я. В. — 127
 Солнцева Ю. И. — 21
 Соловьев В. И. — 204
 Соловьев С. А. — 239
 Соловьев С. М. — 173
 Сошальский В. Б. — 144
 Сталин И. В. — 3, 8–11, 15–16, 19, 46–48, 51, 54, 58–59, 65–68, 71–72, 89–90, 101, 129, 136–137, 146, 148–149, 162–163, 198, 202, 212
 Стаднюк И. Ф. — 127
 Стрельчик В. И. — 239
 Степанов А. — 247
 Степанов В. П. — 50, 136, 138–139
 Столпер А. Б. — 62, 78–79, 87–88
 Стрельников Н. М. — 70
 Строева В. П. — 63
 Сулейман I (Великолепный) — 178–180
 Сурин В. Н. — 66, 100, 108, 156, 167, 190, 197
 Сурков А. А. — 136, 138, 150, 152, 193
 Сухов Д. П. — 193
 Табачник Г. Д. — 41
 Таблишвили В. В. — 62
 Тарковский А. А. — 20, 28
 Твердохлебов Н. Е. — 96–97
 Тикунов В. С. — 219
 Типот В. Я. — 63
 Тодоровский И. Е. — 216
 Тодоровский П. Е. — 210–214, 216–222
 Толстой Л. Н. — 122, 139, 200–201, 203–206, 208
 Трауберг Л. З. — 70, 213
 Триоле Э. — 128
 Трошин В. К. — 144
 Тряпичкин А. — 126
 Туманов Н. — 61
 Тургенев И. С. — 129
 Туров В. Т. — 231
 Тутышкин А. П. — 65
 Тухманов Д. Ф. — 210
 Тюленин С. Г. — 136
 Урбанский Е. Я. — 121
 Урвачева Н. — 247
 Усачев Д. С. — 4
 Усачева А. П. — 4
 Усачева С. Д. — 4
 Утесов Л. О. — 63
 Уточкин С. И. — 70
 Фадеев А. А. — 124, 134, 137
 Файзиев Л. А. — 13, 99
 Файнциммер А. М. — 99
 Фаст Г. — 128
 Федор Иоаннович — 177
 Федоров В. А. — 214, 220
 Федоров И. — 178
 Фигуровский Н. Н. — 236
 Финн К. Я. — 61
 Фрид Я. Б. — 78, 161
 Фролов А. В. — 99, 125
 Фрэнсис И. А. — 46, 71
 Фурцева Е. А. — 29, 205, 207–208
 Халтурин А. Г. — 207
 Харитонов В. Г. — 210
 Хейфиц И. Е. — 20, 59, 63, 93, 213
 Хетагуров К. — 95
 Хлопьянкина Т. А. — 26
 Хохряков В. И. — 144
 Храбровицкий Д. Я. — 121
 Хренников Т. Н. — 148

- Хрущев Н. С. — 8, 16, 47, 64, 71, 80, 100, 121 — 122, 207
Хусаинов Ш. Х. — 61
Хуциев М. М. — 94, 129, 213, 246
Циранкевич Ю. — 89
Чаплин Ч. — 42, 142
Чекмарев С. И. — 127
Ченслер Р. — 173
Черепнин Л. В. — 175, 193, 196
Четвериков В. А. — 212
Чехов А. П. — 60
Чиатурели М. Э. — 8, 13, 48, 54, 58, 67–68, 129, 164, 192
Чирков Б. П. — 48, 148, 203
Чирсков Б. Ф. — 164, 191
Чохов А. — 178, 187
Чупаки М. И. — 189
Чулюкин Ю. С. — 126
Чухрай Г. Н. — 94, 121
Шапиро М. — 95
Швейцер М. А. — 12, 93
Шевкуненко С. Ю. — 242
Шевченко Т. Г. — 202
Шекспир У. — 82
Шевцова Л. Г. — 136
Шкловский В. Б. — 204
Шолохов М. А. — 86
Шостакович Д. Д. — 137
Шпаликов Г. Ф. — 28–29, 212, 213
Шукшин В. М. — 20
Шульженко К. И. — 63
Щедрин Р. К. — 128
Щербина В. В. — 218, 221
Щербина В. Р. — 136, 144–145, 189
Юдин К. К. — 60, 88, 94
Юткевич С. И. — 62, 88, 93, 98, 125, 205, 206
Эйзенштейн С. М. — 26, 91, 114, 164, 169, 189, 195, 197
Эрдман Н. Р. — 127
Эрмлер Ф. М. — 20
Языканов И. Ф. — 194
Ярматов К. Я. — 99, 130

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие.....	3
------------------	---

ЧАСТЬ 1

Управление кинематографией (производство и прокат) в 1953-1963 гг.	6
--	---

Изменения в кинопроизводстве в 1953–начале 1956 гг.	46
---	----

Нереализованный проект создания крупнейшей киностудии в стране.....	109
--	-----

История киноиндустрии СССР конца 1950-х гг. в свете архивных данных.....	117
---	-----

ЧАСТЬ 2

«Молодая гвардия» Сергея Герасимова (1946–1948 гг.).....	134
--	-----

Долгий путь «Двух капитанов» на экран (1946–1954 гг.)...	143
--	-----

«Донецкие шахтеры». Главный герой фильма – комбайн.....	148
--	-----

Почему в Советском Союзе не был создан фильм о Пушкине? О проекте 1949–1953 гг.	153
Последний «Иван Грозный» Сталина. Проект фильма 1952-1953 гг.	162
Фильм «Война и Мир». Предыстория: от идеи к воплощению (1954–1962 гг.).....	200
Петр Тодоровский и его «Верность» (1963-1965 гг.).....	210
Заключение.....	223

Приложение

Среднее специальное образование в сфере кино во второй половине XX века.....	225
Не познавший триумфа. Творчество режиссера Николая Калинина.....	230
«Любимая женщина механика Гаврилова». Штрихи к портрету режиссера Петра Тодоровского.....	246
Именной указатель.....	257

Михаил Михайлович Гершзон

**Кинопроизводство,
кинопроцесс
во второй половине 1940-х —
первой половине 1960-х гг.**

©Издательство «ИСИИ»
+79161195824
+74959209777
www.vasherodoslovie.ru



ISBN 978-5-6045546-9-2



Подписано в печать: 17.02.2025
Формат: 60х90/16, Печ. листов: 16,625, 266 с.
Тираж: 400 экз.
Гарнитура: Cambria