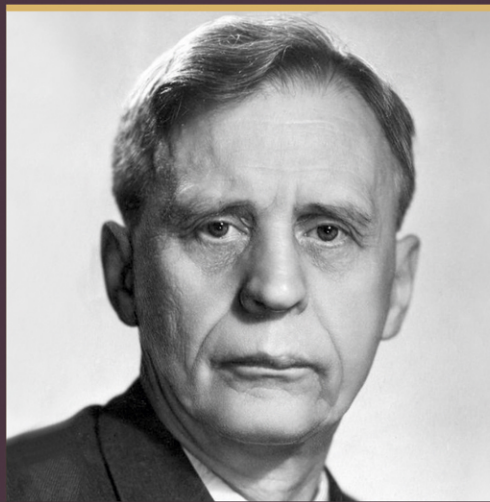


ИВАН ПЫРЬЕВ



Елена Огнева

АЛТАЙ·СУДЬБА·ЭПОХА

Уважаемые читатели!

Книга, которую вы держите в руках, продолжает издательскую серию «Алтай. Судьба. Эпоха», и посвящена она выдающемуся кинорежиссеру, народному артисту СССР Ивану Александровичу Пырьеву (1901–1968), малой родиной которого является алтайское село Камень (ныне г. Камень-на-Оби).



Своим творчеством Иван Пырьев внес бесценный вклад в становление и развитие отечественного киноискусства. Миллионы зрителей разных поколений любили и продолжают любить жизнеутверждающие музыкальные фильмы мастера комедийного жанра – «Богатая невеста», «Трактористы», «Свинарка и пастух», «В шесть часов вечера после войны», «Сказание о земле Сибирской», «Кубанские казаки». Вершиной его творчества стали фильмы – экранизации произведений Ф. М. Достоевского «Идиот», «Белые ночи», «Братья Карамазовы».

Вся жизнь И. А. Пырьева была посвящена непрерывной, напряженной работе. Он являл собой пример требовательного (прежде всего к самому себе) режиссера огромного таланта и исключительной самобытности. Иван Александрович был неутомимым общественным деятелем, выдающимся организатором кинопроизводства. В течение ряда лет он возглавлял киностудию «Мосфильм», а когда ушел с поста директора, до конца своих дней руководил творческим объединением «Луч». Именно Иван Пырьев инициировал открытие Высших курсов сценаристов и режиссеров, чем во многом способствовал взращиванию целой плеяды молодых талантливых кинематографистов. С именем Ивана Александровича неразрывно связана история создания Союза кинематографистов СССР.

Будучи постоянно вовлеченным в непрерывный внутренний творческий процесс, он умел сочетать работу над очередной картиной с решением задач государственного масштаба. В разные годы был депутатом Верховного Совета СССР, членом Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР, занимал другие, не менее ответственные посты.

При всей занятости И. А. Пырьев никогда не забывал о своей малой родине. Подтверждением тому стали организация и проведение в 1962 году народного кинофестиваля на Алтае.

Жители края помнят своего именитого земляка: на набережной Камня-на-Оби установлен бюст И. А. Пырьева, его именем назван один из переулков этого города, памятной стелой отмечено место, где когда-то стоял дом его деда.

Надеюсь, эта книга, посвященная Ивану Александровичу Пырьеву и изданная в год 115-летия со дня его рождения, послужит делу сохранения памяти о нашем легендарном земляке.

Губернатор Алтайского края
А. Б. Карлин

A stylized handwritten signature in black ink, likely belonging to the Governor of the Altai Krai, Alexander B. Karlin.

Управление Алтайского края
по культуре и архивному делу





ИВАН ПЫРЬЕВ

Елена Огнева

ББК 85.373(2)

О–381

12 +

*Книга из серии
«Алтай. Судьба. Эпоха»,
подготовлена в рамках
Губернаторского издательского проекта*

Огнева Е. В.

О–381 Иван Пырьев/Огнева Е. В.; Упр. Алт. края по культуре и арх. делу; Алт. краев. науч. б-ка им. В. Я. Шишкова. – Воронеж: Издат-Принт, 2016. – 400 с., ил. (Алтай. Судьба. Эпоха).

ISBN 978-5-9909155-0-3

Книга посвящена непростой истории жизни нашего земляка, уроженца алтайского села, известного кинорежиссера, народного артиста СССР Ивана Александровича Пырьева (1901–1968).

Иван Александрович – новатор в киноискусстве, в числе первых кинематографистов освоил звук, стал делать цветные filmy, которые так полюбили кинозрителям. «Свинарка и пастух», «Кубанские казаки», экранизации романов Ф. М. Достоевского «Идиот», «Братья Карамазовы» – режиссерскому таланту И. А. Пырьева принадлежат золотые шедевры советского кинематографа.

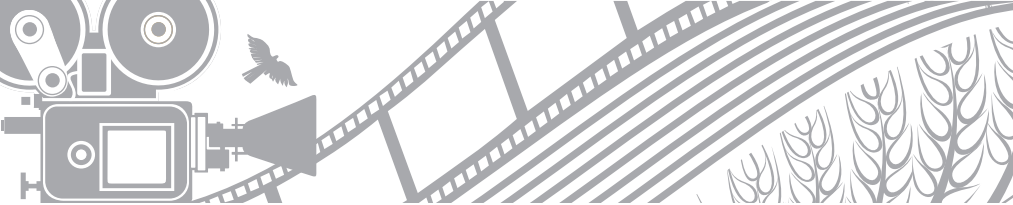
Биография воссоздана на основе архивных материалов и мемуаров.

Книга адресована широкому кругу читателей.

ББК 85.373(2)

ISBN 978-5-9909155-0-3

© Е. В. Огнева, 2016
© Ю. В. Раменская, 2016
© КГБУ «Алтайская
краевая универсальная
научная библиотека
им. В. Я. Шишкова», 2016



ПРЕДИСЛОВИЕ

Иван Александрович Пырьев – выдающийся советский кинорежиссёр, личность незаурядная, сложная, обладавшая мощной творческой индивидуальностью. Без преувеличения можно сказать, что этот мастер является одной из монументальных фигур советского кинематографа, определивших ход развития его истории.

Творческая судьба И. А. Пырьева выстроена на неотступном следовании своим убеждениям и даре, который позволял режиссёру чувствовать народные ожидания и отвечать на них. Создать такие фильмы, как «Богатая невеста», «Трактористы», «Свинарка и пастух», «В 6 часов вечера после войны», «Сказание о земле Сибирской», «Кубанские казаки» мог только творец, умевший слышать время и людей, понимавший, что искусство должно служить человеку и отвечать его чаяниям. Картины режиссера помогали зрителям сохранять веру и надежду на лучшее, внутренне укрепляли и поддерживали в трудные времена. Иван Александрович создавал на экране такую жизнь, какой её хотел видеть народ, и в этом было его открытие как художника.

Пырьев снял картины, ставшие золотым фондом массового советского кино, причём совершенно отличного по своим принципам от массового американского кино, влияния которого даже в 1930-е гг. не избежали многие советские кинорежиссёры. Истинный самородок, он не следовал готовым формулам и проверенным рецептам, он чувствовал внутреннее состояние зрителей, пластически и музыкально оформлял его в кинематографические образы, способные захватить и увлечь всех и каждого. Говорить о главном, о сущностном общим языком с многомиллионной аудиторией – задача для кинематографиста сложнейшая. У Ивана Александровича это великолепно получалось. В этом смысле он был действительно народным художником, нашедшим свой жанр и утвердившим свой стиль в киноискусстве.

Удивительное чувство исторического времени подсказало режиссеру, в какой момент было нужно

и даже стало остро необходимо обратиться за мудрым жизненным советом к классику русской литературы – Ф. М. Достоевскому, которого официальная власть тогда не жаловала.

В первые «оттепельные» годы Пырьев сразу понял, что многое меняется, а главное – открываются возможности для нового. Он первым из советских кинорежиссёров дерзнул поставить фильмы-экранизации Достоевского («Идиот» («Настасья Филипповна»), «Белые ночи», «Братья Карамазовы»), совершенно ясно представляя, о чём именно он хочет говорить со зрителем – о родине, о предназначении каждой личности, о душевных переживаниях, вере и безверии, об образе прекрасного человека, как его понимал Ф. М. Достоевский.

И это было крайне необходимо именно в то время, когда советские люди освобождались от сталинского пресса и только начинали осознавать себя в новой исторической реальности.

Иван Александрович был от природы наделён острым умом и талантом, которые он развивал в течение всей своей жизни благодаря характеру и таким отличительным чертам, как целеустремленность и требовательность к себе.

Он принадлежит к «поколению революции». И это многое объясняет в его судьбе. В начале 1920-х гг. социальная стихия преобразования вывела на авансцену людей деятельных, ведомых чувством общественного долга, способных к созиданию, творению нового в условиях нового времени.

И. А. Пырьев всегда оставался предан своему общественному долгу. Он не признавал «искусства ради искусства». Всё, что создает художник, по мнению режиссёра, должно быть направлено исключительно на служение интересам народа.

Ивана Александровича Пырьева – сибиряка, человека от земли с твердым характером и сильной волей – хвата-

ло на всё: и на творческую работу, и на подвижническую общественную деятельность. Кинематограф, которому было отдано 40 лет жизни, режиссер считал не просто искусством, а делом государственной значимости. Используя любые средства и, прежде всего, своё имя, он стучался и открывал двери кабинетов в самых высоких инстанциях для того, чтобы изменить существующую и отчасти изжившую себя систему государственного кинематографа, внести в него творческое начало и открыть шлюзы для потока созидательной энергии. Многие его начинания позволили нашему киноискусству в 1960–1970-е гг. достичь в своём развитии самых высоких вершин.

За три года на посту директора «Мосфильма» и семь лет работы по созданию Союза кинематографистов СССР Пырьев лично сделал больше, чем кто-либо другой, для улучшения условий творческой работы и жизни наших кинематографистов, для популяризации и продвижения их произведений к кинозрителям.

Феноменальная работоспособность, инициативность и напористость делали его для многих человеком «неудобным». А он постоянно шёл вперед, не оглядываясь по сторонам и не замечая препятствий, не тратя времени на выяснение отношений с недоброжелателями. Это вызывало уважение и восхищение даже у тех, кто его недолюбливал.

Все признавали, что такой неумной энергии и пробивной силы, как у Пырьева, не было ни у кого. Он демонстрировал выдающиеся способности и как организатор производства, и как продюсер. В то же время трепетно и нежно относился к одаренным людям, даже к тем из них, кого не вполне понимал и принимал, но считал нужными для развития искусства. Иван Александрович ввёл в профессию новое поколение талантливых режиссёров, наставлял, помогал и защищал, если возникала необходимость. Он оставил добрый памятный след в судьбах

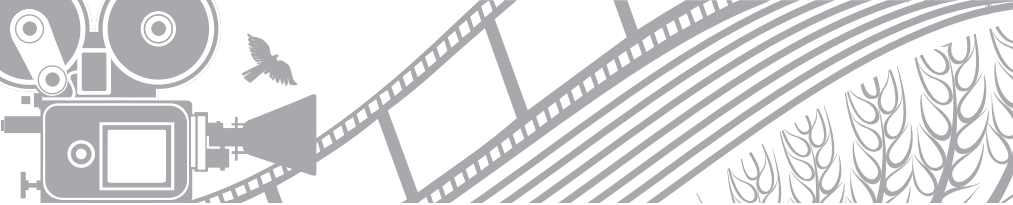
десятков режиссёров, актёров, операторов, художников кино и других служителей «десятой» музыки.

В истории нашего кино Пырьев – и человек, и миф одновременно, в том смысле, что отдельные страницы его биографии многими поколениями кинематографистов пересказывались на разный лад в виде бесчисленных наполовину правдоподобных историй и баек. Ещё при жизни режиссер стал почти былинным персонажем, вошедшим в кинематографический эпос под именем «Иван», которое произносилось непременно почтительно и уважительно, независимо от содержания и жанра истории.

Меняются поколения кинематографистов и кинозрителей, меняется и отношение к наследию советского кинематографа, которое, по счастью, избавляется от изживших себя политических оценок. Настает момент, когда необходимо представить непредвзятую картину развития отечественного киноискусства и назвать имена людей, которым мы обязаны лучшим, что было в нашем кино.

И эта книга являет собой попытку создать жизнеописание Ивана Александровича Пырьева на основе воспоминаний современников режиссёра и архивных документов.





РОДОМ ИЗ СИБИРИ

Глава первая

Родина Ивана Пырьева – старинное алтайское село Камень, что стоит на живописном берегу реки Оби. Свое необычное название оно получило оттого, что расположилось на месте выхода на поверхность земли базальтового камня – остатка древних отрогов Салаирского кряжа. В 1880-х гг. несколько соседствующих деревень слились воедино, образовав большое торговое поселение.

В начале XX в. Камень быстро разрастался, притягивая переселенцев из центральных районов европейской части России. В селе было много торговых домов, полторы сотни мелких лавок, склады-магазины сельскохозяйственных орудий, конторы по скупке молока, мяса, зерна, шкур и т. п. Работал в Камне и небольшой «металлический завод», выпускавший веялки, втулки для колес, дверцы и колосники для печей. В селе процветало мукомольное дело: с дальних мест и летом, и зимой в Камень ехали крестьяне молотить зерно. Практически круглый год мельницы купцов Чистякова, Второва и Хомутова работали с полной нагрузкой.

В 1892 г. в селе открылась первая церковно-приходская школа, а в 1909 г. была построена первая частная гимназия, хоть и деревянная, но с паровым отоплением. Украшали же Камень две довольно большие каменные церкви, одна из которых – Богоявленская – возвышалась на крутом обском берегу и радовала своим величественным видом и местных жителей, и всех, кто проплывал мимо Камня по реке.

В 1910-е гг. село стало стремительно обретать черты небольшого сибирского города: Камень обзавелся аптекой, собственной небольшой амбулаторией. Здесь активно работало отделение Сибирского банка. Уместно заметить, что в 1915 г. Камень получил официальный статус города.

По воскресеньям в селе собирався большой базар, на который приезжали крестьяне из окрестных сел и деревень. Шумное торжище собирало много народа, который забавляли коробейники, китайцы-лотошники да



Иван Пырьев, начало 1920-х гг.

цыганки-гадалки. Базары были красочные, веселые, яркие, с каруселями и всевозможными увеселениями.

С внешним миром Камень имел активное сообщение лишь в летнее время. Как только после зимовки вскрылась река Обь, на её широкой водной глади оживлялось движение. В сторону Барнаула и Новониколаевска шли грузопассажирские пароходы и баржи. Они подолгу стояли у каменной пристани: разгружались и принимали груз. Большие окрашенные в белую и лазурную краску двухпалубные двухтрубные пароходы «Фуксман» и «Воронцов» необыкновенной красотой притягивали взор. У каждого из них были свои узнаваемые всеми в округе гудки. Для жителей Камня большая сибирская река была одновременно основой жизни и символом надежд и расставаний.

С Обью была связана вся обыденная жизнь большинства каменцев: летом на берегу реки женщины полоскали белье, рядом купались малые ребятишки, а те, что постарше, промышляли рыбной ловлей. По водной глади Оби то и дело шли лодки и плоты разной величины с длинными веслами, на которых около шалашей горели костры, а сидевшие у огня люди пели под гармонь народные песни.

Жители Камня вели размеренный образ жизни, подчиненный православному календарю: ходили в церковь, отмечали престольные праздники, соблюдали посты. Таков был привычный миропорядок большого сибирского села.

Когда в Камень приехали первые поселенцы по фамилии Пырьевы, точно неизвестно. По метрическим книгам и данным Всероссийской переписи городского населения г. Камень в 1917 г. можно определенно сказать лишь то, что прадеды Пырьева приехали в село в конце 1880-х гг., и было их несколько семей. По архивным документам дореволюционного периода можно выявить более сотни человек, носивших фамилию Пырьев.

Дед Ивана Пырьева – Степан Данилович – имел пятерых детей (два сына – Александр и Иван, три дочери – Татьяна, Елизавета и Наталья). Старший сын Александр и был отцом будущего режиссера. Иван стал первенцем в семье и родился 17 ноября (4 ноября по ст. ст.) 1901 г. Сведений о матери И. А. Пырьева не сохранилось. Определенно можно сказать, что была у Ивана младшая сестра – Анна, но и её судьба неизвестна.

Как большинство жителей Камня, мать и отец Ивана Пырьева вели своё хозяйство, а денежный заработок давала им работа на купеческих амбарах, где всегда нужна была рабочая сила для погрузки и сушки зерна.

Отец Ивана – Александр Пырьев – подрабатывал грузчиком и славился умением играть на гармошке, отчего и был желанным гостем на всяком празднике. Однажды на большом гулянии между грузчиками вспыхнула ссора, переросшая в побоище. В жестокой и бессмысленной драке Александр был убит. Этот трагический случай навсегда изменил жизнь четырехлетнего Вани Пырьева. После похорон мужа мать, оставив детей на попечение деда – Осипа Ивановича Комогорова, уехала из Камня на заработки.

До 11 лет Иван воспитывался в большой семье Комогоровых. Осип Иванович любил маленького смышленного Ваню. Дед и внук были неразлучны. Ваня всюду следовал за дедом, набираясь опыта ведения работ по хозяйству и стремясь быть ему верным помощником. А хозяйство у Осипа Ивановича было большое, да и семейный земельный надел немалый. Летом дед брал мальчика на пашню. В обязанности Ивана входило встать чуть свет, собрать всех отпущенных в ночное лошадей, отвести их на водопой, а затем пригнать в стан.

Чтобы управиться с таким большим наделом земли, Комогоровы использовали вполне современные сельскохозяйственные орудия. В крестьянском хозяйстве деда были двухлемешные плуги, в которые впрягалась пара или даже

тройка лошадей, конные грабли, косилки, сноповязалки и пр. К слову, соху Иван Пырьев впервые увидел, будучи уже взрослым человеком. Дед часто усаживал Ивана на переднего ведущего коня, а сам шёл сзади за плугом. Пахали по десять–двенадцать часов в день. Так всю неделю и жили в поле за 30 вёрст от села, ночевали в землянке, а домой возвращались только в субботу, чтобы помыться в бане и отдохнуть.

Развлечений в Камне было немного, и самым притягательным казался Ване кинематограф. Полученный от бабушки гривенник непременно тратился им на посещение «Иллюзиона», где Иван во все глаза смотрел на чудесные движущиеся картины. Зрелище это ни с чем сравнить было невозможно: мальчишка-кинозритель словно заглядывал в замочную скважину, сквозь которую была видна совсем другая – неведомая и чарующая жизнь.

После посещения электротeatра мальчишки отправлялись на пристань смотреть на огромные, как им казалось, пассажирские пароходы. А после шли на рыбалку, варили уху на костре и уже затемно расходились по домам.

С понедельника – вновь работа. И так всё лето.

А долгой алтайской зимой Иван был занят учебой: посещал церковно-приходскую школу и даже пел в церковном хоре.

Но однажды в дедов дом неожиданно вернулась мать Ивана и заявила, что забирает мальчика с собой в город Мариинск (ныне Кемеровской области), где она окончательно обосновалась и сошлась с татаринoм Амировым, занимавшимся мелкой торговлей.

Так Иван навсегда распрощался с родным селом с таким необыкновенным и основательным названием – Камень.

В Мариинске Иван Пырьев продолжил учебу в местной мужской церковно-приходской школе, которую успешно окончил, о чем 20 июня 1915 г. получил свидетельство.

Но с матерью Иван прожил недолго. Отношения с отчимом не сложились, пасынок для него был не более чем

«мальчиком на побегушках». Иван не мог смиренно переносить постоянные попреки и подзатыльники, избиения и унижения. Однажды он не выдержал, схватил топор и бросился с ним на отчима. Убегая от разъяренного подростка, Амиров едва успел заскочить в полицейский участок, где и спасся от неминуемой расправы. После этого случая Иван Пырьев навсегда ушёл из дома.

Отныне 14-летний мальчик был предоставлен сам себе и должен был сам заботиться о житейских нуждах. Чтобы прокормиться и разжиться необходимой одежкой и обувкой, он пошёл работать к торговцам-татарам и стал разъезжать с ними по сибирским ярмаркам. Так он пробедовал лето, а когда наступили холода, Ивану пришлось думать о теплом угле. К тому времени он оказался в Томске, где и стал искать себе заработок в «теплых местах»: работал поварёнком в ресторане, помощником в колбасной лавке. Но надолго нигде не задерживался. В конце концов, будучи шустрым и звонкоголосым мальчиком, Иван устроился уличным продавцом папирос и газет.

На дворе была осень 1915 года. Получая для продажи новый выпуск «Ежедневных телеграмм», он первым делом прочитывал весь номер. Первые страницы газеты посвящались главным новостям на фронтах Первой мировой войны. Пафос передовых статей, описания подвигов русских солдат, которые благодаря прессе становились национальными героями, рождали в голове мальчика мысли о том, что он непременно должен быть там, где настоящая жизнь, там, где есть место поступку, там, где он сможет испытать себя и доказать, что способен на многое. День за днём он укреплялся в своём желании ехать на фронт!

И в самом конце 1915 г. он решился. Благодаря нераспроданной пачке газет и запасу папирос он с лёгкостью оказался в воинском эшелоне. Щедрое угощение и весёлый нрав Ивана сразу сделали его «своим парнем» среди солдат. Они позаботились о мальчике: приодели его, раз-

добыв шинель и зимнюю шапку. Так Иван доехал до Калуги, где в расположении полка стал проходить «курс молодого бойца». Но тут вышел приказ – всех добровольцев младше 17 лет отправлять по домам! Для Ивана это был настоящий удар. Возвращаться он и не думал: не для того он проделал путь в тысячи вёрст, чтобы вновь оказаться никому не нужным беспризорником на улице.

Обманув начальство, он заявил, что ехать ему решительно некуда, и родителей у него нет. Но это не помогло. Приказ есть приказ. Из полка его отчислили и определили учеником в местную слесарную мастерскую. Но больше недели Иван там не выдержал, сбежал к «своим». Возвращение Ивана было воспринято однополчанами даже с радостью: привыкли они к весёлому и проворному пареньку. Но тут враньё Ивана насчет родителей было изобличено. Зная из переписки о местонахождении Ивана, отчим и мать послали телеграмму в часть с просьбой направить сына в Мариинск. Командование впало в ярость. За этот обман Иван был наказан заключением под стражу. Потом его перевели в кутузку, где собиралась партия таких же беглецов для отправки в Сибирь. Понимая, что через день-два его рота отправится на фронт, и можно никогда уже не найти сослуживцев, он совершил побег.

Настойчивость и даже настырность Ивана в достижении цели были исключительные. Два дня он скрывался от полиции, прятался по темным углам и голодал. Буквально за несколько минут до отправки военного эшелона Иван прибежал на железнодорожную станцию и в последний момент, когда машинист уже дал прощальный гудок, и поезд медленно тронулся с места, он, никем не замеченный, пробрался в вагон.

Солдаты оценили поступок Ивана. Считая его хоть и «незаконным», но сыном полка, они всю дорогу скрывали его от командования. Таким образом, он со своей ротой доехал до Молодечно (городок под Минском), откуда по-

ходным порядком батальон двинулся в сторону передовой. И уже во время марша Ивана таки заметил командир батальона! Разгневанный, он выгнал его из строя, пригрозив арестом и тюрьмой. Батальон пошёл дальше, а Иван остался один-одинешенек в совершенно незнакомом месте. Кое-как переночевав в темном и жутковатом лесу, глотая слезы смертельной обиды, он решил бесповоротно, что назад ему дороги все равно нет, и он непременно попадёт на фронт и станет героем, несмотря на все препоны.

Утром он снова двинулся в путь, выбирая направление движения по доносившемуся с передовой грохоту орудий. По пути он прибил к одному из артиллерийских дивизионов 32-го Сибирского стрелкового полка, где к Ивану отнеслись сочувственно. Хотя в солдаты его и не зачислили, но направили в музыкальную команду полка. Поначалу Иван был этому рад, но в полковом оркестре он все же долго не прослужил. Из-за размолвки с начальством и неповиновения приказу под конвоем он был доставлен в минский приют, где содержались такие же несовершеннолетние «добровольцы», по большей части беспризорники, отличавшиеся дикими и жестокими нравами. Поняв, что надо по возможности быстрее выбираться из этого «приюта», Иван Пырьев, подговорив нескольких ребят, организовал побег. Оказавшись на свободе, команда беглецов быстро рассеялась, и Иван в одиночку направился на поиски своего 32-го Сибирского стрелкового полка.

Появление Пырьева в расположении полка вызвало нескрываемое удивление у начальства и восторг солдат. Опять он! На сей раз упорство юноши было оценено. Иван, обученный с детства верховой езде, был направлен в команду конных разведчиков. Позже Пырьев стал ординарцем бесстрашного и отчаянного подпоручика Устинова и неотлучно находился при нем даже в минуты смертельной опасности.

Хотя Иван и был очень молод, но его жизненная закалка позволяла ему не уступать в стойкости и мужественности своим сослуживцам. Тому подтверждением стал бой разведчиков с немецким передовым отрядом, который почти в полном составе был взят в плен. В числе других разведчиков за эту операцию он был удостоен награды, получив Георгиевский крест 4-й степени.

В этом памятном бою Иван получил ранение в ногу, и ему пришлось лечиться два месяца в лазарете. А после выписки вместе с товарищем по палате он отправился в 9-й Сибирский стрелковый полк, который в то время стоял на позициях около города Митава, ныне Елгава (Латвия).

На дворе был уже 1917-й год. После Февральской революции в армии начались идейные брожения, порой вспыхивали стихийные митинги. На фронте ситуация тоже была неоднозначной, среди солдат русской и германской армий стали наблюдаться случаи братания, что не исключало и продолжения активных боевых действий.

Иван Пырьев оказался как раз в таком «горячем» месте, где в начале апреля 1917 г. немцы начали массированное наступление. Мощь обстрелов русских позиций была столь велика, что немцам сходу удалось прорвать оборону. Началось отступление, в ходе которого Пырьев с однополчанами дошёл до Риги. Оттуда по железной дороге на крышах вагонов бойцы добрались до Петрограда. Неприкаянно товарищи три дня бродили по городу, пока не подвернулся случай завербоваться в «батальон смерти». Таковые создавались по решению военного и морского министра Всероссийского Временного правительства А. Ф. Керенского и Верховного главнокомандующего А. А. Брусилова в противовес общей ситуации в армии, в которой резко упала дисциплина, и стал популярен призыв «штык в землю и по домам». «Батальоны смерти» должны были воспрепятствовать общему разложению

духа действующей армии. Особым укором этому малодушью стали женские «батальоны смерти».

Иван Пырьев в составе такого «батальона смерти», базировавшегося в Дерябинских казармах на Васильевском острове, находился в Петрограде до конца июля 1918 г. Потом по приказу А. Ф. Керенского батальон был переброшен в Ревель (ныне Таллин), где этому воинскому подразделению было дано название Ревельский десантный батальон. Там Иван Пырьев принял участие в последней для себя крупной военной операции.

Ситуация на Балтике сложилась так, что, несмотря на сопротивление русского флота, немцам удавалось укреплять свои позиции, высаживая десанты на острова. Один такой крупный десант закрепился на острове Эзель (ныне Сааремаа), и немцы устремились к островам Моон (ныне Муху) и Даго (ныне Хийумаа). Чтобы помешать продвижению врага, Ревельскому десантному батальону был дан приказ взорвать в нескольких местах трехверстную дамбу, соединяющую острова Моон и Эзель. Взрыв дамбы на какое-то время мог задержать наступление немцев. Солдаты, в числе которых был и Пырьев, успели произвести два больших взрыва, но немецкие миноносцы, стоявшие в проливе, высветили десантников прожекторами и обстреляли.

Иван Пырьев был тяжело ранен в спину. Периодически теряя сознание, он сутки пролежал один, пока его не разыскали товарищи и не дотащили до расположения подразделения. Под натиском немцев батальон был вынужден отступать к берегу залива, где в полном составе погрузился на большой рыбацкий баркас, на котором благополучно добрался до Ревеля. В городе бойцам батальона устроили торжественную встречу с оркестром. Пырьева направили на лечение в местный лазарет, где ему была вручена вторая награда – Георгиевский крест 3-й степени.

Через некоторое время Ивана перевезли в Москву, в Воскресенский лазарет на Мясницкой. Пока он проходил

курс лечения, в стране грянули очередные грандиозные политические перемены. События Октябрьской революции Пырьев наблюдал из больничного окна. Разобраться во всем, происходившем на улицах Москвы, ему было сложно. Кто он для новой власти? Свой или чужой? В лазарет зачастили агитаторы всех мастей. Понять, кто есть кто, лёжа на больничной койке, было совершенно невозможно: при виде очередных «гостей» Иван не понимал как себя вести: когда надо прятать, а когда показывать свои Георгиевские кресты, за которые могли и оказать особый почёт, и запросто расстрелять.

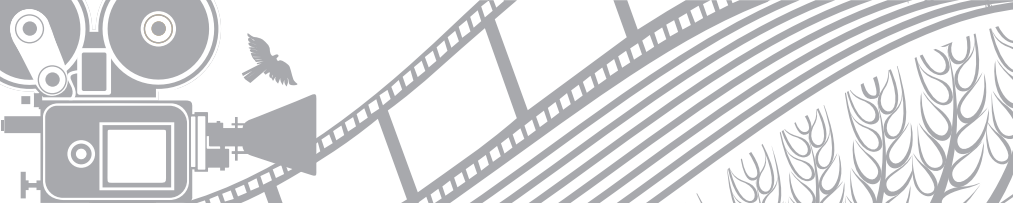
С улицы то и дело слышались звуки выстрелов винтовок, пулемётные очереди, редкие залпы орудий. Тревожная обстановка в Москве, растерянность и неприкаянность, непонимание своей дальнейшей судьбы привели Ивана к мысли, что надо ехать в Сибирь, к родным. Ведь жив был ещё его дед – Комогоров Осип Иванович – единственная на свете родная душа. Больной, ещё не окрепший после тяжёлого ранения, Пырьев ушёл из лазарета и с трудом добрался до вокзала, где сел в поезд с одной мыслью – добраться до Камня.

Однако в пути волнения и ощущение общей смуты только усилились. По всей линии железной дороги шли бои с белочехами. Очередные попутчики всё же подбили Ивана вступить в красногвардейский отряд анархистов-максималистов, которые своей боевой пыл направляли на борьбу с белочехами и колчаковцами. Особой организованностью отряд не отличался, хотя был отлично вооружён, что и подкупило молодого бойца. Правда, успехов в боевых действиях у анархистов не было. Отряд с небольшими боями отступал по Горно-Благodatской железнодорожной ветке к Перми. Повоевать на стороне анархистов Пырьеву, собственно, так и не пришлось. Его свалил сыпной тиф. На лечение его эвакуировали в Вятку.

Пока Пырьев лежал в госпитале, отряд анархистов распался. В это же время стали активно формироваться

части Красной Армии. Оправившись от болезни, Иван вступил в ряды Красной Армии и был принят в партию большевиков, получив должность инструктора, а потом и начальника агитотдела. С красноармейцами Пырьев дошёл до Омска, а оттуда был отправлен в Екатеринбург. Там он стал начальником политсектора Восточного округа Всеобуча и Четвертой железнодорожной бригады. Так, имея за плечами начальное образование, полученное в церковно-приходской школе, стал девятнадцатилетний солдат заведовать всеобщим обучением красноармейцев и железнодорожников.





ПРИБЪЩЕНИЕ К ИСКУССТВУ

Глава вторая

Пырьев понимал, что в его жизни наступают новые времена. Он давно хотел заняться своим образованием и при первой возможности начал посещать вечерний народный университет. Тогда же, в Екатеринбурге, он стал участвовать в работе драматического кружка при Железнодорожном клубе, параллельно обучаясь в театральной студии Губпрофсовета. Вместе со студийцами он часто выезжал на предприятия и заводы, артисты-любители колесили по деревням, где давали концерты и спектакли. Успел Иван Пырьев немного поработать и в профессиональной драматической труппе, в составе которой три месяца он выходил на сцену под псевдонимом Алтайский.

В Екатеринбурге Пырьев повстречался и крепко подружился с Григорием Александровым, тогда носившим фамилию Мормоненко (в будущем – известный советский режиссёр-комедиограф). Мормоненко-Александров в 1920 г. окончил в Екатеринбурге режиссёрские курсы Рабоче-крестьянского театра при Губнаробразе и работал инструктором отдела искусств.

И Александров, и Пырьев были активно вовлечены в общественную работу. Тогда по инициативе Наркомата просвещения по всей стране создавались организации, призванные развивать пролетарскую самодеятельность и осуществлять среди населения массовую культурно-просветительскую работу. Такие организации получили краткое название «Пролеткульт».

Иван Пырьев стал одним из организаторов уральского Пролеткульта и в это дело вложил немало сил. Вместе с Александровым он создал театр для детей и помогал осуществлять в нём постановки.

Энтузиазм и работоспособность Пырьева были феноменальными: почти круглые сутки он был на ногах, одновременно учился и работал, был постоянно вовлечён в организацию всевозможных массовых общественных мероприятий. Но одно событие лета 1921 г. подтолкнуло

его к переосмыслению своей деятельности и изменению планов на будущее.

Пырьев очень любил театр, но любительская игра доморощенных самодеятельных исполнителей больше походила на развлечение, хоть и облечённое в ореол благородного искусства. Когда в Екатеринбурге на гастролях оказалась Третья студия МХАТ, то он с Александровым поспешил увидеть спектакль московской труппы. Игра актёров МХАТ буквально потрясла Ивана своим мастерством и тонким психологизмом. Воодушевленный Пырьев решил непременно отправиться в Москву учиться актёрскому мастерству и уговорил ехать с собой Григория Александрова. Желание начинающих режиссёров было поддержано политотделом III армии, от которого они получили направление на учёбу в Москву. Поездка в столицу была событием не только для самих Пырьева и Александрова, но для всех их знакомых. Сослуживцы и друзья приходили попрощаться, давали напутствия и поручения, а политотдел выдал двум товарищам в дорогу трофейные шинели, командирские шапки и сапоги.

По воспоминаниям Григория Александрова: «Поезда тогда ходили без всякого расписания. Состав не раз оставался в пути – кончались дрова. Пассажиры, вооруженные пилами и топорами, шли в лес. Тендер снова заполнялся большими сырыми чурками. Когда их бросали в топку, то из трубы фейерверком летели сонмы золотых искр. Это было очень красиво, особенно вечером. Последней порции дров хватило только до станции Лосиноостровская (теперь город Бабушкин). Оттуда до Ярославского вокзала шли по шпалам. В котомках за плечами остатки соли – весь наш капитал» [19].

Москва казалась Пырьеву городом мечты и светлой будущности. Никакие трудности и лишения не могли затмить манящих огней столицы, где рождалось новое революционное искусство.

Сразу по прибытии в Москву зимой 1921 г. Иван Пырьев и его товарищ Григорий Александров стали искать «своё место» в этой новой жизни. В первое время их изводила обычная бытовая неустроенность, отсутствие жилья и постоянный голод. Но всё это казалось вполне терпимым, так как житейские тяготы компенсировались возможностью прикоснуться к высокому искусству. Тогда на театральных подмостках столицы активно шли поиски новых жанров и форм сценического действия, создавались различные студии и театральные школы, устраивались диспуты сторонников совершенно противоположных течений в искусстве. Пырьеву нравилось быть в этом бурлящем котле споров. Он ходил на все диспуты, поэтические вечера, театральные премьеры. Он увлёкся «левым» искусством, новым, ни на что не похожим, эпатажным, ярким и звучным. Контраст традиционного и экспериментального театра заставлял молодого человека постоянно думать, сопоставлять, вырабатывать своё отношение к увиденному. Но больше всего Пырьеву хотелось быть не очевидцем, а непосредственным участником рождения нового искусства.

Пырьев и Александров побывали во многих московских студиях и театрах. Но решили всё же поступить в Первый рабочий театр Пролеткульта, который находился в саду «Эрмитаж». Немаловажную роль в этом выборе сыграло то, что при театре было общежитие, к тому же студентов обеспечивали хоть и скудным, но бесплатным питанием. Его хватало только на то, чтобы продержаться на ногах. Но и это было немало.

Поступить туда было очень сложно. Из 600 претендентов после экзаменов строгой комиссии взяли всего 6 человек, среди них – Александрова и Пырьева.

В момент появления двух сибиряков в коллективе театра им руководил ученик Всеволода Мейерхольда Сергей Михайлович Эйзенштейн, которому тогда было всего 23 года. Будучи еще студентом, Эйзенштейн уже поль-



Иван Пырьев, г. Москва, 1923 г.

зовался большим уважением и у товарищей, и у преподавателей благодаря своим разносторонним талантам, широте интересов и познаний, ясной глубокой пытливой мысли и энергичности. Он пришёл в театр как художник, но вскоре увлёкся режиссурой, и так быстро творчески рос, что в скором времени почувствовал необходимость попробовать свои силы в качестве режиссёра-постановщика. Хотя на первых порах самостоятельных спектаклей в театре Пролеткульта он не ставил, но осуществлял общее художественное руководство.

Эйзенштейн взял в свой коллектив Пырёва и Александрова и сразу стал вводить их в спектакли текущего репертуара. Большую часть работы труппы составляли выступления на различных общественных мероприятиях и в рабочих клубах. Одновременно с творческой работой в театре шла и учеба. Учителями молодых пролеткультовцев были актёры М. Чехов, В. Игнатов, В. Смышляев, В. Татаринев, В. Инкижинов, акробат П. Руденко, боксер А. Харлампиев, балетмейстер К. Голейзовский и др. В гости к пролеткультовцам приходили В. Маяковский, А. Безыменский и другие поэты. Много говорили, читали стихи, жарко спорили...

С. М. Эйзенштейн обучал студийцев разнообразным методам актёрской игры, биомеханике, коллективной декламации, танцам. На занятиях было много акробатики, упражнений на трапеции, канате, жонглирования. Для чего было нужно столько «цирка», Пырёв искренне не понимал и никакой системы в подобном обучении Эйзенштейна не находил. Но на первых порах его всё устраивало.

Осенью 1922 г. в московских литературных и театральных кругах появилось новое лицо – поэт и драматург Сергей Михайлович Третьяков, принадлежавший к группе В. В. Маяковского. Он приехал с Дальнего Востока (хотя родился в Литве). Эйзенштейн и Третьяков оказались не только земляками, но и близкими по духу людьми. В се-

зонах 1922/23 и 1923/24 годов С. М. Третьяков был единственным автором, работавшим в театре Пролеткульта. Самой шумевшей постановкой Третьякова и Эйзенштейна стала переделанная комедия А. Н. Островского «На всякого мудреца». Пьеса, по сути, послужила лишь материалом для создания оригинального зрелища, жанр которого можно было определить, как цирковое, сатирическое и буффонное политобозрение. Действие спектакля было перенесено в среду русской эмиграции в Париже и густо сдобрено песнями Вертинского, опереточными номерами, фокстротом, клоунадой, акробатикой и разными фокусами.

«Мудрец» был первой полностью эйзенштейновской постановкой. Некоторые зрители восприняли эту гремучую смесь с восторгом, остальные сочли спектакль просто хулиганской выходкой. Постановка была не понята и не принята и частью труппы, к которой относился и Пырьев.

Понимать Эйзенштейна он просто отказывался, поэтому пошёл в управление Пролеткульта с предложением отстранить от руководства театром Эйзенштейна.

Но борьба в закулисье театра Пырьевым была проиграна, и он ушёл из Пролеткульта.

Разочарование в первом актёрском опыте не убило в Иване Александровиче желание заниматься театром. Но где? Как политработник он стоял на учёте в Политическом управлении Реввоенсовета. В этом ведомстве ему предложили стать инструктором любительского драматического кружка при клубе учреждений Революционного Военного Совета Республики и штаба Рабоче-Крестьянской Красной Армии, где в паре с режиссёром Михаилом Померанцевым он поставил два неплохих спектакля, о которых даже писала пресса.

Но вскоре театральная тропинка Пырьева опять сделала неожиданный поворот. Молодого актёра пригласил к себе Всеволод Эмильевич Мейерхольд! Это было неожиданно и интригующе. Ведь Мейерхольд был в театраль-

ном мире фигурой культовой. Он стал учителем целого поколения режиссёров и актёров.

Приглашение мэтра было большой честью для Пырьева. Он принял его и стал работать в театре Мейерхольда, параллельно обучаясь в организованной Всеволодом Эмильевичем театральной школе – Государственных экспериментальных театральных мастерских (ГЭКТЕМАС).

Новаторский театр Мейерхольда был тогда невероятно популярен в Москве. Иван Пырьев оказался в труппе Мейерхольда с И. Ильинским, М. Бабановой, В. Зайчиковым, Л. Свердлиным, Н. Боголюбовым, Н. Охлопковым, Н. Экком, И. Коваль-Самборским, М. Местечкиным и многими другими актёрами. Поначалу Пырьев играл небольшие роли в спектаклях «Великодушный рогоносец», «Земля дыбом», «Д. Е.».

В 1924 г. в театре В. Э. Мейерхольда поставили весьма оригинальную версию спектакля «Лес» А. Н. Островского. Это была чрезвычайно вольная современная интерпретация известного произведения. Спектакль был сделан в балаганной манере и представлял собой некое действие социальных масок. Режиссёр поделил персонажей пьесы на два враждующих лагеря – помещиков (дееспотичная Гурмыжская, Буланов, Восьмибратов) и борцов против эксплуатации (Аксюша, Петр, Счастливец, Несчастливец). В постановочном решении спектакля «Лес» одну из важнейших ролей сыграл цвет: Гурмыжская появлялась в ярко жёлтом платье, в шокирующем парике огненного цвета; священник представал с золотыми волосами и бородой, Буланов выходил на сцену в зелёном парике, а у Восьмибратова борода горела алым цветом. Комедия масок заставляла актёров убирать всё личное и подчеркивать типическое, упрощая персонаж до однозначности маски. На лицах актёров был яркий контрастный грим, подчеркивающий типический характер образа.

В этом маскараде Пырьев предстал в роли Алексиса Буланова. Сначала шум вокруг постановки, в которой участвует начинающий, ещё никому не известный актёр, льстил ему. Но довольно быстро к Пырьеву пришло и разочарование.

После спектакля, сидя в гримерке, Иван рассматривал в зеркале своё измазанное гримом лицо. Молодого актёра охватили грустные думы. Он видел в зеркале чужое отражение: зелёный парик, большой гуммозный нос... Неужели так будет каждый вечер? – думал он. Один и тот же спектакль, одна роль, этот нелепый нос, этот дурацкий парик... Он представил, что играет одну роль десятки, а быть может, сотни раз... Марионетка, персонаж чужой пьесы...

В этот момент Иван ясно осознал, что подчинённое, зависимое положение актёра претит его натуре, что он создан для другой жизни: созидательной, деятельной, масштабной. Но вот только какой именно? Своего пути он ещё не знал.

Пырьев часто бывал в кинотеатре на Малой Дмитровке (ныне театр «Ленком»). Это было любимое место актёров театра В. Э. Мейерхольда. В кино наведывались небольшой компанией, в которую входили Лев Свердлин, Николай Боголюбов, Николай Эрк. Все картины, которые шли на экране этого кинотеатра, они смотрели по два раза, а особо понравившиеся – и по три-четыре. Молодое, ещё до конца не признанное искусство кино, переживающее период осознания своего предназначения и места в иерархии искусств, непреодолимо притягивало Пырьева и постепенно становилось предметом мечтаний. Вместе с Николаем Эрком (впоследствии постановщиком первого отечественного звукового фильма «Путевка в жизнь») Пырьев даже написал три сценария – весьма незрелых и наивных. В те годы написание киносценария вообще считалось делом

общедоступным, не требующим особых литературных дарований. Ведь кинематограф был немым и требовал только ярких сюжетов и действия. К тому же это занятие было соблазнительно тем, что за него неплохо платили.

И тут случай словно подтолкнул Ивана к судьбоносному жизненному выбору. Он прочёл заметку в газете о том, что на Третьей фабрике «Госкино» (бывшее ателье Ермольева) режиссёр Юрий Тарич начинает съёмки новой «фильмы» под названием «Морока».

Юрий Тарич, считающийся ныне основоположником белорусского кино, в 1923–1924 гг. и сам делал в кинематографе первые шаги в качестве сценариста. Пырьев был знаком с Таричем по работе в театре Мейерхольда, поэтому быстро разыскал начинающего кинорежиссёра и напросился на общественных началах в его киногруппу в качестве помощника. Ю. В. Тарич разрешил Пырьеву прийти на съёмочную площадку. Режиссёр доверительно относился к Пырьеву и чувствовал в нём «своего человека». Может быть и из-за того, что в жизни каждого был сибирский след, и оба они оказались крепёнными Сибирью.

Уроженец небольшого белорусского городка Полоцка, Юрий Тарич вместе с отцом, военнослужащим царской армии, провёл детство и юность в западных губерниях Российской империи, а по окончании гимназии учился в Варшавском университете. В 1905 г. Ю. Тарич являлся участником Варшавской военно-революционной организации, после разгрома которой был приговорён к заключению в крепости, а затем к ссылке в Сибирь. И этот нелегкий жизненный опыт не только укрепил характер Юрия Викторовича, но и пригодился позже в его творческой работе.

И вот Иван по приглашению режиссёра впервые оказался в стенах Третьей кинофабрики. Правду сказать, это была маленькая студия, которая располагала всего тремя съёмочными аппаратами и кустарной осветительной

аппаратурой. Однако, несмотря на стеснённые условия, в год на кинофабрике снимали 12 немых картин. В то время там работали такие известные кинорежиссёры, как Лев Кулешов, Григорий Рошаль, Абрам Роом, Евгений Иванов-Барков и др.

Штат студии был невелик: один бухгалтер, один счетовод-кассир, начальник производства и его помощник. Съёмочные группы формировались на договорной основе и тоже были скромными по составу: включали, как правило, режиссёра и оператора. Имелся также и помощник режиссёра, который одновременно выполнял обязанности администратора, реквизитора и костюмера. Несмотря на небольшой состав творческих групп, работа велась слаженно и чётко, хотя не без трудностей.

Перед глазами Пырьева впервые предстал кинопавильон, в котором снималась очередная сцена фильма Тарича и Евгения Иванова-Баркова «Морока». В павильоне была размещена декорация деревенской избы. В центре павильона стоял за камерой оператор Альфонс Винклер. Он выбрал генеральную точку съёмки и из опасения, чтобы с его драгоценной личной кинокамерой «Эклер» ничего не случилось, не сдвигал её с места. Чтобы снять разные планы, приходилось по команде оператора перетаскивать с места на место громоздкую декорацию. Сначала снимались общие планы, потом декорация подвигалась ближе к кинокамере, и производились съёмки средних и крупных планов. К удивлению Ивана Пырьева, жизнь на съёмочной площадке вращалась не вокруг кинорежиссёра, а вокруг кинооператора – обладателя бесценного съёмочного киноаппарата.

Пока Пырьев осматривался и старался понять и почувствовать полную странностей студийную атмосферу, он получил первое поручение от пробежавшего мимо старшего помощника режиссёра, сбегать в магазин за папиросами и нарзаном.

Каждый день Иван приходил на кинофабрику и постепенно вникал в новый для себя творческий процесс с искренним желанием понять его внутреннюю механику. На первых порах ему поручали подбор реквизита, который надо было на время позаимствовать за небольшую плату у жителей соседних домов. Дело это было довольно непростым, но Иван умел убеждать людей, и у него ловко получалось достать все необходимые вещи. Успешно он справлялся и с поиском, и подбором масовки.

На первых порах отношений с театром Иван Пырьев не порывал. Ему нужно было во всём разобраться и понять, что для него важнее. Всё же театр являл собою уважаемый вид искусства, а кино в то время считалось многими служителями Мельпомены легкомысленным и наивным зрелищем, которое никак не может быть поставлено вровень с Театром. Заглянув внутрь киностудии, Пырьев и сам находил в организации съёмочного процесса много смешного и нелепого. Чего стоило только то, что главной тайной каждого кинорежиссёра считался сценарий. Он держался в строжайшем секрете. Остальные члены киногруппы посвящались только в суть очередной снимаемой сцены. Большого знать было не положено. Таковы были законы выживания в конкурентной борьбе дореволюционных киноателее. И нравы эти сохранялись до середины 1920-х гг.

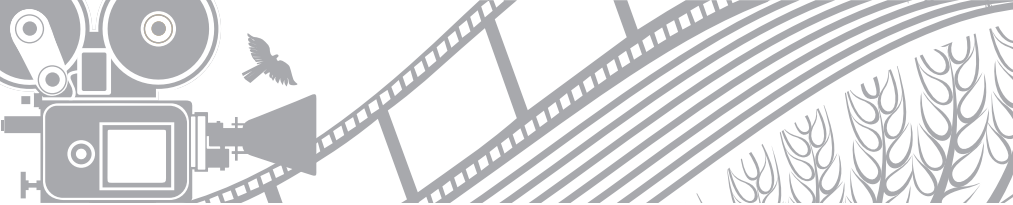
Съёмки фильма «Морока» шли три месяца. Этого времени Пырьеву было достаточно для того, чтобы увлечься новым для себя делом, понять его суть. Ивану нравилась суета съёмочной площадки: он детально вникал в план очередного рабочего дня, составлял план организации съёмочного процесса, обеспечивал киногруппу всем необходимым. Он оказался незаменимым помощником, хотя работал исключительно на общественных началах.

Наконец, фильм Ю. В. Тарича «Морока» был закончен. Но режиссёр уже не мог представить своей дальнейшей

работы без участия в ней Пырьева, и пригласил Ивана теперь уже на оплачиваемую работу ассистента режиссёра в свой новый фильм «Первые огни».

Совмещать работу на кинофабрике и театральную деятельность было невозможно. Для Пырьева настал момент жизненного выбора, и он его сделал. В начале 1925 г. Иван окончательно ушёл из театра.





НЕЗАМЕНИМЫЙ АССИСТЕНТ

Глава третья

Пырьев оказался погружён в бурлящий водоворот событий первых лет становления советской кинематографии. Само устройство кинопроизводства в середине 1920-х гг. было весьма специфическим. После национализации фото-кинопромышленности в 1919 г. старые кинозаводы перешли в собственность государства, и на их основе стали образовываться небольшие кинофабрики, быстро наполнившиеся молодыми энтузиастами кино. Начинаящие кинематографисты были полны замыслов и с жадностью брались за работу, но испытывали острый дефицит киноаппаратов и плёнки, что было серьёзной проблемой для выпуска достаточного для проката объёма кинопродукции. Разруха гражданской войны не позволяла молодой советской кинематографии встать на ноги: вся кинотехника, плёнка и сопутствующие реактивы завозились тогда из-за границы.

Ситуация стала меняться в конце 1922 г., когда по постановлению Совета народных комиссаров РСФСР существовавший при Наркомпросе фотокиноотдел был преобразован в Центральное государственное фотокинопредприятие – Госкино, которое занималось и производством, и прокатом фильмов по всей стране. Госкино создало широкую сеть филиалов и работало на основе хозрасчёта. Однако государственных средств на развитие кино катастрофически не хватало.

Новая экономическая политика государства создала условия для возникновения независимых киноорганизаций. Их учредителями становились профсоюзы («Пролеткино»), ведомства («Военкино»), республиканские власти (Госкинопром Грузии, ВУФКУ (Всеукраинское фотокиноуправление), «Востоккино»), городские и региональные власти («Москва», «Севзапкино», «Киносибирь»). Благодаря деятельности этих организаций очень резко возрос объём выпускаемой кинопродукции всех направлений и жанров кинематографии. Но государство все же стремилось сохранить за собой контроль за

киноотраслью, для чего в 1924 г. было создано общество «Совкино», получившее монополию на прокат как советских, так и зарубежных фильмов. Это позволило государственному сектору кинематографии быстро нарастить свой бюджет. «Совкино» постепенно стало занимать лидирующую позицию в кинопромышленности, подминя под себя мелкие киноорганизации.

Объём кинопроизводства в стране начал резко увеличиваться именно с 1924 г. Если в 1923 г. было выпущено всего 8 игровых картин, то в 1924 г. их было снято уже 69, в 1925 г. – 80, а в 1926 г. – 102 фильма!

Такое резкое увеличение кинопроизводства нуждалось в обеспечении кадрами. И эта ситуация в киноотрасли страны середины 1920-х гг. давала много возможностей начинающим кинематографистам проявить свои таланты.

Иван Пырьев пришёл в кино как раз в этот благоприятный момент и сразу почувствовал свою востребованность, хотя пока и на незначительных «должностях». Тогда в кино остаться без работы было почти невозможно. Но Пырьеву нужна была не просто работа, а возможность проявить себя на новом поприще. Поэтому подарком судьбы для него стало сотрудничество с Юрием Таричем, в творческом союзе с которым Иван Пырьев постигал все секреты и возможности кинематографа, готовя себя к самостоятельной работе.

Второй лентой Ю. Тарича при участии И. Пырьева, вышедшей на экраны, как и «Морока», в 1925 г. стал фильм «Большие огни». Он был посвящён жизни деревни в первые годы НЭПа и борьбе коммунистов с враждебно настроенными по отношению к советской власти деревенскими обывателями. Кинокартина по-новому, просто и правдиво показывала и классовое, и человеческое начало новых общественных отношений в деревне. Съёмки фильма прошли легко, и вся работа над лентой была завершена довольно быстро. Практически без какой-либо паузы постановочная группа приступила в 1926 г. к съём-

кам другой, на этот раз исторической картины «Крылья холопа» о самоучке из народа, смастерившем крылья, при помощи которых он мог совершать полеты. По сюжету фильма это «дьявольское» изобретение стоило жизни мастерскому Никишке, но сама мечта о покорении неба сохранилась в народе и имела счастливое продолжение. Съёмки картины, действие которой разворачивалось во времена Ивана Грозного, требовало больших финансовых затрат. Декорации, костюмы, реквизит... И это вызвало недовольство начальства. Руководство фабрики, озабоченное экономией средств, заявило о необходимости уменьшения постановочных расходов, которое предполагало и сокращение численности киногоруппы. На актёрах, режиссёрах и операторах не сэкономишь, об увольнении было объявлено помощнику Ю. В. Тарича – Ивану Пырьеву. Эта новость пришла в самый разгар работы, и режиссёр Юрий Тарич, по его словам, оказался «в положении человека, у которого отрывают правую руку». Он заявил начальству, что не продолжит работу, пока его не обеспечат помощником, с которым он давно и крепко связан взаимным доверием, пониманием и одинаковым подходом к делу [65].

Юрий Викторович действительно дорожил Иваном. Он пытался вернуть его к работе, писал руководству служебные записки, в которых давал Пырьеву самые лучшие характеристики: «...Помреж т. Пырьев обладает весьма ценными качествами: личной инициативой, организаторскими способностями, выдумкой. Дисциплинирован, аккуратен, помнит о деталях.

Имеет художественное чутьё, знает режиссёрскую работу, может самостоятельно вести съёмку.

Считаю его надёжным, высококвалифицированным работником» [60].

Пока решался вопрос, останется ли Пырьев в киногоруппе «Крылья холопа», всегда востребованный среди постановщиков ассистент режиссёра нашёл себе другую

работу. За своё недолгое пребывание в среде кинематографистов он уже заслужил уважительное отношение коллег своими потрясающими организаторскими способностями и разносторонними талантами.

Как раз в это время на фабрике «Пролеткино» снимался фильм «За что?» (или «Расплата»). Эту картину начала снимать Ольга Рахманова (в прошлом актриса), но в середине процесса руководство студии решило передать картину Валерию Инкижинову, для которого фильм «Расплата» стал режиссёрским дебютом в кино. Он был учеником В. Э. Мейерхольда и в театре «Пролеткульта» работал с начинающими актёрами, в число которых входил и Иван Пырьев. К тому же Инкижинов был наслышан, что иметь помощника в лице Пырьева наполовину гарантирует успех работы, поэтому тут же позвал Ивана в свою киногруппу.

На съёмках этой ленты Пырьев познакомился с молодой актрисой Адой (Ядвигой) Войцик, которая была назначена на главную роль, хотя на тот момент являлась студенткой Государственного техникума кинематографии (позже – ВГИК). Спустя непродолжительное время эта молодая актриса станет женой Пырьева и его музой. Но на съёмках «Расплаты» Пырьеву было не до романов: работа на съёмочной площадке оказалась для него весьма нервной. Быстро вникнув во все детали съёмочного процесса как такового, он уже сам мог на достаточно высоком профессиональном уровне руководить процессом. И когда он видел в работе промахи и ошибки, то не молчал, а пытался высказать своё мнение о должном порядке производства киносъёмки. Такое поведение молодого человека раздражало начальство, у Ивана возникли серьёзные размолвки с руководством. После очередной конфликтной ситуации Пырьеву указали на дверь.

В защиту Ивана Валерий Иванович Инкижинов 14 июня 1926 г. написал такое письмо: «Настоящим удостоверяю, что помощник режиссёра Иван Александрович

Пырьев работал со мной по картине «За что?», причём обнаружил прекрасное умение подбирать исполнителей не только эпизодов и массовых сцен, но и ролей, равно как и проявил хорошую память, распорядительность, знание постановочной работы, понимание сценария и режиссёрского плана.

Будучи знаком с т. Пырьевым раньше (в театре Ц. К. Пролеткульта, где т. Пырьев был актёром, как и в театре им. Мейерхольда), я поручил ему проводить некоторые съёмки, чем остался доволен. Знаю также, что т. Пырьев работал над сценариями, читает литературу и вообще, имею представление о нём, как о человеке, стремящемся стать серьёзным киноработником» [61].

Возможно, заступничество В. И. Инкижинова и могло помочь Пырьеву остаться в штате «Пролеткино», но в разгар этих событий и у самой студии начались серьёзные проблемы.

Неспокойная обстановка на кинофабриках (не только в «Пролеткино») была спровоцирована плановым обследованием кинопредприятий Народным комиссариатом рабоче-крестьянской инспекции, которое началось ещё осенью 1925 г. В ходе ревизии были выявлены неоправданные финансовые расходы и кредитные задолженности. Результатами этих проверок нередко становились увольнения и даже аресты работников студий. По итогам инспектирования комиссариат принял категоричное решение о реорганизации и объединении предприятий советской кинопромышленности. Вследствие этого относительно самостоятельные производственные и прокатные организации на территории РСФСР постепенно стали закрываться, а к 1928 г. попросту перестали существовать.

Несмотря на нестабильность своего существования, Иван Пырьев никогда не сидел без дела. Кино было востребовано как никогда, и Пырьев постоянно находил себе работу в картинах знакомых режиссёров. Так, он участвовал в создании фильма Евгения Иванова-Баркова

«Мабул» (1927) по мотивам повести Шолом-Алейхема о еврейской молодёжи и революционной борьбе 1905 г. Успел поработать и на Ленинградской кинофабрике. И даже неожиданно для себя вошёл в число основателей национальной белорусской кинематографии.

Дело в том, что ещё в декабре 1924 г. решением Совета Народных Комиссаров Белорусской ССР было создано Государственное управление по делам кинематографии Белоруссии – сокращенно Белгоскино. Но у республики не было ни творческих кадров, ни технической базы для постановки игровых фильмов. В этой ситуации руководители Белгоскино допустили крупную тактическую ошибку. Вместо того, чтобы строить кинофабрику (пусть на первых порах самую скромную) на территории республики и формировать у себя дома национальные творческие кадры, Белгоскино перенесло центр производственной деятельности в Ленинград. Арендовав там помещение бывшего театра «Кривое зеркало», Белгоскино оборудовало в нем свой съёмочный павильон. Но работать в нём было некому. Тогда были приглашены «ленинградские кадры» кинематографистов, и Белгоскино сравнительно быстро наладило регулярный выпуск игровых картин. Но отрыв кинопроизводства от национальной почвы имел самые отрицательные последствия.

Привлекаемые к постановкам режиссёры не только не знали истории и быта белорусского народа, но в своём большинстве и не проявляли интереса к ним. Многие рассматривали работу в Белгоскино как кратковременные гастроли – до первой постановки, которую можно будет получить в одной из центральных киноорганизаций. Так фабрика «Белгоскино» превратилась, по сути, в «проходной двор».

За пять лет, с 1926 по 1930 гг., при ежегодном производстве четырех-пяти полнометражных картин, через неё прошло около двадцати режиссёров. И лишь двое – Юрий Тарич и Владимир Корш-Саблин действительно смогли

стать основателями белорусской кинематографии, так как создали фильмы именно на белорусском материале.

Так случилось, что, будучи связанным узами сотрудничества с Ю. В. Таричем, Иван Пырьев принял участие в создании очередного фильма этого режиссёра «Лесная быль», ставшего первой истинно белорусской национальной кинокартиной.

Это был историко-революционный фильм по сценарию Е. Иванова-Баркова и Ю. Тарича, литературной основой которого явилась повесть белорусского писателя Михася Чарота «Свинопас», рассказывавшая о борьбе в 1920 г. белорусских партизан против польских интервентов.

Съёмки фильма прошли в 1927 г. Снятая в приключенческом жанре под явным влиянием «Красных дьяволят» «Лесная быль» показывала смелые похождения юного разведчика, бывшего подпаса Гришки, вместе с дочерью лесника Гелькой, которые помогали партизанам выслеживать оккупантов и громить их.

Впервые в истории кино на экране были показаны белорусские рабочие и крестьяне, их революционная борьба за лучшее будущее, а также природа и быт Белоруссии. Выполненный в реалистической манере фильм не содержал в себе больших художественных открытий, но был положительно оценен общей и кинематографической прессой, которая, не замалчивая недостатков картины, приветствовала её как «незаурядное событие» и «лучшее доказательство роста молодой белорусской кинематографии».

Юрий Тарич сделал очень многое для развития киноискусства, но в истории советского кино едва ли не самой крупной заслугой режиссёра принято считать его вклад в становление белорусского национального кинематографа. Не менее важную роль Тарич сыграл и в судьбе Ивана Пырьева, став ему учителем и товарищем по искусству, с которым было много пережито. Кроме названных, к числу их совместных работ относятся картины «Булат-Батырь», «Свои и чужие», «Капитанская дочка» («Совки-

но», Москва, 1927–1928 гг.). Пырьев всю свою жизнь хранил благодарные чувства к Юрию Таричу и неоднократно говорил об этом в своих публичных выступлениях.

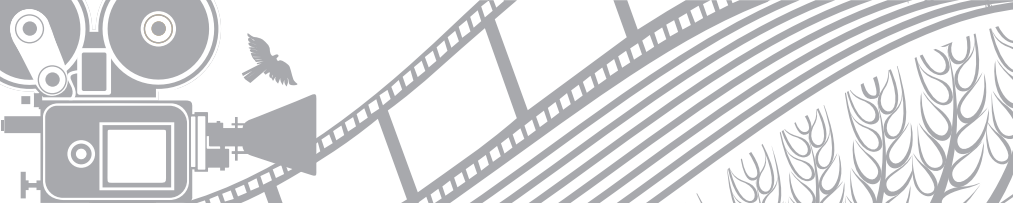
Проработав на съёмочной площадке 4 года в роли помощника и ассистента режиссёра, Пырьев всерьёз задумался о самостоятельной карьере. 1928 год подвёл своеобразную черту в творческой биографии Ивана Александровича. Он в последний раз отработал ассистентом в картине режиссёра Е. Иванова-Баркова «Герои домны» («Доменная печь») («Совкино», Москва, 1928 г.) и решил, что пора менять амплуа.

Поскольку Пырьев уже имел опыт сценариста, то именно кинодраматургия показалась ему тем делом, которым он мог заниматься самостоятельно, постепенно выходя из тени режиссёров-постановщиков. Ивану хотелось почувствовать себя полноправным создателем фильмов.

За три года он написал целую серию киносценариев, и все они были приняты в производство! Так, в 1928–1931 гг. на экраны вышли фильмы по сценариям Ивана Пырьева «Оторванные рукава» (реж. Ю. Юрцев), «Ошибка генерала Стрехи» («Переполох») (реж. А. Левшин), «Третья молодость» (реж. В. Шмидтгоф, Ленинградское «Совкино»), «Перегон смерти» (реж. А. Усольцев-Гарф, Ленинградское «Совкино»), «Будьте такими» («РВС») (реж. В.Шестаков, Московское «Совкино») и др.

Но совсем скоро Иван Пырьев понял, что роль сценариста для него мала, его главной мечтой стал собственный фильм, где бы он смог показать себя в качестве режиссёра-постановщика.





РЕЖИССЕРСКИЙ ДЕБЮТ

Глава четвертая

В конце 1927 г. Иван Пырьев впервые получил предложение самостоятельно поставить фильм. Предложение последовало от руководства фабрики «Совкино», которое хотело выпустить фильм по сценарию Николая Эрдмана и Анатолия Мариенгофа «Посторонняя женщина», но никак не могло найти постановщика. Кинофабрика предлагала сценарий пяти режиссёрам, включая А. Е. Разумного и А. М. Роома, но все по разным причинам отказывались. Пока решался вопрос с постановщиками, ушла летняя натура, для которой был написан сценарий. Наконец, дирекция кинофабрики обратилась к Пырьеву с тем, чтобы тот переделал сценарий под зимнюю природу, а заодно и сам взялся за постановку. Пырьев согласился.

По манере повествования сценарий был комедийным. Посвящался он семейным отношениям и борьбе с мещанством и обывательщиной. Иван тогда был далёк от понимания высокого предназначения этого жанра и мечтал о «серьёзной» картине. Но само предложение «Совкино», хотя было и не по душе начинающему режиссёру, давало ему шанс проявить себя в качестве режиссёра, и Пырьев не мог от него отказаться.

Он с энтузиазмом взялся за работу над новым вариантом сценария, за три недели значительно видоизменил его. Причём это касалось не только обстоятельств действия, но и самой концовки истории, которую сценарист оставил открытой.

Либретто фильма, которое в эпоху немого кино печатали для прокатчиков, с первых строк обещало зрителям интересную историю: «Все дело началось из-за чайника. Вот он – блестящий, никелированный. Но – в нем нет воды. Елена Николаевна берет чайник и выходит из вагона набрать на станции кипятку. Это и с нами так бывало: у стоящего впереди пассажира всегда почему-то полуторавёдерный чайник. Из крана кипятильника чуть течёт.

Елена Николаевна!!!

Мелькают последние вагоны отходящего поезда!

Бегом по платформе – куда там!» [40].

Далее по сюжету отставшую от поезда «постороннюю» женщину спас от хулиганов и приютил комсомолец Павел. В это время его беременная жена была у родственников в деревне. Появление «посторонней женщины» в комнате Павла местные обыватели расценили как аморальное и написали «куда надо» письма. Вскоре появились жена Павла и муж «посторонней» женщины – прокурор Казаринов. И началось...

Изначально в главной роли Пырьев хотел снимать только Аду Войцик. Но она не смогла принять участие в съёмках, будучи связанной обязательствами со студией «Межрабпом-Русь». Тогда Пырьев пригласил популярную в то время актрису Ольгу Жизневу. На мужские роли он взял известного актёра Театра Революции Г. Музалевского (Казаринов) и чемпиона по боксу К. Градополова (Павел).

Пырьев довольно быстро снял картину – за три месяца. Режиссёр определил себе творческую задачу как возможность создать галерею сатирических масок обывателей – подслушивающих, подсматривающих, перешептывающихся. Этот мещанский мирок противопоставлялся Пырьевым честным открытым человеческим отношениям Павла и героини фильма. Выдержать жанр социальной сатиры Пырьеву было непросто, но этот первый режиссёрский опыт нашего земляка был признан успешным. Оценку картине тогда давали не критики и мэтры кинематографа, а общественность – весьма пестрая публика.

По окончании работ над фильмом, в духе того времени, состоялось несколько общественных обсуждений, участники которых в целом положительно оценивали дебютный фильм Пырьева и рекомендовали ленту для широкого показа зрителям.

Один такой диспут организовала 4 сентября 1929 г. ячейка Общества друзей советского кино при Таганском театре. Обсуждение было жарким, выступающие перебивали друг друга и высказывали противоречивые мнения. Тогда Пырьев постарался сам объяснить присутствующим свой замысел и цель создания картины: «...Сюжет построен так, что через сплетню у К[азаринова] рождается ревность. Сплетня здесь выступает в своём настоящем виде, она является рассадником того старого быта и тех старых навыков, с которыми нам приходится бороться в настоящее время...

Относительно того, что в картине должны быть выявлены новые люди.

Нового человека из кармана сразу не вытащишь и не поставишь его сразу в картину. Новые люди рождаются и вытекают из критики, из анализа старых людей, из критики быта и нравов, и после каждой такой критики вытекает проблема нового человека, а создать нового человека сразу – трудное дело, дело не одного года и не одной пятилетки, а может быть, двух пятилеток» [53].

После выхода на экраны «Посторонняя женщина» имела хорошую оценку прессы. Борьба с мещанством в быту была тогда темой актуальной. Фильм, угадав настроения зрителей, вызывал у них эмоциональный отклик и дал пример новых социальных отношений, которые должны выстраиваться на доверии и понимании ценности каждого человека. Критики отмечали, что сюжетная линия картины внятная, показ действия убедительный и простой, монтаж грамотный. Все эти качества ленты сделали фильм доступным и понятным массовому зрителю.

Особо придирчивые критики указывали на отсутствие глубины и законченности психологического анализа затронутых в фильме человеческих отношений и типажей современников. Усматривалась даже некоторая наивность начинающего режиссёра. Но даже большие эстеты признавали, что работа постановщика выполнена

ровно, со знанием кинограммы, отмечали и то, что в картине Пырьева чувствуется свежесть взгляда режиссёра-дебютанта и молодой задор.

После фильма «Посторонняя женщина» Иван Пырьев почувствовал вкус самостоятельной творческой работы и уверенность в своих силах. Он осознал полную внутреннюю готовность к дальнейшей постановочной деятельности. И новая картина не заставила себя ждать. Пырьеву предложили осуществить съёмки фильма под названием «Государственный чиновник». Студия без раздумий отдала режиссеру новый сценарий Всеволода Павловского, поскольку по жанру он являлся социальной сатирой. В этом жанре тогда мало кто работал, а у Пырьева уже был опыт подобной работы.

Павловский сдал сценарий в «Совкино» 10 августа 1929 г., а уже 25 августа Пырьев приступил к съёмкам.

По сюжету фильма группа вредителей орудует на железной дороге, отправляя годные к использованию паровозы на слом. В правлении железных дорог работает кассир Фокин. Поскольку вредителям нужны деньги для своей преступной деятельности, они делают попытку «экспроприации» денег у Фокина. На кассира совершается нападение черносотенец Бобров. Однако Фокин оказывает грабителю энергичное сопротивление. Но после драки саквояж с деньгами бесследно исчезает... Один из вредителей, инженер Разверзаев, является на квартиру к Фокину и пытается его склонить к добровольному возвращению якобы похищенных денег в кассу вредителей. Но у Фокина денег нет. Их случайно находит жена Фокина. Провожая Разверзаева, она замечает в глубине лестничного пролета упавший туда саквояж с деньгами. Между супругами Фокиными происходит разговор, в результате которого жена уговаривает мужа присвоить сто тысяч рублей. И в этот момент в квартиру Фокина при-

ходит Бобров и видит, как кассир и его жена наслаждаются распределением присвоенных денег по статьям своих будущих расходов. Между Фокиным и Бобровым происходит новая стычка, свидетелями которой являются жильцы дома и прохожие. В результате Бобров попадает в тюрьму, сто тысяч рублей возвращаются в кассу правления железной дороги, а Фокина сослуживцы чувствуют как героя, спасшего государственные деньги. Однако на следствии Бобров рассказывает о вредительской организации и раскрывает роль Фокина в этой истории. И Фокин попадает на скамью подсудимых.

Типажи в картине были очень колоритные, и режиссёр тщательно подбирал исполнителей главных ролей. Он пригласил к работе замечательных молодых артистов: Максима Штрауха (Фокин), Наума Рогожина (Разверзаев), Ивана Боброва (бандит-уголовник), Лидию Ненашеву (жена Фокина).

Съёмки фильма шли полгода и были завершены 5 марта 1930 г., а 20 апреля был закончен и монтаж ленты. В мае того же года картина была сдана дирекции кинофабрики, после чего состоялся ряд общественных просмотров на заводах и в клубах. Картина «Государственный чиновник» в своём первоначальном виде была показана на четырёх рабочих просмотрах, и на трёх из них она получила положительную оценку. Послушав мнение трудящихся, кинофабрика решила передать фильм на суд руководства «Союзкино».

А вот мнения членов правления «Совкино» о картине были противоречивыми, в большей степени негативными. Судя по содержанию фильма, в нём совершенно не было положительных героев. Отрицательным персонажам фильма режиссёр Пырьев и сценарист Павловский противопоставили новую советскую действительность, которая, однако, осталась невоплощённой в конкретных образах. Это последнее обстоятельство, точнее, режиссёрский ход построения картины обернулся против её

создателей. В вину постановщикам ставились отсутствие положительных персонажей, абстрактность, формализм, подмена политической сути вредительства уголовной историей.

Общую шаткую ситуацию с приёмкой фильма руководством «Совкино» усугубляло то обстоятельство, что производственные показатели картины были очень плохими. Превышенная в два раза смета расходов по фильму и стопроцентный перерасход плёнки навели правление «Совкино» на мысль о необходимости проведения расследования причин возникшей ситуации.

До Пырьева, конечно, доходили разговоры, что фильм «наверху» получил отрицательную оценку, и что выпущен в прокат он не будет. Но ему казалось, что он справился с поставленной задачей и сделал сатирический фильм о безответственных чиновниках, которым чуждо честное отношение к делу, поскольку они преклоняются перед ответственностью и помышляют только о личной наживе.

Такой, как ему казалось, картина и получилась, но, по мнению начальства, эта тема и в сценарии, и в фильме не приобрела нужной степени политической заостренности, оказалась оторванной от происходящей в стране классовой борьбы и обросла уголовной интригой.

Кулуарные разговоры вокруг картины расшатывали уверенность Пырьева в себе, всё больше ввергая его в сомнения. Критика фильма разворачивалась на фоне убежденности многих деятелей искусства, что в социалистическом обществе сатире места нет. Они нападали на В. В. Маяковского, на Б. С. Ромашева, А. М. Файко. В кино набрасывались на Бориса Барнета, позднее – на Александра Медведкина. Атаки на «Государственного чиновника» были настолько ожесточенными, что Пырьев с большой тревогой ожидал развязки всей этой истории.

Довольно долго начальство не решалось вынести окончательный вердикт. Положение Пырьева всё это время было тягостным и мучительно-неопределённым.

20 ноября 1930 г. кинофабрика наконец-то получила от правления «Союзкино» официальное уведомление о том, что картину «Государственный чиновник» надлежит положить «на полку». Это было для Пырьева ударом.

Однако дирекция кинофабрики, считая, что картину ещё можно спасти, встала на сторону своего режиссёра и попросила правление дать разрешение на работу по «исправлению недостатков». У Пырьева появился шанс остаться в кинематографе, но платой за это стала кардинальная переделка фильма. Он нещадно резал киноленту, пытаясь соответствовать ожиданиям руководства, озбоченного политической и идеологической стороной вопроса.

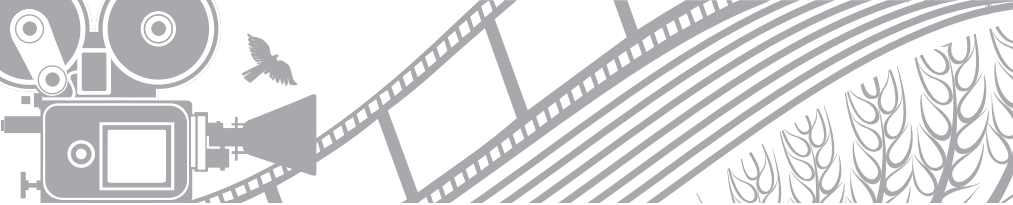
Переделанный вариант «Государственного чиновника» был готов 21 декабря 1930 г. Посмотрев «нового» «Государственного чиновника», совещание консультантов, работников художественно-идеологической части и руководство фабрики сочли, что картина существенно изменилась в положительную сторону путём усиления показа роли рабочих в раскрытии действий вредителей, и что режиссёр проявил несомненную талантливость и мастерство в организации материала. Руководство кинофабрики особо отмечало, что переделки картины были сделаны без досъёмок, только путем перемонтажа.

Фильм всё же был выпущен на экраны, но отзывы о картине были противоречивыми, вплоть до резкой критики и полного неприятия. Так, в газете «Вечерняя Москва» от 16 августа 1931 г. была опубликована статья А. Зорова под названием «Вредная картина», в которой автор высказывается о фильме так: «Вполне очевидно, что вся установка этой картины – неправильна и нелепа. Роль рабочей массы в борьбе за реконструкцию транспорта здесь сведена на «нет». Борьба с вредительством показана как «авантюрный» эпизод. Лицо пролетарской общественности искажено и искривлено до неузнаваемости. Ненужная и вредная картина» [25].

Драматическая история с «Государственным чиновником» имела глубокие последствия в жизни Пырьева. Урок был горьким. Больше он никогда не брался за сатирические фильмы, да и к жанру комедии вернулся только спустя некоторое время.

Однако желание работать в кино ничуть не ослабло, и Пырьев стал искать новый материал для очередной картины. Теперь он точно знал, что хочет сделать фильм на современную тему.





В ПОИСКАХ ТЕМЫ И ЖАНРА

Глава пятая

Хотя история с фильмом «Государственный чиновник» заставила и режиссёра, и правление «Совкино» изрядно понервничать, но доверия руководства студии Иван Пырьев не утратил. Довольно быстро он получил новую постановку.

В 1931 г. Пырьеву дали возможность снять картину по сценарию П. Ильина «Деревня последняя», посвященную созданию на селе колхозов и борьбе с кулаками.

Тема картины была в то время очень актуальной. В 1929–1930 гг. постановлениями ЦК ВКП(б), Центрального исполнительного комитета и Совета народных комиссаров был взят курс на сплошную коллективизацию и ликвидацию кулачества как класса. Процесс этот осуществлялся репрессивными методами и был трагичным для всего крестьянства. И в этот самый тяжёлый момент насильственного переустройства деревенской жизни Пырьев должен был снять политически правильный фильм о происходящих в селе процессах. Литературный сценарий картины полностью накладывался на события реальной жизни, поэтому основу ленты должны были составлять натурные съёмки. Провести их решили в Саратовской области, куда Иван Пырьев и выехал вместе с киногруппой. Прибыв на место, режиссёр увидел «вживую», как выполняются постановления партии, а точнее – как разоряются крепкие единоличные хозяйства, вырезается скот, выселяются с насиженных мест и отправляются в Сибирь сотни крестьянских семей...

У всей киногруппы настроение было крайне тяжёлым. Пырьев не знал, как, не провоцируя конфликт с руководством, свернуть работу над картиной. Он стал жаловаться руководству на плохую организацию съёмочного процесса, на то, что дирекция киногруппы не может обеспечить его массовой, на плохое финансирование и пр. Всё кончилось тем, что Пырьева отстранили от постановки «за противопоставление интересов картины интересам

государства». Фильм поручили другому режиссёру – Владимиру Штраусу, который его и снял. А Пырьев остался без работы.

Мнение о себе как о человеке, неверно понимающем отдельные моменты классовой борьбы, он уже заработал фильмом «Государственный чиновник», а тут ещё эта история, которая вызвала подозрения в политической неблагонадёжности режиссёра. Так Пырьев стал на студии «персоной нон грата».

По иронии судьбы именно в 1931 г., когда в профессиональной карьере режиссёра настал тяжелый момент, у Пырьева произошли счастливые перемены в личной жизни. Он уже давно ухаживал за актрисой Адой Войцик. Со временем чувства только крепли, и они были взаимными и искренними. Плодом любви Ивана и Ады стал долгожданный сын Эрик. Для Пырьева это событие стало большим утешением, но и режиссёру, и его жене-актрисе нужна была работа!

В Москве получить постановку было делом безнадёжным. И в этот момент повстречался Ивану Александровичу некий представитель киностудии в Ереване, которая именовалась тогда «Арменкино». Молодая чета решила ехать в Армению в надежде получить достойную работу. Но киностудия в Ереване была совсем маленькой, выпускавшей в «урожайный» год в лучшем случае 5 картин. Чужие люди, чужие нравы, сама обстановка на студии Пырьеву пришлись не по душе. К тому же жена стала тосковать по родным. Поэтому очень быстро супруги вернулись в Москву.

Но дело для Пырьева в Москве так и не находилось. Он уже даже стал подумывать о возвращении в театр.

Казалось, что история с последней постановкой поставила «точку» в кинокарьере Пырьева. Но внезапно в его жизни всё опять переменялось. Эта «внезапность» была

следствием коренных изменений в киноотрасли, точнее её очередного реформирования, начало которому было положено в 1930 г.

Совершенно естественно, что в стране, охваченной модернизацией во всех отраслях народного хозяйства, киноиндустрия не могла оставаться в стороне. Сделать кинематограф технологически развитым, а главное, полностью подконтрольным государству, можно было, только создав единую централизованную систему управления всем киноделом в СССР. Планомерная централизация кинопроизводства в СССР началась с создания в 1930 г. Всесоюзного объединения кинофотопромышленности – «Союзкино», председателем которого был назначен известный партийный и государственный деятель Борис Захарович Шумяцкий (до этого занимавший пост ректора Института народного хозяйства им. Г. В. Плеханова). С 1933 г. «Союзкино» было преобразовано в Государственное управление кинофотопромышленности при СНК Союза ССР (ГУКФ) – своего рода народный комиссариат кино. Как известно из дальнейшей истории, всё, что было связано в стране с кинопроизводством, в конце концов, попало под личный контроль генерального секретаря ЦК ВКП(б) И. В. Сталина.

Перемены в системе управления кинопромышленностью вскоре дали первые положительные результаты в виде укрепления материальной базы киностудий. Самым значительным событием стал переезд в начале 1931 г. Первой и Третьей кинофабрики «Союзкино» в новое (ещё не до конца построенное) здание (будущий «Мосфильм»), торжественное открытие которого состоялось 9 февраля 1931 г.

В марте 1931 г. к ней была присоединена Московская звуковая фабрика. Новое предприятие стало именоваться Московской объединенная фабрика «Союзкино» имени Десятилетия Октября (поскольку заложена она была в 1927 г., как раз в юбилей Октябрьской революции).

Такое укрупнение кинопредприятия должно было быть подкреплено увеличением объёма производства фильмов. Но для этого нужны были профессиональные кадры, а главное, добротные сценарии, которых на студии катастрофически не хватало. Тут-то и вспомнили про Пырьева.

Начальник сценарного отдела Московской фабрики «Союзкино» разыскал Ивана и предложил ему подготовить новый сценарий на производственную тему. Пырьеву, истосковавшемуся по делу, было чем ответить на предложение, и он согласился. За 18 дней напряженной работы он написал сценарий «Токарь Алексеев». Но постановку картины поручили театральному художнику Виктору Шестакову. Примечательно во всей этой истории то, что «Токарь Алексеев» стал первым фильмом, снятым на новой киностудии «Мосфильм». Пырьев был рад, что ему удалось вернуться на киностудию, главным для него на тот момент было опять оказаться в деле.

Возвращение Ивана Пырьева в кино состоялось в исторически важный для судеб мирового кинематографа момент. В начале 1930-х гг. кинематограф стремительно менялся. Как полноправный хозяин в кино пришёл звук и совершил воистину революционный переворот в молодом искусстве. Появление звука в кино было воспринято далеко неоднозначно: многие известные кинематографисты считали звуковое кино совершенно бессмысленным изобретением, противоречащим самой природе кинематографа и уничтожающим специфику киноискусства. Однако неприязненное отношение к звуковым фильмам отдельных, пусть даже именитых персон, не могло остановить ход истории. Появление звука в кино было неотвратимо.

В 1929 г. советской публике были продемонстрированы первые звуковые фильмы, для чего звуковоспроизводящие киноустановки были смонтированы в московском кинотеатре «Художественный» и ленинградском кинотеатре «Экспериментальный».

Первыми появились звуковые документальные программы и киноленты с записью концертов. Вскоре и кинорежиссёры игрового кино подхватили эстафету. В 1931 г. вышла на экраны «Путевка в жизнь» Николая Экка, затем картины «Златые горы», «Одна» (снималась на Алтае), анимационные ленты «Блоха», «Топак», «Летун» и др.

Ажиотаж в кинотеатрах, очереди за билетами, толпы зрителей, восхищенные газетные статьи, коммерческий успех фильмов свидетельствовали о неоспоримом превосходстве звукового кино.

Началось переустройство всей киноотрасли. Внедрение системы звукового кино потребовало больших финансовых затрат: необходимо было обеспечить звуковой аппаратурой киностудии, переоборудовать сотни кинотеатров, обучить специалистов. Но самое главное – творческие работники должны были осмыслить новые возможности и дополнительные выразительные художественные средства, которые давало кинематографистам звуковое кино.

Настал момент попробовать свои силы в звуковом кинематографе и Ивану Пырьеву. Руководство Московской фабрики «Союзкино» поручило режиссёру съёмки звукового фильма «Конвейер смерти», посвященного борьбе коммунистической партии Германии против фашизма и подготовки новой войны. Сценарий был написан в 1931 г. Михаилом Роммом и Виктором Гусевым – в то время начинающими сценаристами.

Героини фильма – три немецкие девушки, жизнь которых меняют политические события в Германии начала 1930-х гг. Из-за экономического кризиса они лишаются работы. Каждая должна сделать свой выбор. Одна из героинь – Анни – включается в политическую борьбу и вступает в ряды «Красного фронта», другая – Элли – ищет лёгкой жизни, третья – Луиза – идет на завод, где выполняется крупный военный заказ. Её жених Дик работает на этом же заводе, но он отказывается работать на

«конвейере смерти» и призывает к этому других рабочих. На заводе начинается стачка, к которой присоединяются многие рабочие, которые ещё недавно, подобно Луизе, стояли в стороне от классовой борьбы.

По существующим тогда правилам, прежде чем начать съёмочный процесс, сценарий нужно было согласовать с Российской ассоциацией пролетарских писателей (РАПП). Это была довольно агрессивно настроенная организация, призванная насаждать новые эстетические принципы пролетарской литературы и воспитывать новый тип советского писателя. Рапповцы придирчиво разбирали новые литературные произведения, беспощадно критиковали их, давали рекомендации к исправлению. РАПП активно вмешивался и в дела кинематографистов, поскольку работа над каждым фильмом начиналась с литературного сценария, который, кроме РАПП, обсуждался и в АРПК (Ассоциации работников революционной кинематографии).

По причине такого двойного контроля М. Ромм, В. Гусев и присоединившийся к ним Пырьев 14 (!) раз переделывали сценарий. Благо, в апреле 1932 г. РАПП была ликвидирована, и последние две переделки были, по сути, возвращением авторов к первоначальному замыслу. Это был первый случай в творчестве Пырьева, когда работа над сценарием длилась целый год!

Фильм «Конвейер смерти» стал первой звуковой картиной «Мосфильма», которая снималась в ещё недостроенных павильонах студии. Неустроенность и технические сложности несколько не сбавляли градус увлечённости и той невероятной энергии, с которыми киногруппа Пырьева вела съёмки. Но работа эта была невероятно трудна.

Когда в кино появился звук, то и постановщикам, и актёрам пришлось учиться работать по-новому. Если в немом кинематографе съёмки были почти всегда импровизацией, то в условиях параллельной записи звука воль-

ности на съёмочной площадке уже быть не могло. Одни только приготовления к съёмкам занимали большую часть съёмочного дня, за который удавалось отснять не больше 10–12 метров рабочего материала, которые можно было воспроизвести на экране за 20–25 секунд без уверенности, что данные кадры при монтаже будут включены в готовый фильм.

Проблем с записью звука было много. Зачастую ни режиссёры, ни актёры не понимали всех технических тонкостей процесса звукозаписи. Практически каждую фразу приходилось повторять и перезаписывать по нескольку раз. Как только выключалась камера, тут же на площадке появлялся «звуковик» и говорил актёру: «У вас «выскакивает» буква «а», надо записать ещё раз». Незамедлительно возникал конфликт с кинооператором, у которого намечался перерасход плёнки, а растерянный актёр вообще не понимал, что он должен сделать.

К этим сложностям добавлялись проблемы с самой полукустарной аппаратурой, которая то и дело выходила из строя, из-за чего съёмки часто приходилось останавливать.

Не лишним будет заметить, что на работу в звуковое кино перешли далеко не все актёры, чья карьера началась в немом кинематографе. Не имея никакой школы сценической речи, они просто не смогли овладеть этим искусством. Многие звёзды немого кино, даже такого уровня, как Иван Мозжухин, завершили свою карьеру с приходом в кино звука.

Пырьеву было легче некоторых других режиссёров приспособиться к новым условиям, ведь его юность прошла на театральных подмостках, и он был знаком со спецификой игры актёра на сцене. Но даже он испытывал неуверенность и волнение дебютанта на съёмках своей первой звуковой ленты. Режиссёр сразу почувствовал все недостатки сценария: диалоги казались ему невыразительными, слово бедным. Пырьев глубоко про-

чувствовал, какое значение теперь приобретал для кино добротный драматургический материал, работающий на раскрытие образов героев.

Требования звукового кино изменили подход к подбору актёров. Старые принципы немого кинематографа – фотогеничность, пластичность и типажность – отошли на второй план. Теперь гораздо выше ценился уровень актёрского мастерства исполнителя.

Поэтому Иван Пырьев отнесся к выбору актёров для звуковой картины «Конвейер смерти» очень ответственно. На главные роли он пригласил Аду Войцик (Луиза), Веронику Полонскую (Элли), Тамару Макарову (Анни), Владимира Шаховского (Дик) и др. И этот выбор оправдал себя.

Оператором картины стал Михаил Гиндин, а художником-постановщиком – один из основоположников отечественного кинодекорационного искусства Владимир Егоров. Перед ними стояла непростая задача, так как действие фильма происходило в Германии, и нужно было придумать, какими средствами создать в кадре антураж заграничной жизни. Весьма приблизительные знания этой темы привели к тому, что декорации были решены в условной манере. Но кинозрители не обратили на это особого внимания. Тогда первостепенное воздействие на зрителей имел, конечно, звук.

Фильм «Конвейер смерти» преподнёс Пырьеву ещё один важный урок. Он касался работы над музыкальным оформлением картины. Музыка к фильму написал Сергей Рязузов – выпускник Московской консерватории по классу композиции, ученик Р. М. Глиэра. Помогал уложить музыкальные темы в канву фильма композитор Николай Крюков. Для Пырьева как режиссёра-постановщика проникновение в тайны музыкальной драматургии фильма было делом сложным, но поучительным. Работая над картиной «Конвейер смерти», он осознал великую роль музыки в кино и её воистину безграничные возможности.

Непредсказуемые ситуации во время работы над звуковой лентой, не всегда радующие результаты съёмки той или иной сцены, заставляли Пырьева постоянно работать над сценарием, видеоизменять его, переписывать отдельные его части. Драматургическую часть фильма необходимо было совместить с композицией кадра, речевой и музыкальной фонограммами. Чтобы свести всё воедино, Пырьев взял все процессы производства картины под свой личный строгий контроль. Более того, по завершении съёмки режиссёр сам три месяца просидел за монтажным столом. В картине «Конвейер смерти» был использован динамичный и рваный стиль монтажа. Его режиссёр позаимствовал у немного кинематографа, хотя постоянно думал над принципиально новыми подходами к монтажу звуковой картины.

Сам Пырьев признавал, что работа над фильмом «Конвейер смерти» стала для него серьёзной школой профессионального мастерства. Организация съёмочного процесса потребовала много новых знаний и обретения новых навыков работы, и Пырьев учился всему прямо на съёмочной площадке.

Создание фильма «Конвейер смерти» стало переломным этапом в творчестве кинорежиссёра. Он делал эту картину два года (!) и в своих воспоминаниях сказал так: «Не будь этого фильма на моём пути, ещё неизвестно, как бы сложилась моя творческая биография» [2].

В сентябре 1933 г. работа над фильмом была завершена. В числе первых на общественные показы картины откликнулась газета «Труд», на страницах которой была напечатана хвалебная статья: «Режиссёр (т. Пырьев) и его группа сделали многое для того, чтобы дать замыслу сценаристов (т.т. Гусев, Ромм и Пырьев) полноценное идейное и художественное разрешение. В лице Пырьева кино получило талантливое, вдумчивое, изобретательное режиссёра, умеющего находить заостренные, свежие, выразительные положения, умеющего культурно и ярко

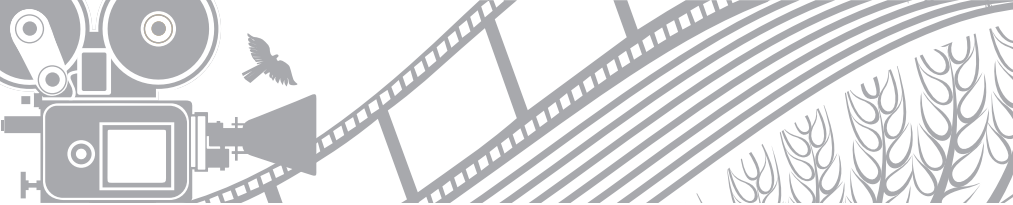
обыгрывать деталь. В картине много запоминающихся отличных сцен... Но вместе с тем режиссёр проявляет чрезмерное тяготение к экспрессионизму, к нажиму на некоторый внешний эффект» [20].

На всесоюзный экран картина была выпущена 7 ноября 1933 г., в дни празднования очередной годовщины Октябрьской революции, после чего состоялся ряд общественных дискуссий по поводу фильма, в том числе среди кинематографистов. Собратья по киноцеху неоднозначно восприняли новую работу Ивана Пырьева. Об этом свидетельствует публикация на страницах «Кино-газеты» от 10 декабря 1933 г., которая описала атмосферу собрания членов Российской ассоциации работников революционной кинематографии, обсуждавших фильм в стенах Ленинградского Дома кино: «Мнения столкнулись с такой силой, что полемический задор грозил сорвать дискуссию. Крайне доброжелательную позицию занял режиссёр Петров-Бытов, заявивший, что фильма политически устремленная, явно выражающая ненависть к капитализму. Спорным были соображения Петрова-Бытова о борьбе в картине двух методов: метода социалистического реализма и метода «символического».

С Петровым-Бытовым не согласился целый ряд ораторов, даже положительно отнесшихся к фильму (Сергеев, Донской).

Другую позицию заняли тт. Каплер, Блейман, иностранный специалист Кфейфер: особенно чётким по отрицательному отношению к фильму было выступление реж. Козинцева» [29].

Однако, как часто бывает, мнения зрителей и критиков разошлись, и у массового зрителя картина Пырьева «Конвейер смерти» получила положительные оценки. Хорошая зрительская реакция на фильм ободрила режиссёра, укрепила его веру в свои возможности и породила желание как можно скорее взяться за новую картину.



ТВОРЧЕСКИЕ ИСКАНИЯ ПРОДОЛЖАЮТСЯ

Глава шестая

Успех фильма «Конвейер смерти» в прокате упрочил позиции Пырьева на киностудии, и режиссёр не без оснований рассчитывал на скорое получение очередной постановки. В это время у Ивана Александровича появилось желание попробовать свои силы в экранизации произведения русской классической литературы. Выбор пал на поэму Н. В. Гоголя «Мёртвые души». И автор будущего сценария у Пырьева был на примете.

Дело в том, что ещё в 1930 г. известным писателем и драматургом Михаилом Афанасьевичем Булгаковым была сделана инсценировка этого гоголевского произведения для Московского художественного академического театра. 28 ноября 1930 г. на сцене МХАТа состоялась премьера спектакля «Мёртвые души», которая стала настоящим событием в театральной жизни Москвы.

МХАТовский спектакль представлял собой комедию в 4-х актах с прологом. Спектакль рождался долго и сложно. М. А. Булгаков, изначально считавший, что «Мёртвые души» практически невозможно инсценировать, все же согласился написать пьесу, и силой своего таланта создал выдающееся в своём жанре произведение. Пьеса значительно видоизменила оригинал, но в ней не было ни одного негоголевского слова, чем Булгаков законно гордился. Но далеко не все находки Булгакова удалось воплотить на театральной сцене. Режиссёры К. С. Станиславский и В. Г. Сахновский имели свое видение сценического воплощения «Мёртвых душ» и настаивали на своём мнении вопреки точке зрения автора инсценировки. Но об этих творческих дискуссиях зритель не знал, а то, что он увидел на сцене, приводило его в восторг. В спектакле были заняты Василий Топорков, Иван Москвин, Михаил Тарханов, Леонид Леонидов, Михаил Кедров и другие блистательные актёры МХАТ.

Пырьев посмотрел постановку и был очень впечатлен и воодушевлен увиденным. Он позвонил М. А. Булгакову и попросил о встрече. О своем визите к писателю

Пырьев вспоминал так: «Отворил мне дверь сам Михаил Афанасьевич в узбекской тюбетейке и узбекском халате, надетом на голое тело. Церемонно поздоровавшись, он попросил меня пройти в его кабинет, а сам исчез.

Войдя в небольшую комнату с книжными шкапами и полками, я с недоумением увидел висящие на стенах аккуратно окантованные, под стеклом, самые ругательные рецензии на спектакли по булгаковским пьесам... Очевидно, хозяин хотел предупредить гостя или посетителя, чтобы тот знал, к кому он попал и с кем ему придется иметь дело...» [2].

Между режиссёром и драматургом состоялся полный взаимопонимания разговор, в результате которого Булгаков дал согласие на написание сценария. Эта работа дала писателю шанс реализовать первоначальный замысел пьесы, который не удалось воплотить на сцене МХАТ. Кинофабрика тут же заключила договор с драматургом, согласно которому сценарий должен был быть написан в срок с 31 марта по 20 августа 1934 г.

Поначалу работа шла довольно легко. Булгаков быстро написал канву сценария, слегка видоизменил и дополнил гоголевский сюжет несколькими новыми сценами. Но, когда работа подходила к завершению, Булгаков заболел, и работу пришлось приостановить.

В июне 1934 г. он стал хлопотать о выезде за границу на лечение. Однако Булгакова из страны не выпустили. Смирившись со своим положением и собравшись с силами, Михаил Афанасьевич вернулся к работе над сценарием и в июле 1934 г. завершил его.

На киностудии начались обсуждения сценарной разработки: драматургу высказывались замечания, рекомендовались поправки... Булгаков смиренно перedelывал сценарий после каждого очередного заседания худсовета. И когда подходил к концу срок его договора со студией – 15 августа 1934 г. – он сдал законченный сценарий.

Однако студия решила перестраховаться и предоставила сценарий М. А. Булгакова на рецензию председателю Комитета по делам кинематографии Б. З. Шумяцкому и председателю Кинокомиссии ЦК ВКП(б) М. Б. Храпченко. Оценить сценарий попросили также Л. Б. Каменева (тогда директора научного издательства) и литературоведа Ф. Ф. Головенченко. Выданные Булгакову рекомендации разных рецензентов были невнятными и противоречивыми. Булгаков отказывался их понимать и принимать. Для отвода глаз сделав незначительные поправки, драматург послал сценарий на кинофабрику 5 ноября 1934 г., заявив, что это его последний и окончательный вариант. Но руководство студии не могло его утвердить, так как принципиальные замечания высокопоставленных рецензентов Булгаков проигнорировал.

Пырьев оказался в сложной ситуации. Он уже добился приказа о запуске фильма в производство и начал вести переговоры с актёрами о будущей совместной работе над картиной. Иван Александрович хотел, чтобы в «Мёртвых душах» снимались крупнейшие мастера театра и кино. На роль Плюшкина режиссёр пригласил самого В. Э. Мейерхольда. По разным источникам, в роли Чичикова могли предстать актёр и режиссёр Малого театра К. А. Зубов или заслуженный артист республики И. Горюнов. В образе Ноздрёва Пырьев видел либо Н. П. Охлопкова, либо заслуженного артиста республики Н. П. Баталова. Манилова могли сыграть Ю. А. Завадский или заслуженный артист республики М. Н. Кедров, Собакевича – М. М. Тарханов.

О написании музыки к фильму режиссёр вел переговоры с Д. Д. Шостаковичем, в качестве художника-постановщика пригласил поработать Н. П. Акимова.

Когда М. А. Булгаков отказался от продолжения работы, Пырьев сам взялся за переделки булгаковского сценария. А по завершении работы внёс своё имя в его соавторы. Он не думал о последствиях и поплатился за это.

Переделанный сценарий режиссёр отправил на ознакомление М. А. Булгакову, тот был немало удивлён, но всё же прочёл пырьевский вариант. Обнаружив в нём стилистические ошибки и неточные исторические детали, Михаил Афанасьевич тактично попросил Пырьева всё исправить. Режиссёр так и сделал. Но тут последовали очередные поправки по требованию редакторов и консультантов. Вновь переделанный сценарий Пырьев опять направил Булгакову, но писатель ответил молчанием.

А когда «Вечерняя Москва» в номере от 20 января 1935 г. сообщила, что сценарий «Мёртвые души» написан Булгаковым и Пырьевым, Михаил Афанасьевич возмутился и обратился в Управление по охране авторских прав с просьбой защитить его от вторжения в его произведение нового автора, подчеркнув при этом, что написание Пырьевым режиссёрского сценария по его инсценировке не делает режиссёра соавтором сценария.

Управление по охране авторских прав разделило сообщение писателя и обратило внимание Кинокомитета, что им допущены нарушения авторского права. Б. З. Шумяцкий и руководители Московской кинофабрики поспешили уверить, что они Пырьева автором не считают. Булгаков был этим удовлетворен. И когда в марте 1935 г. получил от Пырьева режиссёрский сценарий, написал отзыв, где потребовал исключить из него некоторые моменты (стилистически чуждое пение кобзаря, невозможный гипсовый бюст Наполеона из гостиной вице-губернатора, сцену катания крашенных яиц, непонятные выкрики Ноздрева, любовные сцены с Анной Григорьевной в кустах и номере гостиницы, пение былины в финале). В заключении Михаил Афанасьевич высказал сожаление об исключении «баллады о капитане Копейкине». По-видимому, в момент написания отзыва Булгаков ещё надеялся, что инцидент исчерпан, и его работа над фильмом будет продолжена.

Но тут не ко времени подлили масла в огонь защитники Пырьева. Из Московской кинофабрики в адрес Управления по охране авторских прав пришло пространное письмо, в котором Булгаков обвинялся в нежелании сотрудничать с фабрикой. В письме подчеркивалось, что сценарий Михаила Афанасьевича не пригоден к постановке, а вот то, что подготовил Иван Александрович, вполне соответствует всем требованиям руководства...

Но споры об авторских правах на сценарий зашли уже слишком далеко и продолжать их было бессмысленно. М. А. Булгаков остался при своём мнении, Пырьев – при своём. От постановки режиссёр отказался. В сведениях о выполнении плана 1935 года было указано, что «Мёртвые души» списаны как брак.

Как показали дальнейшие события жизни Ивана Пырьева, само желание снять фильм (и именно в соавторстве с М. А. Булгаковым) не оставляло его долгие годы. Осенью 1965 г. он представил руководству «Мосфильма» сценарий «Мёртвые души» и получил добро на режиссёрскую разработку, которую включили в студийный план 1966 г. Но осуществлена она так и не была.

А тогда, в 1935 г., он стал искать новый сценарий и непременно на современную тему. Ему хотелось поставить правдивый актуальный фильм о современниках, их созидательной работе и о больших переменах в жизни страны.

Но такой сценарий Пырьев никак не находил. Будучи в поисках подходящего драматургического материала, он прочёл случайно попавшуюся ему на глаза «Анку» Катерины Виноградской, опубликованную в 1935 г. в московском «Кинофотоиздате».

Виноградская была к тому времени весьма известна. Признание ей принёс фильм 1929 г. «Обломок империи» режиссёра Ф. М. Эрмлера, к которому она написала сценарий по очерку Н. Ф. Погодина «Гость с того света».

«Анку» К. Н. Виноградская написала специально для режиссёра Михаила Ромма. Но М. И. Ромм, прочитав сценарий, деликатно отказался от постановки и не стал делать фильм даже после того, как на этом попытался настоять сам начальник Главного управления кинопромышленности Б. З. Шумяцкий.

Руководство главка подыскивало постановщика для сценария Виноградской, и в этот момент с желанием взяться за эту работу появился Пырьев. Его тоже в сценарии далеко не всё устраивало, но он ухватился за главную тему партийной бдительности, которая показалась ему злободневной, однако в сценарии не была первостепенной.

В оригинальном сценарии К. Н. Виноградской действие фильма происходило в научно-исследовательском институте физиологии, где учёные проводили опыты над животными. Главными персонажами произведения были лаборантка Анка и рабочий Павел, недавно приехавший из деревни и устроившийся в НИИ на работу по уходу за подопытными животными. Вот этот самый Павел и оказался внутренним врагом, который, имея тайные диверсионные планы, обманом проникает в партийные ряды и пытается вести подрывную деятельность. Причём вся эта преступная деятельность Павла показывалась в сценарии на фоне его романа с лаборанткой Анкой, которому было уделено, по мнению Пырьева, неоправданно большое внимание, превращавшее фильм в мелодраму. И место действия многих сцен (по сути – зверинец), и излишнее внимание романтическим отношениям Павла и Анки Пырьеву откровенно не понравились. Режиссёр встретился с К. Н. Виноградской и предложил ей переписать сценарий.

В результате совместной работы будущих авторов фильма родился новый сценарий с изменённым сюжетом. Героями стали не служители науки, а московские рабочие. Нагрузка главного персонажа переместилась с

Анки на Павла, который пользуется доверчивостью людей для того, чтобы создать ложный положительный образ и внедриться в партийные ряды, что дает ему большие возможности для осуществления своих вредительских замыслов.

В понимании Пырьева, эта картина должна была быть политически острой и назидательной, а не мелодраматичной, как в первоначальном варианте Виноградской. По предложению режиссера действие фильма начиналось вечером 1 мая 1932 года в сверкающей праздничными огнями Москве. В центре картины – образ Павла Куганова. На улице Павел как бы случайно знакомится с Анной Куликовой и любящим её молодым партийцем Яшей, который из добрых побуждений дает рекомендации случайному знакомому для устройства на работу на завод и для вступления в партию. Павел же показной активностью быстро завоевывает доверие товарищей, более того – отбивает у Яши невесту и женится на Анне. Получив партбилет, Куганов решает развернуть свою деятельность шире. Он ищет возможности пробраться на важный военный завод. Тут появляется резидент иностранной разведки и поручает Павлу раздобыть партийный билет, принадлежащий женщине. Павел отдает ему партбилет своей жены. Диверсантку, пытавшуюся по этому билету проникнуть в здание Московского комитета партии, задерживают органы безопасности. Это происшествие разбирается на заводском партбюро, на котором сам Павел требует исключения Анны из рядов партии. Анка в отчаянии, она начинает сомневаться в Павле. Между тем Павел с помощью брата Анки уже перевелся на военный завод... Постепенно становится ясно, что Павел Куганов не тот, за кого себя выдает. Он сын кулака, совершивший в Сибири убийство рабкора. Эту тайну узнает Яша и раскрывает её Анке. Анка разоблачает Павла. Тот пытается её убить. Обороняясь, Анка стреляет, и Павел падает за смертью. Финальные титры.

Таково содержание сценария, который получился из либретто «Анка» в результате совместной работы Ивана Пырьева с Катериной Виноградской. И хотя общего с первоначальным вариантом сценария было мало, но свою фамилию в авторы сценария Пырьев вписывать на этот раз не стал.

Сценарий был одобрен киностудией «Мосфильм», и Иван Александрович наконец-то приступил к постановочной работе. Первым делом он озаботился подбором актёрского состава картины. Главную женскую роль в своей новой картине режиссёр доверил супруге – к тому времени уже заслуженной артистке республики Аде Войцик. Роль Павла исполнил Андрей Абрикосов. В картине также приняли участие заслуженный артист республики Анатолий Горюнов (секретарь парткома Федор Иванович), Игорь Малеев (Яша Шорин), Сергей Антимонов (Куликов, отец Анны), Мария Яроцкая (мать Анны) и др.

Ещё на предыдущей картине И. А. Пырьев, впервые работая над звуковым оформлением фильма, понял, какое большое значение имеет музыкальное оформление картины. Особое внимание он обратил на сильное эмоциональное воздействие песен, которые отлично работали на раскрытие сюжета и придавали большую выразительность образам героев картины. В новом фильме Пырьев хотел использовать этот приём, для чего стал искать композитора и поэта-песенника.

Поэт у Пырьева уже был на примете – Виктор Гусев, с которым режиссёр познакомился на картине «Конвейер смерти». К тому времени В. Гусев имел небольшой театральный опыт, законченные Высшие государственные литературные курсы (Брюсовский институт) и один курс факультета литературы и искусства Московского университета. Но главное, он имел хоть и единичный, но все же опыт работы в игровом звуковом кино.

Небольшой опыт работы в кино был и у молодого выпускника Ленинградской консерватории композитора

Валерия Желобинского, который успел написать музыку к двум звуковым картинам. Небogatый багаж работ в звуковом кино был тогда для всех делом естественным, ведь оно только-только стало набирать силы.

В качестве художника-постановщика Пырьев пригласил Василия Рахальса, который до революции работал на студии А. А. Ханжонкова и имел на счету внушительный список фильмов. Всеобщее признание коллег художник получил за совместную работу с Сергеем Эйзенштейном. Возможность увидеть методы работы Рахальса Пырьев имел в процессе создания фильма «Токарь Алексеев», в котором тот был художником-постановщиком. Пырьеву нравилась его реалистическая трактовка материала, и, конечно, подкупал колоссальный практический опыт работы в кино.

Сложившейся творческой командой Иван Пырьев был доволен и с полной готовностью вступил в съёмочный период. Однако сложности в работе не заставили себя ждать. И пришли они со стороны коллег по кинофабрике. По воспоминаниям Ивана Пырьева, съёмки сопровождались чередой неприятностей: «Немало горьких часов, а зачастую и дней отчаяния пережил я с моими товарищами по картине – оператором А. Солодковым, звукооператором В. Лещевым, ассистентом Н. Досталем.

Нас ругали в студийной многотиражке. Не давая доснять сцены, ломали наши декорации. Не давали необходимой техники. Не пускали в дни съёмки в павильоны. Топором перерубали бронированные провода «сирены», лишая возможности снимать синхронно. Через каждые две-три недели меняли директоров группы... Не давали необходимых средств, людей и т. д. и т. п. Причём всё это делалось не в лесу, не в захолустье, а в Москве, на центральной киностудии художественных фильмов, на глазах большого творческого коллектива. Примерно то же происходило и с картиной Ефима Дзигана «Мы из Кронштадта» и с картиной Михаила Ромма «Тринадцать» [2].

В такой атмосфере вести творческую работу было совершенно невозможно. Николай Досталь написал статью «Анна»: тревожные факты», где изложил все проблемы работы киностудии и в конце приписал: «Редакция ждёт от руководства Мосфильма вмешательства и принятия конкретных мер, которые помогут группе продолжить работу в нормальных условиях» [24]. Но реакции со стороны руководства «Мосфильма» не последовало.

Ещё одна статья под названием «Анна» появилась в газете «Кино» от 28 июля 1935 г. Автор констатирует: «До сих пор (группа отсняла 12 объектов) не утверждён генплан. Имеющийся в группе декадный план систематически нарушается. Тормозит работу техфабрика. Декорация «калитка Куликовых» была сдана с опозданием на 10 дней. «Квартиру Куликовых», которую группа должна была получить ещё 23 июля, техфабрика всё ещё не сдала. Отсутствие утвержденной сметы сильно путает финансовые недочёты группы, не даёт возможности бороться с перерасходами по отдельным объектам.

Работа по организации съёмки самого сложного и ответственного объекта «карнавал» ведётся из рук вон плохо. На поделочные работы по этому объекту одному электроцеху, как заявил его начальник т. Коровкин, понадобится 15–20 дней. Съёмки этого объекта намечены по плану на 6 августа. Электроцех, однако, работы ещё не начал.

До сих пор не удовлетворены элементарные требования группы (организация спецпитания для работников, выделение комнаты для ночлега при ночной двухсменной работе, второй машины для переброски актёров и т. д.).

Необходимо срочно создать группе нормальные условия для работы. Руководство фабрики должно принять все меры к тому, чтобы обязательство об окончании фильма к 1 декабря этого года (к годовщине смерти С. Кирова) было выполнено» [21].

Ситуация на студии ввергала Пырёва в колоссальное нервное напряжение. Необъяснимое для режиссёра не-

приятие и скрытое вредительство (о чем, по иронии судьбы, и повествовала его картина) предвещало печальный конец всей истории.

Но, несмотря на препоны и порой отчаянно безвыходное положение, Пырьев неимоверными усилиями смог завершить работу. Фильм был сдан в самом начале 1936 г. Но после первого же просмотра готовой картины руководство студии признало фильм несостоятельным и положило «на полку»!

Пырьев не понимал, что происходит, искал и не находил никаких объяснений. В растерянности и ожидании драматической развязки всей этой истории он прожил два месяца, пока в ситуацию не вмешался заместитель директора «Мосфильма» Альберт Моисеевич Сливкин. Он устроил так, что фильм «Анка» попал на закрытый просмотр в подмосковный санаторий «Барвиха», где отдыхали крупные партийные работники. Никого из присутствовавших фильм не оставил равнодушным и его обсуждение затянулось далеко за полночь. Уже на следующий день картину затребовали в Кремль. Что происходило в кремлёвском просмотрном зале, осталось неизвестным, но именно после этого показа фильм был признан политически правильным, сменил название «Анка» на «Партийный билет» и был допущен к общественным просмотрам. А уже 25 марта 1936 г. фильм Пырьева показывали в Московском Доме кино.

На премьеру пригласили кинематографистов, композиторов, писателей, архитекторов и художников, которые одобрили и поддержали новую работу режиссера. В газете «Кино» от 30 марта 1936 г. был напечатан отчёт об этом общественном обсуждении с положительной оценкой картины. Там же за подписью председателя собрания Юлия Райзмана было опубликовано послание начальнику Главного управления кинофотопромышленности Б. З. Шумяцкому: «Дорогой Борис Захарович! Посмотрев фильм «Партийный билет», мы, кинематографисты Мо-

сквы, шлем вам наши горячие поздравления с новой победой советской кинематографии.

Мы испытали подлинную радость и гордость, что под вашим руководством Мосфильм выпускает после «Мы из Кронштадта» второй замечательный фильм, впервые посвященный партийной тематике» [42].

Слова эти имели ироничный подтекст, а сама публикация выражала радость коллег по поводу того, что тяжёлая история работы над картиной (которая могла пролежать «на полке») благополучно завершилась выходом фильма весной 1936 г. на большой экран.

Не сразу принятый руководством кинематографии «Партийный билет» успешно шёл по всей стране с непременно хвалебными рецензиями. Газеты посвящали ему передовицы и целые полосы. Городские и районные партийные организации рекомендовали каждому члену партии посмотреть «Партийный билет». В момент выхода в прокат этой ленты никто и помыслить не мог о тех масштабных политических репрессиях, которые вскоре начнутся в стране. Но когда этот зловещий процесс стал набирать обороты, то он опосредованно отразился и на картине Пырьева. Так, в фильме была сцена, в которой главные герои делают стенгазету и помещают в ней портрет председателя Совета народных комиссаров Белорусской ССР Николая Голодеда. 14 июня 1937 г. Н. М. Голодед был арестован и через неделю в камере покончил жизнь самоубийством. Вскоре последовало указание вырезать из пырьевского фильма кадры, которые напоминали об этом человеке.

Прокатная судьба фильма «Партийный билет» была удачной и продолжительной. Даже после войны, в 1950–1952 гг., фильм Пырьева широко демонстрировался за рубежом: в Венгрии, Германии и Китае.

Хитросплетения творческой жизни И. Пырьева были порой совершенно необъяснимы. Несмотря на всенарод-

ное признание картины «Партийный билет» и сотни восторженных отзывов, Пырьев странным образом расплатился за этот успех. Он был уволен (!) с «Мосфильма» и отстранен от режиссёрской работы на два года.

Явных поводов для этого не было. Однако по свидетельствам современников атмосфера на Московской кинофабрике была очень тяжёлой. Все студийные работники ощущали это на себе: работа шла в постоянных конфликтах и беспорядке в организации кинопроизводства, которые крайне осложняли съёмочный процесс. Не только Пырьев, но и другие режиссёры оказались в практически неуправляемом потоке производственной неразберихи, оттого нервничали, опускали руки от беспомощности в своих попытках как-то наладить работу и достойно завершить постановки. Много сил уходило на беготню по кабинетам и цехам в надежде решить свои проблемы и вписаться в план-график постановочных работ. Внутри-студийные сложности и без того отбивали всякую охоту бороться за наведение порядка, да ещё и усугублялись тягостными ожиданиями скорых расправ над неугодными.

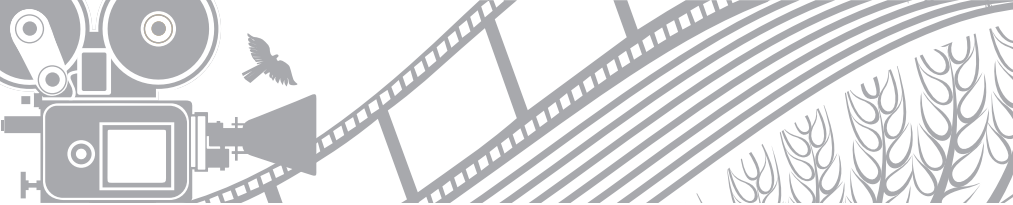
Учитывая, что Иван Пырьев был человеком дела и имел твердый характер, он не мог молчаливо сносить уничижительное отношение к своей киногруппе и порой в открытых конфликтах отстаивал свои профессиональные интересы. И, видимо, поплатился именно за это. Так или иначе, но режиссёр вновь оказался без работы.

Его положение было лишено хоть какой-то определенности. В желании добиться справедливости он хотел было писать письмо в ЦК, но не стал этого делать, сочтя это дело безнадежным.

Критический момент в режиссёрской карьере Пырьева совпал, а быть может и спровоцировал разрыв и расставание с женой Адой Войцик. Она была в то время востребованной актрисой, которую ценили за актёрское мастерство и тонкий психологический рисунок ролей. Войцик много снималась в кино, её роли наперебой вос-

хваляли критики, к тому же актриса получила признание и на государственном уровне. В 1935 г. ей было присвоено звание заслуженной артистки РСФСР. А Пырьев, человек, который немало способствовал актёрскому успеху жены, оказался не у дел: без работы и без всякой надежды на справедливость. Это был болезненный удар по самолюбию Ивана Александровича. Казалось, жизнь повернулась к Пырьеву спиной.





НАВСТРЕЧУ НОВОМУ

Глава седьмая

«Черная полоса» в жизни Ивана Пырьева рано или поздно должна была кончиться. К счастью, безвременье в творческой работе режиссёра действительно довольно быстро завершилось. Ситуацию опять изменил счастливый случай, а точнее, встреча с директором Киевской киностудии Павлом Федоровичем Нечёсом.

П. Ф. Нечёс был весьма колоритным человеком с интересной судьбой: в прошлом матрос дредноута «Императрица Екатерина», участник штурма Зимнего дворца в 1917 г., повоевавший в гражданскую войну. К моменту встречи с Пырьевым он уже довольно долго занимал руководящие должности в Ялтинской и Одесской киностудиях, а с 1933 г. возглавлял Киевскую киностудию. П. Ф. Нечёс видел и высоко оценил последний фильм «Партийный билет», который убедил его в том, что у Ивана Пырьева как режиссёра большое будущее.

Обнаружив безработного Пырьева, директор студии тут же предложил ему поехать на постановку «Богатой невесты» в Киев. Пырьев сразу согласился.

В Киеве режиссер познакомился с молодым сценаристом, выпускником ВГИК Евгением Помещиковым. Сценарий «Богатая невеста» был его дипломной работой, которая сразу обратила на себя внимания критиков и кинематографистов.

В октябре 1935 г. о сценарии «Богатая невеста» писала газета «Кино». В статье Олега Леонидова отмечалось: «Полный свежей, удачной выдумки, умело построенный и в смысле сюжетного развития, и в смысле разработки отдельных эпизодов и сцен, сценарий Е. Помещикова показывает, что мы имеем дело с молодым интересным автором, которого вырастила советская киношкола». «Образы действующих лиц разработаны автором живо. Каждый персонаж наделён какими-либо примечательными характерными чертами. Даже эпизодические персонажи выписаны настолько тщательно, что их не спутаешь друг с другом» [35].

Сценарий Помещикова был написан в жанре «деревенской комедии». Главная героиня – лучшая работница колхоза Маринка, она же – «богатая» невеста. Другой персонаж – счетовод Ковынько имеет к Маринке личный интерес, точнее не к ней самой, а к её «приданому», которое составляли 400 трудодней, подворье Маринки и возможность поездки в Москву в качестве мужа знатной труженицы.

Но сама Маринка любит другого – лучшего тракториста Павло Згару. И он искренне любит её. Интригану Ковынько удаётся поссорить молодых людей. Но все недоразумения по ходу действия фильма благополучно разрешаются, и на радость всему колхозу Маринка и Павло играют свадьбу.

Этот сценарий Е. М. Помещиковым был написан на украинском материале, поэтому для постановки он был предложен именно Киевской киностудии. В сентябре 1935 г. студия утвердила сценарий и отправила его в республиканское и Всесоюзное Главные управления фотокинопромышленности для включения фильма «Богатая невеста» в производственный план Киевской киностудии на 1936 г.

Для начинающего сценариста это был невероятный успех. Во многом он объяснялся тем, что до поступления во ВГИК Евгений Помещиков работал учителем в украинском селе, знал язык и обычаи местной деревенской жизни. Но не это стало главным. Работа дебютанта Помещикова была по-настоящему новаторской. И новаторство это состояло в том, что он первым из советских сценаристов взял сюжет и основные комедийные ситуации непосредственно из реальной колхозной жизни и положил в основу комедии актуальные в то время бытовые и производственные проблемы. До Помещикова сценаристы, конечно, делали попытки искусственно наложить избитые комедийные сюжеты на фон колхозной жизни, но эта надуманность выглядела, как правило, беспомощно.

Ивана Пырьева в предложенном сценарии подкупило именно то, что он почувствовал совершенно новый подход к содержанию фильма комедийного жанра. Пырьев ведь и сам имел опыт постановки комедий, но природа юмора в его первых фильмах была совсем иной. В «Посторонней женщине» положительный герой картины определялся как «порядочный человек» и не более того, а отрицательные персонажи были представлены в упрощенной и гротесковой манере. Сложных человеческих характеристик и чувств герои картины «Посторонняя женщина» были лишены. В «Государственном чиновнике» вообще не было ни одного положительного персонажа. Пырьев как режиссёр понимал, что такая комедия – вчерашний день. Современникам нужны принципиально другие картины с яркими образами советских людей, живущих созидательным трудом и мечтами о новой светлой жизни.

И вот он – сценарий Помещикова – как ключ к созданию совершенно новой кинокомедии о тружениках села, полной доброго юмора, обаяния и музыки. Режиссёр нутром почувствовал, что это его сценарий, это его тема и его герои. Пырьев стал обдумывать будущую постановку, подбирать актёров. Залогом успеха картины должна была стать исполнительница главной роли – весёлой, задорной, звонкой Маринки. Такую героиню надо было ещё поискать. Но и тут Пырьеву повезло, поскольку встреча с актрисой, способной создать этот яркий образ, не заставила себя долго ждать. Как раз в это время в жизни Пырьева появилась Марина Ладынина.

Иван Александрович познакомился с ней в апреле 1936 г. Это был тот самый момент, когда в жизни режиссёра происходил коренной перелом, и встреча с Мариной Ладыниной показалась ему волей providения. Теперь в главной роли своего нового фильма «Богатая невеста» он видел только её.

Марина Алексеевна Ладынина, как и Пырьев, в Москву приехала из Сибири. В 1929 г. она поступила в Тех-

никум театрального искусства (позже – ГИТИС). В экзаменационной ведомости комиссия, в которую входили именитые актёры Михаил Тарханов, Иван Москвин, Серафима Бирман и др., поставила отметку «особо одаренная». После окончания учебы в 1933 г. Ладынина работала во МХАТе и эпизодически снималась в кино («В город входить нельзя» (1929), «Просперити» (1932), «Вражьи тропы» (1935), «Застава у Чёртова брода» (1936). У Марины было много друзей, которые любили её за весёлый нрав. Еще будучи студенткой, она вышла замуж за однокурсника Ивана Любезнова. Этот брак был недолгим, но в добрых отношениях с бывшим мужем, позже ставшим популярным киноактером, народным артистом СССР, она оставалась долгие годы. К тому же Любезнов и Ладынина много работали в одних и тех же картинах.

В момент встречи с Пырьевым театральная будущность представлялась Ладыниной весьма туманной. В Москве одновременно закрыли несколько театров, и многие актёры искали своё спасение во МХАТе. Именитые мастера сцены стали теснить молодёжь, забирая их роли. Как и многие другие молодые мхатовцы, в тот момент Ладынина осталась практически без ролей и без средств. Терять ей было нечего, и она без особого сожаления оставила театр. Ведь впереди её ждала главная роль в фильме известного режиссёра!

А тем временем Пырьев в предвкушении интереснейшей работы стал вживаться в материал. Совместно с Помещиковым он написал черновой вариант режиссёрского сценария и предложил совершить автомобильное путешествие по Украине. Киевская киностудия предоставила ему старенькую «эмку» и шофёра. Вместе с Мариной Ладыниной, Евгением Помещиковым и его другом, молодым поэтом и сотрудником Киевской киностудии Аркадием Добровольским Пырьев три недели колесил по дорогам Украины, чтобы, обогатившись живыми впечат-

лениями, доработать и сдать окончательный вариант режиссёрской разработки.

Пырьев и его товарищи много общались с людьми, слушали народные песни, а главное, наблюдали колоссальные изменения в жизни крестьян, которые осваивали новые формы ведения хозяйства, новую технику и пр. Пырьев был вдохновлен увиденным: и красотами украинской земли, и видами украинских сёл с их белёными хатами и яркими палисадниками. Но главную отраду для себя Пырьев находил в общении с открытыми гостеприимными людьми.

Как раз в это время в широком прокате шёл фильм «Партийный билет». Режиссёра всюду узнавали, а районное начальство проявляло всяческую заботу – кинематографистов кормили-поили, заправляли автомобиль, отчего никакой нужды в дороге путники не испытывали.

В этой поездке вся четверка пассажиров тесно сдружилась. Пырьев предложил Аркадию Добровольскому – весьма одаренному поэту – написать для фильма стихи к песням.

По возвращении в Киев режиссёр сконцентрировался на музыкальном оформлении картины. Сценарий Е. Помещикова не предполагал особого места для музыки, тогда как Пырьев уже давно решил для себя, что именно музыка должна послужить дополнительным выразительным средством для раскрытия главных тем фильма. Режиссёр целыми днями слушал украинские песни, заставлял концертмейстера по многу раз играть различные мелодии, в то время как сам Иван Александрович держал секундомер в руках и сопоставлял услышанное с длиной мизансцен, прописанных в сценарии. Работал он самоабвенно, с невероятным упорством и настойчивостью в достижении цели.

Через два месяца готовый режиссёрский сценарий был сдан руководству «Укрфильма». И картина немедленно была запущена в производство.

Начались съёмки. Кроме М. Ладыниной в фильме «Богатая невеста» были заняты заслуженный артист республики Федор Курихин (дед Наум), Борис Безгин (Павло Згара), Иван Любезнов (Алексей Ковынько), Анна Дмоховская (Палага Федоровна), Александр Антонов (Данило Будяк), Иван Матвеев (Сенька), Любовь Свешникова (Фроська), Степан Шагайда (парикмахер) и др.

Снимать начали с павильонных сцен. Эта часть работы была завершена в июне 1936 г. А в августе 1936 г. съёмочная группа приступила к натурным съёмкам, которые проходили на берегах Днепра в окрестностях села Яблоневка близ г. Канева Черкасской области.

Съёмки фильма шли полным ходом, как неожиданно в киевских газетах появились две критических статьи о работе киностудии. Режиссёра и сценариста обвинили во вредительстве! Критики заявили, что картина «Богатая невеста» имеет явный националистический уклон, и что Пырьев в своём фильме издевается над украинским языком. Главная мысль авторов состояла в том, что недопустимо смеяться над украинскими колхозниками и нельзя выставлять их в комедийном, а значит – глупом виде. Поскольку создатели картины искажают действительность, то съёмки фильма, по мнению авторов статей, надо было немедленно прекратить.

В это время киностудия находилась под Каневом на съёмках натурных сцен уборки урожая. Работа кипела. Но как только районное начальство получило газеты, то незамедлительно последовала реакция: местное отделение банка сразу же отказало киностудии в выдаче денег, нефтебаза перестала отпускать бензин, а некоторые члены киностудии поспешили уехать со съёмок «от греха подальше».

На дворе был 1937 год: в стране наступило время «большого террора». Пырьев понимал, чем может обернуться эта газетная критика. Но, несмотря на практически безнадежное положение, съёмки он не остановил. Режиссёр

направил все свои организаторские способности, волю и настойчивость на завершение съёмочного процесса. Ведь «уходящую натуру» не вернёшь. Режиссёр успел отснять весь необходимый материал, хотя и с большими сложностями.

На Киевской студии от Пырьева не отвернулись, скорее наоборот – оказали поддержку и предоставили возможность смонтировать и озвучить картину.

По завершении работ режиссёр повёз готовый фильм в Москву. Решающий просмотр фильма «Богатая невеста» состоялся в Главном управлении кинофотопромышленности. Итог его был печально предсказуем: без каких-либо объяснений председатель ГУКФ Б. З. Шумяцкий приказал отнести фильм на склад, не сочтя нужным даже объясниться с режиссёром.

Долгое время вокруг Пырьева было полное молчание, как будто ни его самого, ни его фильма и не было вообще. Неприкаянный режиссёр искал ответы, но тщетно. Эта неопределенность была настолько мучительной, что Пырьева стали одолевать сомнения насчёт себя самого, своей состоятельности в искусстве и профессиональной пригодности. В голове кружились мысли: а что, если действительно правы его критики, и фильм получился ничемным, никому не нужным и даже вредным, что было по сути приговором и концом всей его работы в кино.

Пырьев всё принимал на свой счёт, тогда как в то же самое время творились дела куда более масштабные в сравнении с историей одной отдельно взятой картины.

В конце лета и осенью 1937 г. начались репрессии в среде организаторов кинопроизводства. Потрясением для всей системы управления кино стал арест председателя Государственного управления кинофотопромышленности Бориса Шумяцкого. Вместе с ним были арестованы его заместители Яков Чужин, Константин Юков, Альберт Сливкин, а также крупные организаторы кинопроизводства: Александр Груз, Григорий Ирский и многие другие

работники ГУКФ. Волна арестов прокатилась и по киностудиям. Многие из арестованных были приговорены к высшей мере наказания и расстреляны.

17 января 1938 г. вышел очередной номер газеты «Кино», практически целиком посвящённый критике руководства Главного управления кинематографии и лично Бориса Шумяцкого. Центральным материалом номера стала статья «Гнилая позиция парткома ГУКФ», в которой В. А. Усиевичу, заместителю Шумяцкого, приписывались «пропаганда теорий, оправдывающих бракоделство в кино и срыв планов производства; волокита при утверждении сценариев на актуальные политические темы; отпугивание от кино писателей и драматургов, намеренное и искусственное создание сценарного голода с целью срыва плана кинопроизводства; лживые заверения, будто «неизбежны перерасходы по фильмам»; возмутительные издевательства над творческими работниками; вредительское задвижение молодых кадров». «Матёрыми врагами» были названы А. М. Кадыш, А. М. Сливкин, Е. Т. Гольцман, А. М. Михайлов [43].

Такая чистка рядов руководителей кинопроизводства, признаться, огорчила немногих кинематографистов. Слишком много обид было накоплено за последние годы...

Но свято место пусто не бывает. В руководство киноотрасли стали приходить новые люди. Так, на должность председателя Управления кинофотопромышленности (иначе оно стало именоваться Комитетом по делам кинематографии при Совете народных комиссаров СССР) был назначен Семен Семенович Дукельский. Прежде он служил на разных должностях в ОГПУ-НКВД. На новом посту Дукельский проработал недолго, но в истории фильма Ивана Пырьева «Богатая невеста» именно он сыграл спасительную роль.

В первые же дни пребывания на новой должности Дукельский повёз комедию Пырьева в Кремль. По уже усто-

явшемуся порядку И. В. Сталин просматривал все новые картины перед выпуском в прокат, решая (по сути, единолично) их судьбу. «Богатая невеста» была принята доброжелательно и произвела хорошее впечатление на вождя советского государства и других первых лиц страны, присутствовавших на просмотре. Уже через месяц фильм был выпущен на всесоюзный экран. Разрешительное удостоверение киноленте было выдано 27 января 1938 г., а официальная премьера состоялась 2 марта 1938 г.

Фильм шёл с большим зрительским успехом, и Пырьев был буквально окрылен.

Уже этого, дорогого для каждого художника, чувства было довольно для того, чтобы все создатели картины ощутили себя абсолютно счастливыми. Но более того, часть киногоруппы была удостоена правительственных наград. Указом Президиума Верховного Совета СССР от 23 марта 1938 г. И. А. Пырьев получил орден Ленина, сценарист Е. М. Помещиков, артисты М. А. Ладынина и Б. А. Безгин – ордена Трудового Красного Знамени, артисты И. А. Любезнов, А. М. Дмоховская и А. П. Антонов – ордена «Знак Почёта».

И этот факт говорил уже о признании творчества Ивана Пырьева на государственном уровне.

Всё произошедшее было столь неожиданным для Пырьева, что казалось невероятным. Истории его нескольких последних постановок, не без сложностей пробивавших дорогу к зрителю, заставляли его порой сомневаться в себе и в целесообразности продолжать режиссёрскую деятельность. Но именно в работе над «Богатой невестой» он не только укрепился в вере в свои творческие возможности, но обрёл самое главное – свою тему в искусстве. Он решил впредь делать картины непременно на современном материале, хотя именно тема современности, как правило, вызывала тогда противоречивые

оценки и воспринималась с настороженностью и даже подозрительностью.

Долгие творческие поиски наконец-то принесли Пырьеву радость открытия новой формы картины, позволяющей ему проявить все свои режиссёрские таланты. Жизнеутверждающая музыкальная комедия – именно этот жанр оказался наиболее близок природе творческого дарования режиссёра. Понимание секретов этого жанра пришло к Пырьеву в тесном и плодотворном сотрудничестве с выдающимся композитором Исааком Дунаевским.

В конце 1930-х гг. И. О. Дунаевский был уже всенародно известным композитором, заслуженным деятелем искусств РСФСР, орденоносцем, главой Ленинградского Союза советских композиторов.

А начал работать в кино Исаак Дунаевский с самого начала появления в нем звука. Первый всесоюзный успех композитору принес фильм Г. В. Александрова «Весёлые ребята» (1934) с участием Любви Орловой и Леонида Утёсова. Популярность Дунаевского ещё больше возросла после выхода на экраны фильма Г. В. Александрова «Цирк» (1936).

Поскольку жанр музыкальной комедии был родной стихией Дунаевского, он легко согласился на предложение Пырьева написать музыку к фильму «Богатая невеста». Как и Пырьев, Дунаевский считал песню внутри фильма органичной частью общей музыкальной драматургии. По мнению Исаака Осиповича, песня в кино непременно должна существовать в самой атмосфере сюжета, подчеркивать важность той или иной темы, связывать воедино все компоненты ключевых сцен картины. Поэтому все музыкальные темы и песни, написанные Дунаевским для «Богатой невесты», звучат в унисон драматургическому материалу и усиливают его эмоциональное воздействие. Хрестоматийным примером стали сцены труда на колхозных полях из кинофильма «Богатая невеста», представленные на экране под звуки

«Марша женских бригад» (слова В. Лебедева-Кумача) со звонким припевом:

*А ну-ка, девушки! А ну, красавицы!
Пусть поет о нас страна!
И звонкой песнею пускай прославятся
Среди героев наши имена!*

Пырьев заранее записывал фонограммы песен. Это давало ему возможность осознанно нужным метражом снимать отдельные сцены уборки урожая на полях и сложные панорамы и продуманно «выстраивать» весь отснятый материал согласно заранее продуманному монтажному плану.

В ходе работы над фильмом режиссёр понял ещё один важный момент: музыка позволяла делать совершенно неожиданные монтажные переходы, которые постановщик очень ценил.

По мнению И. А. Пырьева главный секрет успеха «Богатой невесты» состоял даже не в гениальной музыке и талантливой игре актёров, а в том, что были найдены нужные средства создания экранного поэтического восприятия и утверждения новой колхозной действительности в глазах зрителей. Именно в работе над «Богатой невестой» Пырьев понял, что труд простых людей, их творческое, самоотверженное отношение к нему должны быть неременной целью и главной темой нашего киноискусства.

Понял он и то, что кинокомедия может, не изменяя природе своего жанра, отражать самые высокие идеи своего времени и создавать образы положительных героев. В этом и был секрет всех пырьевских музыкальных комедий.

Благодаря открытиям режиссёра Пырьева советская комедия 1930-х годов обрела общие видовые черты: её героями становились советские люди, их трудовые

дела и повседневная жизнь. Поэтизируя героиню труда, режиссёры-комедиографы своим жизнеутверждающим пафосом, оптимизмом вызывали у зрителя гордость за свой труд и за свою Родину.

Это был важный момент в истории нашего кино. Прежде драматургам и режиссёрам гораздо легче было критиковать и подвергать осмеянию недостатки общественной жизни, а вот в форме комедии показать новое и положительное – задача была куда сложнее. Но благодаря И. А. Пырьеву и другим талантливым комедиографам в нашем кино изобличительная сатира уступила место комедийным фильмам, утверждающим положительные стороны жизни и раскрывающим лучшие качества советского человека.

Сам для себя Иван Александрович решил, что в последующих картинах он будет стремиться через смех и добрую шутку вдохновлять зрителей на хорошие дела и трудовые свершения. Фильм «Богатая невеста» для режиссёра стал не только вехой в творческой биографии, но и важным моментом в его личностном становлении как художника, ясно осознавшего смысл своей творческой деятельности.

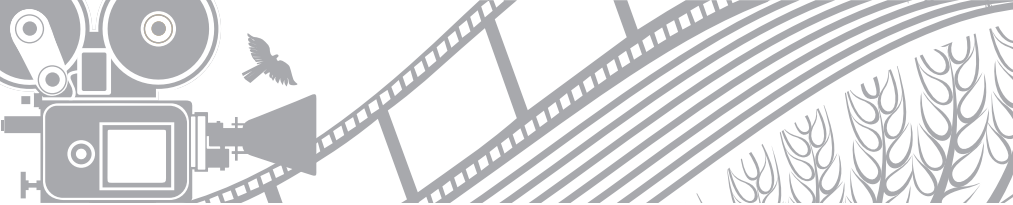
Из всего случившегося за последнее время И. А. Пырьев извлёк для себя важный урок: творческие убеждения надо уметь отстаивать, надо не терять уверенности в себе ни при каких обстоятельствах. И эта убеждённость осталась с ним на всю жизнь.

Работа над фильмом «Богатая невеста» изменила не только профессиональную, но и личную жизнь Ивана Пырьева. Хотя по окончании съёмок он и Марина Ладынина временно расстались, но время перемен в жизни режиссёра уже назрело. На тот момент Иван Александрович не был в официальном разводе с Адой Войцик. К тому же у него был сын Эрик, которого он очень любил. Пырьев

не мог в одночасье оставить жену и уйти к Ладыниной. Марину эта ситуация тяготила. Она была человеком гордым и ждала, когда Иван Пырьев сам сделает выбор.

К этому выбору подтолкнуло рождение ребенка у Марины Ладыниной. Это произошло 14 января 1938 г. Она дала сыну имя Андрей и свою фамилию – Ладынин. Поздравления и подарки от Пырьева она не приняла и вскоре уехала из Москвы в Одессу. А вернулась она только после того, как Пырьев окончательно расстался с Адой Войцик накануне съёмки своего следующего фильма «Трактористы».





СВОЙ ПУТЬ В ИСКУССТВЕ

Глава восьмая

После успеха, выпавшего на долю фильма «Богатая невеста», Иван Пырьев получил всё и сразу: признание зрителей, кинокритиков, товарищей по киноцеху, высшего руководства страны и лично Иосифа Виссарионовича Сталина.

Изгнание Пырьева из «Мосфильма» мгновенно предстало в виде нелепого «недоразумения», и двери киностудии вновь приветливо распахнулись перед режиссёром-орденоносцем.

Но своё спасение Пырьев обрёл на «Украинфильме», именно эта студия подарила режиссёру знакомство с близкими по духу и талантливыми людьми, и ему хотелось продолжения сотрудничества с ними. Режиссёр стал обдумывать план работы над следующей картиной, тоже музыкальной комедией – «Полюшко-поле». Сценарий под таким названием Евгений Помещиков и Аркадий Добровольский совместно начали писать ещё во время съёмок «Богатой невесты». Однако участие в работе Добровольского в более поздних источниках никогда не упоминалось. Более того, имя молодого поэта и сценариста Киевской киностудии было предано забвению. А причиной этого явилось то, что в 1937 г. Аркадий Захарович был репрессирован и 21 год пробыл в заключении. Кстати, на Колыме судьба свела Добровольского с писателем Варламом Шаламовым. Их объединила общая работа, но в большей степени – любовь к литературе. Бесценные для заключенных книги Добровольскому немислимыми путями присылали из Москвы Ладынина и Пырьев, и эти посылки помогли заключенным вынести все выпавшие на их долю унижения и страдания.

После ареста Добровольского у сценария «Полюшко-поле» остался один автор – Евгений Помещиков. Но ещё до того, как сценарий попал в руки Пырьева, за работу над фильмом попытался взяться Александр Медведкин. В то время Медведкин был широко известен в стране как организатор и руководитель знаменитого кинопоезда «Союз-

кино». Это был действительно настоящий поезд, начиненный оборудованием для производства документальных фильмов. В кинопоезде на крупные стройки страны ездила кинобригада, снимавшая на плёнку хронику реальных событий великого преобразования страны, а также делавшая сатирические сюжеты. Прямо в одном из вагонов, оборудованном химлабораторией, отснятый материал проявляли и монтировали, а затем показывали зрителям, которые видели на экране самих себя. Эта идея имела невероятный успех! Кинопутешествие А. И. Медведкина длиною в 294 дня описано ныне во всех учебниках по истории отечественного кино. А тогда, в конце 1930-х гг. А. И. Медведкин решил попробовать себя в игровом кино, и именно в комедийном жанре. И у него получалось. Удачный опыт он хотел укрепить и развить в работе над лентой «Полюшко-поле».

17 ноября 1937 г. вариант сценария Помещикова и Медведкина был представлен руководству «Украинфильма». Состоялось обсуждение. Комиссия признала, что сценарий нуждается в доработке, и дала авторам срок до 15 декабря 1937 г. Но А. Медведкин от этой работы отказался, и тогда за дело взялся Иван Александрович Пырьев. Он со свойственным ему напором и энтузиазмом включился в процесс создания окончательного варианта сценария. В результате общей с Евгением Помещиковым работы окончательно были выписаны все сюжетные линии будущей картины.

Сюжет сценария был таков: знатную трактористку Марьяну Бажан осаждают поклонники. Чтобы избавиться от них она объявляет во всеулышание, что выбрала себе в женихи одного из колхозных бригадиров, силача и лентяя Назара. Мнимый жених быстро вошёл в роль и стал рьяно оберегать Марьяну от ухажёров, однако и сам, в конце концов, влюбился в неё.

И в этот момент появляется демобилизованный танкист Клим Ярко. Марьяна и Клим с первого же взгляда понра-



И. А. Пырьев на съёмках фильма «Трактористы», 1938 г.

вились друг в друга, но весть о том, что Марьяна помолвлена с Назаром, заставляет Клима уехать из колхоза. Вмешательство в ситуацию председателя колхоза позволяет разрешить все недоразумения. В финале картины Марьяна и Клим обретают своё счастье. И даже нерадивый Назар начинает новую жизнь и становится ударником труда.

Сюжет для фильма был хоть и не новым, но содержал много ярких персонажей, изобиловал меткими и остроумными диалогами, был динамичен и увлекателен.

Работая над комедией, комедией, не предполагающей политической злободневности, И. А. Пырьев стремился к тому, чтобы картина «не отставала» от жизни. Режиссёр дал себе зарок делать актуальные картины на современном материале и следовал этому принципу. Так, в фильме «Полюшко-поле» (позже названном «Трактористы») Пырьев намеренно сделал главного героя картины демобилизованным танкистом, который приезжает на Украину с Дальнего Востока. Написание сценария и

съёмки фильма совпали с нападениями Японии на границы СССР и боями на озере Хасан, где советские танкисты разгромили несколько японских дивизий.

Личная история главного героя позволила Пырьеву уже на стадии режиссёрской разработки вложить в фильм мысль о готовности советских людей при необходимости защитить Родину и свое право на мирный созидательный труд и личное счастье.

В режиссёрском варианте сценария эта тема была расширена двумя сценами: действие фильма начиналось в одном из танковых подразделений на Дальнем Востоке. Командир полка напутствует танкистов, уходящих из армии по окончании срока службы. Заканчивался же сценарий встречей тракторной бригады Клим Ярко, уезжающей с полей после окончания уборочной, с колонной направляющихся на учения танков.

И хотя в готовый фильм эти сцены не вошли, но сама тема была ясно обозначена музыкальными средствами: песней «Три танкиста» и Маршем танкистов.

Также Пырьев придумал один выразительный эпизод: на пашне трактористы находят немецкую офицерскую каску, оставшуюся на полях Украины после оккупации 1918 года. Эта сцена служила сигналом о том, что фашистская угроза мирной советской жизни реальна, и надо быть готовыми дать ей отпор.

Основной темой картины стала тема труда. Герои фильма – передовые люди, овладевшие современной сельскохозяйственной техникой и освоившие новые методы работы. Особенно вдохновляла режиссёра тема женских тракторных бригад, о которых тогда говорила вся страна.

Прототипом героини фильма Марьяны Бажан стала Прасковья Ивановна Ковардак, которая с 1931 г. работала на тракторе в Канеловской МТС (близ станции Канеловской Староминского района Краснодарского края) и со своим напарником в посевную 1937 г. поставила рекорд, обработав 5143 гектара и завоевав 1 место во Всесоюзном

соревновании тракторных бригад. Постановщики фильма неоднократно встречались с П. И. Ковардак, советовались с ней при написании сценария. Она даже внешне казалась Пырьеву очень похожей на Марину Ладынину, утверждение которой на главную роль, что называется, даже не обсуждалось.

Другим примером для режиссёра была знаменитая Паша Ангелина, которая работала на тракторе с 1929 г. и в 1933 г. организовала женскую тракторную бригаду в Старо-Бешевской МТС (Старо-Бешевского района Донецкой области). В 1938 г. П. Н. Ангелина прославилась лозунгом «Сто тысяч подруг – на трактор!». И, как показало время, пырьевский фильм немало способствовал развитию движения женщин-трактористок.

«Трактористов» планировалось закончить в 1938 г. Поэтому срок работы над литературным и режиссёрским сценариями был коротким, иначе постановщики могли упустить летнюю натуру для съёмок.

Литературный сценарий «Полюшко-поле» был утвержден в мае 1938 г., а в конце июня 1938 г. Комитет по делам кинематографии утвердил и режиссёрскую разработку. Также было решено, что фильм «Полюшко-поле» («Трактористы») должен стать плодом совместного труда двух студий – «Украинфильм» и «Мосфильм».

Надо было срочно выезжать на место проведения натурных съёмок, так как группа рисковала не уложиться в намеченный график. Запоздалое начало съёмок картины, построенной в основном на летней натуре, требовало чёткости и оперативности, слаженности в работе коллективов двух студий, но добиться этого было практически невозможно.

Выезд к месту съёмок был запланирован на 10 июля 1938 г. Однако он задерживался из-за отсутствия генерального плана производства картины, а главное – сметы. Плановый отдел «Мосфильма» затягивал её утверждение, а этот документ должен был ещё одобрить

Комитет по делам кинематографии. Пырьев нервничал, ожидание катастрофически затягивалось. На натурные съёмки группа смогла отправиться только в середине июля 1938 г. Времени для работы оставалось все меньше и меньше.

Местом действия фильма Пырьев выбрал с. Гурьевка Новоодецкого района Николаевской области. Этот выбор не был случайным: На Гурьевской МТС работала бригада И. И. Чабаненко, соревновавшаяся с бригадой П. Н. Ангелиной. В 1935 г. гурьевские трактористки добились рекордной выработки на 15-сильный трактор – 1521 гектар условной пахоты (при средней выработке – 496 гектаров). Бригада стала известной на всю страну.

Гурьевская МТС находилась на берегу Буга. С этого места открывались эпические виды на степные просторы и бескрайние колхозные поля. Осматривать места для натуральных съёмок Пырьев ездил с художником-постановщиком В. П. Каплуновым. Но художнику этот пейзаж показался однообразным, монотонным и скучным. Пырьев так не считал: он увидел в этом равнинном рельефе местности одно существенное преимущество. По мнению режиссёра, такой вид не отвлекал глаз от восприятия главного в кадре: будь то идущий в степи одинокий человек или работающая в поле бригада трактористов. На этом фоне, без особых красот и даже каких-либо лишних деталей, великолепно смотрелась работающая в поле техника.

Замысел режиссёра не сразу понял даже опытный оператор-постановщик А. В. Гальперин. Когда он осмотрелся на местности, то пришёл в ужас. Чтобы как-то успокоить оператора, Пырьев дал ему 500 метров плёнки для экспериментов. Гальперин начал снимать и быстро вошёл во вкус, более того, – придумал множество решений отдельных сцен, в которых образы людей и машины органично и даже выигрышно смотрелись в степных просторах. К радости Пырьева, пейзаж у Гальперина стал рабо-

тать на атмосферу фильма, придавая смысловую глубину отдельным сценам и органично дополняя происходящее в кадре действие. В конечном результате изобразительным решением картины Пырьев остался очень доволен.

Режиссёр всегда уделял особое внимание актёрскому составу своих фильмов. Он стремился найти нужных ему исполнителей ещё на стадии работы над литературным сценарием. Ему было важно, чтобы актёр точно соответствовал задуманному образу героя, поэтому он искал исполнителей как в среде признанных профессионалов, так и среди новичков.

Так в актёрской группе Пырьева оказались тогда никому не известные Николай Крючков (Клим Ярко), Петр Алейников (Савка), Борис Андреев (Назар Дума). В эпизодической роли пляшущего тракториста снялся Аркадий Райкин. Были в группе и профессиональные актёры – Степан Каюков (директор МТС), Петр Савин (друг Клима), Алексей Долинин (пожарный) и др., но всё же костяк исполнителей основных ролей составляли дебютанты.

Практически весь актёрский состав фильма «Трактористы» был молод, в период съёмок нигде параллельно не снимался и не имел обязательств в театрах. Именно такие условия работы и были нужны режиссёру. Актёры имели возможность «вжиться» в материал: общаться с прототипами своих героев, учиться управлять техникой, пробовать свои силы в работе на колхозных полях. Пырьев считал это необходимым условием для съёмок: наблюдения, впечатления и практические навыки делали игру актёров убедительной и правдивой. Так, Николай Крючков в кадре без всяких дублеров и киношных ухищрений работал на тракторе, водил автомобиль и мотоцикл (как, впрочем, и Марина Ладынина), а также лихо играл на баяне, пел и плясал. Таких универсальных артистов, как Крючков, Пырьев очень любил и ценил.

Фильм изначально задумывался как музыкальная комедия, поэтому именно музыкальному оформлению кар-

тины режиссёр придавал особое значение. Ещё до начала съёмки все основные музыкальные темы для фильма были написаны известными советскими композиторами-песенниками – братьями Дмитрием и Даниилом Покрасс. Их бравурные марши «Три танкиста» и «Марш советских танкистов» стали настоящим украшением картины и мгновенно обрели всенародную популярность.

У Пырьева-режиссёра был ещё один музыкальный «пунктик»: он не любил приглашать профессиональных вокалистов для записи песен. Разница голосов певцов и актёров всегда оставалась заметной, к тому же певец не мог спеть так, как это сделал бы герой картины. Не было в этом исполнении нужной доли душевности и искренности. За редким исключением все вокальные номера в фильмах Пырьева исполнялись теми же актёрами, которые играли роли.

Работа над фильмом «Трактористы» шла в «полевых» условиях. От Пырьева ждали ударных темпов выполнения производственного плана. Но организационных сложностей было довольно много. Все работы над фильмом осуществлялись на базе «Украинфильма». В первое время руководство «Мосфильма» на расстоянии лишь наблюдало за ходом съёмок. Но в октябре 1938 г. мосфильмовское начальство вдруг осознало, что к очередной годовщине Октябрьской революции закончить фильм уже не удастся. Чтобы обезопасить себя, студийное руководство стало собирать «компромат» на Пырьева: была сформирована бригада контролёров из представителей фабкома, творческой секции и дирекции «Мосфильма» и направлена на место съёмок с целью проведения ревизии всех дел киногоруппы.

Приезд контролёров настроения никому не прибавил. Но Пырьев продолжал работать, а проверяющие стали искать недостатки в его работе. Их набралось немало. Во-первых, по мнению бригады контролёров, место прове-

дения натуральных съёмок было выбрано неудачно, так как было слишком удалено (на 30 км) от железной дороги и города Николаева. Во-вторых, сами объекты были разбросаны на значительном расстоянии и находились в шести и десяти километрах от базового села Гурьевки. Далее стало выясняться, что определенная доля вины за срыв сроков работ лежит на самой студии. «Мосфильм» делал часть натуральных объектов – вагончики для «мужского» и «женского» полевых станков. Вагончики к месту съёмок предполагалось везти по железной дороге. Декорации были сделаны с опозданием на месяц. К тому же они имели такие размеры, что просто не влезли на железнодорожную платформу. Их везли в разобранном виде, а по прибытии на место ещё две недели собирали в цельные конструкции.

По этой причине Пырьев имел возможность работать только на двух небольших объектах – «двор МТС» и «ворота МТС», которые тоже пришлось достраивать на месте. Даже «бугорок у дороги», необходимый для композиционного решения отдельных кадров, пришлось создавать искусственно.

Ко всему этому добавилось ещё и то, что к началу съёмок киногруппа не была снабжена костюмами. Подвёл и технический персонал: осветители, маляры, аккумуляторщики прибыли на место с опозданием в один месяц.

Хотя киногруппа Пырьева в составе 75 человек находилась в Гурьевке с 23 июля 1938 г., но из-за технических неувязок производственные планы августа и сентября действительно были не выполнены. Но проверяющие усиленно искали недочёты в работе административной группы и постановщика фильма. Мосфильмовская комиссия, вникая во все детали организации производства фильма, скрупулезно проверяла все нормативные показатели. За день группа должна была снимать 32 метра полезной плёнки. Проверяющие выяснили, что за 3 месяца работы эта норма выполнялась только 4 дня. К 13 ок-

тября натурные съёмки должны были быть завершены, но план удалось выполнить только на 45%. К тому же, к 27 октября группа умудрилась перерасходовать 7300 метров плёнки. Этот перерасход Пырьев объяснял своим особым творческим методом. Режиссёр снимал не отдельные кадры согласно сценарию, а целые эпизоды, причём в разных вариантах, на всех возможных планах и с нескольких точек.

Этот «особый метод» Пырьева возмутил проверяющих. Они стали просматривать отснятый материал. Комиссия взяла кадры с профессиональным актёром Степаном Каюковым, который одним ударом ножа должен был разрезать арбуз и угостить им девушек. Как выяснила бригада контролеров, Пырьев снимал этот кадр 20 раз (!). Эпизод обливания водой снимался 21 раз. Простой эпизод «приезд мотоцикла» снимался 22 раза!

Комиссия расценила «особый творческий подход» Пырьева как производственную недисциплинированность и перестраховку режиссёра-постановщика. Претензий к группе операторов во главе с Александром Гальпериным не было, операторы работали абсолютно без брака. Но на месте съёмок это определить было невозможно. Хотя Пырьев заказал необходимое оборудование для обработки плёнки, но из-за сбоев с электричеством работать на нем было нельзя. Проверять отснятый материал группа ездила аж в Одессу.

Вся вина за просчёты в работе киностудии была возложена лично на И. А. Пырьева. Но жизненный опыт режиссёра выработал в нём иммунитет к подобной критике. Пырьев, казалось, не замечал этих попыток вмешаться в творческий процесс, он был всецело поглощён съёмками и работал с полной самоотдачей. В итоге, собранный комиссией компромат остался делом внутристудийным. Никаких оргвыводов начальство делать не стало, предоставив Пырьеву возможность завершить работу.

Фильм был доснят, смонтирован и озвучен в довольно сжатые сроки. В конце декабря 1938 г. картина была представлена на утверждение нового председателя Комитета по делам кинематографии С. С. Дукельского. Когда-то Дукельский помог Пырьеву с «Богатой невестой» и ждал от его очередной картины не меньшего успеха.

Самому Семену Семеновичу фильм «Трактористы» понравился. Но не от него зависела судьба картины, да и в тонкостях киноискусства он не разбирался. Потому, когда фильм посмотрели другие высокопоставленные чины партийного аппарата, то их замечания и указания Дукельский воспринял как приказ к беспрекословному исполнению.

Через 3–4 дня Дукельский вызвал Пырьева к себе в кабинет. Причём, подобные вызовы в Комитет происходили, как правило, по ночам. Тогда всё руководство страны находилось на рабочих местах до 3–4 часов ночи на случай, если они понадобятся хозяину Кремля. С первых слов беседы режиссёру стало понятно, что состоялась серия просмотров, на которых были высказаны мнения, оспаривать которые Дукельский не решился, пообещав, что все недочёты будут исправлены. Дукельский буквально выучил фильм наизусть и стал чётко указывать Пырьеву, какие сцены и на сколько надо сократить.

Пырьев не согласился ни с одним замечанием и наотрез отказался вносить поправки в готовый фильм. Ему вспомнились пережитые им страдания с картинами «Партийный билет» и «Богатая невеста». Всё начиналось сначала... Но ещё тогда Иван Александрович поклялся себе, что больше этих мучительных историй с издевательствами над фильмами в своей жизни он не допустит. Дукельский же был человеком мягким, он смиренно выслушал отказ Пырьева и отпустил его обдумать ситуацию в надежде, что тот осмыслит её и перечить начальству не станет. Через пару дней Дукельский опять вызвал к себе режиссёра в 2 часа ночи. И вновь Пырьев и Дукельский

смотрели картину. Дукельский повторно изложил все недочёты и претензии к фильму. Но и после второго просмотра Пырьев отказался резать картину.

Так продолжалось более месяца. Ровно в два часа ночи через день режиссёра вызывали в приёмную председателя Комитета по делам кинематографии. Дукельский пытался уговорить Пырьева внести необходимые, по мнению руководства, поправки, тот отказывался. Поняв, что его берут измором, Пырьев начал скрываться и избегать встреч с Дукельским. Все знали, что Дукельский скоро займет пост в Наркомате морского флота, и Комитет по кинематографии возглавит И. Г. Большаков. Пырьев рассчитывал потянуть время до этой смены руководства в надежде, что новый начальник защитит картину от посягательств. И, чтобы больше не ездить на объяснения с начальством, Пырьев уехал из Москвы в Киев.

Но случилось непредвиденное. Перед тем, как уйти с поста, С. С. Дукельский, поняв, что И. А. Пырьев упрямится и просто скрывается, приказал своим помощникам внести все «нужные» изменения и 29 мая 1939 г. подписал разрешительное удостоверение на прокат «отредактированной» картины.

Когда Иван Александрович вернулся в Москву, то фильм «Трактористы» уже шёл в кинотеатрах. Пырьев этого никак не ожидал, он даже помыслить не мог, что такое возможно. Картина имела хорошую прессу и высокую зрительскую оценку, но Пырьева всё это не радовало. Он остался при своём глубоком убеждении, что его вариант фильма был гораздо лучше, и что выброшенными оказались весьма удачные актёрские эпизоды, а некоторые интересные режиссёрские решения были попросту умножены на ноль.

Спустя годы фильм подвергся ещё одной переделке. В 1964 г., когда в СССР осуществлялся масштабный проект по восстановлению старых фильмов отечественной киноклассики, фильм «Трактористы» был полностью переозвучен. При этом были изменены слова песен «Марш

танкистов» и «Три танкиста», а также были внесены и «политические» поправки: во всех частях фильма вытравивли портреты Сталина и Когановича, и даже трактор главного героя лишился своего имени «Сталинец». Так что созданный И. А. Пырьевым фильм «Трактористы» в его первоначальном виде никто и никогда не видел и теперь, к сожалению, уже не увидит.

Противоречивые чувства Пырьева совершенно не сопадали с восторженной реакцией публики на его картину «Трактористы». Но в этом был парадокс жизни Ивана Пырьева: неожиданный для самого режиссёра успех с примесью горечи и сожалений вознёс его на кинематографический олимп. Герои его фильма становились примерами для подражания, песни уходили в народ...

Казалось, что режиссёру и далее надо идти верной проторенной дорогой – снимать музыкальные комедии, но Пырьев всегда был непредсказуем. Вместо того чтобы снять очередную комедию и обречь себя на предсказуемый успех, он начал искать для следующей постановки материал, совершенно не похожий на все предыдущие сценарии.

В сложных жизненных ситуациях Пырьева начинала манить литературная классика. Он было взялся за экранизацию последнего романа Льва Толстого «Воскресение» и даже написал сценарий, но быстро оставил эту затею. Хотя спустя годы пытался вернуться к этому замыслу.

Но в тот момент в поле зрения Пырьева попало произведение Павла Нилина «Варя Лугина и её первый муж». Имя начинающего писателя было тогда мало кому известно. Нилин родился в Сибири и там же начал заниматься журналистикой. В Москве он появился недавно и только-только начал публиковать свои первые произведения в толстых журналах. На основе своей повести «Варя Лугина и её первый муж» Нилин сделал киносце-

нарий под названием «Любимая девушка» и принёс его на киностудию. Так рукопись Нилина оказалась в руках Ивана Пырёва.

Сценарий повествовал об истории взаимоотношений девушки и парня из рабочей среды. Сюжет его состоял в следующем: знаменитый токарь-многостаночник одного из московских заводов Василий Добряков получает новую квартиру и уговаривает любимую девушку Варю Лугину, которая ждёт от него ребёнка, переехать к нему. Однако в первый же день совместной жизни, не успев расписаться, влюблённые ссорятся. После неосторожно сказанных Василием слов, Варя уходит от него и возвращается к себе домой. Проходит некоторое время, у Вари рождается сын. Она скрывает, кто отец ребёнка. Друзья и родные окружают молодую мать заботой и делают всё, чтобы прекратить нелепую ссору влюблённых....

Книга и киносценарий имели существенные отличия в трактовке образов главных героев и собственно в финале самой истории. В книге Добряков и Лугина так и не мирятся, он женится на другой, а она так и не выходит замуж. А в фильме, как положено, жизнь молодожёнов благополучно налаживается.

Познакомившись со сценарием и хорошенько всё обдумав, И. А. Пырёв укрепился в мысли, что он действительно хочет сделать фильм на эту тему. Отчасти это объяснялось тем, что мир героев истории Нилина был хорошо знаком режиссёру. Иван Александрович уже ставил фильм «Партийный билет», где действующими лицами были московские рабочие, обитатели типичных рабочих кварталов со своим колоритом жизни и особенностями взаимоотношений.

Пырёв быстро добился разрешения на постановку и собрал киногруппу. На главную роль Вари Лугиной он, естественно, взял Марину Ладынину. А вот на остальные роли Пырёв искал «свежие лица». В фильме снялись В. Санаев (Добряков), Л. Кмит (Симаков), А. Зражевский

(Семен Дементьевич), М. Яроцкая (мать Вари), Ф. Раневская (тетка Добрякова), И. Лобызовский (Костя Зайцев), Н. Никитич (Павел Иванович) и др.

Профессионализма режиссёру было не занимать. Он уже имел свой устоявшийся стиль: свободные и чёткие мизансцены, энергичный монтаж, ансамблевая игра актёров. Но на этот раз всё это не сработало, и счастливая звезда не осветила путь фильма к зрителю.

Результат получился обратный. От Пырьева все ждали весёлого музыкального фильма. А он, как нарочно, старался отойти от этой формы. Хотя сюжет позволял ему развернуться именно в комедийном жанре, он как будто намеренно сдерживал сам себя. Получилось нечто среднее между драмой и комедией. И именно это позволило критикам порезвиться в своих рецензиях по поводу относительной неудачи нового фильма Пырьева. Даже в среде простых кинозрителей именно эти «обманутые» ожидания обернулись полным неприятием его новой картины.

Пырьев болезненно воспринимал критику фильма «Любимая девушка», но, очевидно, внутренне был согласен со многими упреками в свой адрес. Хотя признание правоты своих оппонентов уязвляло самолюбие режиссёра, но, со свойственной Пырьеву самокритичностью, он признавал, что слишком доверился автору и не разобрался в идейной сущности сценария, отчего и получилось так, что фильм обозначал ряд важных проблем, но совершенно не давал их решения.

Словно пытаясь не думать о своей «неудаче», Пырьев, не дожидаясь выхода в широкий прокат «Любимой девушки», с головой ушёл в новую работу.

Пока печатался тираж предыдущей картины, премьера которой была намечена на август 1940 г., режиссёр увлеченно писал новый сценарий в соавторстве с верным товарищем по искусству Виктором Гусевым. Это был замысел новой музыкальной картины «Свинарка и пастух».

10 августа 1940 г. газета «Вечерняя Москва» интригующе сообщала о новом необычном сценарии народной музыкальной кинокомедии И. Пырьева и В. Гусева. Его необыкновенность состояла в том, что сценарий был написан в стихах, а также изобилдовал песнями и танцами. Обгоняя события, корреспондент сообщал, что к участию в фильме будут привлечены лучшие вокальные ансамбли и ансамбли народных танцев нашей страны, и что съёмки начнутся в сентябре 1940 г.

Действительно, в августе 1940 г. работа над сценарием нового фильма И. А. Пырьева «Свинарка и пастух» была в самом разгаре. Идею предложил сам режиссёр. Летом он часто ходил гулять на Всесоюзную сельскохозяйственную выставку и именно там почерпнул тему для нового фильма. В павильонах выставки он видел много людей разных национальностей – тружеников сельского хозяйства, приехавших в Москву из разных союзных республик, краев и областей СССР. На выставке царила вдохновляющая атмосфера праздника, братства и единения людей, посвятивших родине свои трудовые подвиги.

Пырьев многократно говорил позже о том, что сюжет картины ему подсказала палехская шкатулка, которую он купил на ВДНХ. На ней были изображены пастух, играющий на свирели, и девушка с прутиком в руках, пасущая поросят. Этой подсказки оказалось достаточно для рождения сюжета сценария и определения его общей стилистики, которую отличали поэтичность и в некотором роде сказочность повествования.

Герои фильма – дагестанский пастух Мусаиб и белокурая свинарка Глаша из северной российской глубинки – встречаются именно на сельскохозяйственной выставке в Москве и влюбляются друг в друга с первого взгляда. Они договариваются встретиться на выставке через год. Когда Глаша возвращается в свою родную деревню, равнодушный к ней Кузьма узнает о сопернике и пытается

ся всеми силами его устранить. Мусаиб постоянно шлёт Глаше романтические послания, но прочесть их она не может, ведь они написаны на языке, которого она не знает. Воспользовавшись ситуацией, Кузьма посылает подложное письмо, в котором сообщается о женитьбе горца. А сам пытается утешить Глашу и предлагает ей выйти за него замуж. Тем временем Мусаиб приезжает в Москву на выставку и узнаёт о предстоящей свадьбе милой сердцу девушки. Тогда он сам едет к Глаше и объясняется с ней, тем самым спасая их любовь.

Обсуждение и утверждение сценария проходили осенью 1940 г. На одном из таких обсуждений, состоявшемся 18 октября 1940 г., Пырьев так объяснял свой замысел: «Картина больше всего будет похожа на оперетту. Что касается стихов, то вначале их было большое количество, стихами говорилось где надо и где не надо. Потом, подумав, решили, что стихи нужны только в тех местах, где больше всего чувства лирики, наиболее возвышенного чувства. Есть первые сцены, где Глаша ведет разговор с Мусаибом в стихотворной форме, и здесь мне хотелось бы, чтобы стихи были более приятные и интересные. Стихи в ряде мест должны петься, в некоторых местах просто читаться. Нахождение форм – от разговора прозаического к форме музыкальной и от формы музыкальной к форме стихов – это задача трудная и интересная» [51].

4 октября 1940 г. газета «Кино» сообщила читателям, что Виктор Гусев и Иван Пырьев закончили работу над постановочным вариантом сценария музыкальной комедии «Свинарка и пастух». К тому же киногруппа совершила поездку по Архангельской области, где были намечены места будущих съёмок в колхозах Мезенского и Лешуконского районов.

Но прежде чем отправиться на натурные съёмки, Пырьев решил сделать звукозапись музыкальных номеров, так как многие сцены с пением и танцами должны были сниматься под фонограммы.

Для написания музыки к фильму был приглашен молодой композитор Тихон Хренников, которому поручалось написать свыше 30 песен, арий и дуэтов.

Зима 1940 г. и начало весны 1941 г. прошли в трудах над музыкальной драматургией фильма, а также в подготовке к съёмкам. На территории «Мосфильма» велось сооружение декораций большого села, типичного для северных районов нашей страны.

В феврале 1941 г. были начаты натурные съемки, которые проводились в Вологодской и Архангельской областях. Особенное внимание кинематографистов привлек Няндомский район с великолепными лесными пейзажами и колоритными северными деревнями. К тому же в местном колхозе им. XVIII партийного съезда киногруппе предоставили орловского рысака – копию того, который должен был сниматься в сценах на Кавказе.

В мае 1941 г. киногруппа собралась на Кавказ, в Карачаево-Черкесию, в долину Теберды (в переводе с карачаевского языка – «Божий дар»). Место действительно очаровывало красотой. Но съёмки в горах имели свои сложности: киногруппе приходилось в условиях высокогорья ежедневно доставлять на быках тяжёлую аппаратуру к местам летних пастбищ. Непривычные к таким условиям кинематографисты чувствовали себя неважно, но ради живописных кадров готовы были пересиливать недомогания.

По завершению съёмок, в середине июня 1941 г. группа засобиралась в Москву. В пути, на одной из станций в районе Ростова в купе Ивана Пырьева зашёл встревоженный проводник и сообщил, что началась война... Это было потрясением для всех. В один момент планы работ над завершением фильма потеряли всякий смысл. 23 июня 1941 г. в стране началась мобилизация.

По прибытию в Москву многие члены съёмочной группы подали заявление о добровольном вступлении в ряды действующей армии. Хотя по решению Президиума Вер-

ховного Совета СССР мобилизации подлежали военно-обязанные, родившиеся с 1905 по 1918 гг. но Иван Пырьев (1901 года рождения), уведомив руководство киностудии, отправился на сборный пункт, поскольку чувство долга не позволяло ему оставаться безучастным. Пока призывников переписывали и строили во дворе сборного пункта, туда въехала легковая машина киностудии. В машине сидели начальники из Комитета по делам кинематографии и помощник военкома Москвы, по указанию которого Пырьева отозвали из строя и прямо со сборного пункта отправили на студию. Сверху пришло указание на время съёмок фильма «Свинарка и пастух» дать Пырьеву и другим членам киногруппы «бронь».

Четыре месяца в период воздушных налётов на Москву киногруппа продолжала съёмки. Настроение было тревожное, линия фронта приближалась к Москве, бомбёжки усиливались. Работали в две смены, по ночам дежурили на крышах, охраняли от «зажигалок» построенные на натурной площадке студии деревянные декорации северного села. Но каждое утро продолжали снимать фильм, в котором не было никакой войны, где лица героев должны были светиться от радости и счастья.

Большой материал был отснят киногруппой непосредственно на ВДНХ. Когда объявлялась воздушная тревога, все прятались в небольшом самодельном укрытии, а после отмены воздушной тревоги съёмки возобновлялись. И опять – приподнятое настроение, счастливые лица... Романтический сюжет фильма настолько контрастировал со всем происходящим вокруг, что актёрам с большим трудом удавалось сохранять нужной настрой и «не выпадать» из образов своих героев. Все понимали, что на сегодняшний день их боевое задание – завершить работу над фильмом. 12 октября 1941 г. киногруппа сдала фильм «Свинарка и пастух» руководству Комитета по делам кинематографии, а уже 14 октября было объявлено о срочной эвакуации «Мосфильма» в Казахстан.

В дни ноябрьских праздников 1941 г. состоялись премьерные показы нового музыкального фильма Ивана Пырьева. В прессе было не так много откликов на эту картину, что вполне объяснимо. Уже в Алма-Ате, куда прибыли в эвакуацию многие кинематографисты, Пырьев часто слышал от коллег нелестные отзывы о фильме: мол, не ко времени всё это.

Из всех кинематографистов только один режиссёр А.П. Довженко, находившийся в то время в Москве, прислал Пырьеву в Алма-Ату телеграмму, в которой поздравил режиссёра с восхитительной картиной.

А ведь фильм оказался как раз ко времени. Картина «Свинарка и пастух» широко демонстрировалась и в тылу, и на фронте. И везде она имела просто фантастический успех. Смотреть фильм некоторые зрители ходили по десять раз. Пырьев стал мешками получать письма от благодарных зрителей, которые увидели в картине разрушенную вторжением фашистов счастливую жизнь. Глядя на экран, бойцы отчётливо понимали, что должны собрать все свои силы, всё мужество и волю в единый кулак, чтобы дать отпор врагу и защитить своё право на эту утраченную мирную жизнь. Фильм «Свинарка и пастух» действовал на людей ободряюще, придавал уверенности и решительности. А мелодичные душевные песни, написанные Тихоном Хренниковым и Виктором Гусевым, моментально уходили в народ.

Председатель Комитета по Сталинским премиям в области литературы и искусства при Совете народных комиссаров СССР В. И. Немирович-Данченко и член этого Комитета А. Н. Толстой выдвинули от своего имени фильм «Свинарка и пастух» на соискание премии, которую картина Пырьева получила при единогласной поддержке всех членов Комитета.

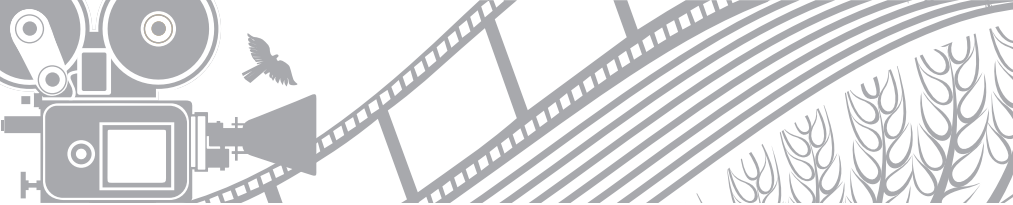
Это событие оказало большую моральную поддержку режиссёру, ведь сам он был убеждён в необходимости и важности того, что он делает в искусстве. Своё кредо в кино-



*М. А. Ладынина, И. А. Пырьев, Н. А. Крючков на съёмках фильма
«Свинарка и пастух», г. Москва, 1941 г.*

искусстве Пырьев объяснял так: «Неплохо зная жизнь простых людей, их труд, их радости и невзгоды, я сознательно стремился опозитизировать их в своих картинах. Стремился передать поэзию, лирику и пафос того нового, что нарождалось в нашей жизни. Лучшее в сегодняшнем дне всегда окрашено лучами восходящего солнца завтрашнего дня. Это, видимо, и есть романтизация жизни в искусстве.

Да, я люблю искусство праздничное, взволнованное, вскормленное живыми соками жизни, не стелющееся по земле, а тянущееся ввысь... Я никогда не отрицал и не оспаривал право других режиссёров и сценаристов показывать жизнь такой, как она есть, – это их дело. Каждому, как говорится, своё. Но зачем же к тому, что мы делали из самых чистых гражданских побуждений, приклеивать оскорбительные ярлыки и отнимать у нас право показывать жизнь такой, «какой по нашим понятиям и устремлениям она должна быть» [2].



С ВЕРОЙ В ПОБЕДУ

Глава девятая

В первые два года Великой Отечественной войны Иван Пырьев находился в эвакуации в Казахстане. Буквально за два месяца до приезда центральных студий в Алма-Ате была образована собственная киностудия. Но 15 ноября 1941 г. она слилась с эвакуированными «Мосфильмом» и «Ленфильмом». В результате была образована Центральная Объединенная киностудия (сокращенно – ЦОКС). Художественным руководителем ЦОКСа был утвержден режиссёр Ф. М. Эрмлер, его заместителем – Л. З. Трауберг. Пост художественного руководителя Управления по производству фильмов до 1943 г. занимал кинорежиссёр М. И. Ромм.

16 ноября 1941 г. был утвержден состав художественного совета ЦОКС, в него вошли: Ф. М. Эрмлер, Л. З. Трауберг, Г. В. Александров, бр. Васильевы, Б. И. Волчек, Б. В. Дубровский-Эшке, Г. М. Козинцев, В. И. Пудовкин, И. А. Пырьев, Ю. Я. Райзман, Б. П. Чирков и С. М. Эйзенштейн.

Работа кинематографистов в условиях эвакуации очень осложнилась и в плане организации производства, и в части её материального обеспечения. Руководство киноотрасли и производственные базы кинематографистов оказались разбросаны по разным городам: Комитет по делам кинематографии рассредоточился в Москве, Новосибирске и Куйбышеве, производство фильмов велось на Кавказе и в Средней Азии.

Для выпуска большого объёма фильмов в Казахстане необходимо было создать мало-мальски пригодные для этого условия. Несмотря на общую проблему размещения огромного числа эвакуированных людей и предприятий, в Алма-Ате кинематографистам предоставили всё лучшее: единственный в городе новенький Дворец культуры, зрительный зал которого был превращен в большой киносъёмочный павильон, самую крупную гостиницу (она стала общежитием), кинотеатр «Алатау», была выделена и территория для проведения натурных съёмок. И всё же непосредственно для проведения киносъёмки, озвучивания

и монтажа киноматериалов не хватало многого: специалистов, материалов для декораций и костюмов, киноплёнки, оборудования, электроэнергии. Остро стоял вопрос обеспечения бытовых условий проживания и элементарного пропитания для работников студии. Но это была общая беда, и на все эти неудобства никто не жаловался.

Наоборот, даже в таких условиях сотрудники ЦОКС показывали невероятную производительность труда, чему подтверждением является тот факт, что с момента запуска кинопроизводства до 1944 г. студия выпустила 80% всех отечественных художественных фильмов.

Самым первым фильмом, созданным в условиях эвакуации в Центральной Объединенной киностудии, была картина Ивана Пырьева «Секретарь райкома». 22 ноября 1941 г. Комитет по делам кинематографии издал приказ о запуске этого фильма в производство. Первоначально режиссёром фильма был назначен Е. Л. Дзиган, однако впоследствии за нарушение производственного графика он был отстранён от постановки, а новым режиссёром назначен И. А. Пырьев. Не попав на фронт, Пырьев торопился выразить своё отношение к происходящим событиям доступными ему средствами. И он с готовностью взялся за новую постановку.

Уже в самом начале войны тема патриотизма приобрела совершенно иное драматическое звучание. Как показать на экране события начала войны? Это был очень сложный вопрос: слишком много горечи утрат, тяжёлых потерь, сложная обстановка на фронте, отступление, оккупация советских территорий... В каждом советском человеке должен был произойти внутренний перелом, должно было прийти нелёгкое понимание того, что победу придется добывать очень дорогой ценой.

Для фильма о начале войны нужен был добротный драматургический материал, созданный не «застольным»

сценаристом, а очевидцем событий. И такой драматург нашёлся. Им оказался Иосиф Прут, человек в истории отечественного кино легендарный, автор десятков киносценариев, поставленных именитыми режиссёрами. Он пришёл в кинематограф ещё в 1924 г. и имел за плечами богатейший опыт работы в кино. Иосиф Прут в начале войны был на фронте, встречался и общался с партизанами. Их рассказы и личные впечатления позволили писателю, что называется «по горячим следам», написать пьесу о партизанском движении под названием «Секретарь райкома». Она и послужила основой одноименного киносценария и первого полнометражного художественного фильма о Великой Отечественной войне.

В рецензии В. Викторова, опубликованной в «Комсомольской правде» 13 декабря 1942 г., начало фильма описано так: «...Родная земля в огне. Горький, черный дым поднимается к небу. Кругом бушует пламя. Маленький советский городок переживает трагедию: приближаются немцы. Советские люди сами взрывают заводы, фабрики, электростанцию. До боли, до слез жалко уничтожать плоды своего труда, созданные с такой любовью за эти мирные, цветущие годы. Невыразимо трудно приговорить к смерти, к разрушению собственный труд, своё детище, усилия долгих лет. Но так надо!» [22].

Действие киноповествования происходит в 1941 г., в самый тяжёлый момент отступления Красной Армии. Главный герой картины, будучи секретарём местного райкома, руководит эвакуацией и с болью в сердце уничтожает всё, когда-то самим же созданное.

«И вот разыгрывается драматический эпизод. Работники электростанции никак не могут решиться взорвать гордость маленького городка – свою новую электростанцию. Но так диктует неумолимая логика войны. Ничего нельзя оставить врагам. И секретарь райкома, стиснув зубы, сам взрывает электростанцию. Тяжёлые взрывы потрясают город. В воздух летят камни, щебень, прах –

всё, что осталось от стройного сооружения. Отблески пламени дрожат на суровых, грозных лицах советских людей, на лице секретаря райкома, по щекам катятся скупые, молчаливые слезы... Мстить, мстить, беспощадно мстить немцам!...» [22].

Главным героем картины стал секретарь райкома, коммунист Степан Кочет в исполнении актёра Василия Ванина. Созданный им героический образ открыл в нашем кинематографе военного времени галерею воинов-защитников Отечества.

Кроме Василия Ванина в фильме снялись Марина Ладынина, Михаил Астангов, Михаил Жаров, Михаил Кузнецов, Борис Пославский, Виктор Кулаков, Евгений Григорьев, Инна Федорова, Александр Антонов и др.

Операторами-постановщиками картины были Валентин Павлов и Борис Арецкий, художником – Алексей Уткин. Музыкальное оформление фильма сделал композитор Борис Вольский.

Фильм по своей драматургической композиции представлял прямое столкновение героя с врагом – Степана Кочета с немецким полковником Макенау. Сначала Кочет попадает к немцам, но хитростью и смекалкой вырывается из плена. Потом Макенау придумывает хитрую комбинацию, засылая в отряд Кочета шпиона, завербованного бойца Красной Армии Орлова, втёршегося в доверие к партизанам.

По сюжету фильма разоблачить врага помогает радистка Наташа (Марина Ладынина), которая застаёт Орлова за радиопередатчиком. Шпион сообщал полковнику Макенау о собрании партизанских командиров, которое должно состояться в сельской церкви. Не подавая и вида, что ему известна тайна Орлова, Кочет организует собрание. И когда ночью в церковь врывается отряд фашистов во главе с полковником Макенау, из притворов и окон начинают бить автоматы и пулемёты партизан, свершающих своё возмездие. В финальных кадрах филь-

ма звучит набат. Это Кочет приказал старому партизану бить в колокол: «Громче бей, чтобы звон набата в душу русскую врвался, за сердце брал людей, взрывал их ярость и к мести звал». Далеко разносятся мощные удары колокола. Они зовут народных мстителей к новым сражениям, к новым победам, созывают весь советский народ на смертельную битву с врагом. В самом финале картины на экране появляются титры: «Мы клянемся, что скорее умрём в жестоком бою с врагами, чем отдадим себя, свои семьи и весь народ в рабство коварному фашизму. Кровь за кровь! Смерть за смерть!»

6 ноября 1942 г. картину «Секретарь райкома» посмотрел И. В. Сталин и другие члены Политбюро, которые оценили её очень высоко. Было дано распоряжение «срочно тиражировать и послать копии на все фронты и во все области страны». Уже 30 ноября 1942 г. фильм И. А. Пырьева «Секретарь райкома» вышел в прокат.

Суровый драматизм, динамично развивающаяся фабула, доминирующая тема справедливости народной войны и неперенной победы в ней были представлены зрителю в этой картине очень наглядно, убедительно, а главное – своевременно. Зрители очень хорошо приняли фильм «Секретарь райкома», поскольку он отвечал их настроением и желанием видеть поверженного врага и героику борьбы народных мстителей.

Небезызвестная на Алтае писательница Анна Караваева так оценивала значение картины Пырьева: «Пусть советские люди, особенно те, кто в глубоком тылу смотрит фильм, помнят: в этот самый момент в северных и западных наших лесах, в пущах Белоруссии, в украинских и донских степях партизаны взрывают мосты в тылу врага, сбрасывают под откос фашистские поезда. Пусть каждый советский человек помнит, что, трудясь с благородной яростью для фронта, для Красной Армии, он облегчает борьбу с врагом славных помощников нашей армии, наших бесстрашных партизан» [30].

Вслед за высокой зрительской оценкой власти тоже отметили эту работу режиссера. Ещё до премьеры картины, 30 октября 1942 г. Пырьев получил звание заслуженного деятеля искусств РСФСР. А 13 марта 1943 г. работа киногруппы, возглавляемой им, была отмечена присуждением Сталинской премии II степени.

Картина Пырьева широко демонстрировалась на экранах Советского Союза. Более того, этот фильм о советских партизанах показывали в США и Великобритании. «Секретарь райкома» Ивана Пырьева стал действительно достойным произведением киноискусства, получившим признание зарубежных кинематографистов. Киноведа даже находят прямое цитирование и подражание пырьевскому фильму в номинированных на Оскар картинах «Северная звезда» режиссёра Льюиса Майлстоуна (США, 1943 г.) и «Битва за Россию» режиссёров Фрэнка Капра и Анатоля Литвака (США, 1943 г.).

Годы спустя, когда в СССР велась масштабная работа по сохранению советского кинонаследия, фильм «Секретарь райкома» был частично перемонтирован. По приказу свыше в первой, второй и четвертой частях фильма было велено портреты Сталина, Молотова и Кагановича «по возможности заменить на другие или довести их до «бесфокусного состояния». Обновили и звуковой ряд фильма: отдельные музыкальные номера были записаны заново, в том числе фрагмент Седьмой («Ленинградской») симфонии Д. Д. Шостаковича (которая изначально звучала в фильме) и несколько тем из произведений А. К. Глазунова и А. Н. Скрябина.

Иван Пырьев никогда не почивал на лаврах и не давал себе передышек. Шла война, и он, как и многие другие кинематографисты, работал по законам военного времени с полной самоотдачей и стремлением внести в грядущую победу свой посильный вклад.

Закончив фильм «Секретарь райкома», И. А. Пырьев тут же взялся за следующую картину. На этот раз режиссёр решил вернуться к жанру музыкального фильма. Это была весьма дерзкая мысль. Намерение режиссёра подерживали далеко не все, поскольку главенствовало мнение о том, что гораздо важнее создавать драматические фильмы в рамках сурового реализма, соответствующего духу времени. Пырьев же настаивал на своём: «Трудно народу-бойцу 3–4 года находиться в напряжении. Трудно, чтобы весь период войны нервы были напряжены. Нужна разрядка и снова зарядка – смехом, шуткой, весельем и бодростью. И народу нашему, и армии, и солдатам нашим, и рабочим нужны бодрые, весёлые картины, и их надо делать... Нужны картины высокого романтизма. Нужны картины о любви, о долге, о дружбе, чистоте, морали, целомудрии. Мы должны делать эти картины, потому что война нанесла большую травму огромному количеству наших людей, и мы должны своими картинами, произведениями искусства залечивать раны и поднимать народ на новую, более высокую ступень благородной морали» [57].

По замыслу Пырьева, в его фильме должны искусно и органично соединиться героическое начало, непременно правдивое реалистичное описание войны с показом другой грани жизни – ободряющей, трогательной и даже смешной.

Сценарий картины был написан прозой и стихами давним товарищем Пырьева Виктором Гусевым. Первоначально он назывался «Девушка из Москвы» и имел трагический финал, связанный с гибелью главной героини. Пырьев же был категорически против. Он настоял на том, чтобы картина завершалась сценой настоящей победы и салютом в честь окончания войны (и это в 1943 году!). Название фильма он тоже изменил на весьма оригинальное – «В 6 часов вечера после войны». Его подсказала сцена из романа Ярослава Гашека «Похождения бравого

солдата Швейка во время Первой мировой войны». В романе Швейк перед боевыми действиями в шутку договаривается с товарищем встретиться в трактире «У чаши» в шесть часов вечера после войны. Этот оптимистичный юмор Швейка показался Пырьеву вполне уместным. В нём звучала вера в то, что бой непременно будет выигран, и все останутся живы. После выхода в прокат название пырьевского фильма так запомнилось зрителям, что стало крылатой фразой.

Сюжет фильма представляет трудную судьбу двух героев – артиллериста Василия и зенитчицы Вари, на чью долю выпали испытания войной. Но они дали друг другу обещание встретиться в Москве в условленном месте в шесть часов вечера после войны. И встретились!

Новый музыкально-поэтический фильм Пырьева стал настоящей поэмой о любви и верности, о тех, кто, проявляя силу духа и мужество, о тех, кто не терял веру и победил.

Как считал режиссёр, большая заслуга в успехе картины принадлежала сценаристу Виктору Гусеву. Его герои объясняются стихами, много поют, говорят понятным всем языком чувств, что и было важно режиссёру.

Пырьев в свою очередь нашёл нужные средства для того, чтобы эту необычную для кино сценарную форму перевести в экранное действие. Гусев и Пырьев понимали друг друга с полуслова, оттого этот творческий союз был столь продолжительным и плодотворным. Внезапная ранняя смерть Виктора Гусева навсегда прервала это удивительное содружество двух талантливых людей.

В. М. Гусев умер 23 января 1944 г. в возрасте 35 лет, так и не увидев готовой картины.

Незадолго до своей смерти Виктор Гусев так сказал о режиссёре: «В Пырьеве живёт настоящий поэт. Он относится к своему герою поэтически, взволнованно воспринимает явления действительности и пламенным сердцем художника воспевает нашу жизнь. Это прекрасное качество... Весь свой поэтический мир Пырьев поставил на службу одной

цели, и нет благороднее этой цели – служения своему народу, служения своей родине. Во всех картинах мы видим Пырьева как подлинного художника-патриота» [23].

К подготовительным работам над фильмом «В 6 часов вечера после войны» киностудия приступила в начале 1943 г. В это же время ситуация на ЦОКС начала меняться. 4 января 1943 г. Комитет по делам кинематографии издал приказ «О восстановлении киностудии «Мосфильм». Приказ устанавливал две очереди проведения работ по восстановлению студии. К 1 марта 1943 г. мощности должны были быть доведены до уровня «одновременного нахождения в производстве трёх картин». Задачей второй очереди должен был стать выход на уровень кинопроизводства довоенного периода, но точные сроки завершения работ второй очереди не назывались. Первыми постановками на восстанавливаемом «Мосфильме» должны были стать картины В. М. Петрова «Кутузов» и И. А. Пырьева «Девушка из Москвы» («В 6 часов вечера после войны»). Это решение вызвало недовольство некоторых других режиссёров, но И. А. Пырьев таким образом получил возможность в числе первых вернуться в Москву. Более того, 10 мая 1943 г. он был назначен художественным руководителем «Мосфильма». Об этом есть памятное свидетельство в титрах фильма В. Петрова «Кутузов». Пост этот Пырьев занимал недолго, до 28 октября 1943 г. В связи с началом съёмок фильма «В 6 часов вечера после войны» от руководства студией режиссёра освободили. Исполняющим обязанности художественного руководителя назначили Г. В. Александрова.

29 октября 1943 г. фильм И. А. Пырьева «В 6 часов вечера после войны» («Девушка из Москвы») был запущен в производство. Режиссёр получил возможность осуществить ряд натуральных съёмок в Москве, а также на берегах реки Истры.

Особенно важным для него было запечатлеть военную Москву. В городе ещё раздавались сигналы воздушной тревоги, по ночам в воздухе плавали загради-

тельные аэростаты, окна тщательно зашторивались, на улицах было много военных. Всё это Пырьев спешил зафиксировать на киноплёнку для сцен фильма, происходивших в Москве в начале войны. И для финальных сцен картины тоже нужны были виды Москвы, но уже праздничной, ликующей.

Работа над фильмом шла слаженно и удивительно легко. Этому способствовали с полной самоотдачей работавшие актёры Марина Ладынина (Варя Панкова), Евгений Самойлов (старший лейтенант Василий Кудряшов), Иван Любезнов (лейтенант Павел Демидов), Ариадна Лысак (Феня, подруга Вари), Елена Савицкая (тётя Катя, управдом), Евгений Моргунов (артиллерист), Михаил Пуговкин (артиллерист) и др.

Работа ладилась ещё и потому, что в состав постановочной группы входили хорошо знакомые Пырьеву и проверенные в деле кинематографисты, с которыми режиссёр работал над предыдущей картиной: операторы Валентин Павлов, Борис Арецкий, художник Алексей Уткин, которому помогал Борис Чеботарев (кстати, земляк Пырьева, родившийся в алтайском городе Бийске).

После фильма «Свинарка и пастух» режиссёр ни на секунду не сомневался, что музыкальные номера к фильму должен писать только композитор Тихон Хренников. И в этот раз В. Гусев и Т. Хренников смогли создать воистину бессмертное произведение. Их «Песня артиллеристов» стала настоящим гимном многих поколений русских солдат. И по сей день в разных вариантах звучания слов эта песня – неперемный атрибут военных парадов.

Композитору было легко работать над песнями к фильму, где стихотворные диалоги Гусева – лиричные и простые – естественно переходили в пение. В картине довольно много удачных музыкальных номеров и запоминающихся песен. Особенно запали в душу кинозрителей слова из песни «Будь смелым, будь храбрым в жестоком бою» в исполнении Марины Ладыниной. Голос актрисы

воспринимался зрителем как голос Родины, призывающей защищать свою землю.

Фильм завершился встречей влюблённых героев на Москворецком мосту в 6 часов вечера после войны. Гремели залпы победного салюта, девушки в белых платьях искали и находили в толпе своих вернувшихся с фронта возлюбленных. Этот жизнеутверждающий финал создавался в 1944 г., когда на Западе ещё шли тяжёлые бои. Но салюты уже всё чаще озаряли Москву. Победа казалась не только неминуемой, но и близкой. И вот этот самый счастливый миг – ликование по поводу победоносного окончания войны, который все так хотели приблизить, Пырьев показал на экране как свершившийся факт.

На заседании художественного совета, состоявшемся 19 октября 1944 г., о фильме «В 6 часов вечера после войны» высказывались многие выдающиеся кинематографисты. Некоторые из них, кстати, не принимали избранный Пырьевым жанр киноповествования, он казался им более приемлемым для театральной сцены. Так, кинорежиссёр Всеволод Пудовкин обратил внимание собравшихся, что «поэтическая проза», если можно так сказать, – это чрезвычайно сложная вещь. Можно спорить против направления поэтического хода, который есть у Пырьева, против его стиля и т. д. Можно возражать, не соглашаться, иметь своё мнение, быть недовольным. Но против того, что эта поэтика есть в наличии, что она принадлежит определенному сложившемуся художнику и что эта поэтика, пожалуй (возьму на себя смелость!), захватывает и согревает своей искренностью большое количество зрителей (если не подавляющее), – честное слово, я в этом уверен!» [57].

Хвалебных слов было сказано много. И даже М. И. Ромм, не являвшийся сторонником эстетических взглядов Пырьева, отметил в своём выступлении: «Мне кажется, что это одна из лучших картин Пырьева в том жанре, в котором он работает. Картина очень нужная, патриотическая, местами очень сильная, и всё то, что ска-

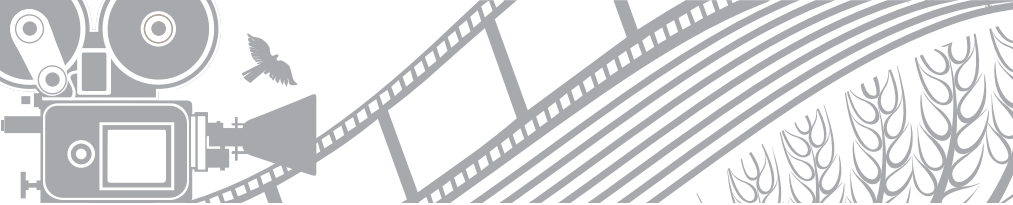
зано о ней положительного в смысле того, как она будет работать, – всё это правильно...

Путь, по которому идет Пырьев, – путь удачный, путь больших успехов, путь народных картин. В этом пути можно найти более высокую струю, которая в этой картине (к счастью) звучит чаще, чем в других картинах, особенно во второй половине. Вот почему эта картина мне нравится больше, чем другие картины Пырьева» [57].

Фильм «В 6 часов вечера после войны» вышел на большой экран 16 ноября 1944 г. и получил признание зрителей и одобрение прессы.

Последняя картина Пырьева с большим успехом шла в прокате, и руководство решило подготовить ее экспортный вариант. Более того, 13 декабря 1944 г. И. А. Пырьев и М. А. Ладынина были командированы в Румынию для организации работы и создания производственной базы для дубляжа советских фильмов (в частности, фильма «В 6 часов вечера после войны») на местные языки. Уже по окончании войны фильмы Пырьева с успехом демонстрировались за рубежом. Например, фильм «Секретарь райкома» с июня 1945 г. демонстрировался во Франции. Премьерный показ фильма состоялся 22 июня 1945 г. в парижском кинотеатре «Самео». Во французском прокате он шёл под названием «Les Partisans» («Партизаны») и собрал 1,4 млн зрителей, что для советского фильма – небывалая цифра. Позже, в сентябре 1945 г., во французских кинотеатрах шли и другие картины Пырьева – «Свинарка и пастух» и «В 6 часов вечера после войны».

14 апреля 1944 г. за заслуги в работе в области кинематографии в период Великой Отечественной войны И. А. Пырьев был награждён орденом Трудового Красного Знамени. А в 1946 г. за фильм «В 6 часов вечера после войны» Иван Пырьев, Виктор Гусев (посмертно), Марина Ладынина, Иван Любезнов, Евгений Самойлов и Тихон Хренников были удостоены Сталинской премии II степени.



ВТОРОЕ ДЫХАНИЕ

Глава десятая

Трагедия Великой Отечественной войны сказалась на состоянии советской кинематографии: цех кинематографистов понёс существенные потери на фронте из числа добровольцев и мобилизованных работников кино, но особенно тяжёлыми и трудно восполнимыми были потери среди кинооператоров, которые работали в качестве военных кинокорреспондентов.

Продолжавшим трудиться на студиях кинематографистам тоже пришлось нелегко. Но скудость производственной материальной базы и весьма стесненные бытовые условия не стали преградой для создания картин высокого художественного уровня. Творческая зрелость и ответственность художников перед народом позволили мастерам кино в военные годы создать фильмы самых разных художественных направлений и жанров – «Радуга» (реж. М. Донской), «Она защищает Родину» (реж. Ф. Эрмлер), «Новые похождения Швейка» (реж. С. Юткевич), «Иван Грозный» (реж. С. Эйзенштейн), «Два бойца» (реж. Л. Луков), «В 6 часов вечера после войны» (реж. И. Пырьев) и многие другие.

Для кинематографистов война стала временем испытаний и необходимости трудного выбора дальнейшего пути развития киноискусства. На первую линию вышли люди активные и деятельные, такие, как Иван Александрович Пырьев.

Режиссёр понимал, как много придётся сделать после войны для того, чтобы восстановить производственную базу и поднять на должную высоту профессионализм нового поколения киноработников, которые должны встать на место павших товарищей.

Именно в годы войны Иван Александрович стал набирать авторитет среди кинематографистов. Его картины в прокате занимали первые места. Даже те, кто недолюбливал или недооценивал таланты режиссёра, вынуждены были признать лидерство Пырьева. Такое отношение к себе Иван Александрович воспринял как дополнитель-

ную возможность развернуть более масштабную работу в первую очередь на общественном поприще.

5 сентября 1944 г. Совет народных комиссаров СССР принял постановление о создании при Комитете по делам кинематографии Художественного совета. В постановлении, подписанном И. В. Сталиным, говорилось, что новая структура создается с целью повышение качества художественных кинокартин. Согласно постановлению, Художественному совету поручалось рассмотрение планов подготовки сценариев и производства художественных фильмов. Совет обязан был также знакомиться с рабочим материалом фильмов, находящихся в производстве, и принимать уже законченные фильмы. Ему поручалось также рассмотрение музыкальных партитур кинокартин, принятых к постановке. По всем этим вопросам Художественный совет обязан был давать Комитету по делам кинематографии своё заключение. Председателем Совета стал председатель Комитета по делам кинематографии И. Г. Большаков, а его заместителем – И. А. Пырьев.

Создание Художественного совета было инициативой И. Г. Большакова, который хотел привлечь к управлению кино непосредственных его творцов и большие надежды возлагал именно на И. А. Пырьева. Однако в конце 1940-х – начале 1950-х гг. состав Совета был изменен, и он стал ещё одной цензурной инстанцией.

А для И. А. Пырьева общественная деятельность являлась внутренней потребностью, осознанным выбором, а не работой с полномочиями, данными свыше. Сильный волевой характер Ивана Александровича, его кипучая деятельная натура и растущее влияние в кинематографических кругах уже постфактум вынудили начальство дать-таки ему официальные полномочия в виде должности художественного руководителя Московского Дома кино. Это случилось летом 1944 г., когда в Москву стали возвращаться эвакуированные кинематографисты. Московский Дом кино (на Васильевской, 13) был открыт

за десять лет до этого, в мае 1934 г. Он находился в прямом подчинении Главного управления кинематографии и был вполне официальным учреждением, но закрытым и малозаметным в культурной жизни столицы. Ещё при Б. З. Шумяцком какие-либо общественные обсуждения кинофильмов в нём были строго запрещены, отчего в Доме кино практически ничего интересного для кинематографистов не происходило.

С приходом на должность художественного руководителя И. А. Пырьева Дом кино в одночасье ожил. Уже к концу 1944 г. обстановка в нем кардинально переменялась: в дом на Васильевской зачастили режиссёры, сценаристы, актёры, которым было интересно профессиональное общение. В Доме кино образовалось девять творческих секций: операторов и художников, теории и критики, режиссуры, научно-просветительных фильмов, композиторов и звукооператоров, киноактёров, кинодраматургов, мультипликаторов, документальных фильмов, науки и техники.

В Дом кино пришли кинематографисты разных студий, которым хотелось принимать участие в совместных творческих мероприятиях, общественных просмотрах фильмов, профессиональной учебе. Если раньше Дом кино объединял не более 100 человек, то к осени 1946 г. его членами стали уже 534 кинематографиста.

Дом кино стал действительно центром общественной и творческой работы, где организовывались и проводились дискуссии, конференции, доклады по киноискусству. При Доме кино была сформирована библиотека, фонд которой составляли десятки тысяч книг, 1500 журналов, 1000 брошюр и рукописей, имелся фонд специальной зарубежной кинолитературы. В Доме кино появился свой научно-творческий отдел, задачей которого было суммировать и систематизировать всё интересное, что обсуждалось в секциях и в обработанном виде, в форме бюллетеней и брошюр, доводить до сведения читателей через

библиотеку-читальню и путём рассылки изданий творческим работникам в периферийных студиях. За два года научно-творческий отдел Дома кино подготовил 30 таких изданий. Причём работа отдела постоянно расширялась, к ней привлекались компетентные авторы, которые писали теоретические статьи по вопросам киноискусства.

Важным направлением работы Дома кино стало ознакомление кинематографистов с работой мастеров зарубежного кино, для чего было проведено более сотни просмотров фильмов зарубежного производства. В Доме кино часто устраивались киносеансы для членов дипломатического корпуса.

Количество творческих секций и собственно членов Дома кино постоянно увеличивалось, достигнув невероятной цифры – 800 человек!

Кроме работы, направленной на повышение профессионального уровня кинематографистов, сотрудники Дома кино уделяли внимание и организации досуга. Здесь практически еженедельно проводились весёлые вечера отдыха с капустниками или необычные концерты. Дом на Васильевской быстро стал самым популярным и престижным местом в Москве, куда любой ценой стремилась попасть вся московская элита.

Параллельно с художественным руководством Домом кино Иван Александрович Пырьев взялся за работу по возрождению журнала «Искусство кино». В то время этот журнал был единственным кинематографическим периодическим изданием. Его редакция находилась в маленькой комнатке в том же Доме кино. Положение дел в редакции журнала тогда было таковым: в редколлегию входили С. М. Эйзенштейн, В. И. Пудовкин, М. И. Ромм, но практической работы никто из них не вёл, так как выпуск журнала в военные годы был прекращён.

16 июня 1945 г. Комитет по делам кинематографии решил возобновить издание ежемесячного журнала «Искусство кино» объёмом 4 печатных листа и тиражом

4 тысячи экземпляров. Был утвержден новый состав редколлегии, в который вошли В. И. Пудовкин, С. М. Эйзенштейн, М. К. Калатозов, Б. П. Чирков, Е. И. Габрилович, В. В. Грачев. Ответственным редактором был назначен И. А. Пырьев.

Это назначение явилось для многих большой неожиданностью, так как он был беспартийным и не имел никакого редакторского опыта. Расчёт начальства состоял видимо в том, что И. А. Пырьев с его организаторскими способностями сможет наладить работу журнала. Так и случилось. Первым делом Иван Александрович сосредоточился на поиске авторов. И когда в конце 1945 г. демобилизовался Ростислав Юренев (в будущем известный киновед), он сразу пригласил его на должность ответственного секретаря журнала, которую тот занимал до 1948 г.

Особой страницей в истории деятельности правления Дома кино под руководством И. А. Пырьева стала попытка учредить общественные премии кинематографического сообщества. Так, в январе 1945 г. в Доме кино на протяжении недели кинематографисты смотрели всю без исключения отечественную кинопродукцию, выпущенную в 1944 году. Потом в жарких спорах обсуждали увиденное, пытаясь определить лучшие работы по всем основным кинематографическим профессиям. Членам Дома кино были розданы анкеты, в которых каждый волен был на своё усмотрение определить лучший фильм, лучшего сценариста, лучшую режиссёрскую работу и т. д. В результате весьма представительного голосования фавориты были определены. Однако в последнюю минуту оглашать результаты анкетирования было строго запрещено, а все печатные материалы и анкеты, документировавшие случившееся, бесследно исчезли.

«Наверху» инициатива И. А. Пырьева была признана серьёзной политической ошибкой, поскольку определять лучшие художественные произведения мог только това-

рищ Сталин и подконтрольный ему Комитет по присуждению премий, носящих его имя. Учрежденная 20 декабря 1939 г. в честь 60-летия вождя Сталинская премия была высшей в стране оценкой достижений в разных областях деятельности, и выплачивалась она исключительно из личных средств Сталина (его зарплаты и гонораров за книги). В случае оглашения результатов общественного голосования в Доме кино имена лауреатов могли не совпасть с мнением вождя. Таким образом, ставилась под сомнение компетентность И. В. Сталина, что было совершенно недопустимо.

Правда, И. А. Пырьев не был отстранен от дел, но под благовидным предлогом его отправили подальше от Москвы. В конце марта 1945 г. в составе киногоруппы Центральной студии документальных фильмов Иван Александрович в звании полковника был направлен на Первый Украинский фронт для производства киносъемок. Командировка была сроком на один месяц. Вот так Пырьев принял участие в документальном увековечивании завершающего победоносного периода Великой Отечественной войны. На фронте его группе пришлось пробыть немногим больше месяца. Войска маршала И. С. Конева стремительно продвигались к Берлину. Там была уже сформирована большая команда документалистов под руководством Ю. Я. Райзмана. Кинематографисты готовили фильм о штурме Берлина. Пырьев же 6 мая 1945 г. был командирован Политическим управлением Первого Украинского фронта в Москву для сопровождения отснятых материалов в Главное политическое управление Красной Армии. День Победы режиссёр встретил в дороге.

По возвращении в Москву Иван Александрович продолжил работу в Доме кино, которой занимался с максимальной самоотдачей. Иначе он просто не мог. Такое от-

ношение к делу, а главное, неоспоримые результаты деятельности Пырьева, рост его влияния в среде кинематографистов рождали определенную настороженность руководства. Но вопросы накопились не только к Пырьеву, но и ко многим другим кинематографистам. Настал момент, когда партийное руководство решило призвать к ответу отдельных режиссёров и провести мероприятия устрашающего характера для всей кинообщественности.

4 сентября 1946 г. вышло «Постановление ЦК ВКП(б) о фильме «Большая жизнь» (вторая серия)», в котором острой критике были подвергнуты, кроме картины Л. Лукова, также и фильмы «Иван Грозный» С. Эйзенштейна, «Адмирал Нахимов» В. Пудовкина, «Простые люди» Г. Козинцева и Л. Трауберга.

Карательные меры не заставили себя ждать, причём не только в отношении названных режиссёров. 15 сентября 1946 г. газета «Правда» опубликовала передовую статью «Реклама вместо критики», в которой разгромила журнал «Искусство кино». Вина редколлегии состояла в том, что на обложке его очередного номера были помещены фотографии из фильмов «Большая жизнь» и «Иван Грозный». Получалось, что журнал этим как бы рекламировал «порочные» произведения, осуждённые партией. Пырьева с редакторства сняли, редколлегию распустили. Никаких благодарных слов за то, что в считанные месяцы «Искусство кино» обрело небывалую доселе популярность, Пырьев в свой адрес так и не услышал. Уже 18 сентября 1946 г. новым главным редактором назначили С. А. Герасимова.

Отстранение от руководства журналом было только началом комплекса мер по укрощению «излишнего» рвения И. А. Пырьева в общественной работе. 27 сентября 1946 г. состоялось заседание коллегии Министерства культуры СССР, на котором И. А. Пырьев был подвергнут резкой критике и снят с должности руководителя Московского Дома кино. Ему указали на то, что он недостаточно

внимания уделял изучению марксистско-ленинско-сталинского учения, недопустимо «пресмыкался» перед Западом, проявлял легкомысленность при организации развлекательных программ в Доме кино и пр.

Однако жёсткий урок, полученный Пырьевым на ниве активной общественной работы, несколько не остудил его горячего сердца и не отбил желания преобразить жизнь товарищей по искусству и сделать её более содержательной, осмысленной и независимой от вышестоящих инстанций.

Деятельность И. А. Пырьева на посту художественного руководителя Дома кино, его стремление сплотить ряды кинематографической общественности были первой попыткой режиссёра создать общественную организацию работников кинематографии по примеру уже действовавших тогда Союза писателей, Союза архитекторов и других творческих организаций. Вторая попытка будет предпринята уже после смерти Сталина, в условиях совершенно иной исторической реальности, и она будет успешной.

А в середине 1940-х гг. со стороны Пырьева было большой дерзостью пытаться создать профессиональный Союз кинематографистов – общественную организацию, способную влиять на развитие киноотрасли, в то время полностью централизованной и подконтрольной И. В. Сталину.

Снятый со всех официальных должностей, исключённый из состава Художественного совета Министерства кинематографии Пырьев не перестал оставаться самим собой. Кстати, опала в отношении Ивана Александровича продлилась недолго. Когда 22 февраля 1947 г. Политбюро ЦК ВКП(б) утверждало новый состав Комитета по Сталинским премиям в области искусства и литературы, Пырьев и ещё шесть кинематографистов вошли в его состав, а возглавил комитет А. А. Фадеев. На протяжении всей своей жизни Иван Пырьев всегда был там, где его

способности и таланты были востребованы. Но главным для него был и оставался кинематограф – его призвание и смысл жизни.

Над сюжетом очередной картины Пырьев стал думать ещё в конце 1945 г. Новый фильм он решил посвятить своей малой родине – Сибири, любовь к которой не остыла с годами. Скорее наоборот, жизнь вдали от родных мест только укрепила благодарные чувства к земле, на которой прошли его детские и отроческие годы.

В самых общих чертах замысел фильма у Пырьева был. Но после смерти Виктора Гусева – друга и соавтора по фильмам «Свинарка и пастух», «В 6 часов вечера после войны» – Иван Александрович остался без сценариста. Режиссёр тяжело переживал эту потерю, так как замены уникальному таланту Гусева просто не было. Однако продолжать работу в любимившемся жанре музыкальной комедии режиссёру очень хотелось, и он решил самостоятельно начать работу над сценарием нового фильма.

Иван Александрович долго обдумывал сюжет и решил, что героем картины будет молодой человек, который возвращается с фронта и из-за ранения не может продолжать работу в своей прежней творческой профессии – артиста (как варианты им рассматривались акробат цирка, эстрадный певец (ранение горла), танцор (ранение ноги). Подруга артиста – постоянная партнёрша на эстраде – работает с другим артистом. И герой, чувствуя себя лишним, уезжает подальше от Москвы в Сибирь. В одном из небольших городков он устраивается на работу заведующим заводским клубом. Будучи талантливым и творческим человеком, он становится руководителем хорового кружка и создаёт из местной заводской молодёжи хороший ансамбль песни и пляски. Ансамбль этот едет на Всесоюзный смотр самодеятельности в Москву, где его выступления имеют большой успех, что приносит наше-

му герою моральное удовлетворение и возвращает веру в себя.

Этим замыслом Пырьев поделился в начале января 1946 г. со сценаристами Николаем Эрдманом и Михаилом Вольпиным, но им он не понравился, и работать над ним они отказались.

Разговор со сценаристами подтолкнул Ивана Александровича к переосмыслению темы. Режиссёр понимал, что сам по себе предложенный им сюжет многократно эксплуатировался в кинематографе и его надо постараться расширить и наполнить более глубоким содержанием.

Тогда Пырьев решил усилить тему Сибири и шире показать в картине сибиряков.

Основную идею будущего фильма он объяснял так: «Я уже упоминал, что родился в Сибири. Много лет не был я в своем родном крае. В последний год войны мне пришлось проехать по дорогам, где когда-то мальчиком я ездил с купцами-татарами по ярмаркам... Признаться, тех мест я почти не узнавал – настолько разительные перемены произошли здесь за эти годы.

Помимо детских воспоминаний я знал Сибирь по рассказам своего деда, когда она была краем «кандалов и горя». Сейчас же я увидел могучий арсенал нашей Родины. Житницу. Край высокоразвитого животноводства и индустрии. Но самым ценным богатством Сибири были её люди...

В годы Первой мировой и во время Великой Отечественной я был на фронте, видел сибиряков в боях под Сморгонью и Вильно в 1916-м, а в сорок пятом – в боях под Бреслау, Котбусом, во время штурма Берлина. В сорок первом сибиряки стали насмерть и отстояли Москву, сибирские полки под командованием В. И. Чуйкова долгие месяцы держали оборону Сталинграда и участвовали в разгроме отборных фашистских полчищ.

Я никогда не слышал и не читал, чтобы сибиряки отступали или сдавались.

Мужество и героизм сибиряков воспеты в песнях» [2].

Пырьев признавался: «Мне хотелось создать такой фильм, который бы всесторонне и ярко показал богатства Сибири, исключительную красоту её природы и её людей, преобразующих лицо края, строящих новую жизнь, захотелось сделать картину, которая бы заставила зрителя полюбить Сибирь, вызвала желание ехать сюда жить и работать» [4].

Пырьев стал думать, как увязать воедино разрозненные наброски сценария. И тут он вспомнил случай, который произошёл на фронте, где режиссёр находился в командировке как руководитель хроникальных съёмочных групп. Эпизод этот случился на востоке Германии в городе Котбус во время Берлинской наступательной операции. Режиссёр с оператором-хроникером, проходя по улице только что освобожденного советскими войсками города, вдруг услышал звуки музыки. Оказалось, что в подвале музыкального магазина за роялем сидел молодой сержант и играл для собравшихся этюд Шопена.

Это воспоминание подтолкнуло Пырьева к решению сделать своего героя студентом Московской консерватории, который из-за ранения руки вынужден оставить консерваторию и уехать в Сибирь, где он вновь обретёт веру в свой талант, поймёт своё предназначение и создаст грандиозное симфоническое произведение о Сибири – ораторию с поэтическим текстом, раскрывающим прошлое и настоящее сибирского края. По замыслу Пырьева, материал для этого масштабного произведения герой должен почерпнуть из народных сибирских песен и собственных впечатлений. А чтобы главный герой картины хорошо знал, о чём будет его произведение, Пырьев сделал его сибиряком.

Сам Иван Александрович с детства помнил множество старинных сибирских песен. Но из всего фольклорного богатства Сибири он выбрал самую популярную у сибиряков песню «По диким степям Забайкалья» и сделал её основной музыкальной темой картины.

Сценарием фильма была заложена возможность представить и образцы русского классического музыкального наследия, так как герой фильма Андрей Балашов до войны являлся одним из лучших студентов-выпускников Московской консерватории по классу фортепиано. Консерваторская линия позволила ввести в канву сюжета и других персонажей: профессора В. С. Игонина – представителя старой дореволюционной интеллигенции, человека высокой музыкальной культуры, а также друзей и товарищей нашего героя – певицу Наташу Малинину, дирижёра Сергея Томакурова, скрипача Галайду, пианиста Бориса Оленича.

Консерваторская молодёжь для Пырёва стала поводом подвергнуть критике некоторых служителей искусства, которые забыли, для кого они должны творить, и кому они обязаны своим воспитанием, образованием и своим жизненным благополучием. Они снисходительно смотрят с высот «чистого» искусства на простой народ, служат не людям, а самим себе и небольшой группе своих собратьев. Типичным представителем такой группы людей искусства Пырёв сделал Бориса Оленича.

Продумав все основные сюжетные линии, Пырёв наконец добился того, чтобы сценарная разработка обрела нужную смысловую глубину и конкретику.

Своим замыслом он поделился с режиссёрами М. К. Калатозовым, Л. Д. Луковым, А. М. Згуриди и А. Б. Столпером. Получив поддержку коллег, Пырёв воспрял духом и оформил заявку, которую в феврале 1946 г. представил начальнику сценарного отдела «Мосфильма» В. А. Сутырину и главному редактору И. В. Вайсфельду. Тем всё понравилось, и они для продолжения работы привлекли двух драматургов – Евгения Помещикова («Богатая невеста», «Трактористы») и Николая Рожкова. Симфоническую музыку к оратории взялся написать композитор Николай Крюков, стихи – поэт Илья Сельвинский (у которого тогда был конфликт с властью, и приглашением

к совместной работе Пырьев очень поддержал поэта), тексты отдельных песен были поручены Евгению Долматовскому. Работа над сценарием началась в марте 1946 г. и длилась три месяца. В этот же период были написаны стихи и музыка, а также произведена запись основных музыкальных тем и отдельных произведений в исполнении хора им. М. Е. Пятницкого и Краснознаменного ансамбля песни и пляски им. А. В. Александрова.

В фильме звучала также и классическая музыка: произведения композиторов Ф. Листа, С. Рахманинова, П. Чайковского, А. Скрябина, Ф. Шопена. Для фильма «Сказание о земле Сибирской» симфоническая музыка была исполнена оркестром Большого театра. К сцене выступления в зале консерватории Бориса (артист Владимир Зельдин) звуковую дорожку записал выдающийся пианист Эмиль Гилельс.

Центральным музыкальным произведением картины стала, конечно же, оратория «Сказание о земле Сибирской», в которой концентрированно выражались все основные идеи фильма. Под оркестровую музыку и поэтические строки, которые читал герой картины Андрей Балашов, на экране перед зрителем предстала вся история Сибири со времен Ермака:

*Неведомая, дикая, седая,
Медведицею белую Сибирь,
За Камнем, за Уралом пропадая,
Звала, звала в серебряную ширь.
Что в этой шири?
Где конец раздолью?
А может быть и нет у ней конца...
Но к ней тянулись за вольготной долью
Отчаянные русские сердца...*

Оратория, возвеличивающая героизм и мужество сибиряков, подвигами которых преумножена слава Рос-

сии, задумывалась Пырьевым как квинтэссенция всего фильма. Кстати, не все разделяли пырьевский сибирский патриотизм. Многие укоряли его за такое отношение к Сибири и припоминали осуждаемую тогда деятельность областников во главе с Г. Н. Потаниным. Но Пырьев и не думал впадать в сомнения и отречься от своих убеждений, он был вдохновлен работой, позволившей ему создать новый опозитизированный экранный образ Сибири.

Для съёмок в картине И. А. Пырьев подобрал великолепный ансамбль актёров. Роль Андрея Балашова исполнил артист Владимир Дружников, Наташи Малининой, певицы Московской консерватории – Марина Ладынина, профессора Московской консерватории – актёр Василий Зайчиков, пианиста – Владимир Зельдин, заведующего чайной Корнея Нефедыча – заслуженный артист РСФСР Сергей Калинин, роль буфетчицы Капитолины Кондратьевны сыграла артистка Московского театра оперетты Елена Савицкая. В роли шофера Якова Бурмака снялся известный зрителю по фильмам «Трактористы» и «Большая жизнь» Борис Андреев. Роль Настеньки исполнила начинающая актриса Вера Васильева.

В течение года натурные съёмки фильма «Сказание о земле Сибирской» проходили в Алтайском и Красноярском краях (в Красноярске, Игарке, Дудинке), Новосибирской, Иркутской области, в Хакасии. Исторический эпизод боя Ермака с войском Кучума снимался под Москвой, в Звенигороде.

Основной особенностью процесса производства картины «Сказание о земле Сибирской» было то, что И. А. Пырьев снимал этот фильм в цвете! В 1946 г. в отечественном кино делались только первые шаги по освоению техники цветной киносъёмки. Но Пырьев не уstraшилcя возможных неудач и твердо решил сделать фильм о Сибири цветным. (К слову, «Сказание о земле Сибирской» – это третий по счету цветной художественный фильм в отечественном кино).

Режиссёр изначально отнесся к цвету как дополнительному драматургическому элементу, усиливающему эмоциональное воздействие фильма на зрителя. Из-за отсутствия опыта проведения съёмок в цвете, сложностей в работе киногоруппы возникало много, но в целом работа была выполнена на высоком уровне, за что кинооператор В. Е. Павлов даже получил орден Ленина.

Съёмки в декорациях проводились в Праге, в хорошо оборудованных павильонах киностудии «Баррандов». Ехать за границу пришлось потому, что не все павильоны «Мосфильма» были к тому времени восстановлены, а те, в которых можно было вести съёмку, – перегружены. Процесс съёмок фильма «Сказание о земле Сибирской» был хорошо организован, что позволило киногоруппе досрочно выпустить картину на экраны.

Во время съёмок фильма Пырьев выслушал от коллег немало критических замечаний, но при окончательной сдаче готовой картины 22 декабря 1947 г. все члены Художественного совета «Мосфильма» дали картине в высшей степени похвальные оценки.

Пырьев никак не ожидал этого и, взяв слово на Худсовете, признался: «Должен сказать, что я просто ошарашен выступлениями товарищей, которые так высоко оценили картину, и очень им благодарен» [58].

Действительно, восторженных речей было произнесено немало. В частности, композитор Тихон Хренников сказал: «Эта картина должна сыграть поворотную роль в создании наших кинолент, это настоящая, русская музыкальная картина, большого национального звучания. Таких картин у нас не было, так что в этом смысле победа Пырьева колоссальна и принципиально очень важна для развития русских национальных картин...

Сибирь, где родился Пырьев, показана великолепно, патриотизм его как русского человека, как художника, который выносил тему, являющуюся для него куском его жизни, – все это дало такой блестящий результат. Этот

фильм является выдающимся и принципиально значительным явлением в нашем киноискусстве» [58].

Премьера картины «Сказание о земле Сибирской» состоялась 16 февраля 1948 г. Она имела большой успех: только в Советском Союзе (а фильм шёл и за рубежом) в 1948 г. его посмотрели 33,8 млн кинозрителей. Фильм оказывал большое воздействие на людей: он способствовал рождению нового представления о сибирском крае, о тех небывалых преобразованиях в его жизни, что произошли за последние годы. Это был первый в истории нашего кино фильм, так ярко и образно, на высоком художественном и идейном уровне представивший на экране историю и современность Сибири и предсказавший ей большое будущее.

По словам режиссёра: «Особенно понравилась картина моим землякам – сибирякам. По данным Управления по переселению, через год-полтора после выхода фильма на экран приток переселенцев в Сибирь увеличился в несколько раз. Очевидно, многие жители центральных и южных областей нашей страны не совсем ясно представляли себе, что такое Сибирь, и наш фильм в какой-то мере стал для них познавательным и даже многих агитировал на переселение». «Признаюсь, я тоже был доволен своей новой картиной. Исполнилась моя давнишняя мечта – показать нашему народу и всему миру мой родной край и его замечательных людей» [2].

Фильм был закуплен прокатными фирмами 86 стран мира и широко демонстрировался по всему свету. Но если успех фильма в союзнических странах и в странах Восточной Европы особо не удивлял, то небывалое нашествие в кинотеатры зрителей Германии был неожиданным.

Интерес к советскому фильму был основан на том, что помимо художественных достоинств и великолепных сибирских пейзажей там была показана послевоенная жизнь советских людей, которых раньше немецкий зри-

тель видел только в военной форме. В отличие от многих западных фильмов, которые зачастую представляли солдат после войны в состоянии надлома и глубокого психологического кризиса, в фильме Пырьева иностранная публика увидела совсем иное. Фильм показывал, как советские люди, полные энергии и оптимизма, возвращаются в мирную жизнь, преображая её своим созидательным трудом и воспевая в лучших творениях искусства. И то, что фильм убедительно и просто показывает эту сторону советской жизни, очень нравилось немецкому зрителю, да и вообще зрителю послевоенной Европы.

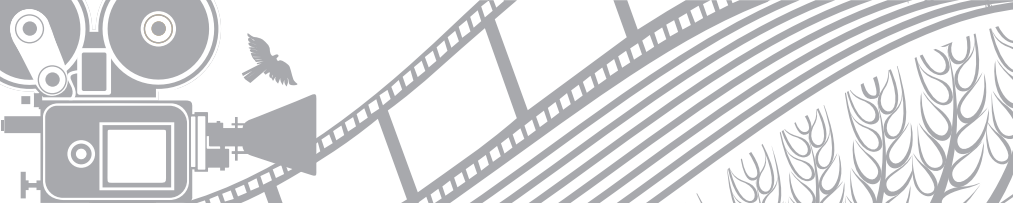
Кинотеатры, на экранах которых шёл фильм «Сказание о земле Сибирской», были переполнены! Справедливости ради отметим, что не везде в Германии власти приветствовали прокат картины Пырьева. В западных секторах Берлина большие плакаты о «Сказании о земле Сибирской» были после сравнительно короткого времени запрещены союзными властями и сорваны. Их заменили плакатами меньшего размера, но вскоре и они были уничтожены полицией по указу местных комендатур, стремившихся прекратить всякое сообщение между секторами. И несмотря на это, а может быть, именно поэтому, демонстрировавшие фильм Пырьева кинотеатры советского сектора, расположенные возле «границ», были переполнены почти исключительно публикой из числа «западных» зрителей.

И в Советском Союзе, и за рубежом фильм «Сказание о земле Сибирской» заслужил исключительно восторженные отзывы прессы. Фильм получил признание на самом высшем уровне и был удостоен Сталинской премии I степени. На Пырьева пролился просто «дождь» наград. За успехи в развитии цветной кинематографии он был награжден орденом Ленина, получил звание народного артиста СССР. Правительством Чехословацкой социалистической республики (ЧССР) И. А. Пырьеву был вручен орден Белого льва. Кроме этого, картина «Сказание о

земле Сибирской» получила Премию Труда и Премию за лучший цветной фильм на Международном кинофестивале в Марианских Лазнях и Главную премию на Международном кинофестивале трудящихся в ЧССР.

К тому времени имя Пырьева уже имело всенародную известность, но после «Сказания...» уважение и любовь кинозрителей к режиссёру возросли многократно, особенно в Сибири. И режиссёр был горд этим.





ТО ВВЕРХ, ТО ВНИЗ

Глава одиннадцатая

Как это всегда было в жизни И. А. Пырьева, в момент выхода на экраны очередного фильма он уже был погружен в работу над следующей кинолентой. Ему хотелось продолжить работать в жанре музыкальной комедии и вновь сделать яркую народную картину. На него нахлынули воспоминания о работе над фильмом «Богатая невеста». Тема этой ленты не отпускала режиссёра уже много лет. Ему захотелось показать в очередном фильме те изменения, которые произошли в жизни тружеников села за последние годы. Но нужен был материал, новые художественные образы, свежие идеи.

В этот момент на глаза Пырьеву попала газетная заметка о том, что в подмосковном городке Верея проводится колхозная ярмарка. Это объявление заинтересовало режиссёра. С детских лет он знал, что собой представляли воскресные базары в Камне, помнил шумную приподнятую атмосферу и размах крупных сибирских ярмарок, на которых бывал с татарами-торговцами. Иван Александрович решил съездить в Верею, посмотреть, что нынче собой представляют колхозные ярмарки. И когда он приехал на место, то разочарованию не было границ. Его взору предстало унылое зрелище по распродаже залежалого товара. Это жалкое мероприятие, устроенное местным райторготделом, ввергло Пырьева в недоумение: и как только устроителям пришло в голову назвать это ярмаркой? Неужели уже никто не помнит, что такое ярмарка! Ведь само это слово всегда ассоциировалось с изобилием разнообразных товаров, толпами людей в нарядных одеждах, всевозможными увеселениями, музыкой. Ярмарка – это всегда праздник!

Режиссёр понимал, что дореволюционная традиция проведения ярмарок за годы советской власти была утрачена. И именно этот факт подтолкнул Пырьева к неожиданной мысли. А что, если попытаться показать в фильме новый образ ярмарки, которая будет проходить совершенно в иных реалиях. Нужно было придумать, что по-

мимо торговли могло происходить на такой ярмарке, какие герои могли стать её участниками... Пырьев полагал, что сможет через образ ярмарки показать кинозрителям их настоящее и будущее, помочь увидеть свою мечту о новой благополучной жизни.

Режиссер решил развернуть действие картины на фоне богатой красками и фактурой осенней ярмарки. Причём местом её проведения он намеренно выбрал Кубань с её особым колоритом жизни, красавицами-казачками, лихими казаками – мастерами джигитовки. По замыслу Ивана Александровича, осенняя ярмарка должна была предстать перед зрителем прежде всего как традиционный праздник урожая, который позволял продемонстрировать достижения колхозников в труде, показать положительные изменения в образе жизни деревни, развитие на селе самодеятельного творчества и пр.

Конечно, ярмарка – это прежде всего торговля, но Пырьев рассуждал так: пусть ярмарка торгует и озабоченные хозяйственные люди занимаются своими делами, но главными и решающими должны стать жизнерадостные и юмористические сюжеты. Ведь праздник без веселья не праздник. А где веселье, там молодость и любовь. Конечно же, картина не мыслилась им без музыки, песен и танцев.

Когда Пырьев окончательно утвердился в желании сделать такой фильм, он сам взялся за работу над сценарием, назвав его «Веселая ярмарка». Режиссёр всё больше увлекался темой и развивал её, опираясь на вполне реалистичные события и образы героев. Когда основной замысел фильма обрел конкретные очертания, он задумался над кандидатурой драматурга, который смог бы написать литературный сценарий высокого художественного уровня.

Предложение о сотрудничестве было сделано Николаю Федоровичу Погодину, который был в то время уже широко известным и признанным. Его пьесы «Человек с ружьем», «Кремлёвские куранты» шли во многих театрах страны.

Пырьев встретился с Погодиным, показал наброски. Николаю Федоровичу замысел фильма пришёлся по душе. Драматург высоко оценил перспективы сотрудничества с режиссером, поскольку увидел перед собой того, кто точно знал, что он хочет. Такое встречается не часто. Как позже признавал Погодин, работа в тесном содружестве с Пырьевым принесла ему истинное творческое удовольствие. Драматург легко и быстро написал завязку комедии «Веселая ярмарка» и предоставил её дирекции «Мосфильма» 15 июля 1948 г. После заключения договора он с большим воодушевлением взялся за работу. Благодаря Н. Ф. Погодину в сценарии появились тщательно выписанные острохарактерные герои, интересные персонажи второго плана.

Главная героиня фильма – Даша Шелест – молодая колхозница, за достижения в работе удостоенная звания Героя Социалистического труда. Она – гордость и слава своего колхоза. Ей нравится юноша из соседнего колхоза – коневод Николай Ковылёв. Председателю колхоза, в котором работает Даша, Гордею Ворону не хочется отпускать из колхоза первую невесту района и знатную колхозницу. Если уж ей так нужно выйти замуж, то разве нельзя найти жениха среди «своих» ребят? Есть у председателя и кандидат – Вася Тузов – добрый малый и лихой танцор, давно влюбленный в Дашу.

И Гордей Гордеевич прилагает много усилий, чтобы «отгородить» Дашу от «чужого» жениха и направить её внимание в сторону «своего» Васи. Но все напрасно. Однако Гордей Ворон не сдаётся. Упорство председателя объясняется тем, что колхоз «Заветы Ильича», в котором работает Дашин жених, обгоняет его решительно во всем. К тому же у самого Гордея Ворона сложились непростые личные отношения с председателем этого колхоза Галиной Ермолаевной Пересветовой.

Ворон решается попробовать ещё одно последнее средство: он уговаривает Дашу предоставить всё воле случая:

если на предстоящих скачках Николай Ковылёв окажется победителем, значит – его счастье; если же первым придет Вася Тузов – свадьба откладывается до будущего года. Но и тут Ворону не удаётся перехитрить судьбу, Николай Ковылёв приходит к финишной черте первым. Даша счастлива и горда, судьба её решена. Но судьба самого Гордея Ворона остается неустроенной. Много лет он не может разобраться в своих чувствах к Галине Пересветовой, пытается разгадать, как относится к нему предмет его душевных терзаний. Ворон и Пересветова – это вторая любовная линия картины, которая получила полноценное развитие.

Работу над сценарием Погодин завершил довольно быстро и 19 февраля 1949 г. представил его Худсовету Министерства кинематографии СССР. Он произвёл на всех членов Худсовета очень хорошее впечатление, так как рождал уверенность в том, что на его основе будет снят жизнерадостный и содержательный фильм.

Через полтора месяца Пырьев сдал режиссерскую разработку. Он был сделан с истинно пырьевским размахом. Министерская комиссия пыталась урезонить режиссёра, указав на явно завышенные требования по использованию различного рода технических и постановочных средств, массовки, превышение метража фильма и т. д. Но Пырьев переписывать режиссёрскую разработку не стал. Мыслями он уже был в съёмочном процессе. Из собственного опыта он знал – жизнь и сам производственный процесс внесут в фильм нужные поправки.

Иван Александрович подобрал актёрский состав, который очень быстро слился в слаженный ансамбль. Официальное утверждение кинопроб состоялось 26 мая 1949 г.

Роль Галины Пересветовой (председателя колхоза «Заветы Ильича») была отдана Марине Ладыниной, председателя колхоза «Красный партизан» Гордея Ворона ис-

полнил Сергей Лукьянов, роль завхоза колхоза «Красный партизан» Антона Петровича Мудрецова сыграл замечательный актёр театра оперетты Владимир Володин. В картине участвовало много талантливой молодёжи: Дашу Шелест сыграла Клара Лучко, её подружку Любочку – Екатерина Савинова, тогда обе они были ещё студентками ВГИКа. В картине Пырьева в роли весёлого паренька Андрея снялся Юрий Любимов (в то время актёр театра им. Евг. Вахтангова, а в будущем – главный режиссёр Московского театра драмы и комедии на Таганке).

Фильм изначально предполагалось снимать в цвете, причём на отечественной киноплёнке. Всего год назад, в 1948 г., в СССР было налажено собственное производство многослойной цветной плёнки: её выпуск освоил Шосткинский комбинат. Фильм Пырьева вошёл в число первых картин, которые были сняты на его цветной плёнке. И хотя у операторов, только обучавшихся съёмке в цвете, уже были к этой киноплёнке свои нарекания, использовать её в производстве отечественных картин было делом принципа.

Второе важное решение, которое принял режиссёр, касалось места проведения натуральных съёмок. Студийный павильонный вариант не годился: нужны были грандиозные по площади декорации ярмарки и, конечно же, просторные степные пейзажи Кубани. После долгих поисков снимать картину было решено в колхозе «Кавказ» в станице Курганная (ныне г. Курганинск Краснодарского края). Туда и направилась киногруппа картины «Веселая ярмарка».

К месту заметить, что колхоз «Кавказ» и на момент проведения съёмок был передовым хозяйством, и после – долгие годы поддерживал славу лучшего колхоза страны, а сама станица стала образцом благоустройства и примером организации культурного досуга местных жителей. В 1960-е гг. колхоз «Кавказ» даже был включен во Всесоюзный туристический маршрут для показа иностранным туристам.

К организации постановочных работ И. А. Пырьев приступил в апреле 1949 г., требовалось много времени для решения вопросов по строительству сложных натуральных декораций в условиях удаленности места съёмок от студийной базы на 1500 километров. В организации масштабных киносъёмок нужна была помощь колхоза. И она не заставила себя ждать. Для станицы Курганной приезд киногруппы стал эпохальным событием. Ни гостиниц, ни столовых в станице, естественно, не было. Для размещения членов постановочной группы и актёров был организован настоящий смотр хат станичников. За право принять в своём доме кинематографистов развернулось соревнование, поскольку каждый почёл за честь принять у себя работников «Мосфильма».

Местные жители активно помогали кинематографистам решать производственные проблемы, строили декорации, охотно снимались в массовых сценах. Благодаря хорошей организации и слаженности в работе коллектива кинематографистов, увлечённости и заинтересованности всех участников процесса съёмки фильма были произведены в кратчайшие сроки. К концу 1949 г. весь сложный комплекс работ по монтажу и озвучению снятого материала был завершён.

Уже в период работы над картиной стало понятно, что фильм «Весёлая ярмарка» будет крупным событием в кинематографической жизни страны. По-другому и быть не могло, поскольку в число создателей картины входили талантливые художники Ю. Пименов, Б. Чеботарёв, Г. Гурьлёв, К. Урбетис. Оператором-постановщиком картины был Валентин Павлов. Кроме Павлова над фильмом работали операторы Т. Лебешев, В. Масленников, А. Ахметова, М. Дятлов. Операторская группа проявила большой вкус и мастерство при съёмке самых разнообразных и очень трудных по своей изобразительной задаче эпизодов. В фильме хорошо сняты и массовые сцены, и круп-

ные планы, очень выразительными получились лирические эпизоды, и особенно хороши были пейзажи южной степной России. Операторская группа работала настолько слаженно и дружно, что даже у профессионалов создалось полное впечатление, будто картина снята одним оператором.

Критики отметили и превосходный монтаж киноленты. Исходный материал, снятый режиссёром и операторской группой с особой тщательностью и продуманностью, был искусно соединён в цельное кинополотно: все сцены фильма слились в органичный единый поток живых, естественных кадров и планов.

И, конечно, настоящим украшением картины стало его музыкальное оформление, над которым работал композитор Исаак Дунаевский. С Дунаевским Пырьев уже имел опыт сотрудничества: 12 лет назад они вместе работали над картиной «Богатая невеста». По утверждению композитора, никогда ранее он не получал такое удовольствие от работы, как от написания музыки к картине «Весёлая ярмарка». Эти слова дорогого стоят, так как И. О. Дунаевский работал в кино давно, и к тому времени им уже была написана музыка к 23 фильмам. Лёгкость в работе объяснялась прежде всего серьёзностью и увлечённостью Пырьева, который демонстрировал высший профессионализм режиссёра-постановщика. Иван Александрович отличался необычайно точным видением сценария. Он настолько чётко прорабатывал материал будущей картины, что видел далеко вперёд и мог ставить перед коллегами предельно конкретные творческие задачи. Это облегчило и работу композитора, который написал к фильму разнообразный и богатый музыкальный материал.

Именно Исаак Осипович Дунаевский своей прекрасной радостной и запоминающейся музыкой во многом обусловил успех картины и придал ей мажорное звучание. Особенно удачными стали созданные композитором лирические песни. Две из них, написанные на слова

М. Исаковского, «Каким ты был, таким остался...» и «Ой, цветет калина...» стали воистину народными.

На всю постановочную работу ушёл ровно год. 30 декабря 1949 г. фильм был сдан. 31 декабря 1949 г. картина Пырьева получила разрешительное прокатное удостоверение, в котором было отмечено: «для всякой аудитории и без срока». А благодаря И. В. Сталину, который лично смотрел фильм перед выпуском его на экраны, картина получила новое название «Кубанские казаки». Под этим названием фильм и вышел в прокат 27 февраля 1950 г.

Фильм демонстрировался с большим успехом и в нашей стране, и за рубежом, получал призы на фестивалях. Но именно эта картина сыграла роковую роль в творческой судьбе Ивана Пырьева и стала поводом для очернения кинорежиссёра и принижения его профессиональных достоинств.

Случилось это много позже, через 5 лет после премьеры фильма. На знаменитом XX партийном съезде первый секретарь ЦК КПСС Н. С. Хрущёв выступил с докладом о культе личности Сталина, и на том же съезде всенародно любимый музыкальный комедийный фильм Пырьева «Кубанские казаки» был обвинён в лакировке действительности. Реакция последовала незамедлительно. «Кубанские казаки» надолго исчезли с экранов.

Только в 1967 г. картину отреставрировали, отредактировали (убрали атрибуты «культы личности» Сталина), переозвучили (в ряде сцен М. Ладынина перезаписала себя сама, роль С. Лукьянова частично была продублирована Евгением Матвеевым) и вернули зрителю в «обновлённом» варианте.

Но эта история с осуждением фильма случится позже, а тогда, в 1950 г., авторитет режиссера взлетел на необычайную высоту. Ивана Александровича всегда отличала активная гражданская позиция. Пырьев ощущал неверо-

ятный прилив сил и желание ещё активнее участвовать в общественной работе и делах, связанных с государственным управлением кинематографией.

13 марта 1950 г. он был избран депутатом в Совет национальностей Верховного Совета СССР от Хакасии. Символично, что выдвинут в кандидаты Пырьев был сибиряками, они верили в его искреннее желание служить народу и средствами искусства, и средствами политики. От кинематографистов депутатами Верховного Совета были избраны также С. А. Герасимов, М. Э. Чиаурели, Б. П. Чирков. 19 декабря 1951 г. Указом Президиума Верховного Совета СССР в связи с пятидесятилетием режиссёр был награжден орденом Трудового Красного знамени.

Так развернулись события в жизни Ивана Александровича, что начало 1950-х гг. в его биографии было связано с депутатской работой в Верховном Совете СССР. Кинематограф в эти годы переживал не лучшие времена. Из года в год порядок выпуска фильмов ужесточался, все годовые планы киностудий утверждались лично И. В. Сталиным. К запуску в производство допускались картины, прошедшие строжайший отбор, все «подозрительные» и «слабые» фильмы отсеивались на стадии сценария.

Начиная с 1948 г. количество выпускаемых фильмов неуклонно стало сокращаться. Так, в 1948 г. из 40 предложенных для постановки фильмов было отобрано только 16, в 1949 г. – тоже 16 фильмов, в 1950 г. – 15, а в 1951 г. – только 9. Конец 1940-х – начало 1950-х гг. в истории нашего кино окрестили печальным именем «период малокартинья». Товарищ Сталин говорил: «Снимать картин надо меньше, но каждая должна быть шедевром». Но эти шедевры не могли спасти общую ситуацию в кинопрокате: падение уровня кинопроизводства вызвало соответственно и уменьшение общих сборов. Доходность кино стала катастрофически падать. Обеднение кинореперту-



Иван Пырьев, начало 1920-х гг.

ара в советских кинотеатрах отчасти компенсировалось трофейными кинолентами, но сами кинематографисты были крайне встревожены сложившимся положением вещей. Многие из них оказались невостребованными. Актёры спасались работой в Театре киноактёра, который был создан в 1943 г. как творческая лаборатория для подготовки к съёмкам фильмов.

Лишь самые отчаянные деятели кино пытались бить в набат, и среди них, пожалуй, самым активным был Пырьев. Наивно полагать, что он мог не знать истинной причины создавшегося положения, но всё же Иван Александрович осмеливался предлагать конкретные пути выхода из тупиковой ситуации. Сначала И. А. Пырьев уповал на тогдашнего министра кинематографии СССР И. Г. Большакова, но, не найдя отклика на свои обращения, пытался найти поддержку на уровне ЦК ВКП(б). Но все было тщетно.

Пырьев был убеждён, что чиновничьей системе управления киноотраслью просто необходимо противопоставить общественное творческое объединение кинематографистов, которое способно оказать положительное влияние на развитие кинематографии и наполнить её новыми идеями.

В марте 1951 г. Пырьев, взяв в союзники влиятельного режиссёра М. И. Ромма, пытался ходить по кабинетам высших партработников с целью разъяснения сути и причин сложившейся в кинематографе плачевной ситуации, грозящей его гибелью. Режиссёры говорили о том, что министерство не проявляет заинтересованности в расширении выпуска фильмов. Подчёркивали, что снижение объёмов производства уже стало остро ощущаться в удалённых районах страны и особенно в сельской местности, где кино является по сути единственным видом культурного отдыха. Зрители по несколько раз смотрят один и тот же фильм не потому, что он хорош, а потому что новые появляются крайне редко.

Пырьев и Ромм указывали и на то, что многие студии годами простаивают, специалисты и творческие специалисты «сидят» без работы. В число таких «незагруженных» киностудий попали даже такие ранее благополучные, как Киевская, Тбилисская и Ленинградская. Производство фильмов на них было искусственно сокращено.

В послевоенное время киностудии значительно обогатились современным оборудованием, появилась новая техника цветного кино, но организация производства фильмов в ряде звеньев осталась полукустарной и давно устаревшей.

По мнению Пырьева и Ромма, в Министерстве кинематографии укоренился стиль работы, не поддерживающий ничего нового, не признающий здоровой инициативы и творческого риска. Вместо системы воспитания творческих кадров проводится их запугивание, права директоров студий ограничены до предела. Общественная жизнь в них замерла, в последнее время не было даже попыток проведения публичных обсуждений фильмов или проблем кинопроизводства, так как министерству мнение общественности совершенно не интересно.

Ситуация в кино была действительно критичной и опасной в целом для жизнеспособности всей системы кинопроизводства. Даже режиссёр такой величины, как Иван Александрович Пырьев, почувствовал себя не у дел. Ему как человеку энергичному и созидательному было необходимо постоянно находиться в творческом процессе. Но сценария для Пырьева в студийном «портфеле» не было.

Пырьев никогда и не был зависим от авторов, обычно он сам предлагал идеи и литературные основы сценариев. В июне 1950 г. он в очередной раз попытался взять инициативу в свои руки и подал заявку в министерство о подготовке сценария по пьесе братьев Тур «Семья Лутониных». Заявку одобрили и заключили с Пырьевым и драматур-

гами Л. Д. Тубельским и П. Л. Рыжеем (псевдоним тандема – братья Тур) договор на написание киносценария. 30 ноября 1950 г. сценарий был готов. Он получил название «Одна семья». Центральное место в сценарии занимали темы морали советских людей, неизбежности семейных устоев, роли семьи в воспитании молодого поколения рабочего класса. Все эти проблемы рассматривались в сценарии в неразрывной связи с жизнью завода, где работает потомственный рабочий Лутонин, образ которого был оценен критиками как особенно удачный. Именно старый литейщик, глава семьи Лутонин представлял в сценарии в образе хранителя рабочих традиций, проявляющего высокую сознательность в труде и быту и воспитывающего своих детей в патриотическом духе.

Сценарий «Одна семья» был полноценной основой для создания фильма о современном рабочем классе и морали советского человека, поэтому 7 декабря 1950 г. на заседании Художественного совета Министерства кинематографии СССР он был допущен к режиссёрской разработке. Но, видимо, И. В. Сталиным он не был отнесен к потенциальным «шедеврам». Высочайшего одобрения сценарий «Одна семья» не получил, а стало быть, и фильм в производство запущен не был. Неудача в кино натолкнула братьев Тур предложить пьесу театру, она была поставлена на сцене Малого театра и долго держалась в его репертуаре.

Тем временем ситуация с организацией кинопроизводства только ухудшалась. Психологическая атмосфера была тягостной: постоянные страхи и перестраховка начальства отбивали всякое желание что-либо пытаться сделать.

В такой обстановке особенно страдал комедийный жанр: сам факт написания комедии становился небезопасным для автора. Смельчаков не было. Дошло до того, что Министерство кинематографии СССР 19 марта 1952 г. выпустило специальный приказ о подготовке сценариев комедийных фильмов для режиссёров Г. В. Александрова,

И. А. Пырьева и Ю. Я. Райзмана. Но никакой силы эта бумага не имела, сценаристы просто отказывались от работы. Драматург Н. П. Погодин по этому поводу откровенно высказался так: «Разве я самоубийца, чтобы делать комедию?»

В начале 1950-х гг. И. А. Пырьев просто сидел без работы, что было полным абсурдом для режиссёра такого уровня.

Поскольку Иван Александрович занимал высокий депутатский пост, для него нашлось неожиданное дело. Как раз в это время началась подготовка к крупному международному форуму – Всемирному фестивалю молодёжи и студентов, который должен был состояться в августе 1951 г. в Берлине. Традиция проведения этих фестивалей зародилась в 1947 г. Первые два форума прошли в Праге и Будапеште. К моменту проведения мероприятий в Берлине фестивальное движение уже обрело большой размах: количество стран-участниц фестиваля выросло с 71 до 104. На берлинский фестиваль впервые должны были приехать делегаций из Чили, Японии, Таиланда, КНР и ряда других стран. Масштаб мероприятия ожидался небывалым.

Этому событию в СССР придавалось особое значение. Кинематографическое ведомство задумало снять несколько хроникально-документальных лент, посвящённых основным событиям Всемирного фестиваля молодёжи и студентов и одновременно проходивших в Берлине Всемирных летних студенческих игр. Для работы над фильмами была создана большая киностудия, которую составили советские и немецкие кинематографисты – представители киностудий «Мосфильм» и «ДФА». В киностудию вошло более двадцати советских и немецких операторов, а также композиторы И. Дунаевский и Н. Крюков, писатель С. Антонов, поэт М. Матусовский, директор фильмов Л. Хмара, лучшие звукооператоры,

монтажеры, ассистенты и администраторы. Возглавил киногруппу Иван Александрович Пырьев.

Кинематографистам было поручено снять три картины: первый фильм – «Мы за мир» (режиссёры Иван Пырьев и Йорис Ивенс) собственно о фестивале, его масшавости, значении, политической направленности; второй фильм – «Песня молодости» – о молодёжном искусстве (режиссёры Иван Пырьев и Дмитрий Васильев), третий – «Спортивный праздник молодёжи» (режиссёры Андре Торндайк и Дмитрий Васильев). Как художественный руководитель киногруппы Пырьев принял участие в составлении сценарных планов всех трёх картин.

Опыт съёмок масштабных событийных кинолент у советских кинематографистов был достаточно велик. Чиновники настоятельно рекомендовали не отходить от сложившихся канонов, но И. А. Пырьев не стал использовать проверенные приёмы и схемы. Поскольку необходимо было запечатлеть событие мирового масштаба, то и фильм, по мнению Пырьева, должен быть неординарным по средствам художественной выразительности. Иваном Александровичем было предложено много оригинальных идей и нестандартных методов организации и проведения съёмок. В ответственные моменты кульминационных действий фестиваля Пырьев искусно расставлял операторов, менял ракурсы и планы. Мастерски дирижируя этим сложным процессом, режиссёр добился того, что отснятый материал содержал кадры, в которых было достигнуто впечатление единства и монолитности марширующих колонн, и в то же время операторам удалось отснять выразительные крупные планы вдохновенных лиц молодых участников парада. Самым эффектным был эпизод с голубями, которых выпускали в небо на открытии фестиваля. Эти кадры сопровождала торжественная песня И. Дунаевского «Летите, голуби, летите, для вас нигде преграды нет!» Пырьевым был придуман монтажный ход, позволивший зрителям увидеть этих голубей и в

небе над Софией, и над Бухарестом, Прагой, Веной, и над Москвой. И этим сильным эмоциональным и поэтическим приёмом кинематографисты смогли показать общечеловеческое значение борьбы за мир.

Опыт работы Пырьева в документальном кино стал хорошим уроком многим кинематографистам. Своим примером Иван Александрович подтолкнул документалистов к отказу от стереотипов в работе, возрождению формы живого репортажа, поэтическим обобщениям и эмоциональной подаче материала.

Хотя И. А. Пырьев никак не предполагал, что ему придется работать в хроникально-документальном кино, но, взявшись за работу над фильмами о Всемирном фестивале молодёжи и студентов, он выполнил её с полной самоотдачей.

Эта работа Ивана Пырьева была действительно выдающейся. Фильм «Мы за мир» получил самые высокие оценки кинематографического сообщества: на VII Международном кинофестивале в Карловых Варах (ЧССР) ему была присуждена Премия Мира. Фильм «Мы за мир» мог получить и Сталинскую премию. Согласно подготовленному в начале 1953 г. Комитетом по Сталинским премиям списку выдающихся работ за 1952 г. предполагалось вручить награду второй степени И. А. Пырьеву, Й. Ивенсу, Ю. В. Монгловскому, В. В. Микошу, Э. Анрерсу и Э. Бартелю. Однако в 1953 г. по понятным причинам премии вручены не были.

Казалось, Иван Александрович Пырьев должен быть доволен результатом. Но это отвлечение от грустных реалий в игровом кинематографе было недолгим, и уж никак не могло дать успокоение Пырьеву. Он считал необходимым выразить свою позицию и продолжал делать попытки хоть как-то повлиять на ситуацию в кинопроизводстве. 2 ноября 1952 г. режиссёр опубликовал статью в

«Литературной газете» под названием «Там, где нет творческой атмосферы», посвящённую причинам, мешающим росту производства фильмов. Борьба для Пырёва была не самоцелью, скорее она была делом его совести и профессиональной чести.

В начале 1950-х гг. выпуск фильмов в СССР снизился по сути до единичных картин. Но именно в это время в систему производства и проката стало активно внедряться цветное кино. Новые возможности кинематографа вдохновляли И. В. Сталина на новые идеи. В начале 1950-х гг. руководство страны предложило осуществить пересъёмку в цвете лучших советских исторических фильмов. В число избранных попали картины «Петр I» (2 серии, реж. В. Петров, 1937–1938 гг.), «Александр Невский» (реж. С. Эйзенштейн, 1938 г.), «Богдан Хмельницкий» (реж. И. Савченко, 1941 г.), «Кутузов» (реж. В. Петров, 1943 г.) и «Иван Грозный» (1 серия, реж. С. Эйзенштейн, 1945 г.).

Как осуществить эту идею, никто не знал, так как способов раскрашивания черно-белых плёнок тогда не существовало. Нужно было всё снимать заново. Но как? По старым сценариям или новым?

Все впали в растерянность от непонимания, что нужно делать. Неожиданно для всех этой ситуацией воспользовался Пырёв. Он понял, что у него появился шанс продолжить творческую дискуссию с Сергеем Эйзенштейном и представить своё экранное видение истории Ивана Грозного. В 1952 г. Иван Александрович самостоятельно написал грандиозную вещь – сценарий об Иване IV «Иван Грозный – собиратель Руси» (другие названия «Иван Грозный – собиратель России», «За великую Русь»).

У многих эта работа Пырёва вызвала вопросы и даже недоумение. Ведь всего семь лет назад вышел на экраны фильм С. М. Эйзенштейна, который получил очень высокие оценки и всеобщее признание. Сделать свой фильм на ту же тему, да ещё с претензией превзойти самого Эйзенштейна, казалось многим верхом самоуверенности.

Но всему есть своё объяснение. Первоначально идея создания фильма о первом царе всея Руси Иване Грозном была высказана лично И. В. Сталиным, который просил подобрать для этой работы талантливого режиссёра, способного снять картину высокого художественного и идейного уровня. Постановку доверили С. М. Эйзенштейну, который сам и написал сценарий. Съёмка первой серии фильма «Иван Грозный» проходила во время Великой Отечественной войны на Центральной объединённой киностудии в Алма-Ате. Кстати, в роли молодого Ивана IV снялся сын И. А. Пырёва Эрик.

В прокат «Иван Грозный» Сергея Эйзенштейна вышел в начале 1945 г. Успех был невероятный. Фильм получил и официальное признание, выразившееся в присуждении режиссёру и съёмочной группе Сталинской премии I степени.

Несмотря на большой успех фильма Эйзенштейна, Пырёв не принял его экранную трактовку истории Ивана Грозного и стал жёстким оппонентом Эйзенштейна. После премьеры Иван Александрович решительно раскритиковал созданный С. М. Эйзенштейном образ царя и обвинил режиссёра в непонимании своего народа. Однако это было его частным мнением, не более, но оно было высказано лично Сергею Михайловичу.

Тем временем Эйзенштейн приступил к съёмкам 2-й серии. Но работа над продолжением картины встретила неожиданное для режиссёра неприятие со стороны властей. 4 сентября 1946 г. вышло печально известное «Постановление ЦК ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь» (вторая серия)», в котором сокрушительной критике были подвергнуты, кроме картины Леонида Лукова, и несколько других кинолент, включая фильм «Иван Грозный». Этот партийный документ нанёс мощнейший удар по кинематографистам. Можно без преувеличения сказать, что для самого С. М. Эйзенштейна он стал смертельным. Эйзенштейн продолжал работать, но тяжёлая атмосфера вокруг его киностудии затрудняла постано-

вочный процесс, отнимала силы и здоровье режиссёра. 11 февраля 1948 г. С. М. Эйзенштейн умер от инфаркта в 50-летнем возрасте.

Смерть режиссёра в самом расцвете творческих сил стала для многих потрясением. Панихида проходила в помещении театра-студии киноактёра. Людей было необычайно много, но выразить вслух свои чувства не решался почти никто. По воспоминаниям кинорежиссёра Григория Чухрая, первое слово было предоставлено одному из заместителей министра. Его слова резанули по сердцу присутствующих. «У покойника были ошибки...», – скорбно сказал он и многозначительно замолчал. Тогда к гробу вышел Пырьев. Он был бледен от волнения, долго молчал, потом громко произнес:

– Ты не умер, Сережа, тебя убили чиновники!..

Люди стали переглядываться, не понимая, как Пырьев смог позволить себе такое заявление, а Иван Александрович продолжал говорить о нелёгкой судьбе художника, о тяготах и оскорблениях, которые подстерегают его на каждом шагу, о диктате бюрократов и о том, что надо объединяться в союз, чтобы защищать свои права [45]. Многие боялись, что за этим выступлением последуют «оргвыводы», но этого почему-то не произошло.

После смерти С. М. Эйзенштейна работа над второй серией картины была продолжена, в черновом варианте она вышла на экраны только в 1958 г. Уже начатые съёмки третьей серии были прекращены, но всё же небольшой фрагмент её был представлен зрителю многие годы спустя, точнее, в 1988 г.

А тогда, в 1952 г., Иван Пырьев решил собственным фильмом показать, в чём именно разошлись трактовки истории правления Ивана Грозного двух классиков киноискусства. Спор Сергея Эйзенштейна и Ивана Пырьева по поводу содержания фильма начался ещё в съёмочный

период картины. Уже тогда оценки Пырьева были резкими и негативными. По мнению Ивана Александровича: «Образ великого государя, собирателя и основоположника русского государства, предшественника Петра Великого, насквозь лжив, патологичен и оскорбителен для каждого русского, кто хоть в какой-то мере знает историю России. Эпоха XVI века извращена и в народе, и в архитектуре, и во всех своих деталях. Национального духа – никакого. Впечатление такое, что действие фильма происходит где-то в Испании или Византии, но никак не на Руси...».

«Ни сногшибательный типаж, ни изошренная композиция кадра, ни ассоциативный монтаж не смогли сами по себе сделать последующие после «Потемкина» фильмы С. М. Эйзенштейна близкими и понятными народу. Нужен ещё был Человек – образ, характер, а главное, нужно было душевное, сердечное и гражданственное (а не умозрительное) понимание исторического прошлого и современной действительности» [2].

Так и оставшись при своём мнении относительно фильма Эйзенштейна, Пырьев задумал своего «Ивана Грозного». Но он не мог не учитывать того факта, что интерес Сталина к Грозному был особым, очевидно объясняющимся стремлением вождя идентифицировать себя с «собирателем России». И режиссёр в момент работы над сценарием должен был придерживаться официальной сталинской трактовки этой исторической личности.

Предположительно опорой в написании сценария Пырьеву послужила книга академика Р. Ю. Виппера, тогда работавшего в Институте истории АН СССР. Его книга «Иван Грозный» была написана ещё в 1922 г., но позже она дважды перерабатывалась и переиздавалась в 1942 и 1944 гг. Академик считал Ивана Грозного выдающимся государственным деятелем, жестокость которого преподносилась им как бескомпромиссность, расправы над инакомыслящими как забота о целостности государства.

Основное внимание в своём исследовании Р. Ю. Виппер уделял внешнеполитической деятельности Ивана Грозного и её международному значению.

Иван Александрович Пырьев пошёл примерно по тому же пути. Его сценарий «Иван Грозный – собиратель Руси» был посвящён жизни и деятельности Ивана IV в период с 1552 по 1564 гг. Он представил в нем такие исторически значимые события, как взятие Казани, завоевание Астрахани, борьбу за выход к Балтийскому морю.

Драматургия сценария, его острый сюжет были построены на столкновениях и ожесточённой борьбе Ивана IV как с внешними, так и внутренними врагами. Образ царя – человека с сильной волей и характером – раскрывался в сценарии Пырьева в глубоких драматических конфликтах. Было показано, как боярская дума, именитые князья и бояре, напуганные решительными действиями Ивана Грозного, ущемлённые его реформами и подстрекаемые польским королем Сигизмундом, оказывали яростное сопротивление политике Ивана IV. У Пырьева был интересно задуман образ сильного и коварного политического противника Ивана – Андрея Курбского. В сценарии были заложены яркие эпизоды и сцены, раскрывающие отношение Ивана IV к Курбскому.

Пырьев ввёл в действие фильма очень много ярких персонажей, среди которых – образы талантливого человека из народа – пушкаря Чохова, приближенных царя – Малюты Скуратова и Василия Грязного, бояр Курлятьева, Репнина, царицы Анастасии и др.

Конечно, сам факт того, что Пырьев решился поставить фильм об Иване Грозном в то время, когда ещё всем был памятен триумф фильма Эйзенштейна, навевал подозрительные мысли о том, что плагиата Пырьеву не избежать. Однако все, кто читал и рецензировал новый сценарий, признавали его самостоятельным драматургическим произведением, ни в коей мере не повторяющим сценарии и фильм С. М. Эйзенштейна.

В самом начале 1953 г. параллельно с доработками сценария И. А. Пырьев начал формировать постановочную группу. 12 февраля 1953 г. Главное управление по производству художественных фильмов поддержало и одобрило работу режиссёра. Единственное замечание состояло в том, что в сценарии слишком большое количество действующих лиц, в связи с этим было предложено сократить общий объём, в том числе за счёт второстепенных персонажей.

В целом, управление сочло работу «Иван Грозный – собиратель Руси» приемлемой основой для постановки фильма и решило, что все поправки могут быть осуществлены в процессе дальнейшей работы.

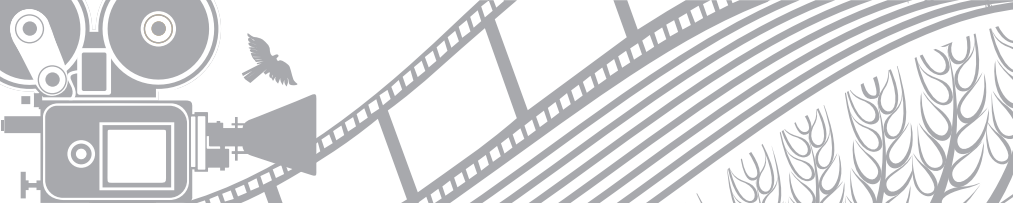
Уже 13 февраля 1953 г. был издан приказ № 58 «О запуске в подготовительный период художественного фильма «Иван Грозный – собиратель России» (режиссёр И. Пырьев, оператор В. Павлов)».

Но случилось непредвиденное... 5 марта 1953 г. умер И. В. Сталин. Излишне объяснять, что в те дни все отчётливо ощутили, что с уходом вождя наступает конец целой исторической эпохи, связанной с именем Иосифа Виссарионовича. В народе поселилась тревога за будущность и пугающая неизвестность.

Вскоре после похорон Сталина уже подходившие к завершению работы подготовительного периода по сценарию И. А. Пырьева были прекращены, а фильм был закрыт.

Много позже, в 1967 г., И. А. Пырьев попытался реанимировать постановку уже под названием «За великую Русь», но судьба отмерила режиссёру короткую жизнь, и приступить к этой работе он не успел.





ВЕТЕР ПЕРЕМЕН

Глава двенадцатая

Смена власти вызвала большие перемены в кинематографе. Уже 13 марта 1953 г. был принят закон о преобразовании министерств СССР. Министерство высшего образования, Министерство трудовых резервов, Комитет по делам искусств, Комитет радиоинформации, Комитет радиовещания, Совинформбюро и Главполиграфиздат были слиты в единое союзно-республиканское Министерство культуры СССР, главой которого был назначен П. К. Пономаренко.

Управление кинематографией также было передано новообразованному Министерству культуры СССР. Прежний руководитель Управления И. Г. Большаков некоторое время занимал пост заместителя министра культуры СССР.

Такое понижение статуса полномочий отраслевого органа управления и его подчинение Министерству культуры в дальнейшем обернулись для советской кинематографии очень тяжёлыми последствиями. Ведущие советские кинематографисты попытались донести до руководства страны истинное положение дел в кинопроизводстве. 14 апреля 1953 г. группа работников «Мосфильма» направила секретарю ЦК КПСС Н. С. Хрущёву и министру культуры СССР П. К. Пономаренко коллективное заявление о нетерпимом положении, сложившемся в советской кинематографии, и необходимости серьёзных изменений в системе производства и выпуска художественных фильмов. В письме отмечалось: «Причины, тормозящие развитие советского киноискусства, сводятся, в основном, к следующему:

- а) недостаточное количество хорошо подготовленных творческих и технических кадров;
- б) отсутствие необходимого количества павильонных площадей и низкий уровень съёмочной техники;
- в) сложная и не оправдавшая себя система управления производством;
- г) отсутствие творческой обстановки на стадиях и в руководстве бывшего Министерства кинематографии;

д) устарелость организационно-финансовой системы кинематографии, неправильная система запуска картин в производство и выпуска их на экран» [66].

Кинематографисты предложили немедленно начать давно запланированную реконструкцию и расширение производственной базы «Мосфильма» и коренное перевооружение всех киностудий страны. По мнению авторитетных мосфильмовцев, необходимо было также провести радикальную реформу финансирования кинопроизводства, создать творческий союз работников кинематографии, дать студиям широкие права по ведению их деятельности, решительно пересмотреть систему движения молодёжи и т. д.

Заявление подписали Г. В. Александров, С. Ф. Бондарчук, С. А. Герасимов, А. П. Довженко, М. К. Калатозов, В. И. Пудовкин, Ю. Я. Райзман, М. И. Ромм, К. К. Юдин и др. Инициатором обращения был И. А. Пырьев.

Забегая вперед, отметим, что кинематографическому сообществу в течение долгих лет пришлось вести борьбу за восстановление самостоятельного статуса высшего органа управления кинопроизводством. Эти попытки стали особенно настойчивыми с момента создания в 1957 г. Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР под руководством И. А. Пырьева и только в 1963 г. увенчались успехом – управлению кинематографии был возвращен прежний самостоятельный статус посредством создания Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР.

Но тогда, в 1953 г., мнение кинематографистов осталось не услышанным.

1953 год в жизни И. А. Пырьева был отмечен неожиданным поворотом в его профессиональной деятельности. Режиссёр получил предложение заняться преподавательской работой во ВГИКе. Связи с институтом

кинематографии у него были давние, но в прежние годы И. А. Пырьев возглавлял государственные экзаменационные комиссии на правах титулованного мастера. А тут другое – с 1 ноября 1953 г. он стал вести (на полставки) режиссёрскую мастерскую 4 курса ВГИКа: читал курс лекций по кинорежиссуре и руководил курсовыми работами студентов. 26 мая 1954 г. он даже получил должность профессора кафедры кинорежиссуры ВГИКа. Это назначение было официально утверждено 2 июня 1954 г. Главным управлением кинематографии Министерства культуры СССР.

Молодёжь к Пырьеву тянулась, и он всячески помогал начинающим режиссёрам. Но само по себе преподавание не было сильной его стороной. Часто он бывал бескомпромиссным, категоричным, убеждённым исключительно в своей правоте. Эти качества делали его вторжение в ещё неокрепший мир молодых художников порою даже опасным и губительным. Первые студенческие потуги в искусстве иногда казались Пырьеву жалкими, и он подвергал их беспощадной критике. Ему как педагогу не хватало терпения, он не считал нужным поддерживать иллюзии в людях, напроць лишенных нужных для кинематографиста задатков. По правде сказать, от педагогики Пырьев был далёк, поэтому долгой его работа в вузе быть не могла. Постепенно нагрузка сокращалась, но на правах «почасовика» он числился в штате преподавателей до 20 сентября 1957 г.

Работа во ВГИКе никак не могла повлиять на необоримое желание И. А. Пырьева снимать фильмы, тем более, что по работе постановщика за последние три года режиссёр изрядно соскучился.

Летом 1953 г. Иван Александрович приложил все силы, чтобы включиться в активный постановочный процесс. После закрытия фильма «Иван Грозный – собиратель

Руси» он решил возобновить работы по фильму «Одна семья» (в прокате – «Испытание верности»). Режиссёр предложил теперь уже Министерству культуры СССР рассмотреть давно готовый сценарий. Министерство И. А. Пырьева поддержало, и сценарий на удивление быстро был запущен в производство. Приказ об этом вышел 29 июля 1953 г., а уже в августе 1953 г. киногруппа активно вела подготовительные постановочные работы.

Оператором картины стал верный сподвижник Пырьева Валентин Павлов. Художником-постановщиком был приглашён Владимир Каплуновский. Музыка к картине было предложено написать Исааку Дунаевскому. В основной актёрский состав картины вошли Сергей Ромоданов (Егор Кузьмич Лутонин), Марина Ладынина (Ольга Егоровна Калмыкова), Леонид Галлис (Андрей Петрович Калмыков), Василий Топорков (Рябчиков), Нина Гребешкова (Варя Лутонина), Александр Михайлов (Петя Гребёнкин) и др.

Истосковавшийся по работе И. А. Пырьев снял фильм довольно быстро и 15 октября 1954 г. представил готовую картину худсовету киностудии «Мосфильм».

Картина «Испытание верности» оказалась ко времени. Ее действие происходило в семье московских потомственных рабочих. Чуткие и доверительные отношения трёх поколений семьи, их интересы, традиции, окружение – все это было показано постановщиками с большой человечностью и любовью к героям, вполне обыкновенным простым людям. Пырьев – мастер съёмок эпичных сцен труда – и в этой картине нашёл применение такому своему таланту, сняв великолепные сцены в заводском цехе, где работают герои. Сияние и жар раскаленного металла, грозный рокот печей, огненно-красные и серебряно-серые цветовые сочетания – все это было сделано с истинно пырьевским темпераментом.

Сюжетная схема сценария была простой. Муж уходит от жены, но, разочаровавшись в любовнице, возвращает-

ся к ней, сохраняющей любовь и верность. Другая линия: девушка влюбляется в фальшивого и мелкого человека, но, разгадав его, раскаиивается и отвечает на любовь друга своего детства.

Намеренно либо нет, но в фильме получилось так, что рабочие люди, хоть и излишне доверчивы, но сильны своей справедливостью и чистотой, а интеллигенты – морально неустойчивы и двуличны. Но не всё так прямолинейно.

Современного зрителя этот фильм, пожалуй, не удивит, но для кино середины 1950-х гг. он стал знаковым.

В нашем кино был довольно продолжительный период, когда режиссёры ставили сначала исторические, потом биографические картины, затем переключились на военные. Бытовых тем кинорежиссёры не касались полтора десятка лет, что привело к утрате традиций этого жанра. За это время изменились люди, изменились и формы выражения простых человеческих чувств. А киногерои на экране были так далеки от зрителей: они совершенно научились говорить о простых человеческих вещах и проносить нежные слова любви.

Фильм И. А. Пырьева «Испытание верности» явился примером того, что кино может и должно стать способом разговора с человеком по душам. Период «оттепели» даст нам множество примеров картин истинных «инженеров человеческих душ», но фильмом-первопроходцем этого направления кино в послесталинское время стала именно лента Пырьева.

Уже во время съёмок фильма И. А. Пырьев внёс в сценарий одно важное дополнение. Дело в том, что в конце февраля 1954 г. из Москвы на Алтай отправился первый поезд с 250 добровольцами, которые решили осваивать алтайские целинные земли. Это событие вдохновило режиссёра внести в картину эпизод, в котором героиня фильма Варя Лутонина тоже решает ехать на Алтай. В день отъезда Вари с товарищами на поезде «Москва–Бар-

наул» (как сообщает один из персонажей фильма) состоялось решающее объяснение между Варей и Петей, которое изменило судьбу героев. Они объясняются в любви, а в дальнейшем и Петя уезжает вслед за Варей покорять целину.

В фильме звучит ставшая популярной песня И. Дунаевского на стихи М. Матусовского «Прощай, моя сторонка...», где есть такие строки:

Пишите нам, родные,
Секретов не тая,
В алтайские просторы,
В сибирские края.
Вы всюду нас найдете
По звонким голосам.
Пишите, нам, подружки,
По новым адресам.

Важно отметить, что главную героиню в фильме «Испытание верности» сыграла Марина Ладынина. И это была одна из лучших её ролей, что отметили единодушно все критики. «Испытание верности» стало девятой по счёту картиной, в которой И. А. Пырьев снял свою супругу. В 1953 г. вышло указание свыше, запрещающее режиссёрам снимать своих жён. Однако Иван Александрович тут поборолся, он собрал фотопробы других претенденток на главную роль, принёс их в министерство и смог отстоять кандидатуру своей жены.

Картина «Испытание верности» вышла в прокат 31 декабря 1954 г. и собрала 31,9 миллиона кинозрителей. Но весь трагизм истории этой картины состоял в том, что «Испытание верности» стал последним фильмом в кинокарьере Марины Ладыниной. А конец совместной работы с Пырьевым стал ещё и началом конца их личных отношений.

В 1954 г. в жизни И. А. Пырьева начался совершенно новый этап. Напористость, энергия, понимание пути развития кинематографа вывели режиссёра на передовую переустройства всей кинематографической жизни в СССР. Организаторские таланты и деловые качества Пырьева могли быть применены только на руководящей должности. И такая работа была для него найдена.

Приказом по Министерству культуры СССР от 15 октября 1954 г. И. А. Пырьев был назначен директором киностудии «Мосфильм». Одновременно он стал заместителем председателя Художественного совета Министерства культуры.

Неординарность этой ситуации состояла в том, что творческих работников на директорские посты практически никогда не выдвигали. Известен только один пример режиссёра М. К. Калатозова, который в 1933–1938 гг. возглавлял Тбилисскую киностудию, а с 1948 г. руководил Главным комитетом по производству фильмов, был заместителем министра кинематографии СССР и при том продолжал делать фильмы.

Назначение Пырьева на такой высокий пост стало уникальным случаем ещё и потому, что Иван Александрович был, как ни странно, беспартийным. Точнее, он состоял в рядах коммунистической партии с 1919 до 1924 гг., но в ходе очередной «чистки» был исключен из её состава «как балласт». И уже будучи директором «Мосфильма», следуя законам того времени, он повторно вступил в КПСС, и то спустя некоторое время.

Сам Пырьев, когда-то отстраненный от должностей редактора журнала «Искусство кино» и художественного руководителя Дома кино, мог навсегда утратить интерес к руководящей работе, полностью зависимой от партийных властей. Но он обид не таил и всегда был там, где трудно и где только его энергия и воля могли спасти дело.

Иван Александрович возглавил киностудию и проработал в должности директора «Мосфильма» неполных три года. За этот относительно небольшой срок он успел сделать невероятный прорыв в строительстве «Большого «Мосфильма» и переустройстве всей его внутренней жизни.

Первая и главная задача, которую поставил перед собой Пырьев как директор, состояла в техническом перевооружении студии.

К моменту, когда он занял пост директора киностудии, её техническая мощность позволяла производить только 10 полнометражных фильмов в год, и ситуация не менялась на протяжении последних пяти лет. Работы велись в одном большом павильоне, где в эпоху немого кино можно было одновременно снимать до четырёх картин. С приходом звука здесь стало возможным работать только над одним фильмом, потому что каждое громкое слово, произнесенное в одной из декораций, накладывалось на плёнку в соседней.

Звук в кино потребовал создания новых павильонов и цехов, которые должны были функционировать автономно. Эта проблема остро стояла на «Мосфильме» уже много лет. Существовал Генеральный план реконструкции студии, разработанный с целью решения этой проблемы, но строительные работы по нему начались только в 1949 г. и велись крайне медленно.

План перестройки предусматривал реконструкцию и расширение киностудии «Мосфильм» с доведением её производственной мощности до 40 полнометражных художественных фильмов в год. Для этого намечалось осуществить строительство четырёх новых павильонных корпусов, секций подготовки кинопроизводства и производственно-вспомогательных цехов, здание цеха обработки плёнки, двух корпусов тонстудии, декорационных мастерских и других складских и вспомогательных сооружений. Реконструкция киностудии по перво-

начальному замыслу была масштабным, затратным и трудновыполнимым делом, реалистичность которого ставилась многими под сомнение.

В момент вступления Пырьева в директорские полномочия проектное задание претерпело изменения. Совет министров СССР проанализировал ситуацию и 21 июля 1954 г. выпустил очередное постановление, которым было установлено новое проектное задание на реконструкцию киностудии «Мосфильм». Расчётная мощность киностудии согласно изменённому проекту была снижена до 30 цветных полнометражных фильмов в год. Реконструкция должна была повысить технические качества выпускаемых кинофильмов, ускорить их производство и снизить себестоимость картин примерно на 15%.

Пересмотренный план реконструкции предполагал и снижение капитальных вложений за счёт отказа от строительства второго корпуса тонстудии, двух электропреобразовательных подстанций и сокращения объёмов вспомогательных цехов и складских помещений [47].

По новому плану реконструкция должна была завершиться в 1957 г. Но эффективность вложения средств в перестройку студии нужно было продемонстрировать уже в самом начале масштабных работ. Руководство считало так: раз часть объектов (трёхпавильонный корпус № 1, электроподстанция, фондусные склады и др.) по плану должны быть сданы в эксплуатацию уже в 1955 г., то и производственный план студии на 1955 г. нужно существенно увеличить.

Так И. А. Пырьев как директор «Мосфильма» получил задание не только сдвинуть с мёртвой точки работы по реконструкции, но сдать в 1955 г. 17 готовых полнометражных фильмов и запустить в производство ещё 13 картин с завершением работ по ним на будущий год. Таким образом, одновременно на студии должно было находиться в разных стадиях производства 30 полнометражных фильмов! Выполнить такой огромный план

можно было только при одном условии: строители ни на один день не должны были отставать от графика введения в строй новых объектов. Но когда такое было?!

Темпы строительства продолжали оставаться низкими, и директор «Мосфильма» попал в тяжелейшую ситуацию. Осенью 1955 г. из экспедиции стали возвращаться киногруппы, закончившие натурные съёмки. Но продолжить работу им было негде, так как катастрофически не хватало площадей для строительства павильонных декораций. Простой съёмочных групп приводили к большим убыткам и создавали финансовые трудности для студии. Выполнение годового производственного плана оказалось под угрозой.

Пырьев должен был сделать всё возможное и невозможное для изменения ситуации. Полный решительности и настойчивости, он стал обращаться во всевозможные инстанции: просить о помощи и искать покровителей. В этот сложный момент И. А. Пырьева поддержала секретарь Московского горкома КПСС Екатерина Фурцева (с 1960 г. – министр культуры СССР), которая оказала действенную помощь в ускорении темпов строительства.

Стройка отнимала много сил у Пырьева, но никак не исчерпывала весь его потенциал реформатора. Начал Иван Александрович свою директорскую работу с преобразования самих основ организации производства фильмов крупнейшей киностудии.

В то время были обыкновением срывы сроков съёмки по всевозможным причинам («сырой» сценарий, проблемы с техникой, декорациями, подбором актёров и пр.). Всё это приводило к удлинению периода работы над картиной и её удорожанию. И. А. Пырьев решил ввести в практику новый, более рациональный порядок работы над постановками. Его предложения состояли в следующем: Художественный совет и директор студии утверждали окончательные варианты литературных и режиссёр-

ских сценариев, готовые сметы, актёрские пробы, эскизы декораций и календарные планы натуральных и павильонных съёмок. И только тогда давалось разрешение начинать непосредственно съёмки. Сроки подготовительных работ, конечно, увеличивались, но зато сам постановочный процесс значительно сокращался.

При таком чётком планировании на студии могли одновременно работать, не мешая друг другу, несколько киностудий. К тому же студийные возможности позволяли параллельно со съёмкой вести монтажные работы и озвучивание снятых эпизодов.

И. А. Пырьев постоянно анализировал проблемы функционирования вверенной ему киностудии, а таких было много.

Большим вопросом оставалось техническое оснащение. Новая техника уже начала поступать на «Мосфильм», но её качество не всегда было удовлетворительным. Пырьев настойчиво призывал все предприятия и заводы, производящие съёмочную, звукозаписывающую, осветительную и другую аппаратуру, более ответственно относиться к потребностям кинематографистов, поскольку именно от техники зависело качество работы студии, да и в целом всей киноотрасли.

Другой проблемой были кадры. Цех кинематографистов понёс существенные потери во время войны, к тому же в последние годы правления И. В. Сталина сокращение фильмопроизводства привело к снижению числа работников кинематографии, которые были вынуждены уходить из профессии. Тем не менее, по министерскому плану в середине 1950-х гг. вся кинематография СССР должна была выпускать ежегодно 100–150 фильмов. Реалистичность плана не обсуждалась, его надо было во что бы то ни стало выполнять, и всё. Как крупнейшая киностудия «Мосфильм» имел в общем плане весьма существенную долю, и заботы по обеспечению выпуска фильмов лежали на плечах И. А. Пырьева.

Формальный подход к делу был не для Ивана Александровича. Он стремился не просто к увеличению объёмов кинопроизводства, а хотел организовать на «Мосфильме» выпуск большего количества именно хороших фильмов самых разнообразных жанров. А для этого надо было, делая ставку на мастеров киноискусства, привлекать к сотрудничеству известных писателей и талантливую творческую молодёжь.

Важным для Пырьева как директора было создание условий для постоянного повышения профессионального уровня сотрудников студии, включая работников средних технических специальностей: ассистентов оператора, гримёров, монтажниц, бутафоров. Для решения этой задачи Иван Александрович организовывал своеобразные семинары, где каждый мастер должен был выступить со своей темой, в которой он был особенно силён. Один раз в неделю с января по май, когда большинство режиссёров находится в городе, на «Мосфильме» стали проводиться лекции.

Эти мероприятия вызвали на студии массовый интерес. Собрания проводились в самом большом просмотровом зале, который набивался до отказа. Программа лектория охватывала все компоненты создания фильма и не обошла ни одного крупного мастера. Лекторы были как на подбор. На семинарах выступили М. И. Ромм (темы: режиссёр – актёр фильма, покадровая репетиция, монтажная разработка эпизода), А. П. Довженко (поэтический образ в кино), Г. В. Александров (режиссёрский замысел), Ю. Я. Райзман (актёрский ансамбль), Э. К. Тиссэ (мастерство оператора), Л. О. Арнштам (музыка в фильме), В. П. Каплуновский (художник в кино), С. И. Юткевич (контрапункт фильма), И. А. Пырьев (режиссёр-организатор творческо-производственного процесса создания фильма), А. Л. Птушко (комбинированные съёмки), В. А. Лещев (звук), Е. Л. Дзиган (режиссёрский сценарий), Г. Б. Марьямов (организация кинопроизвод-

ства) и т. д. Даже ВГИК в лучшие свои годы не имел такого созвездия преподавателей. Эти творческие семинары на «Мосфильме» стали предтечей Высших курсов режиссёров, созданных также по инициативе И. А. Пырёва.

В сложившейся кадровой ситуации Иван Александрович придавал огромное значение выдвиганию молодёжи. Он понимал, что именно от молодых кинематографистов зависит будущее студии, да и всей отечественной кинематографии.

И. А. Пырёв приложил немало сил для того, чтобы официально организовать курсы кинорежиссёров, на которых азам профессии могли учиться талантливые люди с жизненным опытом и осознанным желанием попробовать свои силы в киноискусстве. Ему удалось убедить Министерство культуры СССР в необходимости открытия двухгодичных режиссёрских курсов, приказ об учреждении которых вышел 4 июня 1956 г. Согласно указанию Министерства 16 августа 1956 г. была сформирована приёмная комиссия, в которую вошли И. А. Пырёв (председатель), К. К. Юдин, С. И. Юткевич, А. П. Довженко, М. И. Ромм, М. К. Калатозов, А. В. Шеленков, Ю. Я. Райзман, В. Ю. Агеев, Л. О. Арнштам, Н. М. Лотошев, Н. Н. Крюков, Л. З. Трауберг, Н. В. Алексева.

На режиссёрские курсы принимались лица в возрасте не моложе 23 и не старше 35 лет, имеющие высшее образование и опыт творческой деятельности в области искусства не менее 2-х лет. Это могли быть работники всех творческих специальностей (театральные режиссёры и актёры, художники, драматурги и писатели и т. п.). Первый набор (30 человек) был успешно осуществлен, и слушатели приступили к занятиям 1 сентября 1956 г.

Созданные И. А. Пырёвым режиссёрские курсы обрели славную историю.

В 1960 г. к ним добавились Высшие сценарные, преобразованные в 1963 г. в Высшие двухгодичные курсы сценаристов и режиссёров, существующие и поныне.

Первыми наставниками будущих режиссёров и сценаристов стали Михаил Ромм, Иван Пырьев, Леонид Трауберг, Сергей Юткевич, Евгений Габрилович, Лео Арнштам, Григорий Рошаль.

Благодаря этим курсам в нашем кино появилось очень много талантливых кинематографистов, и, что очень важно, данный вид обучения не исчерпал себя до наших дней, подтвердив прозорливость И. А. Пырьева, понимавшего насколько важно приходить в профессию осознанно сделав этот жизненный выбор.

Главной задачей для Пырьева было обновление творческого коллектива «Мосфильма». Курсы – курсами, но помимо этого он постоянно выискивал молодые дарования. У Пырьева было потрясающее чутьё на людей, он мог угадывать ещё совершенно никому неизвестные и даже не проявленные таланты. Иван Александрович искал кадры для «Мосфильма» повсюду. Эльдара Рязанова, снимавшего заказные фильмы на производственные темы, он нашёл на студии научно-популярных фильмов. Будущего автора «Сорок первого» и «Баллады о солдате» Григория Чухрая Пырьев пригласил перейти на «Мосфильм» с киностудии им. Довженко, где тот работал ассистентом. Пырьев привлек к работе на «Мосфильме» сценаристов Юлия Дунского и Валерия Фрида, протянув им руку помощи в сложной жизненной ситуации. Дело в том, что в 1944 г., будучи студентами ВГИКа, Дунский и Фрид были арестованы и осуждены по нескольким пунктам 58-й статьи на 10 лет тюремного заключения, которые отсидели полностью с последующей реабилитацией в 1956 г. Под покровительством Пырьева Валерий Фрид и Юлий Дунский смогли запустить в производство свой первый фильм.

Благодаря И. А. Пырьеву в 1956 г. на киностудии «Мосфильм» первые постановки получили режиссёры: В. Ордынский, С. Самсонов, Г. Чухрай, Э. Рязанов, З. Аграненко, В. Каплуновский, А. Гончаров; операторы:

С. Полуянов, А. Харитонов, Л. Крайненков, И. Слабневич, В. Монахов, Ф. Добронравов; художники: С. Волков, И. Новодерёжкин, К. Степанов и др.

На «Мосфильме» было создано пять режиссёрских мастерских, возглавляемых крупнейшими мастерами: Г. Александровым, М. Роммом и С. Юткевичем, А. Ромом, Г. Рошалем и Е. Дзиганом, Л. Арнштамом, которые передавали молодёжи свой опыт и обучали её секретам производства кинофильмов.

В творческих мастерских занимались молодые кинорежиссёры: В. Басов, Ю. Озеров, Ю. Вышинский, В. Ордынский, А. Рыбаков, В. Герасимов, Г. Чухрай, С. Самсонов, Ю. Чулюкин, а также приглашенные из театров режиссёры: А. Гончаров, В. Плучек, Б. Голубовский, С. Колосов, З. Аграненко, А. Тутышкин и др.

Точно так же была организована работа по обучению операторов и звукооператоров. Пять крупнейших мастеров операторского искусства – Э. Тиссэ, А. Шеленков, В. Павлов, Б. Волчек и Ю. Екельчик – руководили работой прикрепленной к ним операторской молодёжи.

Такая кадровая политика «омоложения» коллектива студии и постоянная забота директора о профессиональном росте сотрудников позволили «Мосфильму» долго удерживать лидерство в кинематографической среде. Григорий Чухрай, Эльдар Рязанов, Леонид Гайдай, Юрий Озеров, Александр Алов и Владимир Наумов, Владимир Басов, Михаил Швейцер и многие другие постановщики в течение последующих десятилетий создавали картины, составлявшие основу репертуара советского кинопроката и почитаемые ныне как классика отечественного киноискусства.

Управление большим творческим коллективом требовало новых подходов. При увеличении объёмов выпуска фильмов Худсовет студии перестал справляться со своими задачами, поскольку нагрузка на него многократно возросла. При одновременной работе над 25–30

картинами нужно было проводить по 80 заседаний в год (почти по два заседания в неделю). Регулярный просмотр текущего материала съёмочных групп почти ежедневно отнимал не менее 50% времени. Работать в таком режиме было крайне сложно, да и практически невозможно.

И. А. Пырьев совместно с кинорежиссёром М. И. Роммом придумали новую форму организации фильмопроизводства на студии. Они предложили на «Мосфильме» создать 4–5 самостоятельных производственно-творческих объединений, которые (на основе полной добровольности) должны собрать работников основных творческих профессий и организаторов производства в единые, постоянно действующие коллективы, способные многие художественно-творческие и организационно-производственные вопросы по фильмам решать самостоятельно.

Пырьев и Ромм предложили предоставить творческим объединениям большие права и делегировать им часть полномочий, которые ранее имели только дирекция и Художественный совет студии. Такой подход к делу мог не только упростить и улучшить систему руководства производством отдельных фильмов, но и позволить дирекции и Художественному совету сосредоточить своё внимание на более важных и принципиальных вопросах, стоящих перед студией в целом.

Не дожидаясь согласования этого плана с Министерством культуры, Пырьев стал постепенно внедрять его в жизнь. Так, в январе 1955 г. Иван Александрович создал на «Мосфильме» первое подобное объединение – Творческую мастерскую народного артиста РСФСР А. П. Довженко, включив в её состав кинодраматурга-режиссёра Н. Фигуровского, режиссёров В. Левина и Ю. Солнцева.

Затем он сосредоточил своё внимание на организации творческого объединения, которое должно было заниматься исключительно выпуском комедийных картин. Проблемы развития комедийного жанра в кино были

тогда чрезвычайно острыми. В начале 1950-х гг. кинокомедия оказалась практически на грани исчезновения.

Пырьев как признанный комедиограф не мог мириться с этим и отчаянно пытался реанимировать любимый жанр: искал сценаристов и режиссёров, которые смогли бы сделать настоящую комедию. Самый показательный тому пример связан с дебютом в игровом кино Эльдара Рязанова, которого Пырьеву пришлось буквально заставить взяться за фильм «Карнавальная ночь». Иван Александрович лично курировал картину. В результате на экраны вышел настоящий шедевр, собравший в 1956 г. рекордное количество зрителей – 48,6 миллионов человек.

Комедия всегда была в числе любимых зрителями жанров. И. А. Пырьев стремился увеличить их выпуск, для чего в ноябре 1956 г. предложил создать на «Мосфильме» Творческое производственное Объединение комедийных и музыкальных фильмов, назвав его Студией комедии «Мосфильма» [60].

В начальный период ее существования управлением занималась организационная комиссия, назначенная Пырьевым 26 октября 1957 г. В неё вошли режиссёры Г. Александров, К. Юдин, драматурги К. Минц, Л. Малюгин, М. Слободский, актёры М. Жаров, И. Ильинский, композиторы Н. Богословский, А. Лепин. Председателем комиссии был избран Г. В. Александров, позже Григорий Васильевич был назначен руководителем самой Студии комедии.

Как показала история, надежд Пырьева эта группа кинематографистов не оправдала. В начале 1960-х Иван Александрович, уже не являясь директором «Мосфильма», попытался реанимировать эту идею и безуспешно.

А тогда И. А. Пырьева в первую очередь волновали текущие дела «Мосфильма» и выполнение плановых показателей студии. Но не только. Он осознавал, что все работники студии являются наследниками признанного во

всем мире советского кинематографа 1920–1940-х гг. Но как сохранялось это великое наследие? Никакой работы в этом направлении просто не велось. У Пырьева были основания переживать и тревожиться за сохранность ценнейших материалов, связанных с созданием выдающихся отечественных фильмов, с работой крупнейших мастеров, к тому же на студии сохранялись интересные образцы старой кинотехники и т. д. Все эти ценности были рассредоточены в разных местах: валялись по кабинетам, часто находились в личной собственности отдельных творческих работников, просто терялись, а нередко и уничтожались. Материалы никто намеренно не собирал, не систематизировал и не изучал. Понимая всю пагубность такого отношения к собственной истории, приказом от 8 января 1955 г. И. А. Пырьев основал Музей киностудии «Мосфильм». Иван Александрович понимал, что нельзя упускать время, необходимо как можно быстрее организовать работы по сбору, сохранению и обработке исторически ценных материалов для их использования в практической и научной работе.

Для руководства работой музея был создан Совет музея, в который вошли И. Г. Ростовцев (председатель), А. М. Роом (зам. председателя), С. И. Юткевич, Э. К. Тиссе, А. А. Уткин, Г. Б. Марьямов, В. И. Ковригин, Б. А. Михин, Р. С. Александрова [52].

Для размещения музея были предоставлены помещения на 4-м этаже творческого крыла Главного корпуса, ранее занимаемые парткабинетом и библиотекой фабкома. В них был проведен ремонт. И после большой подготовительной работы 26 ноября 1957 г. при «Мосфильме» открылся первый киномузей.

Но не только опыт прошлого, но и современное творчество работников студии, создающих картины на высоком художественном уровне, по мнению Пырьева, должно было быть зафиксировано для грядущих поколений. Для этого в январе 1956 г. Иван Александрович добил-

ся разрешения на выпуск ежегодника студии объёмом 30 печатных листов с целью накопления и популяризации передового опыта в области творческого труда по созданию кинофильмов. Тогда же была утверждена редакционная коллегия нового альманаха: И. А. Пырьев (главный редактор), А. П. Довженко, С. И. Юткевич, И. А. Рачук, М. И. Ромм, И. В. Чекин и др. Ответственным секретарём альманаха стал А. В. Мачерет. Всего было подготовлено и издано семь выпусков ежегодника [48].

Забота о прошлом совмещались в голове Пырьева с думами о настоящем и будущем. Он был убеждён – мало выпустить фильм, необходимо прилагать больше сил для популяризации произведений киноискусства и активно работать со зрителями.

В 1955 г. по инициативе И. А. Пырьева впервые был организован и проведен (исключительно с целью продвижения картин) фестиваль фильмов производства киностудии «Мосфильм». Он считал, что такие мероприятия крайне необходимы для непосредственной связи зрителей и кинематографистов. Фестивальные программы непременно должны были включать в себя зрительские конференции, на которых кинорежиссёры могли бы слышать отзывы и критику на свои кинофильмы, а также рассказывать любителям кино о творческих планах.

К слову сказать, фестивальное движение в СССР не имело какого-либо системного развития. В 1935 г. был проведён первый международный кинофестиваль под названием «Советский кинофестиваль в Москве». Вслед ему по стране прокатилась волна фестивальных программ, устроенных прокатчиками. На этом всё и закончилось. И только четверть века спустя, в 1959 г., по инициативе Е. А. Фурцевой форум возродился уже как Московский международный кинофестиваль.

Первый фестиваль «Мосфильма» был проведен в мае-июне 1955 г. в городах Сталино (ныне Донецк), Свердловске (ныне Екатеринбург) и Челябинске, а также в районах

освоения целинных земель. Причём демонстрировались на фестивале только новейшие картины «Мосфильма».

В 1956 г. Главное управление кинофикации и кинопроката совместно с «Мосфильмом» провело ещё один фестиваль фильмов этой студии, в 1955–1956 гг. Фестиваль прошел в Новосибирске, Куйбышеве (ныне Самара) и в районах Краснодарского края.

Студийная жизнь интересовала Пырьева во всех аспектах, он замечал всё, что так или иначе влияет на общее состояние дел на вверенном ему «Мосфильме». Директор ревностно следил за тем, чтобы техническое оснащение студии и её производственные возможности постоянно укреплялись. Если возникали сложности и даже конфликтные ситуации, он яростно отстаивал интересы работников студии.

Тому пример ситуация, вынудившая Пырьева бороться за сохранение «южной базы» «Мосфильма» в Ялте, которую в июле 1956 г. Совет Министров СССР решил передать Министерству культуры Украинской ССР. Этот факт означал, что «Мосфильм» лишился своей единственной южной базы с долгой летней натурой и возможностью снимать фильмы морской тематики. Ялтинская база не раз выручала кинематографистов, а в иных картинах морской пейзаж был просто необходимым компонентом изобразительного решения фильма.

23 июля 1956 г. И. А. Пырьев написал письмо председателю Совета Министров СССР В. М. Молотову и лично первому секретарю ЦК КПСС Н. С. Хрущёву, в котором защищал интересы не только «Мосфильма»: многие съёмочные группы «Ленфильма» и студии им. Горького тоже вели в Ялте натурные съёмки. В своём письме Пырьев подчеркивал: «Следует принять во внимание особое значение Ялтинской кинофабрики для съёмки фильмов с морской натурой, которые имеются в производственных планах всех киностудий. Вряд ли стоит перечислять десятки фильмов, выпущенных в последние

1,5 года центральными киностудиями, при полном или частичном использовании Ялтинской кинофабрики.

В настоящее время в Ялте успешно работают съёмочные группы «Илья Муромец» и «Дон Кихот». На смену им выезжают «Поэт», «Челкаш», «Высота». Это только по «Мосфильму», а ведь по опыту прошлых лет туда также поедут съёмочные группы «Ленфильма» и студии им. Горького.

Ялтинская кинофабрика имеет большое значение для центральных киностудий Советского Союза.

В то же время необходимо отметить, что Украинская кинематография располагает хорошей и полностью ещё не использованной южной базой в г. Одессе.

Спрашивается, почему, во имя чего киностудия «Мосфильм», выпускающая почти 1/3 фильмов в стране и бесперебойно обслуживающая «Ленфильм» и киностудию им. Горького базой в Ялте, должна лишиться этой единственной южной съёмочной базы и находиться в полной зависимости от Киевской или какой-либо другой киностудии.

Можно легко и просто доказать, что такого рода «реорганизация» принесёт только вред делу дальнейшего расширения производства фильмов.

Мы убедительно просим оставить Ялтинскую кинофабрику в ведении киностудии «Мосфильм».

Если же такое решение по каким-либо причинам всё же будет принято, то мы просим сделать это только после того, как нам будет дана возможность построить съёмочную базу на юге страны» [49].

Своей категоричностью и решительностью И. А. Пырьеву удалось убедить руководство страны сохранить Ялтинскую киностудию в качестве киносъёмочной базы для крупнейших киностудий Москвы и Ленинграда.

На долю Пырьева как директора «Мосфильма» выпало ещё одно важное для судеб отечественного кинематографа дело, а именно – внедрение в кинопроизводство систе-

мы широкоэкранный кино с соотношением сторон экрана 1:2,35 (тогда как обычный формат имел соотношение 1:1,66) и наличием стереофонического звука. Эти технические эффекты усиливали впечатления кинозрителей, особенно на просмотрах фильмов, в которых было много массовых или батальных сцен, либо присутствовали живописные пейзажные панорамы.

Именно «Мосфильм» под руководством И. А. Пырьева освоил и внедрил новую технологию съёмки и в 1956 г. выпустил первый отечественный широкоэкранный фильм «Илья Муромец» режиссёра Александра Птушко.

Вслед за названной картиной начались съёмки второго широкоэкранный фильма «Пролог», обдумывались и другие. Необходимо было расширять возможности съёмки с использованием широкоэкранных систем, что требовало вновь пересмотреть план переустройства павильонов и цехов «Мосфильма».

И. А. Пырьев обратился с просьбой внести изменения в технический проект реконструкции и расширения киностудии «Мосфильм». Он был услышан, соответствующие меры приняты. Студию оснастили необходимой киносъёмочной и кинопроекционной техникой, а летом 1957 г. была смонтирована экспериментальная установка для проекции широкоэкранных фильмов.

В середине 1950-х гг. отечественная кинематография существенно преобразилась. Даже сегодня поражает скорость, с которой происходили события, меняющие ход истории отечественного кино, и флагманом этого движения стала киностудия «Мосфильм», возглавляемая И. А. Пырьевым. Совсем недавно, ещё 2–3 года назад, казалось, что кинопроизводство в стране вот-вот остановится: но благодаря общим усилиям отечественное киноискусство стало демонстрировать свои успехи не только советским зрителям, но и всему миру. Ярким подтверждением тому стал фильм Григория Чухрая «Сорок первый», вышедший на «Мосфильме» в 1956 г. и получив-

ший одну из премий X Международного кинофестиваля в Каннах, а также фильм Михаила Калатозова «Летят журавли» («Мосфильм», 1957 г.), ставшим единственным советским полнометражным фильмом, получившим гран-при того же кинофестиваля.

Иван Александрович Пырьев, погружённый в бесконечные заботы «Мосфильма», мыслил куда шире, чем это ему полагалось по должности. Он имел своё видение перспектив развития кинематографа в СССР и говорил об этом в публичных выступлениях и докладах. Пырьев являл собой пример человека государственного масштаба, который был способен выявлять ключевые проблемы сложнейших процессов, а главное – предлагал способы преодоления преград, стоящих на пути развития отечественного кинематографа. Невероятная работоспособность и подвижничество Пырьева никого не оставляли равнодушным. Иван Александрович собрал вокруг себя людей близких по духу, деятельных и свободно мыслящих. Они и стали авангардом в деле переустройства жизни на киностудии. Среди коллег Пырьева было много поддерживавших его, но были и недовольные, как правило, из числа тех, кому не нашлось места в водовороте бурно развивающихся событий, поскольку эти люди были не способны принять новые правила жизни и не выдерживали заданного Пырьевым темпа работы. Со стороны недовольных в вышестоящие органы приходили анонимки, дискредитирующие деятельность Пырьева. Но тот, казалось, не замечал всех этих «происков» недоброжелателей.

Иван Александрович был одержим своей работой и убеждён в том, что давно назрела необходимость в проведении ряда крупных мероприятий государственного масштаба, которые должны резко продвинуть вперёд отечественный кинематограф. Его предложения касались буквально всех видов деятельности, обеспечивающих

функционирование кинокомплекса страны. Он обращал внимание руководства на необходимость обновления техники, расширения производственной базы киностудий, улучшения организации процесса создания фильмов, развития кинофикации и проката, изменения существующей системы руководства отраслью, оздоровления общественной атмосферы в кинематографии.

И. А. Пырьев был отлично информирован о состоянии дел во всей кинопромышленности СССР. Он понимал, что все достижения в области широкого экрана и стереозвуча не перекрывают проблем повседневной работы. И погоня за успехами его не увлекала. Гораздо важнее для Пырьева было создание для всех кинематографистов нормальных равных условий для проведения съемок, налаживание качественной печати копий черно-белых и цветных картин, повышение культуры кинопоказа. А для всего этого нужна была качественная плёнка, съёмочная и звукозаписывающая аппаратура, аппаратура для монтажа звука, отвечающая современным требованиям и пр.

Ивана Александровича брала досада от того, что картины высокого художественного уровня из-за брака кинопечати зрители видят не в лучшем виде, часто даже не разбирая слов. Он пытался объяснить чиновникам всех уровней, что кинематография – искусство, которое создается при помощи высококачественной техники, развитие которой должно опираться на научно-исследовательскую экспериментальную базу и перспективный план.

Пырьев внимательно следил за достижениями кинематографии за рубежом и сравнивал условия работы советских и зарубежных коллег. Он знал, что в мировой практике кинопроизводства сложились определенные нормы и стандарты. В частности, Пырьев обращал внимание руководства на недостаточное количество павильонных площадей на отечественных киностудиях. Так, в США в те годы действовало 150 павильонов (каждый не меньше 1000 кв. м, рассчитанный на съёмки двух фильмов в год).

А на всех советских тогда был 31 павильон с общей площадью 17500 кв. м, причём больших было менее десяти.

И. А. Пырьев как директор «Мосфильма» видел недостатки и в системе финансирования деятельности киностудий. В середине 1950-х гг. финансирование каждой картины осуществлялось по отдельно утвержденной смете. Такой подход создавал много проблем и не оставлял директору никаких возможностей хоть как-то влиять на общую ситуацию на студии. Пырьев предлагал вернуться к системе, которая существовала до 1938 г., когда студия брала аванс (или кредит) по укрупнённым показателям, а после выпуска картины на экран получала проценты от сборов проката. Чем лучше была картина, тем скорее погашался аванс (кредит), и студия начинала получать прибыль, создававший у директора маневренный фонд. При этом в конце года вся чистая прибыль сдавалась в доход государства.

Другой проблемой, которую пытался решить Пырьев, было очень жёсткое лимитирование плёнки для производства фильмов. Он считал это мнимой экономией, так как стоимость плёнки все же была мала в сравнении с общими затратами на картину.

В целом же доходность нашего кинематографа напрямую зависела от уровня кинофикации страны. И. А. Пырьев был убеждён, что имел место большой недобор средств от проката из-за недостаточного количества киноустановок. По его мнению, необходимо было срочно и резко увеличивать их число, и, конечно же, обратить серьёзнейшее внимание на качество культурного обслуживания населения работниками проката.

Будучи директором «Мосфильма», Пырьев понимал, что студия не существует вне общей системы кинопроизводства, кинофикации и кинопроката, и положение дел в каждом из этих звеньев существенно влияет на общий результат работы и судьбу каждого конкретного фильма. В своих жёстких оценках положения дел в кинематогра-

фе Иван Александрович был абсолютно прав. В середине 1950-х гг. СССР находился на последнем месте в Европе по уровню кинофикации, и на том же последнем месте по среднему показателю посещений кинотеатров на душу населения за год. По мнению Пырьева, все эти проблемы, а точнее, поиски их решения замыкались на Министерстве культуры СССР. А поскольку реформирование отрасли в целом шло недостаточными, по его убеждению, темпами, то корень зла виделся именно в системе управления кинокомплексом. Он считал, что трёхлетняя деятельность Министерства культуры показала неспособность быстро и гибко решать вопросы развития кино.

Пырьев, как и многие, считал, что назрел вопрос о создании для кинематографии отдельного органа управления, с достаточно оперативным руководством, максимально приближенным к производству. Пост директора крупнейшей студии страны давал Ивану Александровичу возможность и право на самом высоком уровне бить в набат и призывать к кардинальному реформированию всего кинодела СССР.

Забегая вперед, можно утвердительно сказать, что многие проблемы кино были взяты под особый правительственный контроль, и уже в ближайшие годы сделано было так много, что по посещаемости кинотеатров Советский Союз вышел в лидеры проката и стал абсолютным мировым рекордсменом.

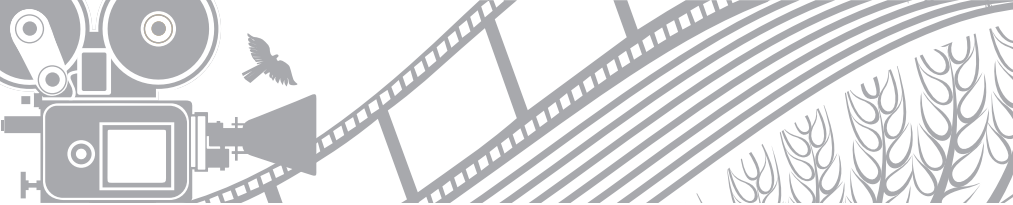
Число самих киноустановок (включая передвижки) в стране возросло в 2 раза: если в 1951 г. их было 42 тысячи, то в 1960 г. – более 103 тысяч! 1960-е гг. стали «золотым веком» советского кинематографа. В 1962 г. в СССР было продано свыше 4,5 миллиарда билетов, что говорит о том, что среднестатистический житель страны побывал за год в кино 20 раз! Абсолютный рекорд был достигнут в 1968 г., когда был зарегистрирован наивысший средний показатель – 22 посещения в год на человека. Каковы бы ни были условия в кинотеатрах, зритель 1960-х гг. шёл в

кино, его влекли именно фильмы – и советские, и зарубежные. Таких результатов посещаемости кинотеатров в мире больше не добивался никто и никогда!

Но чтобы такие разительные перемены случились, необходимо было приложить немало сил. Большую роль в этом прорыве сыграло профессиональное сообщество кинематографистов, которое было в хорошем смысле слова одержимо идеей переустройства устаревшей системы организации производства фильмов и имело желание обрести право голоса в принятии решений на государственном уровне, напрямую касающихся состояния дел в кинематографии и перспектив ее развития.

С этой целью была учреждена общественная организация – Союз работников кинематографии, в создании которой самое деятельное участие принял Иван Александрович Пырьев.





СОЮЗ РАБОТНИКОВ КИНО

Глава тринадцатая

Радение за судьбы отечественного киноискусства и чувство долга побудили И. А. Пырьева поставить перед собой сложнейшую сверхзадачу: начать реформирование отрасли посредством деятельности общественной организации работников кинематографии, идеей создания которой Иван Александрович был увлечен со времен Великой Отечественной войны. С годами необходимость такого союза казалась ему всё более очевидной. Даже обывателю, не вникающему в суть дел, было странно, что в стране подобные организации давно существовали у писателей, архитекторов, композиторов, художников. И только кинематографисты работали исключительно под жёстким контролем государства, будучи полностью подчинёнными власти чиновников от кино. Пырьев был уверен, что сплочённая в единый творческий союз кинематографическая общественность может сделать очень многое для развития и популяризации достижений отечественного кино.

Такой Союз был нужен для того, чтобы сосредоточить в своих руках научную работу и кинокритику, разрабатывать теоретические вопросы кино, способствовать развитию кинотехники, продвигать передовые идеи киноискусства.

В практической плоскости Иван Александрович предлагал передать организации Дом кино, который на тот момент практически бездействовал, и при нём создать фильмотеку с правом международного обменного фонда. Такой некоммерческий обмен фильмами мог дать возможность организовывать просмотры и лекции, способствующие пропаганде наших картин за рубежом, и позволял бы держать в курсе дел мировой кинематографии наших специалистов.

Журнал «Искусство кино» Пырьев тоже предлагал передать Союзу кинематографистов, для того, чтобы сделать его настоящей трибуной творчества и критики.

По его убеждению, Союз кинематографистов должен был возродить движение Общества друзей советского кино, которое ранее активно работало и поддерживало кинолюбителей, создавало кружки кинотехники, киноклубы. Тем более, что развитие кинотехники в середине 1950-х гг. позволяло создать широкую сеть любительских киностудий. И. Пырьев считал важным поддерживать этот вид творчества и создавать условия для его развития.

Принципиальным вопросом в деле создания Союза было определение источников финансирования его деятельности. Иван Александрович предполагал, что сможет создать такие условия, что общественная организация сама будет зарабатывать средства на поддержание своей деятельности. В первую очередь он рассчитывал на то, что при Союзе будет организован кинофонд, и средства будут поступать за счёт доходов от лекций и показов фильмов, а также за счёт отчислений от проката и деятельности подсобных предприятий.

Союз, по мнению Пырьева, должен был взять на себя организацию домов творчества и озаботиться бытовой стороной жизни кинематографистов, оказывая им помощь в решении житейских проблем. Он недоумевал, почему для работников кино нет никаких лечебных учреждений и вообще нет каких-либо видов общественной помощи, тогда как в других видах искусств коллеги располагали соответствующими фондами, обеспечивающими работников лечением, отдыхом, условиями для творчества, оказывали бытовую помощь, выделяли денежные ссуды и пр.

Для Пырьева настал момент, когда, сконцентрировав все свои силы и заручившись поддержкой единомышленников, он перешёл к конкретным действиям, целью которых было рождение мощной общественной организации – Союза кинематографистов СССР. На ближайшие годы для него это стало главным делом жизни.

Прежде чем развернуть широким фронтом работу по созданию Союза, И. А. Пырьев стал искать поддержку в высшем эшелоне партийной власти и нашёл её в лице Д. Т. Шепилова, многие годы занимавшего пост главного редактора газеты «Правда», а в 1956 г. назначенного секретарем ЦК КПСС. По его совету Пырьев стал готовить аргументированное письмо, которое Д. Т. Шепилов готов был передать в нужные руки. Письмо составлялось на «Мосфильме» в обстановке строжайшей секретности. Нельзя было допустить, чтобы Н. С. Хрущёв узнал о нём раньше времени.

Для составления обращения первому секретарю ЦК КПСС был приглашен узкий круг московских кинематографистов (А. Згуриди, Ф. Эрмлер, М. Донской, С. Юткевич и др.), а также вызван из Ленинграда С. Д. Васильев – директор киностудии «Ленфильм». Собрать инициативную группу было непросто, так как это письмо могло обернуться для подписантов крупными неприятностями.

В своем обращении именитые кинорежиссёры стремились аргументированно объяснить, зачем нужен Союз и почему его созданию они придают первостепенное значение в деле дальнейшего развития советского искусства.

И на сей раз коллективное обращение сработало. 3 июня 1957 г. на заседании секретариата ЦК КПСС обращение кинематографистов было рассмотрено, а главное – принято долгожданное решение о создании Союза работников кинематографии СССР (СРК СССР).

И. А. Пырьев и его соратники уже через три дня – 6 июня 1957 г. – создали Оргбюро СРК СССР, председателем которого стал Иван Александрович Пырьев, его заместителями – С. И. Юткевич и А. М. Згуриди. В состав Оргбюро вошли также Г. В. Александров, В. П. Басов, С. Ф. Бондарчук, С. Д. Васильев, Е. И. Габрилович, С. А. Герасимов, А. Д. Головня, А. Н. Грошев, М. К. Калатозов, И. П. Копалин, Н. А. Крючков, Л. Д. Луков, В. В. Монахов,

Р. Д. Нифонтова, М. Г. Папава, Л. П. Погожева, И. А. Рачук, М. И. Ромм, С. И. Ростокский, Г. Л. Рошаль, В. Н. Сурин, Н. К. Черкасов, Г. Н. Чухрай, Р. Н. Юренев, Ф. М. Эрмлер, а также несколько представителей кинематографий союзных республик. Для работы в Оргбюро были предусмотрено приглашены два ключевых чиновника Министерства культуры СССР.

Оргбюро (вскоре оно стало именоваться Президиумом Оргкомитета) было представлено только самыми именитыми и благонадежными кинематографистами. И. А. Пырьев намеренно собрал такую группу, чтобы не вызывать подозрений у власти в том, что общественная организация создается для противодействия системе государственного управления.

Через две недели, 28–29 июня 1957 г., состоялся I пленум Оргбюро Союза работников кинематографии СССР. Он был очень хорошо подготовлен, прошёл в приподнятой, деловой атмосфере и завершился принятием многих важных решений. В начале заседания в торжественной обстановке И. А. Пырьев огласил судьбоносный документ – решение ЦК КПСС о создании Союза работников кинематографии СССР. Этим же документом устанавливалось, что отныне журнал «Искусство кино» становится совместным печатным органом Министерства культуры СССР и Оргбюро Союза работников кинематографии СССР. В ведение Союза были переданы Московский и Ленинградский Дома кино, а также Дом творчества в Болшево. На первых порах финансовое содержание этих организаций, по решению Министерства культуры СССР, осуществлялось в виде отчислений (0,25%) от прибылей кинопроката. Чуть позже, в 1959 г., Союз отказался от государственных денег и полностью перешёл на самофинансирование всех видов своей деятельности. Собственных доходов Союзу хватало не только на обеспечение деятельности самой организации, но на строительство

Домов кино, Домов творчества, Дома ветеранов кино и пр. Это был беспрецедентный случай в нашей отечественной культуре – самоокупаемая общественная организация с большими капиталами – феномен, отцом которого стал Иван Александрович Пырьев.

Такой подход к основам существования общественной организации был для него делом принципа. С момента создания Союза Иван Александрович полагал, что его отличительной чертой станет то, что он будет мощнейшей творческой общественной организацией с огромным полем деятельности. Но для этого нужна была определенная самостоятельность в своих действиях, которая в свою очередь должна основываться на финансовой независимости.

Собственные средства на содержание организации и проведение различных мероприятий обуславливали право на собственное мнение и относительную самостоятельность в принятии решений.

Чтобы понять суть случившего, надо вспомнить, что кинематограф в СССР всегда находился под контролем и непосредственным управлением государства. Старшее поколение кинематографистов на своём опыте знало, что это такое. Государственные киноведомства в СССР менялись с такой быстротой (Всесоюзное кинофотообъединение, Госкино, Совкино, Союзкино, Главное управление кинофотопромышленности, Главное управление кинематографии, Комитет по делам кинематографии, Министерство кинематографии, Министерство культуры), что подчиненные толком не успевали понять, в чём отличие методов управления каждым из них. Но, конечно, не смена вывесок тяготила работников кино, а абсолютная зависимость творческого процесса от мнения чиновников и далеко не всегда справедливые оценки творчества.

Каждый кинематографист думал, что по чести и по совести «офицера судить может только офицер», то есть оценивать уровень художественного произведения должно профессиональное сообщество, конечно, с учётом мнения вышестоящих органов власти. Роль общественного мнения в управлении кинопроцессом в стране И. А. Пырьевым считалась если не главной, то равной. По сути, Иван Александрович призывал к созданию в СССР общественно-государственной модели кинематографа. Таких слов в те годы никто не произносил, но именно такое устройство системы имели в виду все, кто поддержал идею создания Союза кинематографистов.

Первые результаты работы Оргкомитета заключались в документальном оформлении целей и задач деятельности Союза, создании структуры организации, установлении порядка приёма в члены Союза работников кинематографии. В составе Союза было создано девять творческих секций и комиссий: секции художественной, документальной, научно-популярной и мультипликационной кинематографии, секции кинодраматургии, критики и теории, науки и кинотехники, а также комиссии по работе с кинолюбителями и по международным связям. Все они тут же приступили к практической работе. Одновременно осуществлялась работа по созданию республиканских Союзов и местных отделений СРК. Штат Союза работников кинематографии разместился в Доме кино на Васильевской улице, в котором по настоянию Пырьева была проведена реконструкция.

Кроме текущей организационной деятельности и разработки программ перспективной работы, И. А. Пырьев и члены Оргкомитета СРК уделяли большое внимание решению бытовых проблем кинематографистов. В круг забот Оргбюро (причём, в числе первоочередных задач) вошло решение «квартирного вопроса». Иван Александрович предложил решать его за счёт личных средств кинематографистов, для чего добился разрешения на созда-

ние жилищно-строительного кооператива кинорботников и возведение многоквартирного дома на участке Московского Дома кино. Нужда в таком доме действительно была, так как большая часть молодых творческих работников, пришедших в последние годы в кинематографию и создавших ряд значительных произведений, была совершенно не обеспечена жилплощадью.

Боле того, И. А. Пырьев обратился в Совет Министров СССР с ходатайством о распространении действия постановления Правительства об улучшении жилищных условий научных работников от 27 марта 1933 г. на работников кинематографии – членов Союза работников кинематографии СССР. Речь шла о дополнительных льготных метрах жилплощади для членов Союза. И такое решение было принято. К слову, инициатива Пырьева помогла не одному поколению кинематографистов улучшить свои жилищные условия.

И это ещё не всё. Председатель Оргкомитета СРК обратился в правительство с предложениями об улучшении пенсионного обеспечения творческих работников кинематографии. На государственном уровне эта инициатива поддержана не была, но позже Союз сам решил этот вопрос, выделяя собственные средства на дополнительное пенсионное обеспечение членов своей организации.

Конечно, деятельность Оргкомитета была направлена не столько на улучшения жизни членов Союза (что тоже было важно), сколько на общественную работу в области популяризации киноискусства. И эта деятельность изначально была поставлена на широкую ногу. Так, первые массовые праздники кино в СССР стали проводиться именно под эгидой Союза работников кинематографии. Уже 1 сентября 1957 г. в Москве, в Зелёном театре Измайловского парка прошёл первый массовый праздник советского кино с участием известных кинематографистов. Начиная с этого момента, Оргкомитет СРК будет каждый

год устраивать подобные мероприятия, придавая им все больший размах.

Поворотной для отечественной истории киноискусства стала инициатива И. А. Пырьева о проведении совместно с Министерством культуры СССР и Институтом истории искусства АН СССР научной сессии, посвященной 40-летию отечественного кинопроизводства. Эта юбилейная дата сама по себе означала отсчёт истории кино с 1917 г., что вело к прямому отрицанию всего, созданного в российской кинематографии до Октябрьской революции. И уже накопилось достаточно научных работ, которые принижали или даже очерняли весь российский дореволюционный кинематограф. И. А. Пырьев, не согласный с таким «подходом», имел смелость развернуть научную дискуссию так, что именно с этой сессии кинематографистов и ученых, приуроченной к 40-летию советской кинематографии, начался процесс реабилитации дореволюционного кино.

Сессия состоялась 25–26 декабря 1957 г. в Доме кино. Вступительное слово было предоставлено киноведу Ростиславу Юреневу. С сообщениями выступили Семён Гинзбург («Наследство дореволюционной кинематографии»), Владимир Михайлов («Русская дореволюционная кинохроника»), Евсей Голдовский («Русская дореволюционная кинотехника»), Одиссей Якубович («Ранние художественные фильмы в России»). Своими воспоминаниями поделились деятели русского дореволюционного кино Иван Перестиани, Ольга Преображенская, Лев Кулешов, Александр Левицкий, Александр Лемберг, Вера Орлова.

Всё случившееся на этом мероприятии было очень важно и для дальнейшего пересмотра научных концепций истории российского киноискусства, и для конкретных деятелей кино. Ведь многие кинематографисты, в том числе вошедшие в когорту классиков отечественного кино, начинали свою кинокарьеру на первых русских ки-

нофабриках и в киноателье. И получилось так, что часть их творческой биографии, относящаяся к дореволюционному периоду, в различных публикациях либо имела туманные оценки, либо вовсе не упоминалась, как будто ничего и не было. Организовав научную дискуссию, Оргкомитет Союза добился официальной положительной оценки дореволюционной кинематографии и общественного признания значимости начального периода творческой деятельности работников кино. Более того, он ещё и подготовил представления на награждение правительственными наградами группы старейших кинематографистов (чтобы закрепить результат).

Важно заметить, что бережное отношение к «своим корням» культивировалось в Союзе с момента его создания. В 1957 г. Оргкомитет СРК получил разрешения на установление мемориальных досок в память о С. М. Эйзенштейне и А. П. Довженко, совсем недавно (25 ноября 1956 г.) ушедшем из жизни.

Особое внимание уделялось Оргкомитетом организации республиканских союзов кинематографистов. Делегации ведущих кинематографистов регулярно выезжали на республиканские киностудии, чтобы оказать творческую помощь и организационную поддержку молодым коллегам. Первые поездки в Грузию, Армению и Азербайджан состоялись уже летом и ранней осенью 1957 г. Делегации СРК возглавлял М. И. Ромм, который обсуждал с коллегами перспективы создания в республиках отделений Союза работников кинематографии. В ближайшие планы Оргкомитета входило создание СРК Украины. На переговоры в Киев ездил сам И. А. Пырьев и Е. И. Габрилович.

Важнейшее направление деятельности Союза работников кинематографии было связано с восстановлением творческих контактов с зарубежными коллегами.

Уже на I пленуме Оргкомитета СРК И. А. Пырьев заявил: «В задачу Союза должно входить и расширение наших связей с зарубежными деятелями кино. Сейчас это приобретает особо важное значение потому, что, как вы знаете, всё больше и больше расширяется практика совместных постановок наших киностудий с кинопроизводством других стран. Отсутствие общественно-творческих организаций зачастую лишало нас возможности участвовать в международных прогрессивных кинообъединениях, осложняло наши связи с академиями кино, фильмотеками и киномузеями, существующими во многих странах. Создание Союза во многом облегчит эту задачу и даст возможность установить со всеми подобными организациями деловой контакт, обмен опытом и фильмами. Кроме того, Союз будет принимать активное участие и в отборе кинокартин на международные фестивали, и в подборе состава наших делегаций, что до сих пор, как мне кажется, носило случайный и не всегда продуманный характер» [1].

Решением этих задач занималась комиссия по международным связям Союза работников кинематографии, которую возглавляли режиссёры Сергей Юткевич и Александр Згуриди, обладавшие большим опытом общения с зарубежными кинематографистами и, что немаловажно, личными связями с видными деятелями мирового кино. Позднее эту комиссию возглавил Александр Васильевич Караганов (с 1958 – главный редактор, а с 1960 г. – директор издательства «Искусство», а с 1965 г. – секретарь правления Союза кинематографистов СССР).

Работа международной комиссии СРК велась по нескольким направлениям, а именно: установление контактов и вступление в международные киноорганизации (Международная Ассоциация научного кино, Международный Союз кинотехнических объединений, Международный центр кинофильмов для молодёжи при ЮНЕСКО, Международная гильдия сценаристов и др.);

обеспечение более широкого участия советского кино в международном фестивальном движении и его присутствия в прокате зарубежных стран; установление личных контактов с ведущими, как тогда говорили, прогрессивными мастерами мирового кино.

Союз активно занимался продвижением лучших фильмов на советские экраны, ознакомлением зрителей с творчеством профессионалов киноискусства. Именно Союз работников кинематографии вёл работу по организации таких мероприятий, как Недели французского, итальянского, польского кино и др., инициировал и организовывал приглашения в СССР ведущих кинорежиссёров, проводил ретроспективы их работ. Его деятельность не распространялась на коммерческую сторону международного сотрудничества в области кино, этим вопросом занималось исключительно Всесоюзное объединение по экспорту и импорту кинофильмов «Совэкспортфильм».

Но эффективность реализации международных программ советского кино во многом зависела от участия в них именно СРК. Причина этого состояла в том, что кинематографисты успешнее чиновников вели переговоры с зарубежными коллегами, поскольку общались с ними на одном языке – языке искусства. Часто в таких переговорах участвовали Сергей Герасимов, Григорий Чухрай, Станислав Ростоцкий, Алексей Каплер и другие известные деятели кино, обладавшие даром красноречия и умением убеждать.

С учётом всех этих обстоятельств функции «Совэкспортфильма» и Союза работников киноискусства СССР дополняли друг друга. Члены комиссии по зарубежным связям СРК преимущественно устанавливали первые творческие контакты, присматривались к ситуации, заводили необходимые знакомства. А следом появлялись представители «Совэкспортфильма», которые заключали договоры о сотрудничестве и открывали в разных странах свои представительства.

Оргкомитет СРК работал очень энергично, оттого все события вокруг него развивались с невероятной быстротой. Уже через 3–4 месяца работы члены Союза развернули кипучую деятельность, которая в первую очередь была направлена на разрешение самых тяжелых проблем в отечественной кинематографии. Почувствовав ветер перемен, И. А. Пырьев со всей своей неудержимостью и натиском взялся за неподъемный труд по переустройству всей системы кинопроизводства силами общественной организации.

И в этом был весь парадокс личности Пырьева. Ведь совсем недавно с высоких трибун его называли «лакировщиком действительности» (и это клеймо угодники партийных начальников и завистники Пырьева неустанно тиражировали даже после его смерти), но Иван Александрович не оправдывался и не пытался с кем-то спорить, он просто делал то, что считал должным.

Пырьев собрал вокруг себя мощную команду единомышленников, в которую входили едва ли не все самые крупные мастера советской кинематографии. Точно оценивая возможности и способности членов Оргкомитета СРК, он смог организовать работу Союза так, что она одновременно стала динамично развиваться во многих направлениях. Имея на всё собственное мнение, И. А. Пырьев признавал значимой и важной позицию каждого, строго соблюдая принцип – все решения Союза должны быть выражением общего мнения. Сплоченность и здоровый дух внутри организации позволяли с успехом отстаивать интересы кинематографистов, защищать отдельных работников от необоснованных нападков чиновников. Поэтому с мнением Оргкомитета Союза стали считаться на самых верхах. Хотя сам факт критики управленцев, ранее не виданный и не слышанный, не мог не вызывать раздражение киноначальников.

Всё случившееся в 1957–1958 гг., связанное с активной деятельностью Оргкомитета СКР, означало то, что в партийно-государственной системе управления кинематографией появилась мощная общественная организация, взявшая на себя роль лидера и генератора всех главных идей и инициатив, которые способствовали динамичному развитию отечественного киноискусства.

Для решения разных проблем Пырьев обращался во всевозможные инстанции, входил в любые партийные и правительственные кабинеты, на правах председателя Оргкомитета Союза работников кинематографии выступал от лица стремительно набирающей мощь отрасли кинопроизводства. Он отлично понимал, что представляет интересы кинематографистов, произведения которых приносят стране не только славу, но и громадную финансовую прибыль. И это придавало ему ещё больше уверенности.

Работоспособность Пырьева вызывала удивление. Занимаясь делами Союза, он параллельно участвовал во всевозможных творческих дискуссиях, старался не пропускать просмотров ни одного значительного фильма, заседал во множестве комиссий, при этом он не терял из виду ни важных дел, ни мелочей.

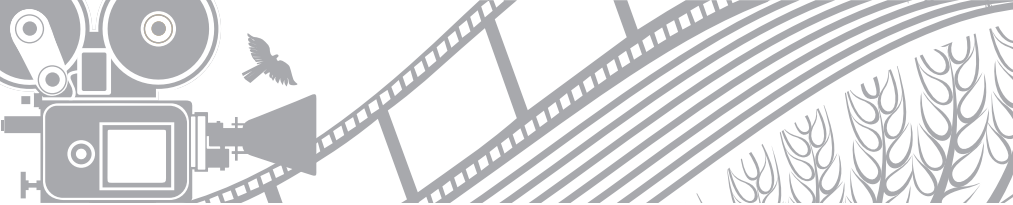
Воздвигнув практически новый «Мосфильм», создав хорошие условия для работы коллектива, Иван Александрович решил уйти с поста директора студии. Реформаторский дух Пырьева подвиг его к тому, чтобы взять на себя ещё более тяжёлую ношу – руководство крупнейшим творческим Союзом.

Добровольно оставив высокую должность директора «Мосфильма» 10 декабря 1957 г., он оставил за собой руководство одним из мосфильмовских творческих объединений (II Творческое объединение, позже – творческое объединение «Луч»).

И всё же Пырьев всегда был и оставался в первую очередь Художником. Руководящая и административная

работа не могли подавить в нём желания создавать новые фильмы. Долгое время он откладывал собственную постановку, ждал, когда настанет подходящий момент. В последние полгода своего директорства И. А. Пырьев всерьёз занимался подготовкой к новой картине. И наконец у режиссёра появились возможность вновь заняться любимым делом.





ДИАЛОГ С ДОСТОЕВСКИМ

Глава четырнадцатая

Лето 1957 г. в жизни Пырьева было, наверное, самым «жарким». Помимо постоянных дел на «Мосфильме», эпохального события, связанного с созданием Оргкомитета Союза работников кинематографии, режиссёр ещё и погрузился в сложнейший постановочный процесс, связанный с экранизацией романа Ф. М. Достоевского «Идиот».

Когда у Ивана Александровича родилась мысль экранизировать Достоевского, доподлинно неизвестно. Зафиксирован факт разговора между И. А. Пырьевым и С. М. Эйзенштейном, состоявшегося в 1943 г. в Алма-Ате. Сергей Михайлович, готовясь к съёмкам «Ивана Грозного», перечитал «Братьев Карамазовых» Ф. М. Достоевского и поделился с Пырьевым мыслями о возможной экранизации этого романа. В ответ на что Пырьев объявил о своём желании поставить фильм по роману «Идиот».

Важно напомнить, что к творчеству Ф. М. Достоевского в СССР отношение было сложное. Оно начало обретать негативный оттенок ещё в 1920-е гг., а с приходом к власти Сталина и ужесточением политического режима в СССР творчество Достоевского оказалось по сути под негласным запретом. Его религиозные искания были отнесены к заблуждениям. Достоевского объявили противоречивым депрессивным писателем. Обобщённо и упрощённо его герои характеризовались как душевно надломленные люди с мрачным болезненным отношением к действительности, мучимые душевными метаниями и внутренними конфликтами. В литературоведении укоренился уродливый термин «достоевщина», объединяющий все негативные характеристики «упаднического» творчества Ф. М. Достоевского. Его произведения не изучались в школе, практически не инсценировались и не экранизировались.

И только в период «оттепели» имя Федора Достоевского постепенно стало возвращаться к читателям и зрителям. Что касается кинематографа, то важнейшая роль в

этом процессе была сыграна именно Иваном Александровичем Пырьевым.

Что заставило его взяться за эту работу, сложно сказать. Очевидно, что это было внутренней потребностью режиссёра, поступком художника, сделанным для осознания собственного внутреннего роста. Никого из писателей или сценаристов к работе по подготовке экранизации режиссёр не привлекал. Он написал его самостоятельно, по разным источникам – в 1947 или 1948 году, хотя отлично знал: поставить фильм в то время у него нет ни единого шанса.

Сам режиссёр объяснял своё обращение к Достоевскому так: «Я всё острее стал ощущать нарастающую внутреннюю неудовлетворенность своей работой: сценарно-драматургический материал, над которым приходилось работать, не ставил сложных творческих задач, не требовал полного напряжения творческих сил, не давал ничего нового, неожиданного и глубокого... Приступая к экранизации романа Достоевского, я лишился всех своих навыков и вступал как бы в неведомую для меня область...» [8].

Ранее Пырьева увлекала исключительно современная жизнь, и ей он посвящал свои фильмы последние 30 лет жизни, хотя попытки сделать фильм на основе литературной классики были, но дальше подготовки режиссёрских сценариев дело не заходило.

Так получалось, что Пырьев дорабатывал почти каждый литературный сценарий, который брал для постановки, но никогда не считал себя драматургом. Работая над очередным фильмом, он всё больше опасался повторов и даже внешнего подобия сценарных ходов. В какой-то момент Пырьев почувствовал неприятные симптомы того, что находится у опасной черты, за которой он будет уже не художником, а ремесленником от кино, который делает добротные вещи и не более. Ему срочно нужен был для работы такой материал, который даст возможность испытать свои силы в постановке фильма по содер-

жанию и форме совершенного, не похожего на всё ранее созданное.

В Достоевском он увидел своё спасение. В нём было всё, что нужно: сложность и глубина психологической разработки характеров, острота конфликтов, сила страстей, высокое искусство диалога и пр.

Почему выбор пал именно на роман Ф. М. Достоевского «Идиот»? В первую очередь в этом произведении Пырьев увидел огромную любовь писателя к людям, «униженным и оскорбленным», стремление к социальной справедливости, горячее желание найти правду в жизни. И, конечно, удивительное умение раскрывать глубины психологии личности, тайники её души, а также стремление показать «положительно прекрасного человека».

Готовый сценарий лежал в столе Пырьева много лет. В первый раз режиссёр серьёзно задумался об осуществлении замысла постановки «Идиота» в 1955 г., когда сам был директором «Мосфильма». Причём он не стал писать «сам себе» как директору студии никаких заявок на сценарий, а сразу пошёл в Министерство культуры. И уже заручившись поддержкой Министерства, предоставил свой сценарий на суд художественного совета киностудии «Мосфильм», который был создан для обсуждения пырьевской работы 9 декабря 1955 г. (Таков был строго соблюдавшийся порядок: сценарный отдел «Мосфильма» должен был представить предлагаемый для постановки сценарий на обсуждение художественному совету студии).

Все присутствовавшие на этом заседании кинематографисты с большим воодушевлением вели дискуссию, понимая, что участвуют в судьбоносном для нашего кино событии. 20 лет на советском экране не было произведений Достоевского. Последняя экранизация произведения писателя вышла в СССР в 1934 г. – это был фильм Григория Рошаля «Петербургская ночь». И с тех пор Достоевский в СССР не экранизировался.

Все члены художественного совета поддержали Пырьева, особо подчеркивая, что его фильм станет первопроходцем современного советского киноискусства в деле освоения творческого наследия Ф. М. Достоевского. Никто не сомневался, что картина будет сделана на высоком художественном уровне, рассчитанном и на советских зрителей, и на зарубежную аудиторию. Последнее было важно, так как экспортный вариант картины по Достоевскому был в тот момент крайне необходим. Именно в это время западные кинематографисты стали проявлять активный интерес к классику русской литературы, и тем самым ставили в неудобное положение всю отечественную кинематографию.

Но в 1955 г. И. А. Пырьев так и не приступил к постановке фильма «Идиот». Позже он объяснял это большой занятостью на посту директора «Мосфильма» и трудными поисками исполнителя главной роли князя Мышкина. Необоримое желание начать постановочную работу заставило Пырьева в 1956 г. написать заявление об увольнении с должности директора киностудии, но его просьба удовлетворена не была. Сожалея, что сценарий лежит без движения, Пырьев отдал его режиссёру Сергею Юткевичу. Тот сначала с радостью согласился сделать эту постановку, но вскоре охладел к ней, поскольку не смог найти подходящую кандидатуру на главную роль.

Ситуацию изменил случай. Когда шло утверждение актёров для фильма Григория Чухрая «Сорок первый», среди претендентов на главную роль Пырьев увидел выпускника Вахтанговского театрального училища Юрия Яковлева и понял, что именно он должен сыграть князя Мышкина. Режиссёр почувствовал в начинающем актёре природное благородство и внутреннюю чистоту, так необходимые в работе над образом главного героя. С этого момента Пырьев больше ни минуты не сомневался, что он нашёл нужную кандидатуру, оставалось только ждать подходящего момента для запуска фильма в производство.

Иван Александрович тяготился тем, что находится в постоянном цейтноте. Но в 1957 г., несмотря на все сверхнагрузки, режиссёр все же приступил к работе над фильмом. Возможно, Пырьева подтолкнуло к этому шагу и то обстоятельство, что в театральных кругах вдруг тоже пробудился интерес к Достоевскому. В 1957 г. на сцене БДТ был поставлен спектакль «Идиот». Так получилось, что на российскую театральную сцену Достоевского вернул Г. Товстоногов, а в кинематограф – И. Пырьев, и произошло это практически одновременно.

Экранизация «Идиота» была задумана Пырьевым в двух фильмах: первый – «Настасья Филипповна», второй – «Аглая», однако поставлен был только один фильм – «Настасья Филипповна». Пырьеву пришлось приложить немало усилий, для того, чтобы облечь роман в драматургическую форму, но он не переписывал произведение Достоевского, он только несколько видоизменил его, сохранив язык и стиль оригинала. Ограниченные временные рамки фильма и необходимость единого «нерва» картины требовали от Пырьева определения некоего центра, вокруг которого бы разворачивались события. Им стала фигура Настасьи Филипповны. Но князь Мышкин не перестал быть главным персонажем киноповествования Пырьева, ведь ради этого образа режиссёр и взялся когда-то за перо, считая его актуальным для современного искусства.

Вторая попытка приступить к постановочным работам была поддержана Министерством культуры СССР, которое 12 июля 1957 г. издало приказ о запуске в производство фильма «Настасья Филипповна» со сроком сдачи картины 6 февраля 1958 г. Министерство утвердило сметную стоимость фильма в достаточно скромных пределах – 3930 тыс. руб. Хотя Пырьев имел основания и возможность запросить для своего достаточно сложного

в постановке фильма и более значимую сумму, но «злоупотреблять служебным положением» не стал.

Довольно быстро режиссёр сформировал постановочную группу, пригласив в качестве главного оператора Валентина Павлова (своего бессменного товарища по искусству с 1940 г.), а в качестве художника-постановщика – Сталена Волкова.

Когда киногруппа Пырьева приступила к работе, возникло множество вопросов. Режиссёр настаивал на том, чтобы при подготовке декораций и костюмов художники старались максимально приблизиться к правдивому воспроизведению предметов быта и одежды того времени, в котором происходило действие картины. Было пересмотрено множество книг, газет и журналов. Большим подспорьем оказалась книга Н. П. Анциферова «Петербург Достоевского». С большим азартом постановщики выискивали любые детали, способные дать подсказки в работе Сталену Волкову и художнику по костюмам Константину Савицкому.

Уже запуская фильм в производство, Пырьев осознал, что у него возникли проблемы с музыкальным оформлением кинофильма. Как правило, он загодя продумывал темы для очередной картины, но в данном случае режиссёр не обнаружил ни одного музыкального произведения с интерпретацией образов либо тем из произведений Достоевского.

Режиссёр имел твердое убеждение, что музыка в картине не может быть иллюстративной, она непременно должна стать органичным элементом общей драматургии фильма. На помощь постановщику пришёл композитор Николай Крюков, работавший с Пырьевым над двумя картинами («Конвейер смерти» и «Сказание о земле Сибирской»), который не побоялся взяться за сложнейший материал и успешно справился с поставленной задачей.

Актёрский состав картины режиссер тоже собирал не без сложностей. Если на роль князя Мышкина у него был

исполнитель – Юрий Яковлев, то с другими актёрами он определялся, что называется, «по ходу дела». Пырьеву казалось, что на роль Настасьи Филипповны исполнительницу он найдет без труда. В театрах Москвы он знал много превосходных актрис. Но всё оказалось сложнее. Съёмки уже начались, а подбор актрисы всё продолжался. Пырьев пересмотрел кучу фото- и кинопроб, но ни в одной актрисе он не видел Настасьи Филипповны. Тем временем сроки поджимали, четверть картины была уже отснята. И в этот критический момент возникла кандидатура Юлии Борисовой, молодой актрисы театра им. Вахтангова.

Начались пробы, разговоры о роли... Но оказалось, что будучи очень требовательной к себе, Борисова была не уверена, что справится с ролью. Её сомнения усиливал тот факт, что предложение Пырьева сняться в кино было первым в её жизни. Иван Александрович полтора месяца уговаривал Юлию Борисову, ни на день не останавливая съёмочный процесс. Он снял уже 50% картины. Оставались только сцены с Настасьей Филипповной. Наконец, Юлия Борисова решила, когда никакого резерва времени на репетиции уже не осталось. Актриса сразу же должна была включиться в работу. И Юлия Борисова не подвела, она обнаружила способности вдумчиво работать над ролью и быстро входить в нужное рабочее состояние. На примере Юрия Яковлева и Юлии Борисовой Пырьев высоко оценил школу Вахтанговского театра, где не только великолепно учили актёрскому мастерству, но прививали актёрам общую культуру и этические нормы профессионального поведения.

Пырьеву и самому было непросто ощущать себя в ответственной роли постановщика фильма по роману Ф. М. Достоевского. В ходе работы он не раз испытывал колебания, сомнения, опасения за результат. Именно это волнение за исход дела заставило его вести монтаж отдельных кусков фильма параллельно со съёмками для

того, чтобы была возможность убедиться в верности принятых решений и при необходимости исправить ошибки.

Он постоянно искал лаконичные и выразительные средства подачи отдельных сцен, для чего даже нарушал неписанные кинематографические законы. Например, актёрам тогда категорически не разрешалось смотреть прямо в камеру, только в сторону. А Пырьев решил, что Юрий Яковлев (князь Мышкин) будет произносить основную часть текста прямо глядя в камеру, что позволяло сделать Мышкина прямым собеседником кинозрителя. В фильме вообще было довольно много крупных планов, и до конца работы Ивана Александровича не оставляла тревога за правильность данного решения основных сцен картины.

1 апреля 1958 г. готовая лента «Настасья Филипповна» была представлена на суд Художественного совета «Мосфильма», который единодушно признал, что фильм – большое достижение советского киноискусства.

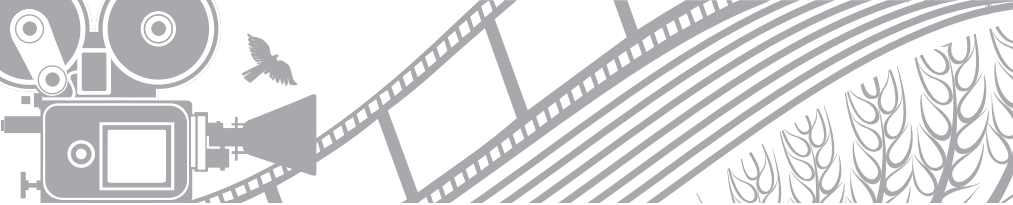
По мнению коллег, И. А. Пырьев сумел прочесть роман глазами современного художника, мастерски отобрать материал и сделать лаконичное по форме, содержательное и эмоционально насыщенное произведение, наполненное высоким гуманизмом. Участники обсуждения сходились в одном мнении: своей работой над экранизацией режиссёр показал, как можно, не теряя духа автора, сделать совершенно самостоятельное драматургическое и кинематографическое произведение. Художественный совет отметил блестящую работу актёров и в первую очередь Ю. Яковлева в роли князя Мышкина и Ю. Борисовой в роли Настасьи Филипповны. Не осталось незамеченным и высокое мастерство оператора Павлова – редкая выразительность его портретов, точная передача настроения сцены, умение передать эмоциональную атмосферу действия.

Члены Худсовета дали высокую оценку и работе художника Сталена Волкова, сумевшего создать оригинальное изобразительное решение фильма и придумать

такие сложные декорации, которые при съемках довольно больших по метражу сцен давали свободу для работы оператора и режиссёра. Все компоненты фильма и работа всех членов постановочной группы (включая композитора Н. Крюкова) получили одобрение и даже искреннее восхищение. Мнения коллег очень ободрили режиссёра.

12 мая 1958 г. фильм И. А. Пырьева «Идиот» («Настасья Филипповна») был выпущен на всесоюзный экран. Появление первой экранизации Достоевского, воплощенной таким мастером, как Пырьев, вызвало живой интерес публики. Фильм «Идиот» посмотрели 30,9 миллиона зрителей. Картина «Настасья Филипповна» была присуждена вторая премия Всесоюзного кинофестиваля в Киеве (1959 г.), а также вручен диплом Международного кинофестиваля в Эдинбурге (Шотландия).





ПОСТИЖЕНИЕ КЛАССИКИ

Глава пятнадцатая

В своей творческой и общественной работе И. А. Пырьев умел поразить всех своей невероятной трудоспособностью. Понять, как один и тот же человек одновременно может заниматься с полной самоотдачей совершенно разными делами и выдерживать колоссальные физические и эмоциональные нагрузки – просто невозможно. Будучи занят на студии, снимая собственные картины, он одновременно был весьма деятельным председателем Оргкомитета Союза работников кино. Причём никакие творческие отпуска он никогда не брал. Даже в самые напряженные съёмочные дни он не забывал о своем любимом детище – Союзе работников кинематографии – и находил время следить буквально за всем, что происходит в Союзе.

Иван Пырьев умел совмещать творческую и общественную работу и уделял этим двум сторонам своей жизни равное внимание. И чем активнее была его общественная деятельность, тем притязательнее становились творческие планы.

Работая над фильмом «Идиот», режиссёр увлекся идеей экранизации романа Л. Н. Толстого «Война и мир». И так же, как в случае с романом Ф. М. Достоевского, он самостоятельно приступил к написанию сценария экранизации произведения русского классика.

Это было не первое обращение И. А. Пырьева к творчеству Льва Толстого. В 1940 г., раздумывая над неудачей только что вышедшей картины «Любимая девушка», он начал работать над сценарием экранизации романа «Воскресение», пытаясь отвлечься от грустных мыслей, но с пользой для себя. И. А. Пырьев даже написал киносценарий под названием «Катюша Маслова», но вскоре работу эту оставил и погрузился в постановочный процесс новой картины «Свинарка и пастух».

Намерение возобновить работу над фильмом по толстовскому произведению режиссёр пытался донести до начальства в 1946 г. Но тогда руководством студии

И. А. Пырьеву было предложено совместно с драматургом Марией Смирновой поработать над сценарием «Воспитание чувств». Сотрудничество с кинодраматургом по невыясненным причинам не состоялось. Хотя фильм по сценарию М. Н. Смирновой, получивший название «Сельская учительница», был поставлен в 1947 г. другим режиссёром – Марком Донским.

А пока И. А. Пырьев, назначенный на роль режиссёра-постановщика этой картины, ждал доработки и утверждения сценария, он обратился к начальнику Главного управления по производству художественных фильмов М. К. Калатозову с просьбой рассмотреть его полностью готовый сценарий «Катюша Маслова» и запустить его в производство. К тому времени сценарий уже был обсуждён на киностудии «Мосфильм» и заключение главного редактора В. А. Сутырина было весьма лестным: «Действительно, «Катюшу Маслову», превосходно сделанную т. Пырьевым экранизацию романа Л. Н. Толстого «Воскресение», можно считать вполне законченным литературным сценарием; в нём имеется чёткая и правильная сюжетная конструкция, объединяющая в одно драматическое целое все эпизоды, сами эпизоды выбраны так, что они дают полнокровные образы действующих лиц, раскрывают перед зрителем их богатый внутренний мир, свойственный толстовским персонажам. К этому следует сделать весьма важное примечание: т. Пырьев почти весь сценарий сконструировал при помощи подлинного толстовского текста – обстоятельство, показывающее сколь «кинематографична» проза Толстого. Таким образом, в руках у т. Пырьева имеется вещь, над которой он мог бы начать работать как режиссёр немедленно» [63].

Однако в предложении Пырьева главная редакция «Мосфильма» усмотрела нежелание режиссёра работать с М. Н. Смирновой над лентой «Воспитание чувств» («Сельская учительница») и стала настаивать на том, что-

бы режиссер не самоустранился от этой работы. В итоге Иван Александрович отказался от постановки предложенного фильма и, как следствие, не получил тогда возможности сделать экранизацию романа Толстого.

Теперь же, десятилетие спустя, Пырьев посягнул на вершину творчества Л. Н. Толстого – роман «Война и мир». Приказ Главного управления по производству фильмов Министерства культуры СССР о заключении договора на написание сценария 2-х серийного фильма «Война и мир» вышел 21 июля 1956 г.

В силу загруженности Ивана Александровича работа продвигалась медленно. 15 ноября 1957 г. он сдал наброски к 1-й и 2-й серии в виде 100-страничной рукописи и попросил отсрочки в связи с тем, что в это время ещё был занят постановкой фильма «Идиот». Пырьев просил перенести сдачу сценария на март 1958 г., и предложил вариант не 2-х, а 3-х серийной картины. Но и к этому сроку завершить работу у него не получилось.

Только после выпуска в прокат фильма «Идиот» режиссер сдал сценарную разработку редакционному совету Главного управления по кинопроизводству Министерства культуры СССР. Её обсуждение состоялось 8 августа 1958 г. Все присутствовавшие на этом мероприятии признали, что Пырьевым была проделана большая серьёзная работа. Редакционный совет поддержал режиссёра-сценариста в том, что картина должна иметь 3 серии под рабочими названиями «Андрей Болконский», «Наташа Ростова», «1812 год», и предложил в короткие сроки (до 15 октября 1958 г.) окончательно завершить работу над первыми двумя сериями.

Иван Александрович писал сценарий вот уже два года. Закончить работу в срок мешали уважительные обстоятельства, но думать о «Войне и мире» он не переставал: замысел картины в его голове постоянно расширялся – от первоначальных 2-х серий теперь уже до 4-х.

Более всего лишало Пырьева желания положить все силы на сценарий фильма то, что решение вопроса о постановке этой экранизации на высшем уровне постоянно откладывалось. А он, при всей своей загруженности, не мог себе позволить работать впустую, без перспективы осуществить замысел на экране.

Когда режиссёр брался за эту работу, то предполагалось, что фильм будет выпущен к 50-летию со дня смерти Л. Н. Толстого, то есть в 1960 г. Об этом были предварительные договоренности с руководством. Но когда 14 мая 1958 г. на заседании коллегии Министерства культуры СССР состоялось обсуждение плана производства художественных фильмов на 1959–1960 гг., то экранизация романа «Война и мир» в этот план включена не была. Пырьев недоумевал. А причиной того, что отечественная постановка картины «Война и мир» решением министра культуры Н.А. Михайлова была отложена на неопределенный срок, стало то, что как раз в это время для проката в СССР был куплен итало-американский фильм того же названия, поставленный по роману Л. Н. Толстого американским режиссёром Кингом Видором. На экраны этот фильм должен был выйти в начале 1959 г. Делать параллельно советскую версию киноэпопеи министр культуры посчитал неуместным и предложил на 3–4 года, а то и на 5 лет отложить работу над советской экранизацией. Как известно из истории, так и случилось. В 1965–1967 гг. фильм «Война и мир» в 4-х частях действительно был поставлен, но другим режиссёром – Сергеем Бондарчуком.

А тогда консервацию работ над картиной Пырьев воспринял болезненно. Полторы готовых серии и два года его работы над сценарием ушли впустую. Для себя он эту тему закрыл навсегда. Режиссёр был серьёзно занят текущей творческой и общественной работой и тратить время на проекты с неопределенным будущим считал неоправданной расточительностью.

Все душевные раны И. А. Пырьев всегда лечил работой. Практически без паузы после съемок фильма «Идиот» Иван Александрович взялся за новую картину – экранизацию повести Ф. М. Достоевского «Белые ночи». Он, что называется, был в материале, и ему искренне хотелось сделать больше для возвращения в отечественный кинематограф имени русского гения.

Ситуация была парадоксальной: пока в нашей стране решался вопрос, нужен ли Достоевский советским людям, и такими независимыми в суждениях людьми, как Пырьев, делались самые первые шаги на пути освоения наследия Достоевского, западные кинематографисты, почувствовав мощный потенциал произведений Федора Михайловича для кинематографии, уже активно их экранизировали.

Так, в 1951 г. известный японский кинорежиссёр Акира Куросава снял фильм «Идиот», в 1956 г. француз Жорж Лампен поставил «Преступление и наказание», в 1958 г. в Италии появился телефильм Витторио Коттафави «Униженные и оскорбленные», Ричард Брукс (США) снял «Братьев Карамазовых», французский режиссёр Клод Отан-Лара выпустил на экраны картину «Игрок», в 1959 г. в Германии Францем Петером Вирта был снят фильм «Раскольников». Эти зарубежные трактовки Достоевского Пырьев считал поверхностными, а порою и ошибочными. Он хотел сделать всё от него зависящее для того, чтобы Достоевский вернулся на отечественные киноэкраны в достойном виде.

В экранизации повести «Белые ночи» у Пырьева был свой российский предшественник – Григорий Рошаль, фильм которого «Петербургская ночь» (1934) вобрал в себя сюжетные линии этого произведения, а также повести «Неточка Незванова». Но фильм Рошала уже стал историей, а вот свежий пример был ещё на слуху кинокритики. В 1956 г. итальянский режиссёр Лукино Вискон-

ти поставил фильм «Белые ночи» и, кстати, получил за него премию на Международном кинофестивале в Венеции.

Фильм И. А. Пырьева стал своеобразным ответом на работу итальянца, который предложил своё видение сюжета повести, время действия которого он перенёс в современность, а место действия – из Петербурга в Милан. Режиссер не признавал приёмов модернизма в экранизациях Достоевского и осуждал увлечение западных режиссёров «тёмной» стороной психологии киногороев. У него было своё понимание смысла повести Достоевского, и на предшественников Пырьев особо не оглядывался. Он считал «Белые ночи» тонким, лирическим, вдохновенным произведением, в героях которого есть и радость обретенной любви, и боль от несбывшихся надежд, и светлая грусть, и скромный подвиг самоотречения.

Иван Александрович довольно быстро написал и представил руководству «Мосфильма» сценарий, который уже 7 июля 1958 г. был принят и утверждён к производству. В плане постановочных затрат фильм Пырьева был необычайно скромен. По сути он ставился на двух актёров – исполнителей главных ролей Мечтателя и Настеньки. Особо сложных декораций фильм не требовал: для съёмок был сделан только один интерьер комнаты Мечтателя. В дополнение к основным сценам фильма предполагалось провести небольшие по метражу натурные съёмки в Ленинграде.

В постановочную группу Иван Александрович позвал проверенных в работе кинематографистов, с которыми ставил фильм «Настасья Филипповна»: оператора Валентина Павлова, художника Сталена Волкова, художника по костюмам Константина Савицкого. От оригинальной музыкальной драматургии Пырьев отказался намеренно, считая, что для данной картины как нельзя лучше подойдут отдельные музыкальные темы, взятые из произведений С. Рахманинова, А. Глазунова, Р. Штрауса, Дж. Россини.

Главные роли были доверены Олегу Стриженову, уже известному широкому кругу зрителей актёру (Мечтатель), и студентке ВГИКа Людмиле Марченко (Настенька). Остальных персонажей сыграли А. Федоринов (Жилец), В. Попова (Бабушка) и С. Харитоновна (Фекла).

Постановка «Белых ночей» далась Пырьеву гораздо легче предыдущей картины. Сам по себе краткий и чёткий новеллистический сюжет легко укладывался в рамки фильма, поэтому Пырьев основную сюжетную канву повести оставил в неприкосновенности. Чтобы сохранить на протяжении всей ленты повествовательную интонацию рассказа Мечтателя, режиссёр использовал крупные планы рассказчика и постоянное присутствие его голоса, комментирующего действие.

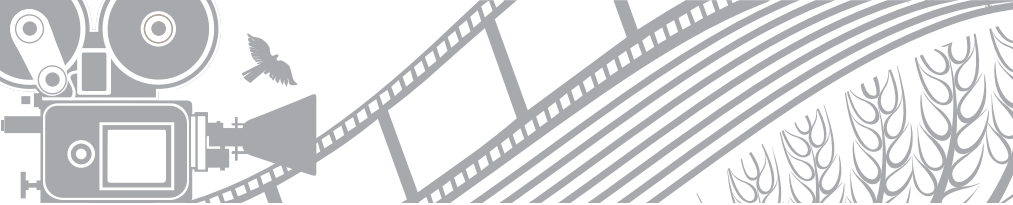
Фильм был поставлен в короткие сроки и 1 января 1960 г. выпущен в прокат. Обыкновенно доброжелательные рецензенты откликнулись на премьеру «Белых ночей» комплиментарными отзывами. Но известные критики фильм почти единодушно не приняли, сочтя его творческим поражением Пырьева. Об этом прямо говорилось в серьёзных критических статьях.

При этом массовому зрителю фильм понравился, о чём свидетельствует число посмотревших его зрителей – 22,4 миллиона человек. К тому же именно новая экранизация Пырьева получила признание на Западе. Фильм был закуплен многими прокатными фирмами, демонстрировался на престижных кинофорумах и получил множество наград (диплом Международного кинофестиваля в Эдинбурге (1959), диплом Международного кинофестиваля в Лондоне (1960), решением Британского киноинститута «Белые ночи» были признаны лучшим фильмом 1960 года (вместе с фильмами «Баллада о солдате» и «Мечь»)).

Так что признать фильм «Белые ночи» поражением, в чём пытались убедить режиссёра критики, И. А. Пырьев не мог. Он сам себе был самым строгим критиком, да и

к своим 60 годам Иван Александрович уже не был подвержен болезненным рефлексиям. У него просто на это не было времени, ритм его жизни заставлял постоянно находиться в творческом движении.





ПЕРВЫЙ СРЕДИ РАВНЫХ

Глава шестнадцатая

И. А. Пырьев непостижимым образом занимался одновременно совершенно, казалось, несовместимыми делами. Он всегда был внимателен к проблемам коллег, и даже в периоды очень напряженных и ответственных съёмок очередного фильма принимал активное участие в судьбах постановок других режиссёров, откликался на их просьбы о помощи, зачастую подставлял своё плечо, чтобы поддержать товарищей по искусству в трудный момент.

Были случаи, когда работа находила Пырьева совершенно неожиданно. Одна из таких историй произошла в 1958 г. К Ивану Александровичу Пырьеву приехали земляки с Алтая. Делегацию возглавлял Игнат Владимирович Громов – герой гражданской войны. Он обратился к Пырьеву с просьбой посодействовать созданию фильма о борьбе красных партизан за советскую власть на Алтае и о том, как после гражданской войны на алтайской земле обустроивалась новая жизнь.

И. А. Пырьев, всегда трепетно относившийся к сибирякам, не мог ответить отказом. Он согласился оказать содействие в осуществлении постановки фильма и лично взяться за организационную работу. В качестве драматургической основы ему показалась вполне подходящей пьеса Афанасия Салынского «Хлеб и розы», которая была написана в 1957 г. и шла тогда на сцене Московского театра им. Ленинского комсомола.

Действие пьесы начиналось в революционном Петрограде, где после закрытия в конце декабря 1917 г. Обуховского завода 12000 рабочих оказались без работы и средств к существованию. Под угрозой голода многие уезжали с семьями в деревни, поскольку там было легче прокормиться. Довольно большая группа рабочих собралась ехать на далёкий Алтай, где планировала организовать сельхозкоммуну. В январе 1918 г. в дорогу отправилось около 400 человек, которым по распоряжению В. И. Ленина было выделено 28 вагонов, 6 военных кухонь, 200 военных палаток, 25 комплектов упряжи и 50 винтовок.

По прибытии в район Усть-Каменогорска обуховцы обратились в ближайший местный сельсовет, который разрешил коммунарам пользоваться свободной землей в тысячу десятин. Таким образом, весной 1918 г. на высоком берегу реки Бухтарма среди живописных алтайских гор обосновалась коммуна питерцев. Их поселение получило название Первороссийское (кстати, оно существует и поныне). Но и на Алтае питерцев настигли события гражданской войны, в которых коммунары вынуждены были принять самое активное участие, чтобы защитить своё право на мирный труд на земле.

История питерцев-коммунаров в своё время была широко известна, в том числе благодаря деятелям культуры и искусства, отразившим её в своём творчестве (поэма «Первороссийск» Ольги Берггольц, игровой фильм «Первороссияне»).

Киногруппу фильма «Хлеб и розы» формировал лично Иван Пырьев. Постановщиком картины был выбран кинорежиссёр Ф. И. Филиппов. В 1936 г. он окончил режиссёрский факультет ВГИКа (мастерская С. М. Эйзенштейна) и работал вторым режиссёром в картинах Пырьева «Сказание о земле Сибирской» и «Кубанские казаки». Прежде чем приступить к съемкам, Ф. И. Филиппов несколько раз ездил на Алтай для работы в архивах, музеях, библиотеках, для встреч с бывшими коммунарами и очевидцами исторических событий.

Музыку к фильму взялся писать композитор Николай Крюков, стихи песен – Лев Ошанин. В качестве художника-постановщика был привлечен Б. М. Чеботарев, участвовавший в постановках «Сказание о земле Сибирской», «Кубанские казаки». Операторскую группу возглавляли Петр Емельянов и Игорь Черных. Сам И. А. Пырьев взял на себя роль художественного руководителя постановки и лично подобрал актёрский состав картины, в который вошли П. Кадочников, Л. Касаткина, А. Завьялова, С. Калинин, Г. Глебов, Э. Бредун, К. Хабарова и др.

Зимой 1959–1960 г. съёмочная группа выезжала на Алтай, но основные натурные съёмки были проведены с апреля по июль 1960 г. на Волге в Горьковской области. Для съёмок эпизода «Первая борозда» и других сцен, в которых был задействован трактор, полученный коммунарами в подарок от Ленина, по всей стране искали настоящий колесный трактор «Фордзон». Нашли его в Литве. (Эта американская раритетная машина 1913 года выпуска сохранилась до сего дня и ныне экспонируется в музее «Мосфильма»).

В событиях и образах героев фильма «Хлеб и розы» можно найти много параллелей с алтайской историей. В частности, в фильме есть персонаж, прототипом которого является герой гражданской войны на Алтае Ефим Мефодьевич Мамонтов, командующий Западно-Сибирской крестьянской партизанской армией (артист Лев Фричинский). Перед выходом фильма в прокат Федор Филиппов в одном из интервью журналистам подчеркнул, что свою картину «Хлеб и розы» кинематографисты посвятили не только борцам за советскую власть, но и всем целинникам Алтая.

Премьера фильма «Хлеб и розы» состоялась в Барнауле в начале ноября 1960 г. и произвела большое впечатление на кинозрителей. Жители Алтая понимали, о чем ведется речь в этой картине, поскольку многие из пришедших в кинотеатры знали обо всём не понаслышке. Они видели на экране свою жизнь.

Пока шли съёмки фильма «Хлеб и розы», события в жизни самого Пырьева складывались очень непросто. Он жил на преодоление, одновременно справляясь с нагрузками режиссёра-постановщика и главы Оргкомитета Союза работников кинематографии.

Процесс становления творческого Союза был связан с постоянно растущим объёмом дел и решением всевоз-

можных проблем. Пырьеву было уже почти 60 лет, но он не делал себе скидок на возраст. Однако работа здоровья не прибавляла, в 1959 г. Иван Александрович перенес инфаркт миокарда и тяжёлую операцию. Но даже с больничной койки он продолжал отдавать нужные распоряжения, писать обращения в вышестоящие инстанции, ни на день не оставляя без своего внимания текущую работу Союза.

Его детище – Союз работников кинематографии – неудержимо расширял свои ряды. В середине 1959 г. в него входило уже 2184 человека, общая численность штатных работников всех республиканских организаций составляла 139 человек, к тому же Союз располагал Домом кино и Домом творчества «Болшево», в которых работали 188 сотрудников. Общий фонд зарплаты на 1959 г. составлял 1894 тыс. руб., и её надо было людям регулярно выплачивать.

Первоначально Союз работников кинематографии не мог существовать без государственной финансовой поддержки. Но Пырьев хотел финансовой независимости и экономической устойчивости деятельности Союза. Для этого он усиленно занимался организационными вопросами создания Бюро пропаганды советского киноискусства, деятельность которого и должна была приносить Союзу собственные доходы. Иван Александрович писал докладные записки и письма в ЦК КПСС, в которых, основываясь на конкретных планах работы Бюро пропаганды советского киноискусства, доказывал возможность так развернуть его деятельность, чтобы она могла полностью обеспечить финансами работу Союза работников кинематографии по всем направлениям.

21 августа 1959 г. Совет Министров СССР под постоянным давлением Президиума Оргкомитета СРК и его председателя И. А. Пырьева наконец издал официальное постановление о создании Бюро пропаганды советского киноискусства. И это была, пожалуй, главная победа Союза, на долгие годы обеспечившая стабильные дохо-

ды и большие финансовые возможности организации. Бюро стало не только кормильцем Союза, но, что гораздо важнее, эта организация осуществляла поистине грандиозную работу по продвижению кино к советскому зрителю. Первым директором Бюро был назначен киноведец, выпускник ВГИКа Л. А. Парфёнов.

С самого начала деятельности Союз работников кинематографии выпускал для бесплатного распространения «Бюллетень СРК». Была ситуация, когда Пырьеву пришлось спасти это издание, после того, как вышло в свет постановление ЦК КПСС «О сокращении выпуска бесплатной литературы».

Иван Александрович огромное значение придавал выпуску специальной литературы и периодических изданий, посвященных киноискусству. Два года – 1959 и 1960 – он неоднократно обращался к Н. С. Хрущёву с ходатайствами о возобновлении выпуска газеты «Кино». Она выходила в 1923–1941 гг. и была очень популярна среди кинематографистов, но в военное время газету закрыли. И. А. Пырьев пытался возобновить издание, но его инициатива поддержана не была. Видимо, напористость и активность нового творческого Союза и его лидера начинали вызывать подозрение у чиновников, которые опасались представлять этой организации возможность выражать свою позицию через печатное слово в собственной газете.

В иной форме и уже без участия Союза предложение И. А. Пырьева всё же было реализовано в 1963 г., когда стала выходить газета «Советское кино» как еженедельное приложение к газете «Советская культура», которая в свою очередь являлась органом Министерства культуры СССР и ЦК профсоюза работников культуры.

Работу по популяризации киноискусства среди многомиллионной аудитории И. А. Пырьев считал наиважнейшим делом Союза работников киноискусства. Причём он предлагал вести её в двух направлениях, которые ориен-

тировались бы и на массового кинозрителя, и на профессионалов в области киноискусства. Он думал и об организации серьёзной научной работы в области теории и истории кино.

В то время Союз уже курировал журнал «Искусство кино», и все отмечали неоспоримый профессиональный рост этого периодического издания. Но журнал «Искусство кино» был создан специально для кинематографистов. Другое, более популярное и массовое периодическое издание – журнал «Советский экран», возродившийся в 1957 г., по мнению И. А. Пырьева, тоже должен был стать печатным органом Союза работников киноискусства.

«Советский экран» как приложение к «Киногазете» выпускался с 1925 г., часто менял названия, а в 1941 г. и вообще прекратил своё существование. В 1957 г. журнал стал вновь печататься, но под эгидой Министерства культуры. Пырьев считал, что участие Союза в работе над этим изданием расширит и обогатит его содержание, поэтому усиленно продвигал мысль об участии Союза работников кинематографии в подготовке выпусков этого журнала.

Предложение об участии СРК в качестве соучредителя журнала было поддержано, и уже с июля 1959 г. «Советский экран» стал выпускаться министерством совместно с Союзом работников кинематографии. И это пошло журналу на пользу. «Советский экран» с годами стал самым популярным массовым изданием о кино, тиражи которого к середине 1970-х гг. увеличились до 2 миллионов экземпляров!

Союз работников кинематографии видел свою миссию в том, чтобы как можно шире знакомить зрителей с новинками кинопроката, обращая особое внимание на произведения высокого идейного и художественного уровня, созданные как советскими кинематографистами, так и их зарубежными коллегами.

Союз придавал большое значение налаживанию дружеских связей с зарубежными деятелями культуры. Так, в 1959 г. в гостях у кинематографистов Москвы побывал певец, актёр и правозащитник Поль Робсон. В марте того же года по приглашению СРК в Москву приезжала делегация итальянских кинематографистов, в составе которой были Ч. Дзаваттини, К. Лидзани, У. Казираги и др. Тогда же в Москве побывал представитель Франции, после визита которого в апреле 1959 г. в Москве состоялась Неделя французского кино. В июле 1959 г. в столице была организована Неделя польского кино. Все эти мероприятия были очень важны, поскольку проходили они накануне грандиозного события – Московского международного кинофестиваля.

В августе 1959 г. в Москве планировалось проведение международного кинофорума (точнее, его возрождение, так как первый и последний на тот момент международный Московский фестиваль был проведен в 1935 г.). Союз работников кинематографии принял активное участие в подготовительной работе. Совет министров СССР разрешил СРК пригласить в Москву 290 иностранных участников (делегатов, членов жюри, почётных гостей и кинокритиков), также Союз получил право рекомендовать и непосредственно участвовать в отборе фестивальных фильмов.

Все демонстрируемые в рамках фестиваля картины были освобождены от прокатной платы. Кроме того, от таможенного досмотра освобождались поступающие из-за границы в дирекцию Московского кинофестиваля иностранные кинофильмы и рекламные материалы.

Показы фильмов конкурсной программы Московского международного кинофестиваля состоялись с 3 по 17 августа 1959 г. в Кремлёвском театре, в Доме кино, кинотеатрах «Ударник» и «Форум». Жюри возглавлял режиссёр С. А. Герасимов, а в его состав входили 12 кинематографистов из ЧССР, Финляндии, Великобритании, Франции, Венгрии,

ГДР, Польши, Бельгии, Индии, Китая, Японии. Представителем советской кинематографии в составе жюри был Сергей Юткевич. Главный приз Московского кинофестиваля получил фильм Сергея Бондарчука «Судьба человека». Различного достоинства награды получили ещё 12 создателей художественных и документальных фильмов.

По окончании мероприятия министр культуры СССР Н.А. Михайлов направил в ЦК КПСС отчёт об итогах фестиваля. И они впечатляли. На фестивале побывало 488 гостей из-за рубежа. На кинопрограммах фестиваля был показан 281 фильм (из них 88 – в конкурсной программе). На 724 киносеансах побывало 500000 зрителей. Валовой сбор от показа фестивальных фильмов составил 5 миллионов рублей. С учётом вложений в 2 миллиона рублей государственная прибыль от этого мероприятия составила 3 миллиона!

Московский кинофестиваль стал мощным свидетельством того, что советское киноискусство открыто к диалогу с кинематографистами всего мира. Немалая заслуга в этом была и Союза работников кинематографии, который изначально ратовал за расширение творческих контактов с иностранными коллегами и предлагал активнее участвовать в зарубежном фестивальном движении, поскольку ранее подобные поездки советских кинематографистов ограничивались Карловыми Варами, Каннами и Венецией.

И. А. Пырьев лично способствовал установлению деловых отношений с некоторыми престижными киноорганизациями, в частности, с Британским киноинститутом. Усилиями Союза работников кинематографии в сентябре 1959 г. была проведена Неделя советского кино в Англии. В кинотеатрах Лондона, Глазго, Бирмингема демонстрировались фильмы «Судьба человека», «Капитанская дочка», «Идиот», «Отчий дом», «В твоих руках жизнь», «Ленинградская осень», «Душой исполненный полет», «Огни Жигулей», «В горах голубого Алтая», «Золотые колосья», «Серая шейка».

В СССР чаще стали приезжать не только европейские, но и американские кинематографисты. Так, в ноябре 1959 г. в Центральном Доме кино состоялась встреча с известными деятелями американского кино – актёрами Г. Купером, Э. Робинсоном, режиссёром Д. Манном, продюсером Г. Хектом, президентом корпорации «Юнайтед Артисте» А. Пикером.

В водовороте ярких культурных событий Союз работников кинематографии продолжал расширять и укреплять внутреннюю работу и добиваться окончательного утверждения своего официального статуса. На исходе 1959 г. Союз был практически создан: его уставные и программные документы были разработаны и согласованы. К тому же активно велась работа по организации республиканских и региональных отделений Союза, практически был введен институт уполномоченных представителей СРК на документальных студиях в тех краях и областях, где ещё не созрели условия для создания самостоятельных ячеек СРК.

За два с половиной года существования Оргкомитета сложилась крепкая работоспособная команда активистов, которая наладила работу по многим направлениям: от организации внутренней творческой работы до выработки самых масштабных программных документов в целом по развитию кинематографии в СССР. Предложения и инициативы Союза, касавшиеся общей ситуации в отрасли, отчасти претворялись в жизнь. Но Оргкомитет СРК считал, что положительные изменения происходят медленно, и сам пытался влиять на ситуацию так, чтобы реформирование кинодела в нашей стране продвигалось более быстрыми темпами.

В частности, И. А. Пырьев обратился в ЦК КПСС с очередным обстоятельным письмом «О задачах в области кинофикации и кинопроката», в котором аргументи-

рованно определял важнейшие задачи, связанные с массовым строительством новых кинотеатров, увеличением тиражей фильмов, строительством новых фабрик по производству киноплёнки, созданием государственной инспекции кинопроката. В этом документе впервые говорилось также о необходимости регулирования отношений между кино и телевидением.

Инициативность молодого творческого Союза и его практическая работа по своему масштабу были беспрецедентны. Список реальных дел, не только успешно начатых, но уже и осуществленных Союзом, свидетельствовал, что создание общественной организации кинематографистов оправдало себя. Жизнеспособность, авторитетность и влияние организации, возглавляемой Пырьевым, постоянно росли. Но именно эта «чрезмерная» активность и широчайшее поле деятельности стали вызывать настороженность в Министерстве культуры СССР и ЦК КПСС.

Первый предупредительный звонок прозвучал, когда Совет Министров СССР, утверждая состав коллегии Министерства культуры СССР, исключил из неё И. А. Пырьева. Это был знак того, что масштабность его деятельности стала казаться чиновникам излишней, и его пыл постарались пригасить.

Хотя речь ещё не шла об отстранении И. А. Пырьева от всех видов участия в совещательных и коллегиальных органах. Так, в 1960 г. он был введен в состав Комитета по Ленинским премиям (единственная на то время государственная премия высшего уровня, восстановленная в 1957 г.). Из кинематографистов в состав этого Комитета входили ещё Г. В. Александров, С. А. Герасимов, А. Г. Иванов, И. П. Копалин, Т. В. Левчук и С. Ф. Бондарчук.

Но в жизни Союза работников кинематографии наступал момент, когда надо было делать очередной решительный шаг на пути получения разрешения на проведение

Учредительного съезда с целью обретения полноценного официального статуса.

9 ноября 1959 г. И. А. Пырьев направил докладную записку в ЦК КПСС о том, что Президиум Оргкомитета СРК вносит предложение о проведении во второй половине декабря 1959 г. III пленума СРК, на котором и должно быть объявлено о созыве Учредительного съезда Союза весной 1960 г. Оргкомитет СРК направил в ЦК КПСС подробный план проведения учредительного съезда, включая расписание его трёхдневной работы, список зарубежных гостей, программу кинопоказов и т. д.

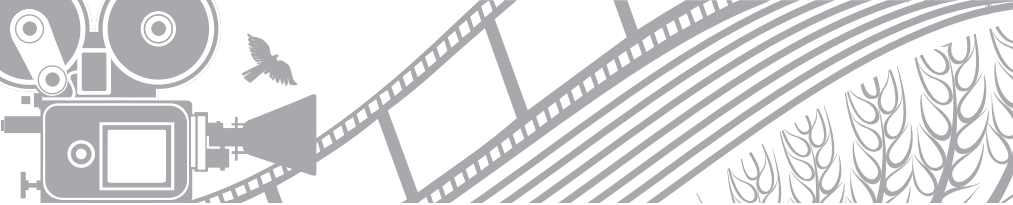
Но со стороны партийного руководства последовало молчание, которое длилось мучительно долго и означало только одно – поддержки со стороны ЦК КПСС Союз работников кинематографии, видимо, лишился. Даты проведения пленума пришлось сместить на более поздний срок, а вопрос о проведении Учредительного съезда повис в воздухе. Причины перемены отношения властей к деятельности Союза остаются малопонятными, но последовавшие кадровые изменения в составе Оргкомитета Союза работников кинематографии указывают на явное недовольство чрезмерной активностью его отцов-основателей.

III пленум Оргкомитета СРК СССР всё же состоялся, но позже – 16–19 февраля 1960 г. На нем был утверждён новый состав Оргкомитета. Заместителями председателя Оргкомитета были избраны С. А. Герасимов, М. И. Ромм и Е. И. Габрилович. В состав Президиума Оргкомитета дополнительно были введены А. Г. Иванов (Ленинград), Ш. Айманов (Казахстан), Ф. М. Эрмлер (Ленинград), Ю. Я. Райзман, Г. Н. Чухрай. К тому же основной состав Оргкомитета пополнился Ю. П. Егоровым, Г. П. Кузнецовым, Л. А. Кулиджановым, Б. А. Метальниковым, В. И. Ежовым, А. Я. Каплером, Т. Сытиным, Б. Ф. Андреевым, В. В. Санаевым, Л. П. Сухаревской, М. А. Богдановым. В целом, пленум, в котором приняли участие

700 кинематографистов, прошёл очень организованно. Обсуждалась текущая работа Союза, намечались новые планы. Основной доклад прочёл на правах председателя И. А. Пырьев, в прениях выступили 49 кинематографистов.

Но более всего присутствующих на пленуме интересовало, утверждена ли ЦК КПСС дата проведение Учредительного съезда. Но, увы... дата объявлена не была. Это обстоятельство, конечно, вызывало массу вопросов, касающихся будущности общественной организации. Но, ожидая перемен к лучшему и не теряя надежд, Союз продолжал работать, всё же рассчитывая на поддержку партийного руководства.





СНОВА КОМЕДИЯ?

Глава семнадцатая

Пребывая в ставшем привычным для себя двойном амплуа режиссёра и общественного деятеля, Иван Александрович продолжал активно работать. Ещё будучи директором «Мосфильма», он пытался создать самостоятельное творческое объединение для комедиографов, но одними приказами и разговорами дело с мёртвой точки не сдвинуть... Комедии, конечно, продолжали выходить в прокат, но крайне редко. Так, в 1959 г. было снято всего 5 комедийных фильмов, но среди них, правда, были две ленты, ставшие лидерами проката. Одна из них – вторая часть дилогии И. В. Лукинского об Иване Бровкине «Иван Бровкин на целине» (2-е место в прокате – 44,8 млн зрителей), а другая – комедия «Неподдающиеся» Ю. С. Чулюкина (10-е место – 31,83 млн зрителей).

Показалось на краткий миг, что комедийный жанр в нашей стране воскрешается, но хотя в 1960 г. комедий было выпущено в 2 раза больше, все они потерпели фиаско. Особенно неприятно поразил провал признанного мастера комедии Григория Александрова, после 10-летнего молчания выпустившего картину «Русский сувенир». От полной несостоятельности фильм не спасли даже популярнейшие актёры и народные любимцы, включая Любовь Орлову, Андрея Попова, Павла Кадочникова, Эраста Гарина, Элину Быстрицкую и др. Это настолько всех шокировало, что в Министерстве культуры вынуждены были «реагировать».

Летом 1960 г. вышел министерский приказ «О мерах по увеличению выпуска и улучшения качества фильмов комедийного жанра». При «Мосфильме» была создана Экспериментальная мастерская комедийного фильма, которую попросили возглавить Пырёва. Иван Александрович никогда не терял надежду на возрождение комедийного жанра в нашем кино и сколько мог – способствовал этому, поэтому и согласился взять руководство студией, т. к. это давало ему возможность попытаться реанимировать любимый жанр.

Он собрал группу молодых кинематографистов и предложил им снять несколько короткометражек, из которых потом был составлен киноальманах под названием «Совершенно серьёзно». К работе над отдельными частями киноальманаха были приглашены режиссёры Эльдар Рязанов («Как создавался Робинзон»), Наум Трахтенберг («История с пирожками»), Эдуард Змойро («Иностранцы»), Владимир Семаков («Приятного аппетита») и Леонид Гайдай («Пес Барбос и необычный кросс»). Киноальманах вышел на экраны в 1961 г., и самой замечательной его частью стала короткая эксцентрическая комедия по фельетону Степана Олейника «Пес Барбос и необычный кросс». Отныне знамения триоца Трус (Г. Вицин), Балбес (Ю. Никулин) и Бывалый (Евг. Моргунов) стали любимыми комедийными персонажами на долгие годы.

Через год Экспериментальная мастерская практически закончила своё существование, но под её титрами Леонид Гайдай выпустил ещё 2 фильма – популярную короткометражку с Г. Вициным, Ю. Никулиным и Евг. Моргуновым «Самогонщики» и комедию по новеллам О. Генри «Деловые люди». Закрытие мастерской имело политические причины, но об этом чуть ниже. Один факт, что из этой мастерской вышел такой великолепный комедийный кинорежиссёр, как Леонид Гайдай, уже оправдал её короткое существование.

В 1960-е гг. Л. И. Гайдай стал абсолютным лидером по числу зрителей, посмотревших его картины. Верхние строчки кинорейтинга 1960-х гг. занимали такие фильмы Гайдая, как «Операция «Ы» и другие приключения Шурика» (1965) – 69,6 млн зрителей, «Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика» (1966) – 76,5 млн зрителей, «Бриллиантовая рука» (1968) – 76,7 млн зрителей.

Летом 1960 г. одновременно с работой с молодыми режиссёрами-комедиографами и сам И. А. Пырьев окунулся в творческий процесс: он приступил к постановке



И. А. Пырьев на съёмках фильма «Наш общий друг», 1961 г.

новой картины «Наш общий друг». На этот раз режиссёр не искал драматургический материал, тот сам его нашёл. Тема была «пырьевская» – история из жизни кубанского колхоза, но на сей раз по жанру мелодраматическая.

29 июля 1960 г. киностудией «Мосфильм» был подписан договор с писателем В. Н. Логиновым о написании сценария художественного фильма «На то она и любовь» по одноименной повести, написанной тем же Логиновым. Однако вскоре стало понятно, что без участия в работе режиссёра-постановщика Виктор Николаевич стал испытывать некоторые затруднения. Тут и подключился к работе И. А. Пырьев. Вскоре совместными усилиями сценарий был доведен до нужного качества, после чего писатель обратился на студию с официальным заявлением считать Пырьева его полноправным соавтором. В рабочем варианте сценарий получил название «Принцесса с фермы» (в прокате «Наш общий друг»).

Действие сценария происходило в одном из кубанских колхозов. Главная героиня – телятница Лиза. Однажды в местной газете появилась заметка о том, что Лиза моет локом своё лицо. Трудолюбивая и честная девушка тут же стала предметом насмешек колхозников. Защитить работницу от злобных нападок взялся парторг Прохор Корниец. За чуткое и человеческое отношение Лиза полюбила парторга, но у того была своя семья и сын. Чтобы не разбивать семью и не причинять людям боль, Лиза уехала из родного колхоза... Таким было краткое содержание.

И. А. Пырьева эта работа увлекала, в своей статье «Наш общий друг» Иван Александрович так объяснял замысел картины: «Жизнь, действительность – весьма многослойны. Такой мы и стремимся её запечатлеть.

Ведь сила советского искусства заключается в правильной пропорции изображения личного и общественного, в разумном сочетании тончайших движений человеческой психологии с широким дыханием жизни страны, эпохи» [12].

2 декабря 1960 г. готовый сценарий «Принцесса с фермы» был представлен на обсуждение Художественному совету II творческого объединения «Мосфильма». Оценки он получил самые высокие. Коллеги одобрили работу Пырьева и Логинова и отметили, что в сценарии честно поставлены проблемы любви и морали и верно проведена линия защиты любви от пошлости, лицемерия и мещанства. Члены Худсовета предложили лишь усилить линию труда, видимо, вспоминая ранние подобные картины Пырьева. Худсовет единодушно пришёл к выводу, что «Принцесса с фермы» («Наш общий друг») может быть запущена в режиссёрскую разработку.

Уже через три недели В. Н. Логинов и И. А. Пырьев сдали режиссёрский сценарий, и он был утвержден в производство. Режиссёр занялся подбором актёров. Группу исполнителей составили Виктор Авдюшко (парторг), Наталья Фатеева (Лиза), Александр Дегтярь, Юрий Фомичев,

Сергей Филиппов, Юрий Белов, Михаил Кононов (дебютная роль) и др. Оператором-постановщиком фильма Пырьева вновь стал Валентин Павлов. Музыкальным оформлением занимался Юрий Левитин.

Уже ранней весной 1961 г. начались павильонные съёмки картины «Наш общий друг». Киногруппа торопилась, так как надо было не упустить время и в мае выехать на натурные съёмки с тем, чтобы успеть заснять весь цикл полевых работ, вплоть до осенней уборки урожая. Фильм снимался в Тбилисском районе Краснодарского края. Действие картины по сценарию проходило в деревне Марьинке, название которой оказалось созвучным хутору Марьинский, где размещалась база киноэкспедиции и проходили основные съёмки.

Кубанцы приняли активное участие в работе киногруппы. Жители станицы Тбилисской строили декорации, помогали в доставке техники к месту проведения съёмок, предоставляли технику (комбайны, трактора, автомобили) и др. Кинематографисты работали в условиях экспедиции полгода. Съёмки закончились глубокой осенью, и киногруппа заторопилась на студию для продолжения работы по павильонной досъёмке, монтажу и озвучиванию картины.

И. А. Пырьев вернулся в Москву 4 ноября 1961 г. Это был день его 60-летия (по старому стилю датой его рождения является именно 4 ноября). К юбилею Ивана Александровича члены Президиума Оргкомитета Союза работников кинематографии подали документы на награждение И. А. Пырьева орденом Ленина. Но в ЦК КПСС посчитали, что такой высокой награды режиссер «не заслужил» и понизили до ордена Трудового Красного Знамени. Это был ещё один сигнал того, что персона Пырьева стала восприниматься «на верхах» неоднозначно, и исподволь чиновники давали об этом знать.

Но в отношении самой картины «Наш общий друг» ничто не предвещало беды. Коллеги Пырьева на «Мосфиль-

ме» приняли готовый фильм весьма благожелательно. Они сочли, что картина «Наш общий друг» воссоздает образ современной колхозной деревни с большой художественной выразительностью, убедительно, правдиво и эмоционально. Борьба за урожай на колхозных полях, моральный облик и душевная чистота основных персонажей, глубокая человечность в авторском подходе к сложным вопросам общественной и личной жизни – всё это делало картину, по мнению коллег И. А. Пырьева, целостной и наполненной художественной правдой.

Хотя жанр фильма был близок к мелодраме, но в картине нашлось место и юмору: иногда сатиричному, иногда обличительному, но чаще доброму, сближающему зрителей и персонажей. Худсовет «Мосфильма» особо оценил мастерство кинооператора, который смог душевно передать своеобразие и красоту степной природы Кубани, а также мастерски снять портреты людей, которые у Павлова были всегда выразительными, передающими внутреннюю сущность и характеры героев. В целом Худсовет признал фильм «Наш общий друг» истинно народным и назвал его большим достижением советского киноискусства «на пути художественного освоения современной колхозной действительности» [50].

Но на этом похвалы фильму закончились. После выхода картины на экраны весной 1962 г. в центральной прессе появились разгромные статьи. Их тут же подхватили доморощенные рецензенты в провинции. Создавалось впечатление, что сам предмет критики представлялся авторам статей весьма неопределенно, но мнение вышестоящих товарищей необходимо было поддерживать и развивать. По мнению сценариста В. Н. Логинова, такая реакция на картину последовала после того, как ее раскритиковал первый секретарь ЦК КПСС Н. С. Хрущёв. Его суждения тут же были рестиражированы представителями высшего партийного руководства.

Но что, собственно, было не так с этим фильмом? Неоднозначные оценки, в большей части негативные, получили образ главного героя – парторга («общего друга»). Весь фильм он пытается решать чужие проблемы (и то больше на словах), а сам, будучи семейным человеком, не смог достойно выйти из сложного положения в отношениях с главной героиней Лизой. На взгляд начальства, образ главного героя – парторга Николая Корнийца – получился двусмысленным.

Пырьев не ожидал, что его фильм будет так воспринят. Замысел был гораздо сложнее и не замыкался на одном персонаже. В картине режиссёр стремился показать современную деревню через представителей отдельных социальных групп (партийная организация, комсомол, местная пресса, колхозное руководство, простые труженики). Как следовало из фильма, расслоение сельских жителей по характеру труда привело к формированию у каждой группы своей системы жизненных ценностей и моральных установок. И уж на что и могло обидеться партийное руководство, так на то, что Пырьев подметил двуличность наступившей хрущёвской бюрократической эпохи – эпохи плаката, постоянно растущих статистических показателей, эпохи «новых моралей» (для каждого круга людей своей).

На фильм «Наш общий друг» набросились все, кому не лень. Смысловые ходы и образы картины никто глубоко разбирать и не собирался, все суждения скользили по поверхности и создавали у читателя впечатление неудачного, провального фильма. Такой критике режиссер не подвергался никогда, даже в молодости. А сейчас он, народный артист СССР, шестикратный лауреат Сталинской премии, председатель Президиума Оргкомитета Союза работников кинематографии... Рецензенты писали, что именно высокие звания и всесоюзная прославленность Пырьева обязывают их быть требовательными и прямолинейными. А на деле – устроили травлю режиссёра.

Суть высказываемых «претензий» Иван Александрович ни понять, ни признать не мог. В фильме «Наш общий друг» он хотел рассказать об изменениях в жизни сельских жителей и представить на экране образы современников. Никакой назидательности, только доверительный разговор о серьёзном и вдумчивом отношении к трудовому человеку и этических нормах современной жизни.

Мог ли Пырьев тогда, в 1961 году, сказать о жизни нашей деревни всю правду? До конца ли он был искренен? Вопрос риторический. Фильм «Наш общий друг» стал своего рода ответом режиссёра на критику, которая прозвучала когда-то в адрес картины «Кубанские казаки». Видно, не давала покоя эта история Ивану Александровичу, отчего он и поехал во второй раз в те же кубанские места снимать картину о тех же кубанских колхозниках. Кстати в своей автобиографии он отметил, что материально-бытовое положение колхозников, которое он увидел, приехав в 1961 г. с киноэкспедицией, было куда хуже, чем в конце 1940-х, когда шли съёмки «Кубанских казаков».

Во время натурных съёмок фильма «Наш общий друг» И. А. Пырьев написал письмо сподвижнику по делам Союза работников кинематографии Г. Б. Марьмову, в котором поделился мыслями о работе: «Как делать картину? Чёрт её знает, как её делать! Показать всю правду, как живут и трудятся колхозники – нельзя. Да, да нельзя!.. Значит, надо найти какую-то середину между «воспеванием, поэтизацией» и правдой. А где эта середина? Как на ней удержаться? И как сделать так, чтобы фильм был интересен для зрителя и приемлем на Старой площади? В этом и есть мои основные трудности, отсюда идут мои сомнения и тревоги» [37].

Чтобы по возможности правдиво рассказать своим фильмом о жизни колхозников и поставить сложные вопросы, Пырьеву как минимум нужен был лёгкий коме-

дийный покров. Именно этим комедийным флёротом он окончательно запутал своих рецензентов. Фильм «Наш общий друг», к сожалению, принёс И. А. Пырёву много переживаний. Но одно можно сказать вполне утвердительно, что образ главного героя фильма дал толчок к появлению в нашем кино целого ряда образов парторгов, секретарей, председателей, директоров со своей личной историей или драмой.

А тогда, в 1962 г., как бы ни шумела критика и ни таптыкала в грязь «неудачный» фильм Пырёва, его посмотрели 22,4 (по другим данным 36,2) миллиона зрителей. Это был отличный результат для проката. Учтём, что в киносети лента «Наш общий друг» демонстрировалась недолго. Несмотря на то, что зритель охотно шёл на этот фильм, с афиш он исчез очень быстро.

И это был ещё один знак «свыше», который Пырёв должен был понять как предостережение и намек на сворачивание своей чрезмерно активной общественной работы.

История с фильмом «Наш общий друг» развивалась параллельно с событиями в насыщенной жизни Союза работников кинематографии, которые порой обрели характер борьбы за право быть. Весной 1961 г. резко обострились отношения Союза и Отдела культуры ЦК КПСС, причём не только по организационным, но и по творческим вопросам.

Сначала со стороны ЦК КПСС резкой критике подверглась новая картина Юлия Райзмана о драматической первой любви подростков «А если это любовь?». Отдел культуры ЦК КПСС назвал её ошибочной и даже вредной. Компрометирующей советское киноискусство была названа и комедийная лента Эльдара Рязанова «Человек ниоткуда» (1961). Союз счёл делом чести защитить коллег. В связи с критикой фильма Э. Рязанова на страницах

журнала «Советский экран» была опубликована резкая статья Климентия Минца «Берегите комиков». И тут же разразился скандал.

Выяснилось, что идея написания этой статьи родилась на заседании одного из объединений «Мосфильма», а именно – Экспериментальной мастерской комедийного фильма, которой руководил И. А. Пырьев. Подвергать сомнению и оспариванию оценки партии было верхом своеволия. А в данном случае это неповиновение позволил себе ещё и руководитель Союза работников киноискусства. Для партработников это означало, что председатель Оргбюро СРК продемонстрировал непонимание задач советской кинематографии, безответственность и неуважение к советским зрителям.

Чтобы смягчить удар, коллеги Пырьева по Оргкомитету Союза решили, что покаянное письмо будет писать Сергей Юткевич. Но Ивану Александровичу этот проступок все равно запомнили. Заслушание и непокорность от руководства Экспериментальной мастерской комедийного фильма его отстранили. И, в целом, деятельности Союза работников кинематографии стали чиниться всевозможные препятствия.

Активное участие в этом процессе принимала газета «Советская культура», которая была выразителем интересов ЦК КПСС и изыскивала всевозможные поводы для критики работы Оргкомитета Союза. Привлекались и другие подконтрольные учреждения. Так, в июне 1961 г. без предупреждения Госфильмофонд перестал выдавать для просмотров Высшим режиссёрским курсам современные зарубежные фильмы, что тоже было воспринято как намеренное недружелюбное действие.

Когда в середине ноября 1961 г. прошло расширенное заседание Президиума Оргкомитета СРК, посвящённое задачам советской кинематографии в свете решений очередного съезда КПСС, газета «Советская культура» в своём отчёте превратно истолковала всё, что на нём

происходило и говорилось. И такие случаи не были единичными. Опровергать подобные публикации кинематографисты пытались по мере возможности, пользуясь, в частности, расположением другой влиятельной газеты – «Правда».

Для прояснения своей позиции и целей работы Оргкомитет СРК во главе с И. А. Пырьевым написал в ЦК КПСС коллективное обращение под заголовком «О состоянии и мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». К обращению прилагалась объяснительная записка, представлявшая собой развёрнутую программу организационно-экономической перестройки советского кино. Этим документом Оргкомитет СРК открыто выразил главный смысл своего существования, состоящий в том, что не государство, а именно общественная организация должна взять на себя (и по факту уже брала) инициативу в определении стратегии развития кинематографа, поскольку ей известны все проблемы кино и пути их решения.

Вероятно, это был самый рискованный шаг Оргкомитета, который мог поставить Союз работников кинематографии под угрозу ликвидации, поскольку партийное руководство, естественно, не могло поступиться своим монопольным правом решать, как и кому жить.

Возникшие сложности во взаимоотношениях между ЦК КПСС и Оргкомитетом Союза совпали по времени со сдачей Пырьевым своей картины «Наш общий друг». Этим и объясняется то, что фильм стал предлогом для критики не столько самой картины, сколько её создателя. Но Иван Александрович прекрасно понимал суть происходящего и позиций не сдавал. Ради дела всей своей жизни – Союза кинематографистов – он мог пожертвовать личными амбициями и снести несправедливые оценки своих художественных произведений. Хотя это было не просто.

По завершении картины «Наш общий друг» И. А. Пырьев с головой ушёл в общественную работу. Он занимался множеством всевозможных вопросов, не разделяя их на более либо менее значимые. Всё, что касалось состояния дел в кинематографе, он воспринимал как личное. Например, когда вышел министерский указ об экономии киноплёнки за счёт сокращения титров фильмов, Пырьев, возмущенный нелепостью этого решения, написал целый трактат о роли титров в кинокартинах.

Его интересовали все новшества в развитии кинотехники в СССР, поскольку они обуславливали возможности кинематографистов делать новые открытия в изобразительном решении фильмов. С подачи Ивана Александровича на Президиуме Оргкомитета СРК активно обсуждали творческую и техническую практику внедрения широкоэкранных и широкоформатных фильмов, планировали масштабные конференции по данной тематике.

Как и прежде, под неусыпным контролем И. А. Пырьева находились периодические печатные издания, которые выпускались под эгидой Союза либо при его участии. Благодаря журналам у Союза появлялось больше возможностей влиять в целом на качество кинопериодики в нашей стране, и, соответственно, на культурный уровень зрителей и профессиональный рост кинематографистов. В дополнение к журналам «Искусство кино» и «Советский экран» Союз начал издавать собственный информационный бюллетень по зарубежному кино. Он выходил ежемесячно объёмом 5 печатных листов, тиражом 250 экземпляров, что для начала 1960-х гг. было настоящим прорывом. Повышению уровня профессионализма коллег И. А. Пырьев всегда уделял пристальное внимание. Он позаботился о том, чтобы библиотеку Союза и библиотеку в Доме творчества «Болшево» поставили «на плановое комплектование литературы в



*И. А. Пырьев и группа кинематографистов
на творческой встрече с работниками
Барнаульского комбината химических волокон, 1962 г.*

коллекторе научных библиотек», благодаря чему был сформирован бесценный специализированный библиотечный фонд.

Организация деятельности динамично развивающегося Союза работников кинематографии требовала значительных финансовых средств. Они были нужны на новые стройки, ремонты, открытия республиканских Союзов работников кинематографии, проведение конференций, семинаров, творческих мероприятий и т. д. Плановые расходы, например, на 1961 г. составляли 3,12 миллиона рублей. А доходов удалось получить 3,133 миллиона рублей. Цифры убедительно говорят о том, что Иван Александрович блистательно справлялся со своими менеджерскими обязанностями.

И. А. Пырьев и все члены Президиума Оргкомитета считали важным постоянно укреплять материальную базу Союза работников кинематографии за счет собственных

доходов, которых хватало на реализацию весьма амбициозных планов. Так, Оргкомитет организовал в Риге Дом кино, для чего выделил из общего фонда необходимые средства на зарплату его сотрудников и уставную деятельность. Также было принято решение о строительстве Дома творчества «Репино» под Ленинградом и реконструкции здания Ленинградского Дома кино. Оргкомитетом был заключен договор на строительство Дома творчества в Гаграх.

Пырьев и его сподвижники работали на будущее своего Союза, постоянно укрепляя его экономические позиции. В мае 1961 г. Оргкомитет СРК добился разрешения сделать пристройку к своему зданию для размещения Центрального Дома кино. В дальнейшем этот проект был успешно реализован. Торжественное открытие Центрального Дома кино в новом здании состоялось 11 апреля 1968 г.

Нисколько не замедляя темпов деятельности в затянувшемся ожидании Учредительного съезда Союза, в 1961 г. Оргкомитет организовал ударную серию Народных кинофестивалей, которые прошли в Целинном крае (Казахская ССР), Ярославской, Вологодской и Архангельской областях. Непосредственной организацией мероприятий занималось Бюро пропаганды советского киноискусства. С одной стороны, эти акции являлись мощным и действенным средством пропаганды кино, а с другой, – приносили Союзу дополнительные доходы.

Не остался СРК в стороне и от организационной работы по проведению II Московского международного кинофестиваля, состоявшегося 9–25 июля 1961 г.

На конкурс было представлено 82 фильма из 51 страны, а всего на кинофоруме было показано более 250 фильмов. Большой приз Московского кинофестиваля по разделу художественной кинематографии был присужден картинам «Голый остров» (Япония) и «Чистое небо» (СССР). В фестивале приняли участие три международных организации: ООН, ЮНЕСКО и Международный детский фонд.

В рамках фестивальной программы прошла трёхдневная дискуссия на тему «Художник и время», а также состоялись творческие встречи на «Мосфильме», на студии документальных фильмов, в «Союзмультифильме», во ВГИКе, в Союзе журналистов, в Союзе обществ дружбы и культурных связей с зарубежными странами. Прошла дискуссия о фильмах по искусству, проведенная по инициативе ЮНЕСКО, СРК СССР и АН СССР.

Фестиваль принёс Союзу кинематографистов не только радость плодотворного общения, но также и реальные доходы. По условиям финансирования II Московского международного кинофестиваля 50% от полученных прибылей принадлежали Союзу работников киноискусства, а другие 50% отходили в бюджет Москвы.

В начале 1960-х гг. поддержка фестивального движения в стране стала приоритетной в деятельности Союза работников кинематографии. Причём деятельность Союза была направлена не только на демонстрацию достижений исключительно игрового кино, но также и на популяризацию произведений кинодокументалистики. С 1961 г. по инициативе Союза в нашей стране стали проводиться фестивали документального кино.

Большое внимание Союз работников кинематографии уделял развитию детского кино и ратовал за вступление СССР в Международную ассоциацию мультипликационного кино.

Важным делом Союза стало восстановление статуса некогда существовавшей киностудии детских фильмов. «Союздетфильм» был создан в 1936 г. и являлся единственной в мире студией детских фильмов. Однако в 1948 г. И. В. Сталин сначала предложил сделать её филиалом «Мосфильма», а затем всё же сохранил ее самостоятельность, но под другой вывеской – киностудия имени М. Горького.

Когда Оргкомитет Союза работников кинематографии обратился в ЦК КПСС с ходатайством о создании Студии детских фильмов, то Совет Министров СССР решил, что правильнее будет восстановить производство картин для детей на студии, которая когда-то этим и занималась. 6 октября 1963 г. вышло постановление об организации на базе уже существующей Московской киностудии художественных фильмов им. М. Горького Центральной киностудии детских и юношеских фильмов имени Горького.

Работа Оргкомитета Союза велась напористо, со знанием дела. Но нерешённость вопроса официального статуса СРК не могла не беспокоить руководство Союза. В конце 1961 г. Оргкомитет вновь вернулся к теме о проведении Учредительного съезда. На февраль 1962 г. было запланировано проведение IV пленума Оргкомитета СРК, поэтому предварительно – 13 января 1962 г. – И. А. Пырьев обратился в ЦК КПСС с просьбой утвердить новые сроки проведения Учредительного съезда СРК СССР в октябре-ноябре 1962 г.

Но ответа от ЦК КПСС Иван Александровичи в этот раз не получил. IV пленум Оргкомитета СРК собрался 6–9 февраля 1962 г. И вроде всё было на нём деловито и благочестиво, но вот выступление Председателя Президиума Оргкомитета И. А. Пырьева стало явно «провокационным» и опять не осталось незамеченным.

В докладной записке отдела культуры ЦК КПСС выступление Ивана Александровича было представлено так: «Товарищ Пырьев в своем заключительном слове обвинил работников аппарата Министерства культуры в том, что они будто бы неуважительно относятся к работникам киноискусства и мешают им в работе. «У меня конкретное предложение к министру культуры, – заявил т. Пырьев под аплодисменты зала, – сменить аппарат министерства и Главка и послать его на производство, а с

производства снять людей наиболее молодых и понимающих наше искусство, видящих его трудности, как их можно решить, и послать их в главк и министерство. А пока этого нет, мы делаем такое предложение: руководство кинематографией утвердить здесь, на Васильевской улице, в нашем прекрасном здании, а мы все: я, Ромм, Арнштам, Юткевич будем её (министра) аппаратом, будем её обслуживать. А у входа поставим вахтера и прикажем не пускать сюда аппарат министерства и главка» [31].

Сказано было хлётко, но, по сути, Иван Александрович поднял проблему обретения киноотраслью своей независимости и выхода её управляющих органов из состава Министерства культуры СССР. Наверху этот порыв кинематографистов не поняли. Покушение на устои государственного управления культурой возмутило многих партийных и государственных чиновников, а выступление Пырьева было оценено как провокационное. Как выяснилось позже, в момент проведения пленума уже было готово постановление Совета Министров СССР о проведении I Учредительного съезда СРК СССР в конце 1962 г., но после пленума постановление было «заморожено». В создавшейся ситуации можно было ожидать репрессивных мер в отношении Оргкомитета с последующим прекращением работы Союза. В курсе реального положения дел был только узкий круг членов Президиума Оргкомитета, который не распространял тревожные настроения в рядах членов СРК. Работа Союза продолжалась. В августе 1962 г. была назначена комиссия по подготовке отчётного доклада на Учредительном съезде Союза, в которую вошли А. С. Новогрудский, В. А. Разумный, Б. Е. Галантер, Н. М. Зоркая, И. М. Маневич.

Союз работников кинематографии продолжал развивать широкое фестивальное движение. Деятельность по организации и проведению Народных кинофестива-

лей осуществлялась Бюро пропаганды советского киноискусства, и велась эта работа с большим размахом. В 1960–1961 гг. Бюро провело 7 народных фестивалей, а также 108 праздников искусств на стадионах, где присутствовало около 3 миллионов зрителей. Кроме фестивалей сотрудники Бюро провели 4300 лекций, 1300 творческих встреч, 1200 концертов, оформили несколько фотовыставок «Новости кино». Параллельно с подготовкой массовых и просветительских мероприятий сотрудники Бюро активно занимались приносящим хорошую прибыль выпуском различных фотоизданий и буклетов, пропагандирующих киноискусство, и открыток с портретами актёров (их общий тираж достиг к тому времени 66 млн экземпляров).

Показателем успешности деятельности Бюро являлись полученные им доходы. Так, в 1962 г. доходы Бюро пропаганды советского киноискусства составили 5 миллионов рублей! Средства распределялись по разным направлениям, в том числе и на дальнейшую работу по организации Народных кинофестивалей.

В сентябре 1962 г. на заседании Президиума Оргкомитета СРК СССР была обсуждена большая программа очередных Народных кинофестивалей, приуроченных к предстоящему Учредительному съезду Союза. Они состоялись в октябре-ноябре 1962 г. в десяти крупных городах, в том числе, в Новосибирске, Куйбышеве, Волгограде, Краснодаре и др. Тогда же принять Народный кинофестиваль посчастливилось и Барнаулу.

С проведением этого кинофестиваля связано единственное за всю жизнь посещение И. А. Пырьевым Алтайского края. Ивана Александровича всегда ценили и ждали на Алтае. Этому есть и документальное свидетельство – письмо секретаря Алтайского крайкома КПСС К. Пысина от 19 июля 1956 г., в котором говорилось: «...нам очень хотелось бы, чтобы у нас, на Алтае, побывали лично Вы, Иван Александрович. Вы, конечно, зна-

ете наш край, но знаете его таким, каким он был много лет назад. Теперь лицо его резко изменилось. Алтай стал одним из крупнейших экономических районов страны. Поэтому посещение нашего края Вами является очень желательным, тем более, что Вы когда-то жили в Сибири, были нашим земляком.

Приглашаем Вас, Иван Александрович, посетить Алтай, и надеемся, что в ближайшее время встретимся с Вами на алтайской земле» [62].

Но на это приглашение Пырьев откликнуться не смог, зато нашёл возможность посетить Алтайский край в 1962 г. Он возглавил группу кинематографистов, которая прибыла в Барнаул в двадцатых числах октября. В состав группы участников народного кинофестиваля в Барнауле вошли режиссёры Константин Воинов и Эльдар Рязанов, актёры Владимир Зельдин, Ия Саввина, Лариса Голубкина, Ада Шереметьева и др.

Открытие Народного фестиваля состоялось 24 октября 1962 г. В приветственной речи И. А. Пырьев сказал: «Сейчас в стране ведется подготовка к первому учредительному съезду работников кинематографии. Союз работников кинематографии – самый молодой, в него входят творческие работники: драматурги, режиссёры, актёры, документалисты, мультипликаторы, кинокритики. Его основная задача – повышать идейно-художественное мастерство создателей кинофильмов, помогать молодым. Нам необходимо узнать мнение о кинофильмах широкой народной аудитории. Мы побываем на заводах, в совхозах, в школах и вузах. В клубах и кинотеатрах примем участие в обсуждении новых фильмов, которые привезли на Алтай: «Молодо-зелено», «Грешница», «Дикая собака Динго», «Гусарская баллада». Мне также важно узнать оценку и моих работ: «Свинарка и пастух», «Сказание о земле Сибирской», «Идиот» и других» [32].

В официальной части открытия фестиваля выступил также заместитель председателя Алтайского крайиспол-

кома К. С. Владимирский, который рассказал гостям о культурных преобразованиях в Алтайском крае за последние годы. С приветственным словом к гостям обратился и начальник управления культуры Алтайского края Ф. А. Иванов.

Программа народного кинофестиваля была очень насыщенной: один за другим проходили просмотры фильмов, зрительские конференции. Кинематографисты разделились на две группы и старались не упускать ни одной возможности общения со своими зрителями в залах кинотеатров и на промышленных предприятиях.

Так, 25 октября 1962 г. состоялась встреча работников кино с барнаульскими моторостроителями. Она была неожиданной и оттого вдвойне радостной: рабочие расположились прямо в цеху возле станков, там же поставили грузовик, который послужил кинематографистам трибуной для выступлений. Гостей принимали тепло и радушно. Перед рабочими моторного завода выступили режиссёр К. Н. Воинов, актриса Ада Шереметьева и народный артист РСФСР В. М. Зельдин, на которого барнаульцы смотрели с нескрываемым восхищением. Кинематографисты побывали в экспериментальном цехе завода, общались с работниками, давали автографы, фотографировались на память.

В тот же день вторая группа деятелей кино, возглавляемая И. А. Пырьевым, посетила завод искусственного и синтетического волокна. А вечером прошли выступления в барнаульских кинотеатрах.

Кинематографисты провели в Барнауле большое количество мероприятий: встречались с труппой Алтайского краевого театра драмы, с представителями творческой интеллигенции. С участием гостей кинофестиваля была снята передача и на Барнаульской студии телевидения.

Позже в своих мемуарах И. А. Пырьев оставит такие воспоминания о Народном кинофестивале 1962 г.: «Несколько лет назад я был на одном из народных кинофе-

стивалей в Сибири, где были не только просмотры новых картин, но и многолюдные зрительские конференции, дружеские встречи и беседы с рабочими, колхозниками, причём беседы эти велись не только в официальной обстановке, но и в домашней, располагающей к большой откровенности и душевности.

В этих беседах разговор со зрителем о наших фильмах, о киноискусстве шёл, что называется, лицом к лицу. Собеседники смотрели в глаза друг другу и говорили то, что думали. И здесь, как никогда раньше, мне стало понятно, как напрасны и несостоятельны опасения, что наш зритель «не подготовлен».

Передо мной был вполне квалифицированный ценитель нашего искусства, который искренне любил его, много знал о нём, много видел. Он хорошо разбирался в творческих замыслах, в изобразительном решении и в актёрском исполнении. Оценки картин были разные, но, в общем, они во многом совпадали с теми, какие мы давали им на наших художественных советах, конференциях, и иногда даже более глубокие, более откровенные...» [2].

В конце 1962 г. Президиум Оргкомитета подвел итоги народных кинофестивалей, приуроченных к проведению Учредительного Съезда. В десяти самых больших городах страны состоялось 288 творческих встреч, на которых побывало 650 тысяч человек. Тем не менее, даже достигнув столь впечатляющих результатов, Союз продолжал развивать и наращивать свою деятельность: было решено дополнительно открыть кинолектории Бюро пропаганды советского киноискусства и создать его отделения в Белоруссии, Казахстане, Армении, Азербайджане и Латвии, а также в городах – Барнауле, Новосибирске, Кемерово и Ульяновске, а при самом Бюро организовать ещё и методический кабинет по изучению зрительской аудитории.

Тем временем ситуация с получением разрешения на проведение Учредительного съезда СРК продолжала быть неопределенной. На этот раз Союз работников кинематографии в ходатайстве от 9 октября 1962 г. сам попросил о переносе сроков проведения съезда с конца 1962 г. на февраль 1963 г. В числе причин указывались задержки с проведением учредительных съездов некоторых республиканских организаций СРК.

Учредительные съезды действительно активно стали проводиться только в октябре-декабре 1962 г. В этот период они состоялись в Молдавии, Эстонии, Таджикистане, Латвии, Армении, Киргизии, а в январе 1963 г. съезды прошли в Казахстане, Азербайджане, Туркмении, Украине, Литве, Грузии.

Но не это было главной причиной. Хрущёвская «оттепель» подарила много свобод, и кинематографисты, не растягивая удовольствие, взяли, как говорится, всё и сразу. Свой лимит «свобод» они быстро исчерпали, и отношения с властью стали неотвратимо ухудшаться. Как укротить энергию и инициативность членов Оргкомитета и лично И. А. Пырьева, совершенно лишённого «чиновничьего инстинкта самосохранения», власти не знали, но пробовали разные способы. Расколоть Союз изнутри не получалось (хотя обычно это с лёгкостью делалось в других творческих союзах), значит, надо было искать внешнюю силу, способную внести смятение в ряды кинематографистов.

И такая внешняя сила была найдена в лице журналов «Октябрь» и «Молодая гвардия», которые занялись «разоблачением» деятельности Союза и печатали на своих страницах не всегда соответствующие действительности критические материалы.

В сложившейся ситуации необходимо было вести себя осторожно и крайне предусмотрительно. Но тут просто невероятный «подарок» для недоброжелателей Союза



*И. А. Пырьев на I Учредительном съезде
Союза кинематографистов Узбекистана, г. Ташкент, 1962 г.*

сделал М. И. Ромм своим выступлением на творческой конференции 27 ноября 1962 г. В своей речи он высказался о реакционной по отношению к СРК деятельности редакции журнала «Октябрь». Выступление Ромма со стороны журнала было воспринято как политическая провокация, и редакция журнала перешла в атаку. Это противоборство было совершенно не ко времени.

А буквально через три дня приключилось невероятное – скандал в Манеже на выставке, приуроченной к 30-летию Московского отделения Союза художников СССР, которую 1 декабря 1962 г. посетил Н. С. Хрущёв. После гневных оценок первого секретаря ЦК КПСС творчества отдельных художников уже на следующий день в стране началась кампания против формализма и абстракционизма в искусстве. Последствия докатились даже до кино: на «Мосфильме» была приостановлена работа сначала 7 киностудий, а уже вечером того же дня их число возросло до 12. Впрочем, ощущения трагедии среди кинематографистов (как это было в 1946 г.) не было. Хрущёва не воспринимали как реальную угрозу, хотя полномочий ему могло хватить на погромы любого размаха.

Но если ситуация на киностудии быстро вернулась в норму, то не оформленное официально положение Союза работников кинематографии стало неустойчивым. Пошли пока робкие слухи о роспуске Оргкомитета и, соответственно, прекращении всех работ по процедуре учреждения Союза. Но даже те, кто знал или догадывался о возможном финале 5-летней работы, продолжали верить, что в конце концов Союз всё же удастся отстоять. Гарантом этого для всех был Иван Пырьев.

Как вспоминал кинорежиссёр В. Н. Наумов: «Он спас Союз кинематографистов. Спас чудом. Какой-то тайной силой, мистическим напряжением воли и жуткими коварными интригами. Он был в этом сумасшедшем мире как рыба в воде и понимал изнутри все бессмысленные закономерности его существования. Мне думается, что в нём был заложен какой-то таинственный заряд. Он не знал ни минуты покоя.словно в него вставили батарейку невероятной мощности, и она давала ему постоянную энергию. Действия его были просто потрясающие» [39].

В 1962 г. Иван Александрович не брался за новые фильмы, слишком много было дел в Союзе. Его детище росло, и чем большую скорость набирало его развитие, тем сильнее становилась сила противодействия со стороны партийного руководства. Пырьев мужественно преодолевал препоны. Он словно врос в землю, не оставляя противникам шанса «свалить» его или даже «расшатать», ослабив его убежденность и силу.

Единственное творческое дело, которому в конце 1962 г. Иван Александрович уделил внимание, было связано с постановкой документального фильма «Мелодии Дунаевского». Сценаристом и режиссёром-постановщиком фильма был старший сын Пырьева.

Судьба Эрика складывалась непросто в большей степени оттого, что сложно шел процесс самоопределения в жизни. Сначала он поступил на филологический факультет МГУ, решив попробовать себя в журналистике, но как-то сразу попал в разряд нерадивых студентов, пропускавших занятия, к учебе относившихся небрежно. Сын знаменитого отца, стилиста, игрок – он не вписывался в каноны правильной комсомольской жизни, но вызывающе себя никогда не вел, был полон чувства собственного достоинства. Покинув стены МГУ, он получил другое образование – закончил режиссёрское отделение ВГИКа, видимо, не без помощи отца. Но найти свою нишу в кино так и не смог, или особо к этому не стремился. Озабоченный положением сына, Иван Александрович взял его на должность режиссёра в киногруппу «Наш общий друг», а затем содействовал включению в план «Мосфильма» на 1963 г. фильма о композиторе Исааке Дунаевском, своем друге и товарище по искусству. Этот документальный фильм стал первой самостоятельной работой Эрика Пырьева.

Фильм создавался во II творческом объединении под непосредственным руководством И. А. Пырьева, хорошо знавшего творческое наследие композитора. Смета

картины была небольшой, и предложение киностудией было принято. Сценаристом и режиссёром был назначен Э. И. Пырьев, оператором – И. А. Черных, художниками-постановщиками – И. Ш. Лукашевич, Ф. А. Богуславский.

В итоге получился хороший фильм – своеобразный фильм-концерт, в основу которого положены лучшие музыкальные эпизоды Исаака Дунаевского к картинам, а их за два десятилетия работы композитора в кино было создано 29 (не считая двух экранизаций его оперетт). Заслугой Эрика Пырьева стало то, что в фильме нашло отражение всё богатство и разнообразие музыкальных образов и тем И. О. Дунаевского, воплощенных в симфонических формах и даже в шуточных куплетах. Режиссёр придумал, как соединить музыкальные номера в единое полотно: это было сделано с помощью закадрового голоса и записи воспоминаний лично знавших Дунаевского И. Пырьева, Г. Александрова, Л. Утесова, Н. Черкасова, Г. Ярона, М. Матусовского. Сняв отца в своем фильме, Эрик Пырьев оставил для потомков очень ценные исторические кинокадры.

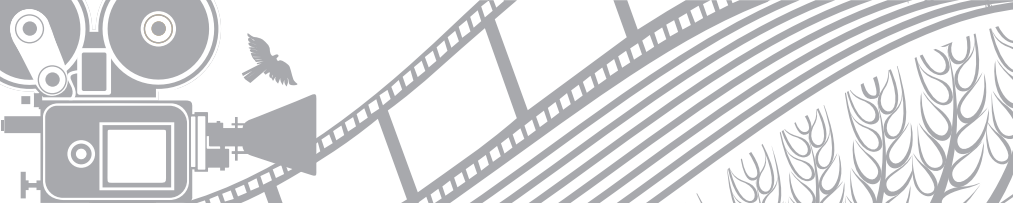
Фильм «Мелодии Дунаевского» был сдан 7 октября 1963 г. и заслужил хвалебные отклики руководства, которое отметило и новизну жанра, и сложность проделанной работы.

Иван Александрович наверняка рассчитывал втянуть Эрика в активный творческий процесс, но – увы – этого не случилось. Как режиссёр Эрик Пырьев снял один небольшой сюжет о браконьерах для сатирического журнала «Фитиль» (№9, 1963) и в качестве второго режиссёра поработал в фильме о контрразведчиках Анатолия Бобровского «Человек без паспорта» (прокат 1966 г.). Больше ничего с кино его не связывало. А в 1970 г. в возрасте 39 лет он скончался.

Другой сын Пырьева – Андрей Ладынин – тоже пошёл по стопам отца, но помощью его никогда не пользовался. Закончив обучение во ВГИКе в 1962 г., диплом

он получил только в 1970-м. Редко снимался как актёр в эпизодических ролях. Написал три сценария и поставил 5 фильмов, среди которых новелла «Мститель» в комедийном альманахе по рассказам А. П. Чехова «Семейное счастье» (1969), «Победитель» (совместно с Э. Ходжикяном) (1975), «Версия полковника Зорина» (1978), «В последнюю очередь» (1981). «Пять минут страха» (1985). Это был человек тонкой душевной организации, который оказался заложником сложной семейной истории. В непростое перестроечное время Андрей Ладынин волею внешних обстоятельств вынужден был оставить свою профессию.





ДРАМА НА ЭКРАНЕ И В ЖИЗНИ

Глава восемнадцатая

1963 год для И. А. Пырьева оказался сложным и даже драматичным, словно судьба решила применить все средства, чтобы испытать его на прочность. Самые большие тревоги и переживания были связаны с делами Союза работников кинематографии.

Внешне деятельность Союза была стабильной. Число членов организации за пять лет возросло до 3000 человек, среди которых были представители всех основных творческих профессий кино и телевидения. Во всех национальных республиках были учреждены республиканские Союзы, в крупных городах страны действовали местные отделения. Почти во всех городах, где были крупные киностудии, Союз открыл Дома кино, строились новые Дома творчества, действовало 150 кинолекториев. Каждый год Бюро пропаганды советского киноискусства проводило народные кинофестивали. Союз продолжал принимать самое активное участие во всех крупных международных фестивалях, активно налаживал дружеские связи с зарубежными коллегами.

Но официальные отношения Союза работников кинематографии с партийными властями не складывались. 1963 год был отмечен непрерывными спорами и конфликтами, которые возникали по поводу и без. Самые жаркие дискуссии, которые проводились далеко не с целью доброй критики и товарищеской помощи, а исключительно с идеологической подоплекой, развернулись вокруг фильма Марлена Хуциева «Застава Ильича». Предметом партийных нападков стали и фильмы по сценариям Василия Аксёнова «Мой младший брат», «Коллеги», «Когда разводятся мосты». На уровне дискуссий это ещё можно было считать явлением, имеющим право быть. Однако Союзу, защищавшему молодых кинематографистов от обвинений, которые могли оставить их без профессии, приходилось постоянно вступать в активное противостояние с партийными органами, что было чревато непоправимыми последствиями.

И эти последствия не заставили себя долго ждать. Весной 1963 г. ЦК КПСС без огласки и вообще каких-либо обсуждений принял решение о роспуске Союза. Документ никто из членов Президиума Оргкомитета не видел, но многие догадывались о его существовании. События последнего времени неотвратимо подводили к той черте, за которой годы работы И. А. Пырьева по созданию общественной организации кинематографистов могли быть просто вычеркнуты из его жизни. Однако Иван Александрович, будучи на грани отставки, несколько не снижал темпов работы и боролся до последнего, всё же надеясь на проведение Учредительного съезда.

Пырьев продолжал «пробивать» новые стройки, благодаря чему у кинематографистов появлялось свое жилье. Собственными помещениями обзавелись редакции журналов «Советский экран» и «Искусство кино». Иван Александрович непрестанно выдавал «на гора» оригинальные организационные идеи, к числу которых относилось, например, его предложение выпускать в прокат лучшие работы студентов и дипломников ВГИКа, используя при этом полученную прибыль для развития самого института и оказания помощи нуждающимся студентам. Другое перспективное дело было организовано им в начале 1963 г. Оргкомитет СРК открыл сценарную мастерскую для молодёжи, в которой стали учиться О. Агишев, В. Валуцкий, А. Габрилович, А. Зоркий, К. Котов, О. Осетинский, Н. Рязанцева, Т. Хлопьянкина, П. Финн.

Все эти конкретные дела осуществлялись параллельно с подготовкой к Учредительному съезду, провести который Пырьев всё же надеялся в апреле 1963 г. Совсем скоро станет ясно, что надо было раньше использовать малейшую возможность для проведения съезда, не обольщаясь тем, что «завтра» будет лучше, чем «вчера». Упущенное время, к сожалению, обернулось против Пырьева.

Что действительно начинало тревожить Ивана Александровича, так это нарастающие закулисные разгово-



*И. А. Пырьев в рабочем кабинете на «Мосфильме»,
г. Москва, середина 1960-х гг.*

ры о том, что Союз будет распущен. Эти пересуды стали потихоньку оказывать деморализующее воздействие на членов Оргкомитета. Нашлись и те, кто поспешил ретироваться, пока не начался погром. Иван Александрович Пырьев часто сидел один в своем кабинете, мучимый неопределенностью.

Размышления о том, что можно сделать для укрепления положения Союза, привели Пырьева к мысли о том, что Оргкомитет и Президиум Союза работников кинематографии необходимо расширить за счёт «перспективных» и «молодых» работников. И. А. Пырьев всерьёз задумался о кадровых переменах в руководстве Оргкомитета, будучи внутренне готовым, что своё председательское кресло, возможно, придётся уступить другому во имя сохранения Союза. Это был тактический ход. Но ни он сам, и никто другой не мог даже в мыслях допустить, что на месте Пырьева – отца-основателя Союза, денно и ночью погру-

женного в заботы о его развитии и благополучии – может оказаться кто-то другой.

На очередном пленуме Оргкомитета действительно были произведены некоторые кадровые перемены и корректировки сфер деятельности ключевых фигур. За Пырьевым осталось «общее руководство». С. А. Герасимов был назначен ответственным за международные связи Союза, С. И. Юткевич стал курировать издательскую деятельность и работу СРК Белоруссии и Одесского отделения. Г. Н. Чухрай возглавил Консультативный совет по работе с республиканскими отделениями Союза и лично «отвечал» за СРК Украины. М. И. Ромм возглавил секцию художественного кино.

Появились и новые лица. В Оргкомитет вошёл Л. А. Кулиджанов (будущий первый председатель Союза кинематографистов СССР), который на первых порах должен был заниматься организацией творческих семинаров и курировать развитие кино в Таджикистане.

В этот же момент, поняв, что главное – вовремя уйти, по собственному желанию оставил пост заместителя председателя Оргкомитета драматург Евгений Габрилович. Чтобы восполнить образовавшуюся брешь, Пырьев просил разрешения ввести в состав Оргкомитета двух сценаристов: А. Я. Каплера и Д. Я. Храбровицкого.

В тот момент все, в том числе и Пырьев, не без внутреннего волнения ждали одного события – встречи руководителей КПСС и чиновников из министерства с творческой интеллигенцией. Иван Александрович не без основания предполагал, что именно на этой встрече и может быть объявлено об отмене всех договоренностей о проведении Учредительного съезда и роспуске Оргкомитета Союза.

Тревоги были не беспочвенны, так как из надежных источников стало известно, что наверху уже принято решение об объединении всех творческих общественных организаций в единый Союз художественной интелли-

генции! Это предложение очень понравилось Н. С. Хрущёву, поэтому соответствующие документы готовились быстро. Финальные, как тогда казалось, события в истории создания Союза кинематографистов неотвратимо приближались.

Особенно тяжко было Ивану Александровичу Пырьеву, он был готов хвататься за любую соломинку, предлагал разные варианты, советовался с коллегами. Наконец, в Оргкомитете сообща решили, что на встрече Н. С. Хрущёва с интеллигенцией от Союза работников кинематографии выступит и осмелится публично задать судьбоносный вопрос о судьбе Союза режиссёр Григорий Чухрай – фронтовик и прославленный режиссёр-постановщик фильма «Баллада о солдате», который очень нравился Хрущёву.

Встреча власти и интеллигенции состоялась 7–8 марта 1963 г. На ней заслушивались протокольные речи об идеологии в искусстве, проводилась воспитательная работа с творческой интеллигенцией. Но у всех собравшихся было общее впечатление, что вот-вот произойдёт именно то, ради чего всех собрали в одном огромном зале, вот-вот случится что-то крайне неприятное и непоправимое. Причины тому были веские.

Как раз в это время наверху началась борьба за сферы влияния. Очень активно вёл себя секретарь ЦК КПСС Л. Ф. Ильичёв. В 1958 г. Н. С. Хрущёв назначил его заведующим Отделом пропаганды и агитации ЦК партии, а в 1962 г. ещё и председателем Идеологической комиссии ЦК КПСС, во главе которой Ильичёв широко развернул в стране антирелигиозную кампанию. В тот момент Л. Ф. Ильичёв даже несколько потеснил монументальную фигуру члена Президиума ЦК КПСС М. А. Суслова, отвечавшего за идеологию. Возможно, намерением Ильичёва было укрепить собственное положение в ЦК и указать «свое место» Е. А. Фурцевой и заведующему Отделом культуры ЦК КПСС Д. А. Поликарпову, которым вменя-

лись недостаточная бдительность и отсутствие контроля за ситуацией в культуре и искусстве.

Внешним поводом для этих внутрипартийных борений стали дискуссии по поводу фильма Марлена Хуциева «Застава Ильича». Но были необходимы и другие «сюжеты» для цепочки мероприятий по формированию «нужного» общественного мнения.

И. А. Пырьев предполагал, что именно в недрах идеологического отдела Л. Ф. Ильичёва возникло предложение ликвидировать зарождающийся Союз кинематографистов «на корню» и, соответственно, убрать с поста его председателя, так неприлично возвысившегося в глазах кинообщественности. Но, как вскоре было оглашено, идея Ильичёва состояла не в разгоне каких-либо творческих союзов, а в их объединении в общий Союз художественной интеллигенции. Эта идея шокировала представителей всех творческих союзов, которые считали обоснованным существование общественных организаций, объединявших интеллигенцию по профессиональной принадлежности.

В отличие от писателей, художников и других представителей существующих творческих союзов для кинематографистов это был не самый главный пункт программы, предлагаемой партийными идеологами.

Во время описываемой встречи интеллигенции с партработниками и чиновниками было оглашено радикальное предложение, направленное на «улучшение» в системе управления кинематографией. Л. Ф. Ильичёв предложил создать единый управляющий партийно-государственный орган по кинематографии, руководителем которого должен быть одновременно и заведующим отделом кино в ЦК КПСС, и председателем Кинокомитета. Одно лицо, по предложению Ильичёва, должно было совмещать функции главного партийного и государственного чиновника, отвечающего за всю киноотрасль. В этой системе кинематографическая об-

щественность лишалась какого-либо права голоса, правильнее сказать – в этой схеме она вообще была лишней.

Такого резкого поворота событий, противоречащего логике развития кино последних лет, не ожидал никто. В зале повисло тягостное молчание. Услышанное в адрес кинематографистов обеспокоило всех, поскольку было понятно, что пересмотру подвергнутся отношения с партийной и государственной властью всех творческих союзов.

Встреча руководства страны с интеллигенцией проходила два дня в Свердловском зале Кремля. После основных докладов дошла очередь и до выступлений творческой интеллигенции. От кинематографистов слово предоставили М. И. Ромму и И. А. Пырьеву, но по поведению Н. С. Хрущёва было видно, что слушал он их «вполуха». Ситуация изменилась только тогда, когда на сцену вышел Г. Н. Чухрай. Яркая и эмоциональная речь режиссёра явно заинтересовала Н. С. Хрущёва. Григорий Чухрай рассказывал о войне, о последствиях «культы личности», о том, как он пришёл в кино... Постепенно он перешёл к основным вопросам и в конце выступления сказал главное: о необходимости сохранить Союз кинематографистов как залог успешного развития кинематографии в СССР. Зал громко и одобрительно зааплодировал. Хрущёв заулыбался и тоже стал аплодировать. В этот момент председательствующий объявил перерыв.

К вышедшему из зала Н. С. Хрущёву сразу подошли И. А. Пырьев, М. И. Ромм, Г. Н. Чухрай, А. В. Караганов и В. Е. Баскаков. Первым не выдержал Пырьев и напрямую спросил Н. С. Хрущёва о дальнейшей судьбе Союза. Хрущёв успокоил его, в ту же минуту приказав М. А. Суслову отменить все ранее принятые решения, чем подтвердил, что они существовали, и опасения Оргкомитета были ненапрасными. Союз действительно «висел на волоске», и, кажется, теперь угроза его ликвидации миновала.

28 марта 1963 г. об этом эпизоде на пленуме Оргкомитета СРК И. А. Пырьев расскажет так: «Здесь не для стенограммы. Я хотел бы сказать вам, когда на встрече решался вопрос быть или не быть нашему творческому Союзу, то Н. С. Хрущёв, имея в виду некоторые недостатки и ошибки нашей прежней работы, сказал: «Затрём прежнее. Забьём осиновый кол... Но смотрите... Мы будем зорко следить за вашей работой и требовать с вас... И пусть ваш союз действует» [59].

Вот так, с присущей ему импульсивностью, Н. С. Хрущёв сначала принял решение о роспуске Союза кинематографистов и с такой же лёгкостью его отменил. Вскоре, к радости всех других представителей творческих профессий, отпала и идея создания объединенного Союза художественной интеллигенции. Все творческие Союзы сохранили свою самостоятельность.

Однако реформирование киноотрасли всё же началось, и было оно радикальным. Указом Президиума Верховного Совета СССР от 23 марта 1963 г. был образован Государственный Комитет Совета Министров СССР по кинематографии. Председателем назначен А. В. Романов, первым заместителем – В. Е. Баскаков. Таким образом, управление кинематографией было выведено из-под крыла Министерства культуры СССР и передано Госкино. На управленческом уровне кинематограф в СССР снова обрел самостоятельность. Совет Министров СССР принял необходимые постановления, регламентирующие вопросы организации Государственного комитета по кинематографии (Госкино) и определил численность его работников в количестве 290 штатных единиц. При Госкино была создана коллегия, в состав которой по постановлению Совета Министров СССР от 4 июля 1963 г. вошли С. А. Герасимов; Л. А. Кулиджанов, И. А. Пырьев и Г. Н. Чухрай.

Эти преобразования думающим людям говорили о многом. В последние год-полтора многие уже пережили

разочарование и тягостные чувства несбывшихся надежд. Период в истории СССР, ознаменовавшийся «оттепелью» в общественной и культурной жизни страны, закончился много раньше отставки первого секретаря.

Случившиеся в начале 1963 г. события вызвали волнения в среде художественной интеллигенции. Это отразилось даже на атмосфере III Московского международного кинофестиваля. Многих участников и гостей интересовало не то, что показывают на фестивальных экранах, а то, что творится в стране, и каков скрытый смысл всех этих перемен.

Было ясно одно – начинается процесс «закручивания гаек». И даже в такой атмосфере Пырьев продолжал бороться, стараясь просчитывать ситуацию на несколько ходов вперед и делать всё возможное для укрепления позиции Союза.

В сентябре 1963 г. Иван Александрович выступил с инициативой о возобновлении проведения Всесоюзных кинофестивалей. Они проходили трижды в 1958–1960 гг. в Москве, Киеве и Минске, но потом традиция их проведения прервалась. И. А. Пырьев считал Всесоюзный фестиваль чрезвычайно важным общественным и материальным стимулом для повышения уровня советского киноискусства. Ленинские премии присуждались только за выдающиеся произведения киноискусства, а другие достойные работы кинематографистов не получали никакой официальной и общественной оценки.

Пырьев предлагал сократить число фестивальных фильмов, ужесточить их отбор, дабы не снижать планку фестивальной программы.

Предложение Ивана Александровича было поддержано, и проведение Всесоюзного кинофестиваля было запланировано уже на следующий год. И фестиваль действительно состоялся. Его организация комиссией СРК совместно с Комитетом по кинематографии увенчалась большим успехом. 31 июля – 8 августа 1964 г. состоялся

большой праздник советского кино с демонстрацией всего лучшего, созданного в разных жанрах и направлениях советской кинематографии. К слову, именно на I Всесоюзном кинофестивале в Ленинграде один из призов был вручен дебютному фильму Василия Шукшина «Живет такой парень», а приз «За лучшую женскую роль» получила Екатерина Савинова (роль Фроси Бурлаковой в комедии «Приходите завтра...»).

Осенью 1963 г. И. А. Пырьев окончательно осознал, что в политическом климате страны «оттепель» сменяется лёгкими «заморозками». К чему это приведёт, он предвидеть не мог, но пытался держать ситуацию под контролем и продолжал работать, хотя плохие предчувствия его не покидали.

Натура Пырьева всегда требовала предельной занятости делом, ему было жизненно необходимо ощущать себя внутри творческой работы, без которой он просто утрачивал смысл существования, поэтому режиссёр стал обдумывать замысел очередной картины.

Перед тем, как погрузиться в постановочный процесс, он всё же организовал очередное заседание Оргкомитета СРК, который прошёл 29-30 ноября 1963 г. Но случившееся на этом собрании ещё больше омрачило настроение Пырьева.

Мероприятие проходило накануне решающего события в истории Союза – его Учредительного съезда, о котором было уже официально объявлено, делегаты от всех республиканских Союзов избраны. Абсолютно всё было готово к его проведению, да и Иван Александрович понимал, что другого шанса просто не будет, поэтому не мог подставить под удар всё, к чему он и его единомышленники так долго шли, всё, во что вложено столько сил и времени!

Чтобы не навредить общему делу, Пырьев выступил с политкорректной речью. Он прочитал большой отчёт-

ный доклад, без единой фразы, которую непременно присутствующие в зале «доброжелатели» могли превратно истолковать и радостно побежать «наверх» с докладом. Многие участники пленума отнеслись к этому с пониманием, хотя далеко не все. Было очень непривычно слушать речь Ивана Александровича, лишённую знаменитого «пырьевского духа».

Нельзя сбрасывать со счетов то, что на тот момент сплоченность рядов и единство духа в среде кинематографистов, которыми так славился СРК, потихоньку начинали уходить в небытие. Отчасти это был естественный процесс внутреннего развития киноискусства начала 1960-х гг. Казавшийся цельным монолитом советский кинематограф стал распадаться на части. Сначала отделилось авторское кино, потом появились режиссёры, которые отваживались ставить так называемые, «трудные фильмы», превозносимые критикой, но абсолютно не воспринимавшиеся массовым зрителем. Появлялось всё больше сторонников идеи интеллектуального кино для интеллектуального зрителя. Естественное расслоение кинематографистов означало, что отныне в киноискусстве появились разные системы ценностных координат, и помимо официальной идеологии формулировались критерии оценки кинопроизведений, порой не совпадавшие с общепринятыми. Отношения к партийной и государственной власти тоже разделяли людей: кто-то продолжал верноподданнически служить ей, кто-то, испытав разочарование и потеряв веру, стремился дистанцироваться от неё, кто-то стал допускать крамольные для того времени мечты об отъезде на Запад.

Пырьев всё это видел. Он отлично понимал, что ситуация меняется, но упорно продолжал держать курс на завершение начатого им дела по созданию Союза кинематографистов, считая его для развития советского киноискусства жизненно необходимым.

Парадокс состоял в том, что настойчивость председателя Оргкомитета СРК, его убеждённость и непоколебимость с одной стороны обеспечивали динамичное развитие Союза, а с другой – порождали недовольство партийного руководства всей работой общественной организации. Со своими бесконечными предложениями и программами, обнаруживающими дальновидность и прозорливость, Пырьев стал крупной помехой на дороге приходящего к власти нового поколения партаппаратчиков, которому не нужны были советчики. А Иван Александрович был настолько цельной и самодостаточной фигурой, что совершенно не подходил на скромную роль проводника нового курса идеологической работы в кино. В последнее время он часто бывал совершенно непредсказуем, то поддерживал «линию партии», то вдруг так убедительно и резко говорил о её недостатках, что и возразить было нечего. И от этой «неудобной» фигуры надо было как-то избавиться для общего спокойствия. И варианты того, как это можно сделать, стали активно прорабатываться.

А тем временем Пырьев взялся за новую постановку. Нет никакого рационального объяснения тому, как в разгар битвы за сохранение Союза кинематографистов, Иван Александрович находил силы и время обдумывать свои новые режиссёрские идеи. Его внутреннее состояние и художнические поиски подталкивали к решению вновь взяться за воплощение в кинематографе темы современности. Но на сей раз не напрямую, а в соединении дня нынешнего с военным временем. Подходящий сюжет Пырьев нашёл в повести А. Б. Чаковского «Свет далёкой звезды», на основе которой режиссёр сам написал литературный сценарий. По времени эта работа совпала с самым тяжёлым для него периодом ожидания решений «наверху», касающихся будущего Союза и его самого.

Повесть Александра Чаковского, к тому времени уже известного писателя, лауреата Сталинской премии, вышла отдельным изданием, на её основе были написаны инсценировки и поставлены спектакли в нескольких театрах страны.

Начало действия повести разворачивалось на фоне событий осени 1941 г. Пристань в Горьком. Там повстречались и тут же вынуждены были расстаться герои картины Оля Миронова и курсант летного училища Володя Завьялов. Позже они вновь встретились уже на военном аэродроме, куда приземлился боевой летчик Завьялов, и где служила Ольга. Вскоре Владимир узнал, что Ольга погибла в сбитом горящем самолете, но всю жизнь не мог поверить в это. А Ольга действительно осталась жива. Через 15 лет в руки Завьялова попал журнал с фотографией Ольги. Дальнейшее повествование связано с поисками Завьяловым Ольги, в ходе которых он узнает историю её жизни до самого трагического конца. Незадолго до возможной встречи героев Ольга погибла в лаборатории при испытании нового вида топлива, над которым работала в последние годы. Ещё месяц назад она была жива. У него был шанс с ней встретиться, но он не успел и смог поклониться только её могиле.

Пырьеву произведение Чаковского показалось очень перспективным именно для экранного воплощения: необычная история любви героев, которые живут как бы в двух временных измерениях. Сюжет давал возможность режиссёру переносить зрителя из прошлого в настоящее и обратно, придумывать оригинальные постановочные ходы. К тому же, история, рассказанная в повести, была лиричной и грустной – настоящей русской драмой без надуманных «хэппи эндов» в финале.

Литературный сценарий И. А. Пырьева был представлен киностудией «Мосфильм» на утверждение в Госкино 23 октября 1963 г. одновременно с просьбой включить фильм в план студии на 1964 г. Пырьевский сценарий был

добротен по форме и сразу получил поддержку во всех инстанциях. 15 октября 1963 г. дирекция II творческого объединения дала разрешение Ивану Александровичу на режиссёрскую разработку, которая была сдана им в марте 1964 г.

Положив в основу сценария драматичную историю поиска Владимиром Завьяловым любимой девушки Оли Мироновой, Пырьев вслед за Чаковским вёл зрителя сквозь годы и события – Великая Отечественная война, послевоенные годы восстановления, наши дни. В ходе повествования возникала вереница образов самых разных, добрых и душевных людей: генерал Осокин, работник милиции Прохорова, секретарь горкома КПСС Лукашев, профессор Соколов и другие. Сюжет картины развивался на масштабном временном и социальном фоне, который позволял режиссёру показать в фильме жизнь страны за последние 20 лет.

Первоначально общий объём фильма был определен в 3500 полезных метров. Но в процессе написания режиссёрской разработки Иван Александрович увлёкся, развил сюжетные линии фильма и стал просить разрешения на 2-х серийный фильм со сдачей 1-й серии в четвертом квартале 1964 г., а 2-й серии – в 1-м квартале 1965г. Но в Госкино 2-х серийные фильмы не любили из-за лишних затрат в производстве и из-за того, что это было крайне неудобно прокатчикам, которым такие картины «мешали» выполнять план. К тому же, при продаже за рубеж практически все двухсерийные фильмы перемонтировались и сокращались до одной серии.

Две серии Пырьеву сначала снимать не разрешили, но позволили увеличить длину фильма до 4000 метров, из которых режиссёр все-таки умудрился сделать 2 серии, не нарушая никаких договоренностей о сроках сдачи картины. Причём, фильм был сделан в двух вариантах – широкоэкранным и обычном, что было нормой того времени. И уже 24 апреля 1964 г. фильм «Свет далёкой звезды»

был запущен в производство со сроком окончания работ 16 февраля 1965 г.

В качестве оператора-постановщика был приглашен ученик прославленного кинооператора С. П. Урусевского – Николай Олоновский, отлично проявивший себя на съемках фильма А. Б. Столлера «Живые и мёртвые». Художником картины работал верный Пырьеву товарищ по искусству – Стален Волков. Музыка к фильму написал композитор Андрей Петров.

Началу съёмок предшествовал длительный отбор исполнителей. Особенно трудно было найти актёра на роль Завьялова, который присутствовал буквально в каждом кадре и должен был «вытянуть» на себе весь фильм. От исполнителя требовалось полное соответствие задуманному режиссёром образу героя, точные попадания во внутренние эмоциональные состояния героя, проживающего на экране 20 лет, что является по определению сложной актёрской задачей. На роль Завьялова пробовалось 60 актёров. В результате выбор пал на актёра МХАТ Николая Алексева, для которого данная роль в кино стала дебютной. Главную женскую роль в картине сыграла актриса Лионелла Скирда, окончившая в 1961 г. Государственный институт театрального искусства им. А. В. Луначарского и работавшая в труппе театра им. К. С. Станиславского.

Большая смысловая нагрузка ложилась в фильме на эпизодические роли, именно через них раскрывалась общественная и политическая обстановка в стране. И на эти роли актёры отбирались тщательнейшим образом. Всего было опробовано около 500 человек. В результате долгих поисков в актёрский состав картины вошли Андрей Абрикосов (генерал Осокин), Алексей Баталов (секретарь райкома), Евгений Весник (полковник Симонюк), актёры старшего поколения – Ольга Викланд, Софья Пилявская, Николай Барабанов и артистическая молодёжь – Владимир Коренев, Вера Майорова, Алевтина Константинова.

Натурные съёмки планировалось провести в Ленинграде, в Подмосковье и даже в Сибири, на одном из крупных аэродромов. Начало картины было решено снимать в Горьком (Нижем Новгороде).

Подготовка к съёмкам занимала практически всё время Пырьева, и эта сложная и многоплановая работа над будущей картиной не позволяла ему уделять повышенное внимание делам Союза, что всегда было свойственно Ивану Александровичу.

Пока И. А. Пырьев был в разъездах, выбирая натурные объекты, новые идеологи партаппарата не теряли времени в подготовке и реализации своих планов его «свержения». Первый ход был сделан издалека. 24 января 1964 г. состоялось очередное заседание Идеологической комиссии ЦК КПСС, где прошли «слушания» по вопросу о выполнении киностудией «Мосфильм» указаний июньского Пленума ЦК КПСС и о повышении идейно-художественного уровня его продукции. Это было своего рода «устрашающее» мероприятие для кинематографистов, проведенное на примере главной киностудии страны.

Напрямую публично разбирать результаты деятельности Оргкомитета Союза работников кинематографии с целью очернить действительно выдающиеся успехи в работе этой организации было как минимум неумно. Все знали, что Союз работников кинематографии прекрасно организован и экономически самостоятелен, к тому же сделал столько доброго и полезного для кинематографической общественности. Слова-словами, но с цифрами не поспоришь.

Согласно отчёту, представленному 7 февраля 1964 г. президиуму Оргкомитета Союза, в 1963 г. Бюро пропаганды советского киноискусства провело 3843 лекции, 1515 творческих встреч, 589 концертов, на которых побывало 2,5 млн человек! Что касается работы конкретно издательского отдела, то она имела выдающиеся финан-

совые достижения: прибыль при плане 1817,5 тыс. руб. составила 2072,1 тыс. руб. или 114,6%.

На 1964 г. общий финансовый план Союза в доходной части имел цифру 6164,48 тыс. руб., в расходной – 7190 тыс. руб., из которых 1452 ,97 тыс. руб. составляли капитальные вложения, 208 тыс. руб. – взносы в госбюджет, 87 тыс. руб. – проведение Учредительного съезда; 60 тыс. руб. – фонд содействия творческой деятельности (в том числе и на бытовую помощь).

Экономически Союз работников кинематографии обеспечил себе полную независимость, которая была достигнута трудами большого коллектива. Пырьев умел подбирать сотрудников, которые с полной отдачей и даже самоотверженностью выполняли свою работу.

Но как бы безупречна ни была деятельность Союза работников кинематографистов, Оргкомитет всё же после «проработки «Мосфильма» обязали предоставить отчёт о своей работе на очередном заседании Идеологической комиссии ЦК КПСС. Никаких претензий к деятельности Союза не возникло, но последовала рекомендация об изменении структуры творческих секций. Пришлось выполнять. От руководства секцией художественного кино был отстранён М. И. Ромм, на его место назначен А. Б. Столпер (М. И. Ромма вместе с Ю. Я. Райзманом оставили в секции в качестве кураторов). Тогда же сменилось и руководство Бюро пропаганды советского киноискусства, но естественным путем: на смену перешедшему на другую работу Л. Ф. Калашникову пришёл А. Н. Медведев.

Все эти перемещения были подготовкой общественности к главному изменению в составе руководства. Под благовидным и уважительным предлогом, маскирующим основную цель партийного руководства, обязанности Пырьева в связи с его отъездом на съёмки были возложены на А. В. Караганова. Таким образом, начался процесс мягкого оттеснения И. А. Пырьева от непосредственного руководства Союзом.

Иван Александрович давно раздражал всех своей независимостью и демонстративной непричастностью к партийной работе. Особенно возмутил партработников случай неявки без уважительной причины на партийную конференцию Краснопресненского района Москвы. Пырьев не только не пришёл, но и отказался от объяснения причин своего поступка.

Предел терпения партийного руководства настал на заседании Идеологической комиссии под председательством М. А. Суслова. Пырьев никак не проявлял себя до того момента, когда слово взял А. И. Аджубей (член ЦК КПСС, главный редактор газеты «Известия» и зять Н. С. Хрущёва). А. И. Аджубей, не подбирая выражений, обвинил кинорежиссуру в том, что она «жиреет» за счёт государства, да ещё и за государственный счёт позволяет себе ставить плохие картины. Такого оскорбления себя и своих коллег Пырьев нести не мог, он как никто другой знал материальное положение режиссёров, которые, как правило, жили в долгах от картины до картины. Знал он, и как живёт партийная номенклатура, и, соответственно, переадресовал слова А. И. Аджубея о кинематографистах ему же самому. Аджубей был взбешён выходкой Пырьева.

Иван Александрович понимал, что такое поведение ему не простят. Непокорность, нетерпимость к несправедливости стали приговором для режиссёра. Аджубей действительно нашёл способ отомстить, но сначала была проведена продуманная в мелочах подготовительная работа по отстранению Пырьева от должности председателя Оргкомитета.

Исполняющий обязанности Пырьева А. В. Караганов под давлением партийных начальников (в частности – заместителя заведующего подотдела кино Отдела культуры ЦК КПСС Г. И. Куницына) написал в ЦК письмо с просьбой расширить и омолодить состав руководства Союзом с целью улучшения качества его работы. Такое

письмо было составлено и направлено А. В. Карагановым на согласование Пырьеву в Горький, где тот находился на съёмках. Пырьев письмо подписал, конечно, догадываясь, что этой бумагой в ЦК коварно воспользуются в своих целях.

И точно. 17 августа 1964 г. состоялся «кадровый» пленум СРК по ударному «омоложению» его руководства. Слово предоставили Председателю Кинокомитета А. В. Романову, который напомнил, что некоторое время назад из Президиума СРК поступило письмо с «просьбой изменить состав руководства» Оргкомитета СРК, и огласил принятые по данному письму решения ЦК партии и Совета Министров СССР.

Согласно этому документу изменения в составе Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР были произведены следующие: первым заместителем председателя СРК СССР был назначен С. А. Герасимов, заместителями председателя – С. И. Ростоцкий и Г. Н. Чухрай. В Президиум Оргкомитета были дополнительно введены Ч. Т. Айтматов, В. Я. Венгеров, Г. Н. Данелия, Ю. П. Егоров, Ю. Н. Озеров, Э. А. Рязанов, Ю. С. Таланкин, М. М. Хуциев. Сам Оргкомитет численно увеличили, включив в него В. А. Азарова, А. А. Бабаяна, И. П. Голованя, В. З. Довганя, В. М. Ивченко, Ю. Ю. Карасика, К. И. Кудиевского, И. Г. Ольшанского, А. Е. Рекемчука, А. А. Салтыкова, Я. А. Сегеля, И. М. Смоктуновского, В. П. Трошкина, В. М. Шукшина и Г. Ф. Шпаликова.

И главное. По решению ЦК КПСС и Совета Министров СССР И. А. Пырьев освобождался от обязанностей председателя Оргкомитета СРК, а на его место назначался Л. А. Кулиджанов! Тогда же был назначен и срок проведения Учредительного съезда – октябрь-ноябрь 1965 г.

Цинизм данного партийного решения состоял в том, что в исходном ходатайстве шла речь о расширении состава Оргкомитета за счёт молодёжи и ни слова о замене существующего руководства.

Кстати, И. А. Пырьева на том заседании не было, и никто из присутствовавших за него не заступился. Иван Александрович в тот момент находился на съёмках в Петрозаводске, и, зная о том, что произойдёт на пленуме, уведомил телеграммой Г. Б. Марьямова о том, что приехать в назначенный день не сможет.

Отсутствие Пырьева на заседании было только на руку партработникам, поскольку не известно было, как тот себя поведет и не испортит ли их «красивую» комбинацию.

Простого отстранения от должности Пырьева партийному руководству было мало. Иван Александрович был человек с твердым характером и мог пережить такой удар. А вот будучи морально уничтоженным, он уже вряд ли мог представлять какую-либо угрозу новой системе руководства кинематографией.

И этот последний удар был нанесен.

Во время вышеописанных событий И. А. Пырьев был занят организацией и проведением натуральных съёмок в Горьком. Киногруппа начала снимать очень трудный в постановочном плане пролог, для которого нужна была точная передача обстановки первых месяцев войны. Для этого потребовалось преобразить некоторые районы города: убрать телеантенны, заклеить бумагой окна, на улицы города вывести военную технику образца 1941 года. Повсюду собирали отслужившие свой век грузовики «эмки». На берегу Волги был построен специальный дебаркадер. В качестве массовки на съёмку было приглашено 3000 горьковчан.

В техническом и постановочном плане сцены были очень сложными. Часами киногруппа и все участники процесса готовились к съёмкам, которые должны были проходить под мощными потоками воды из пожарных рукавов, в клубах пиротехнического дыма и копоти. Не всё получалось с первого дубля, режиссёр пытался справиться с ситуацией, давал указания и распоряжения мно-

гочисленным помощникам и членам съёмочной группы, нервничал. И в один такой напряжённый момент Иван Александрович не выдержал и сорвался на крик и ругань.

Среди массовки нашёлся пенсионер, который написал на Пырьева жалобу в «вышестоящие органы». Этим случаем немедленно воспользовались заинтересованные лица и раскрутили ситуацию на полную катушку. Обличительные письма «от имени оскорбленных горожан» были направлены в Министерство культуры СССР, органы партийного, государственного и общественного контроля.

Не стоит удивляться, что самая острая и обличительная статья появилась на страницах газеты «Известия», которая с нескрываемым злорадством описала случившееся так: «Вооружившись микрофоном, он (Пырьев – ред.) стал сыпать такой площадной бранью, что ломовые извозчики нижегородской ярмарки, окажись они здесь, наверняка бы умерли от зависти. Сначала никто ничего не понял. Казалось, что просто режиссёр находится в творческом экстазе и произносит какие-то невразумительные заклинания. Но постепенно смысл стал доходить до всех – и до юных горьковчанок-школьниц, и студентов, и почтенных матерей семейств, приглашенных на съёмки» [28].

После этого происшествия к режиссёру неминуемо должны были быть «приняты меры». 2 октября 1964 г. на «Мосфильме» была собрана комиссия, рассмотревшая персональное дело И. А. Пырьева по партийной линии. Комиссия выяснила, что он не участвует в жизни своей партийной организации, не посещает партсобрания, забывает платить членские взносы и пр. По совокупности всех прегрешений Ивану Александровичу объявлен выговор с занесением в личное дело.

Травля режиссера набирала обороты. Пырьев не оправдывал себя, он принёс публичные извинения горьковчанам через местную газету и разместил на страницах

тех же «Известий», в номере от 29 октября 1964 г., показанное, но не самоуничижительное письмо, в котором говорилось: «Уважаемые товарищи! 3 октября с. г. в вашей газете была напечатана статья под названием «Звезды близкие и далёкие».

Да, действительно при неполадках во время съёмок труднейших массовых сцен фильма «Свет далёкой звезды», где участвовало около трёх тысяч человек я, будучи не совсем здоровым, произнес сгоряча в микрофон несколько нехороших слов, которые услышали участники съёмки (хотя слова эти были адресованы не им). Я с болью вспоминаю об этом срыве, вызванном острым нервным напряжением, и очень сожалею о нём.

Я уже послал в газету «Горьковская правда» письмо с глубоким извинением перед горьковчанами, которое было напечатано 6 октября. Считаю необходимым ещё раз извиниться и через вашу газету.

...Да, в моей жизни были, очевидно, промахи, были творческие ошибки, были и срывы личного порядка. Но в главном жизнь моя была честная, трудовая, активная, и я горжусь ею.

Ведь у меня нет, и никогда не было других целей, как честно и преданно служить моему народу и быть до конца дней своих верным солдатом партии.

Сейчас, несмотря на тяжёлые душевные раны, я заканчиваю съёмки моего нового фильма «Свет далёкой звезды» по роману А. Чаковского. И почему-то уверен, что когда зрители будут смотреть этот фильм, они не подумают обо мне как о человеке и художнике так плохо, как это написали в своей статье Ю. Иващенко и Вс. Цюрупа.

С искренним уважением, Иван Пырьев» [40].

После этого случая и прозвучал финальный аккорд в истории многолетней и самоотверженной работы Пырьева по созданию Союза кинематографистов. После всего случившегося Иван Александрович оказался в совершенном одиночестве. По воспоминаниям режиссёра

В. Н. Наумова, он вместе с А. А. Аловым хоть и имел тогда с бывшим председателем Оргкомитета СРК испорченные отношения, но, всё же, понимая, как тяжело должно быть тому в данной ситуации, осмелились ему позвонить. Пырьев обрадовался этому звонку и пригласил Алова и Наумова в гости.

В разговоре Иван Александрович долго рассуждал о предательстве и трусости, обвинял в своей травле Ад-жубея. Потом резко переменял тему и сказал: «Скоро помру. Мишка Ромм протянет дольше, но и у него какая-нибудь жила скоро лопнет. А я точно скоро помру – чувствую» [39].

По каким-то неведомым для простых смертных законам, ровно в это же время, когда так трагически для Пырьева завершилась его работа на посту председателя Оргкомитета Союза, произошло судьбоносное для всей страны событие – партийный политический переворот.

В ночь с 13-го на 14-е октября 1964 г. состоялся Пленум ЦК КПСС, на котором Н. С. Хрущёва освободили от занимаемой должности. На посту первого секретаря его сменил Л. И. Брежнев, на посту председателя Совета Министров – А. Н. Косыгин. Гражданам об этом объявили 15 октября: ТАСС официально сообщил о том, что Хрущёв ушёл на пенсию «по состоянию здоровья». С уходом Хрущёва многие почувствовали облегчение. Стиль его правления тут же был объявлен волюнтаристским, а портреты первого секретаря ЦК КПСС одновременно исчезли со стен всех начальственных кабинетов.

По необъяснимому совпадению эпоха Пырьева как общественного деятеля и эпоха политического правления Хрущёва закончились практически одновременно. И даже в этот переломный момент, когда всё вокруг менялось, и, возможно, был ничтожный шанс восстановить статус Пырьева, никто не попытался этого сделать.

Новый состав Президиума Оргкомитета Союза работников кинематографии увлеченно занимался подготовкой к Учредительному съезду. Пырьев не вмешивался. Он работал над своим фильмом. К счастью, репрессии не распространились на профессиональную режиссёрскую деятельность Ивана Александровича, и он смог благополучно закончить свой фильм «Свет далёкой звезды».

Коллеги-мосфильмовцы высоко оценили новую картину Ивана Александровича. В заключении по фильму своё консолидированное мнение они выразили так: «Острый, динамичный сюжет позволил режиссёру создать широкую эпическую панораму жизни страны. Перед зрителем проходит галерея интересных, запоминающихся образов разных по своему характеру советских людей, непохожих друг на друга, добрых, душевных.

Фильм отмечен высоким режиссёрским мастерством. Ему присущи масштабность изображаемых явлений, яркая темпераментность, высокая гражданственность, глубокая эмоциональность, увлекающая и захватывающая зрителя» [54].

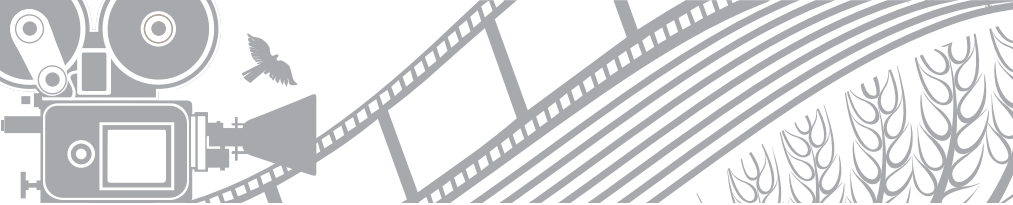
Фильм действительно стал достойным творением признанного мастера. Пырьев впервые предстал перед зрителем как художник, способный создать драматическую картину, совершенно отличную по стилю от всего ранее поставленного.

Фильм И. А. Пырьева «Свет далёкой звезды» вышел в прокат в сентябре 1965 г. Его официальная премьера, состоявшаяся в московском кинотеатре «Россия», была встречена напускным равнодушием. В центральной прессе появились заказные рецензии с критическими замечаниями и поучениями в адрес режиссёра. Серьёзные критики предпочли промолчать. В периферийных газетах печатались шаблонные отзывы, в целом положительные, но с указанием отдельных недостатков (как положено). И только те авторы, которые, видимо, были не в курсе случившегося, от души хвалили новую картину Пырьева.

Зрители тоже в своей массе, не зная, что режиссёр в опале, выстраивались в очередь в кассы кинотеатров. В итоге «неудачный» фильм Пырьева по итогам проката 1965 г. (а по сути за 3 месяца) занял 4 место. Картину посмотрели 36,2 млн зрителей (1 серия) и 24 млн зрителей (2 серия)!

Этот фильм Пырьева, совершенно незаслуженно забытый, оставил нам много зашифрованных посланий самого режиссёра, которые он вложил в уста героев картины в виде отдельных реплик и диалогов. Так, в сцене на аэродроме полковник Симонюк (Евг. Весник) говорит: «Ты в этот «тёплый ветер», о котором сейчас все поговаривают, не очень-то верь. Не мечтай свой парус на него поставить. Подует-подует он и снова всё по-старому пойдёт!». А другая героиня фильма – Ксения Петровна, переживающая драматичный момент в своей жизни, говорит Завьялову: «Раньше злые люди были незаметные. Их с трудом можно было различить. А теперь со зла сорвали все маски. Злых стало не больше, а меньше, но они теперь голые. Голые и наглые. Для них нет ничего святого. Они теперь никого и ничего не боятся. Ничего и никого».





ВОЗВРАЩЕНИЕ К ДОСТОЕВСКОМУ

Глава девятнадцатая

Тем временем кинематографическое сообщество готовилось к Учредительному съезду Союза работников кинематографии. Он состоялся через месяц после премьеры фильма «Свет далёкой звезды».

I Учредительный съезд СРК СССР открылся 23 ноября 1965 г. в Большом Кремлёвском дворце. На нем присутствовало 640 делегатов – представителей творческих профессий киноискусства со всех концов страны.

Об этом событии Пырьев мечтал долгие годы, неимоверными усилиями добываясь признания Союза и приближая день его официального рождения. Но героем этого события Иван Александрович не стал.

Право открытия съезда было доверено старейшему деятелю советского кино Л. В. Кулешову. Потом на трибуну вышел Лев Александрович Кулиджанов – новый руководитель Союза, который к тому времени успел поработать в Комитете по кинематографии на должности начальника управления по производству фильмов и поднакопить управленческий опыт. Кулиджанов выступил с докладом «Коммунистическое строительство и задачи киноискусства».

На съезде избрали новый руководящий состав Союза кинематографистов СССР. Из «пырьевской команды» на своих постах остались только А. Я. Каплер (секция кинодраматургии) и А. М. Згуриди (научно-популярное кино).

Было много речей... О Пырьеве не было сказано ни слова, и только в конце заседания на трибуну поднялся режиссёр Марлен Хуциев, чтобы выразить благодарность главному виновнику этого исторического события.

Через несколько дней после проведения Учредительного съезда, на заседании нового секретариата было принято решение о создании комиссии, которая вместе с Комитетом по кинематографии должна была выполнить главное поручение съезда – подготовить программу реорганизации кинопроизводства (давняя мечта всех кинематографистов и самого Пырьева). Руководителем ко-

миссии был назначен М. К. Калатозов, а в её состав вошли руководители киностудий и творческих объединений, а также Г. Н. Чухрай, М. М. Хуциев и И. А. Пырьев.

Программа организационно-экономической реформы киноотрасли была разработана ещё при Иване Александровиче, собственно, за излишнюю напористость в её продвижении он и был снят с поста председателя Оргкомитета. Конечно, и после официального оформления Союза программу реализовывать никто не собирался, но всё же было разрешено провести один организационно-экономический эксперимент по созданию Экспериментальной студии (руководитель Г. Н. Чухрай), который хоть и дал блестящие результаты, но в 1975 г. был прикрыт.

Иван Александрович тяжело переживал все эти события. Как в прежние сложные жизненные периоды, его лекарством была работа. Единственным спасением для него было творческое дело, которым он заполнял всё своё существование, не оставляя места для разрывающих изнутри терзаний.

Не успев сдать Госкино картину «Свет далёкой звезды», Пырьев уже думал над тем, что он будет делать дальше. В его творческом багаже было много нереализованных сценариев. В первую очередь он вспомнил о давней совместной с М. А. Булгаковым работе по инсценировке «Мёртвых душ» Н. В. Гоголя.

Уже 14 сентября 1965 г. И. А. Пырьев с коллегами по II творческому объединению обсуждали возможность возобновления работ по постановке «Мёртвых душ». Литературный сценарий был написан давно, нужно было внести некоторые изменения в интерпретацию образов и общую композицию.

1 октября 1965 г. киностудия «Мосфильм» обратилась в Госкино с просьбой разрешить Пырьеву приступить к режиссёрской разработке и включить фильм в произ-

водственный план «Мосфильма» на 1966 г. Но этого не произошло по невыясненным причинам.

Имя М. А. Булгакова тогда пугающе действовало на чиновников. Но убирать его фамилию с титульного листа инсценировки гоголевского произведения (как делали некоторые) Пырьев принципиально не стал: жизненным уроком для него стала история непростого расставания с Михаилом Афанасьевичем. Иван Александрович мог с лёгкостью сделать и свой самостоятельный вариант сценария экранизации. Но не сделал.

Пырьев поставил перед собой другую – амбициозную – творческую задачу. Он решился сделать экранизацию огромного по объёму и глубине содержания романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы», который всегда казался абсолютно недостижимым для кинематографистов. Режиссер думал об этом ещё 10 лет назад, но тогда ему самому это казалось верхом дерзости и даже вызовом. Теперь же он почувствовал внутреннюю готовность к этой новой встрече с Достоевским.

Покорение «Братьев Карамазовых» – величайшей вершины русской литературы – поступок в нашем киноискусстве неординарный. До Пырьева в Советском Союзе не нашлось ни одного режиссёра, который бы осмелился взяться за такой титанический труд. Во всём мировом кинематографе была осуществлена всего одна попытка экранизации «Карамазовых» в США (режиссёр Ричард Брукс, 1958 г.), но она не получила признания отечественных критиков и киноведов.

Пырьев очень ценил творчество Ф. М. Достоевского. Он говорил: «Достоевский мне бесконечно дорог, я испытываю давнее и стойкое пристрастие к нему как к писателю исключительному и по художественной силе, и по трагической судьбе.

Для меня самое главное в Достоевском – это огромная любовь к России. В романах Достоевского очень важно уловить стремление к светлому, чистому, нравственному

началу в человеке, а не акцентировать внимание на болезненных чертах творчества...» [18].

Опыт работы над картинами «Настасья Филипповна» и «Белые ночи», а также некоторая временная дистанция и всё пережитое за последние годы позволили Пырьеву обрести твердую уверенность, что именно сейчас он полностью готов взяться за экранизацию романа Достоевского. Внутреннее состояние режиссёра позволяло ему ощутить всё, что говорит Достоевский языком своих персонажей, представленных в острейшем выражении страстей и человеческих чувств. Роман «Братья Карамазовы» Иван Александрович считал произведением глубоко национальным по своему содержанию и характеру. Его экранизация была интересна Пырьеву как возможность обрести новый режиссёрский опыт.

Иван Александрович отлично понимал всю сложность поставленной перед собой задачи. Ограниченность пространства будущего фильма вынуждала его сокращать некоторые сюжетные линии, в пределах возможного вносить изменения, но режиссер не позволял себе никаких вольностей в отношении интерпретации произведения Достоевского.

Литературный сценарий двухсерийного фильма «Братья Карамазовы» был готов уже в начале весны 1966 г. В апреле состоялись его первые обсуждения на киностудии «Мосфильм». В студийном «Заключении по сценарию И. Пырьева «Братья Карамазовы» особо подчеркивалось, что «сценарий, написанный И. Пырьевым, отмечен бережным отношением к оригиналу. В нём Достоевский не подправляется, не причесывается и не приглаживается. Жёсткое, твёрдое и точное самоограничение позволило автору вместить в двух сериях литературного сценария то главное, что составляет содержание огромного, многопланового романа Достоевского. Драматургически сценарий построен чрезвычайно плотно. Сюжет его развивается напряжённо, динамично» [55].

Коллеги, конечно, усмотрели чрезмерное сокращение некоторых сюжетных линий, к чему, впрочем, отнеслись с пониманием. Но вот вернуть в сценарий некоторые фразы, давно ставшие хрестоматийными, настойчиво рекомендовали.

Зная колоссальный опыт и энергию Пырьева, ни секунды не сомневаясь, что и без протокольных замечаний он будет работать над сценарием до самого завершения съёмок, II творческое объединение «Мосфильма» рекомендовало главному редактору сценарно-редакционной коллегии Главного управления по кинематографии Е. Д. Суркову запустить фильм в производство, о чём было сообщено письмом от 27 сентября 1966 г. На студии предполагали, что общий метраж двухсерийной картины составит 5400 м, а все работы по фильму будут произведены за 1 год и 8 месяцев.

Но Пырьев опережал все сроки и не терял ни дня в работе. Режиссёрский сценарий он предоставил руководству буквально через несколько дней – 4 октября 1966 г. Тогда Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР официально разрешил ему осуществить подготовительные работы, которые должны были быть проведены в срок до 15 декабря 1966 г.

Но все эти назначенные сроки для Пырьева были формальностью. Выверяя каждую деталь, каждую мысль, даже после сдачи режиссёрского варианта сценария, режиссер продолжал переделывать отдельные сцены, диалоги и пр. Одновременно постановочная группа «Братьев Карамазовых» в полном составе работала над планом предстоящих съёмок. С большим вдохновением и предвкушением настоящей творчески сложной и захватывающей работы художник С. Н. Волков и оператор С. А. Вронский обсуждали с режиссёром все детали предстоящих съёмок.

Пырьев видел большую часть фильма снятой на крупных планах. В экспликации Иван Александрович писал:

«Глаза способны сказать иной раз больше, чем самая многословная тирада. В них может отразиться и тайный трепет открытого волнения, и открытая страсть, и быстрая смена противоположных настроений, и затаённая надежда, решимость, радость, страх.

Именно глаза, глаза актёра, должны стать в нашем фильме основным выразительным средством, призванным сообщить зрителю подлинную сущность мыслей, чувств и взаимоотношений персонажей» [2].

Поскольку Пырьев умел ставить очень точные творческие задачи, то работалось с ним очень легко. Как и с другими членами постановочной группы, режиссер много говорил о предстоящей работе с оператором Сергеем Вронским. Поскольку фильм изначально определялся как «актёрский», то от оператора потребовалась особо тщательная работа над портретами исполнителей. Пырьев не требовал каких-то неожиданных ракурсов и неординарных приёмов съёмки, для него было главным, чтобы в лицах читались все движения души и оттенки чувств героя.

Иван Александрович прорабатывал все вопросы, связанные с общим изобразительным решением фильма и с принципами монтажа. Много в картине зависело от таланта художника-постановщика фильма Сталена Волкова. Его творческий почерк отличало очень серьёзное отношение к цвету, который, по мнению художника, был способен увести зрителя от сюжета, а мог и стать естественным его продолжением. После долгих поисков Волков предложил для фильма «рембрандтовские» тона: чёрный, красный, коричневый, золотистый. Художнику надо было подготовить огромное количество эскизов декораций, так как павильонных съёмок в фильме было гораздо больше, чем натуральных. И каждое действующее лицо картины Волков старался оттенить рамкой той обстановки, в которой живёт и действует данный герой.



И. А. Пырьев на съёмках фильма «Братья Карамазовы», 1967 г.

И. А. Пырьев был убеждён, что успех фильма в большей степени зависел от уровня исполнительского мастерства актёров. Режиссёру было очень важно, чтобы они нутром понимали внутреннее содержание того, что они играют, и могли показать это на пределе возможного. Пырьеву для «Карамазовых» нужны были исполнители с хорошей актёрской школой, обладающие богатой пластикой, владеющие интонационно-выразительной речью.

Подбирая основной исполнительский состав, режиссер постоянно думал о том, чтобы актёры, исходно отличающиеся уровнем профессиональной подготовки, непременно составили гармоничный ансамбль. Более того, он добивался, чтобы исполнителей главных ролей органично дополняли актёры, занятые в эпизодах и массовых сценах, тщательно подбирал даже тех, кто попадал в кадр на несколько секунд.

Самым ответственным делом был, конечно, выбор исполнителей главных ролей – Карамазовых. Режиссёрское чутье Пырьева было поразительным: он практически никогда не ошибался. Даже по прошествии полувека все, кто сначала посмотрел фильм, а потом прочёл роман Достоевского, подтверждают, что зримые образы основных героев «Братьев Карамазовых» возникают в воображении читающего не иначе как такими, какими их представил в фильме Иван Александрович.

Как только стало известно, что Пырьев будет снимать «Карамазовых», многие актёры возмечтали получить роль в этой картине. Но отбор был очень строгим. В итоге, в роли Федора Павловича Карамазова у Пырьева снялся актёр МХАТ Марк Прудкин, который к тому времени уже играл Карамазова-старшего на родной сцене и был очень рад приглашению поработать над этой ролью в фильме. Хотя в кино М. И. Прудкин и был дебютантом, но с ролью справился великолепно. Актёр постарался уйти от традиционного показа Федора Павловича как немощного сластолюбца. В его герое

чувствовалась жажда жизни и огромная зловещая карамазовская сила.

На роль Дмитрия режиссёр пригласил актёра театра им. Вахтангова Михаила Ульянова. К этому образу сам Пырьев относился с особым трепетом, он видел Дмитрия натурой могучей, одаренной, любящей. Дмитрий – жертва собственных страстей, человек, открывший людям своё изболевшее сердце, встретивший непонимание, равнодушие, осуждение, но не утративший веры в добро и справедливость.

Роль Ивана Карамазова досталась Кириллу Лаврову, актёру Большого драматического театра им. М. Горького. Перед ним была поставлена задача максимально раскрыть образ Ивана как человека во многом заблуждающегося, не приемлющего мира, в котором много страданий и душевных терзаний, человека рассудочного, в душе которого идет постоянная борьба. Актёр очень вдумчиво работал над ролью, нередко даже спорил с режиссёром, стремясь разрешить мучившие его персонажа вопросы.

В картине Пырьев, следуя мысли Достоевского, противопоставлял образам Ивана и Дмитрия героя положительного и светлого – Алексея Карамазова. Эту роль он отдал молодому актёру, недавнему выпускнику школы-студии МХАТ Андрею Мягкову.

Эта роль была по-своему трудна, и прежде всего тем, что Алёша не совершает каких-то заметных поступков, в спорах с братьями говорит в основном прописные истины из библейских книг. Его образ, в отличие от образов других братьев, у Достоевского построен на полутонах, поэтому при любой неточности он мог разрушиться, приобрести даже негативный оттенок. Роль Алексея Карамазова требовала от актёра огромной внутренней убеждённости и естественности.

Грушеньку в картине И. А. Пырьева исполнила Лионелла Скирда (Пырьева). Она была главной героиней предыдущего фильма Ивана Александровича «Свет да-

лёкой звезды». На съёмочную площадку «Братьев Карамазовых» актриса пришла не только как исполнительница одной из главных ролей, но и как третья законная супруга режиссёра, уже под его фамилией. Для Лионеллы Пыревой эта роль стала тоже поучительным опытом работы над сложным образом, полным женственности и благородства. На протяжении всего фильма её Грушенька постоянно менялась: она была то мечтательной, то одержимой порывами чувств, то холодной, то веселой и кокетливой.

Особое место в картине занимал и образ Катерины Ивановны, которая была исполнена актрисой Светланой Коркошко, приложившей много усилий для многосторонней характеристики своей героини и создания глубокого драматического характера.

В «Братьях Карамазовых» также снялись В. Никулин (Смердяков), П. Павленко (Зосима), Н. Светловидов (Максимов), А. Абрикосов (Самсонов) и другие (Г. Юхтин, Н. Подгорный, В. Матов, И. Власов, В. Колпаков, Е. Урусова, С.Чекан, А. Данилова, О. Чуваева, И. Лапиков, А. Хвыля, Н. Рыжов, Н. Прокопович, Е. Тетерин, М. Перцовский, В. Попова, Т. Носова, Л. Корнева, Р. Волшанинова, С. Калинин, А. Адоскин, Г. Кириллов, Ю. Родионов, В. Осенев, Н. Бубнов и др.).

Пырьев добивался от актёров глубокого проникновения в характер образа, требовал «влезать в шкуру» своего героя, как в свою собственную. Поэтому для всех актёров, занятых в постановке фильма, эта работа стала настоящим испытанием на творческую зрелость и профессиональное мастерство. Пырьев много репетировал с актёрами, великолепно сам показывал, что и как необходимо сделать в каждой мизансцене, был строг и требователен.

Съёмки картины начались в середине января 1967 г. Ровно за один календарный год Иван Александрович хо-

тел отснять сразу обе серии фильма, в которых должны были присутствовать кадры с пейзажами всех четырёх времён года, а это обязывало чётко выполнять график. Работа велась в чрезвычайно напряженном ритме. Кроме базовых павильонных съёмок осуществлялись выезды на натуру, в частности, в Ростов, Истру, Суздаль и Загорск.

График был очень плотным и требовал от всей киногруппы максимальной самоотдачи. Самый большой груз ответственности за конечный результат общей работы нёс на своих плечах режиссёр-постановщик Пырьев. Иван Александрович часто чувствовал себя неважно, но вида не подавал. Только однажды, в октябре 1967 г., съёмки были временно приостановлены, так как здоровье Пырьева резко ухудшилось, и он был госпитализирован. Но и тогда техническая работа над картиной не прекратилась. Почувствовав себя в силе продолжить съёмочный процесс, И. А. Пырьев вернулся к съёмкам. Процесс близился к концу: оставалось снять несколько больших и сложных сцен.

Одновременно с завершением «Карамазовых» Пырьев уже думал о будущем, о своей следующей работе. 20 декабря 1967 г. он направил председателю Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР А. В. Романову письмо, в котором просил рассмотреть возможность постановки фильма об Иване Грозном «За великую Русь». После того, как в 1953 г. работы по этому фильму были прекращены, Иван Александрович не только не охладел к этому замыслу, но с всё большей силой стал ощущать потребность довести начатое до конца. Он хотел после сдачи «Карамазовых» сразу приступить к подготовительным работам по постановке этой картины.

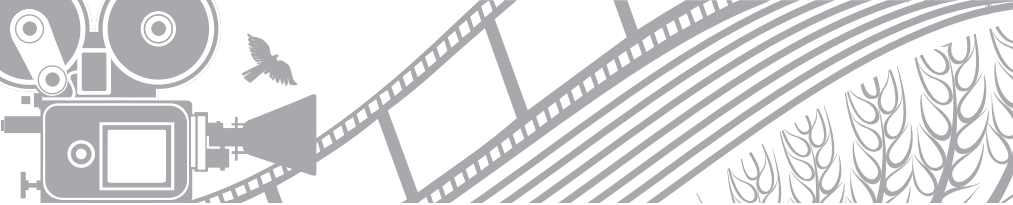
Тем временем съёмки близились к финалу. Иван Александрович усиленно репетировал последние и самые сложные сцены.

Самоотверженность режиссёра была поразительной: своей энергией он вдохновлял всю киногруппу – от ис-

полнителей главных ролей до монтировщиков декораций. Такие нагрузки отнимали у режиссёра слишком много сил. И, к сожалению, сердце Ивана Пырьева не выдержало...

Как в жизни Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» стали последним произведением писателя, так и в жизни И. А. Пырьева экранизация романа оказалась последней работой Мастера.





ШАГ В ВЕЧНОСТЬ

Глава двадцатая

Последним съёмочным днём Ивана Александровича стало 6 февраля 1968 г. В этот день на площадке случилось небольшое техническое ЧП: прямо над его головой взорвался осветительный прибор, и режиссёра засыпало осколками стекла. Все испугались, на площадке возник переполох. Пока техники пытались всё исправить, режиссер сидел на стуле, опустив голову и свесив руки, пораненные острыми осколками. Он долго не мог прийти в себя.

По воспоминаниям Лионеллы Пырьевой, уже дома Иван Александрович допоздна говорил с ней о грядущем съёмочном дне. Собираясь лечь спать, он остановился перед зеркалом в коридоре и, глядя на своё отражение, с грустью в голосе произнес: «Эх, Иван...»

В четыре утра Пырьев внезапно проснулся, выпил лекарство, снова лёг, а в шесть двадцать Лионеллу разбудил громкий стон. Иван Александрович лежал на кровати и не двигался. Она начала его тормошить, но он лишь сделал слабое движение рукой, после чего затих навсегда.

В медицинском заключении было отмечено, что у 67-летнего режиссёра на сердце обнаружено 7 рубцов – следов перенесенных им инфарктов, а точнее, следов пережитых им жизненных драм.

Смерть Ивана Пырьева была большим ударом для всей киностудии «Карамазовых» и, конечно, для многих коллег Ивана Александровича, его единомышленников и верных друзей. Прощание и гражданская панихида прошли в Центральном Доме кино, который тогда готовился к открытию. И это было очень символично, ведь Дом кино – детище Ивана Александровича. После панихиды похоронная процессия отправилась на «Мосфильм», где траурный кортеж объехал территорию гигантского кино-комплекса, созданного трудами в том числе Пырьева.

Похоронили народного артиста СССР с должными почестями на Новодевичьем кладбище.

Вскоре после похорон режиссёра была решена и дальнейшая судьба его неоконченной постановки. 13 февраля 1968 г. вышел приказ по «Мосфильму», согласно которому завершение фильма поручалось актёрам М. А. Ульянову и К. Ю. Лаврову, общее художественное руководство возлагалось на Л. О. Арнштама, С. И. Юткевича и А. Б. Столлера.

После просмотра всего отснятого и смонтированного материала стало ясно, что кинолента «Братья Карамазовы» может быть только трёхсерийной. Председатель Комитета по кинематографии разрешил осуществить производство этого фильма в объёме трёх серий.

По воспоминаниям Кирилла Лаврова: «И хотя каждый из нас видел и делал бы «Карамазовых» иначе, по-своему, что совершенно естественно, мы в этих условиях старались только, чтобы та часть фильма, которую нам оставалось доснять, была и по духу и по стилю такой, какой её видел Пырьев... До конца работы в группе сохранялась та же атмосфера и та же рабочая обстановка, которые были при Пырьеве. Он как бы оставался с нами и после смерти. А это значит, что он при жизни так хорошо возделал наши души для восприятия Достоевского в своём, пырьевском ключе, что всходы продолжали прорастать и после того, как самого его не стало» [34].

Готовый фильм был сдан 2 сентября 1968 г. В «Заключении по кинофильму «Братья Карамазовы» было сказано: «Фильм в полный голос, темпераментно и сильно утверждает мысль об ответственности человека перед человечеством.

Эта главная идея раскрывается через столкновения характеров, в борьбе и раздумьях героев...

И. А. Пырьев всю свою творческую жизнь боролся за яркую, темпераментную и страстную манеру актёрского исполнения. Эти творческие устремления замечательно го художника советского кинематографа нашли, пожа-

луй, самое полное выражение в его последнем фильме. «Братья Карамазовы» отмечены крупными актёрскими победами: К. Лавров – Иван Карамазов, М. Ульянов – Дмитрий, А. Мягков – Алеша, М. Прудкин – Федор Павлович, В. Никулин – Смердяков и др.

Безвременная кончина оборвала работу режиссёра над картиной в самом её разгаре. Артисты М. Ульянов и К. Лавров под общим художественным руководством и при активной творческой помощи худрука объединения Л. Арнштама продолжили дело, не законченное И. А. Пырьевым, и с честью завершили его.

Особой похвалы заслуживает музыка к фильму, написанная композитором И. Шварцем. Она трагична, сильна, выразительна. Глубокий драматизм органически сочетается в ней с тонким и проникновенным лиризмом» [56].

Премьера «Братьев Карамазовых» состоялась в начале 1969 г. Интерес зрителей к последней постановке режиссёра был большой: 1-ю серию посмотрели 29,3 миллиона человек, 2-ю – 28,3 миллиона, а 3-ю серию, выпущенную на экран отдельно от 1-й и 2-й серий, посмотрели 22,7 миллиона зрителей.

Особенно важно, что экранизацию романа Достоевского в интерпретации Пырьева приняли коллеги и критики. Фильм «Братья Карамазовы» был номинирован на премию Американской академии киноискусства «Оскар–69» в категории «Лучший иноязычный фильм», а также получил приз «Жемчужина» как лучший иностранный фильм на Конкурсе Японской Ассоциации любителей кино «Розэй» (1971). Последнее грандиозное кинополотно Ивана Александровича было признано лучшим фильмом 1969 г. по опросам журнала «Советский экран» и газеты «Комсомольская правда». На VI Московском международном кинофестивале (1969) Пырьеву (посмертно) был вручен специальный приз «За выдающиеся заслуги в развитии киноискусства».

Личность Ивана Александровича Пырьева, его волевой характер, преданность любимому делу, его любовь к жизни и искусству, оставили глубокий след в истории отечественного кино.

После смерти режиссёра была создана комиссия по его творческому наследию, которая в январе 1970 г. обратилась в Мосгорисполком с ходатайством о переименовании 2-й Мосфильмовской в улицу имени И. А. Пырьева, а также об изготовлении и установке мемориальной доски на доме, где с 1962 по 1968 гг. он жил (ул. Смоленская, д. 10). Обе просьбы были удовлетворены.

Спустя 5 лет, в феврале 1975 г., в Союзе кинематографистов СССР родилась идея о присвоении морским кораблям имён выдающихся кинорежиссёров. После обращения кинематографистов в Совет Министров СССР в Латвийском морском пароходстве появилось четыре грузовых судна с именами «Василий Меркурьев», «Михаил Ромм», «Михаил Калатозов» и «Иван Пырьев».

В сентябре 1976 г. тем же Союзом кинематографистов была разработана программа празднования 75-летия Ивана Александровича Пырьева. Она включала в себя много памятных мероприятий по увековечиванию памяти о режиссёре. На его могиле появилось надгробие в камне, созданное скульптором В. В. Воробчуком и архитектором В. В. Орловым. Началась работа по подготовке к изданию двухтомного собрания избранных произведений И. А. Пырьева и его воспоминаний «О пройденном и пережитом», которые вышли в свет в 1978 и 1979 гг.

В последующие годы о юбилеях народного артиста СССР практически не вспоминали (по крайней мере, в широких кругах общественности). Сменялись поколения, новые времена рождали новых героев. Фигура режиссёра стала ассоциироваться с канувшей в Лету сталинской эпохой, а его общественные заслуги начали забываться по умолчанию.

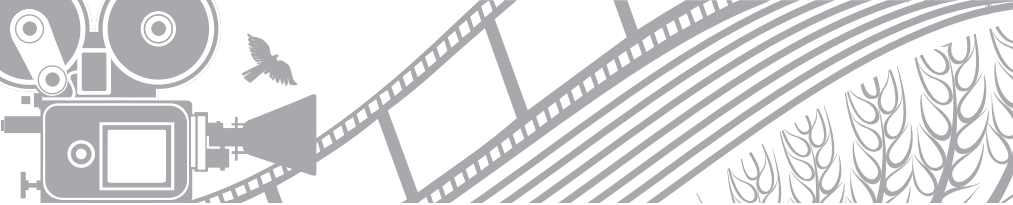
Водоразделом в истории кино и деятельности общественной организации, созданной И. А. Пырьевым, стал V перестроечный съезд Союза кинематографистов, прошедший в 1986 г. Жизнь всей советской киноотрасли стала кардинально меняться, переживая болезненные процессы формирования новой модели организации и управления. Славная история советского киноискусства и его выдающиеся достижения были потеснены напористым потоком зарубежной продукции и собственными фильмами «кооперативного» производства. Должно было пройти время, чтобы мутные воды перестроечного кино начали очищаться пониманием высокого предназначения искусства.

Об Иване Пырьеве вспомнили только в год его столетия. Причём особое внимание этой дате уделили именно его земляки. В Алтайском крае мероприятия в честь векового юбилея кинорежиссёра прошли в ноябре 2001 г. в Барнауле и Камне-на-Оби. Именно тогда на фасаде барнаульского кинотеатра «Родина» была установлена мемориальная доска с надписью «Кинотеатр «Родина» назван именем выдающегося кинорежиссёра, народного артиста СССР, лауреата государственных премий СССР И. А. Пырьева в честь 100-летия со дня рождения». В то время в здании кинотеатра действовал Центр российской кинематографии им. Ивана Пырьева, но, к сожалению, недолго.

Одновременно в Камне-на-Оби состоялось торжественное открытие мемориальной доски на фасаде здания кинотеатра «Звезда». А к 105-летию земляка каменцы установили на городской набережной бюст И. А. Пырьева. Так для режиссёра замкнулось временное и пространственное кольцо. Теперь, уже запечатленный в камне, он, как в далеком детстве, стоит на берегу родной реки и смотрит на завораживающую ширь могучей Оби.

В 2011 г. по инициативе администрации Алтайского края был реализован масштабный издательский проект. На базе Государственного музея истории литературы, искусства и культуры Алтая был подготовлен объёмный сборник документов «Пырьев: правда творчества», отражающий творческий путь кинорежиссера и раскрывающий историю создания всех его кинофильмов. Эта работа музея явилась продолжением многолетней работы по изучению творческого наследия Ивана Александровича Пырьева и популяризации его наследия посредством экспозиционной и просветительской деятельности.





ПОСЛЕСЛОВИЕ

Иван Пырьев прожил очень насыщенную и содержательную жизнь. Он родился на заре XX века и стал очевидцем и участником всех основных исторических событий начала бурного столетия: Первая мировая война, революция, Гражданская война, первые годы становления советской власти. В этом историческом водовороте необъяснимым образом Иван Пырьев нашёл свое призвание. Им стал кинематограф. И в этом есть некая предначертанность.

Канва творческой судьбы режиссёра, как по кальке, наложилась на историю отечественного кино. Ещё мальчишкой он стал зрителем первого в селе электротeatра, а на съёмочную площадку впервые пришёл в период расцвета немого кино. Пырьев всегда был в авангарде киноискусства: в числе первых кинематографистов освоил звук, позже – цвет, одним из первых стал делать великолепные комедийные и музыкальные фильмы современной тематики, первым посягнул на глубокое осмысление средствами кино литературного наследия Ф. М. Достоевского.

Как режиссёр Иван Пырьев обрёл успех именно в жанре музыкальной комедии, хотя всем известно, что заставить зрителя плакать гораздо легче, чем заставить смеяться. Да и смех бывает очень разным. Внешний комизм и осмеяние глупостей были не для него. Пырьев снимал комедии исключительно на современном материале, с богатым музыкальным оформлением, где опять же было легко воспользоваться опереточным шаблоном. Однако чистая развлекательность была чужда Пырьеву, он был твёрдо убежден, что комедия непременно должна быть умной, тонкой, пробуждающей в людях лучшие чувства.

В развитии новой формы музыкальной комедии режиссёр остерегался расхожих приёмов и избитых сюжетов, он искал новое содержание в жизни своих современников, а это опять же – самое сложное. Он знал, что в художественном кино гораздо легче говорить о прошлом, чем о современности. Довольно трудно создать цельный правдивый образ человека, которого хорошо знает зритель.

Но у Пырьева было чуткое сердце: он понимал своего зрителя и предугадывал настроения и темы, которые будут ему понятны и близки. Поэтому он и остался в народной памяти как режиссёр, подаривший людям в очень сложный период жизни страны светлые и жизнеутверждающие картины, дающие людям надежду на лучшее. Зритель верил художнику, поскольку его фильмы обнаруживали глубокую и искреннюю любовь к своему народу и к своей Родине. Этого подделать нельзя.

Если бы Пырьев снял только фильмы «Богатая невеста», «Трактористы», «Свинарка и пастух», «Сказание о земле Сибирской», «Кубанские казаки», он уже навсегда остался бы в анналах нашего киноискусства как выдающийся комедиограф. Но режиссер считал, что высокий профессионализм состоит в том, чтобы одинаково хорошо ставить фильмы разных жанров, работать и в игровом, и в документальном кино. У него был весьма широкий жанровый диапазон картин: комедии, драмы, музыкальные фильмы, экранизации.

По мнению И. А. Пырьева, нельзя быть только интерпретатором мыслей писателей и сценаристов, режиссер сам должен быть глубоко мыслящим полноправным творцом. Ни один сценарий, который ставил И. А. Пырьев, не обошёлся без его доработок, а зачастую Иван Александрович сам был их автором либо соавтором.

Добившись всенародного признания благодаря музыкальным комедийным фильмам, он не боялся отказаться от гарантированного успеха и создавал фильмы совершенно иной направленности. Он рисковал, порой попадал под шквал острых стрел критики, но неизменно достойно выходил из всех ситуаций. Как показывает история, критики тоже ошибаются.

Самое дерзкое свершение Пырьева как художника – это постановка трёх экранизаций произведений Ф. М. Достоевского, который пленил его глубиной мысли, искательством социальной справедливости, накалом эмоций и страстей.

Иван Александрович не любил эпатажа и неоправданных экспериментов в искусстве, не стремился удивлять зрителей необычными способами киносъёмки, вычурными приёмами построения кадра, он считал, что хорошая режиссура та, которую не видно.

На съёмочной площадке Пырьев был окружен людьми, которые работали с ним в кино много лет. Несмотря на «трудный» характер и эмоциональные вспышки, он был очень бережен с теми людьми, к которым был сердечно привязан и с кем ему легко работалось. Он буквально боготворил актёров, относился к ним уважительно, проявляя чуткость и заботу. Несмотря порой на большую разницу в возрасте и социальном статусе, режиссер непременно старался расположить к себе актёров, завоевать их доверие, чтобы на съёмочной площадке избавить их от скованности и иметь возможность продуктивно работать. Он тщательно репетировал с каждым исполнителем, много показывал сам, разъяснял, помогал актёрам почувствовать все нюансы роли, найти нужные штрихи для раскрытия всей сложности и глубины образа.

В киногруппах Пырьева всегда был строгий порядок и дисциплина, халатного отношения к работе он не терпел: оно вступало в острый конфликт с его внутренней организованностью и полным подчинением всего себя процессу создания кинофильма. Работа на съёмочной площадке, независимо от числа актёров в кадре и количества людей, занятых в массовке, была четко организована режиссером. В нём удивительно совмещались холодная профессиональная расчётливость с повышенной эмоциональностью, порой – категоричностью и нетерпимостью. На съёмках он терпеть не мог бездельников и нерадивых работников, оттого и родились рассказы о его несдержанности и резкости в отношениях с людьми.

Трудности первых постановок выработали в нём твердый характер и развили организаторские навыки. Совершенно не случайно Пырьев оказался на посту директора

«Мосфильма» как раз в тот момент, когда, для того, чтобы сдвинуть с мёртвой точки работу по реконструкции студии, необходимо было приложить титанические усилия. Благодаря его недолгому, но очень продуктивному директорству, «Мосфильм» кардинально преобразился и поднялся на уровень лучших европейских киностудий.

Но не только условия работы на студии волновали Пырьева. Он отчётливо понимал, что без постоянного обновления кадров кинематограф в стране рано или поздно иссякнет, попросту исчерпает свой творческий потенциал. Именно Пырьев привёл в кино огромное количество дебютантов, часть которых со временем стала классиками нашего киноискусства. Забота о молодёжи, создание условий для её профессионального роста, предоставление возможности сделать первые самостоятельные шаги в киноискусстве были одними из главных заслуг Пырьева.

Но вершиной его общественной деятельности стало, конечно же, создание Союза кинематографистов СССР. Силой своего провидения, убежденности и мощью выдающегося общественного деятеля, И. А. Пырьев смог запустить механизмы реформирования всей системы государственного кинематографа. Не оставляя работы по созданию фильмов, он с головой погружался в сложные процессы организации самого активного и деятельного в стране творческого Союза, создавая прецедент успешного существования самоокупаемой общественной организации. И. А. Пырьев с большим трепетом относился ко всему, что было связано с Союзом работников кинематографии. Он жертвенно служил общему делу, поскольку считал, что именно от деятельности Союза зависит будущее отечественной кинематографии. И это подтвердил дальнейший ход истории. Союз кинематографистов смог сплотить в кино представителей разных творческих профессий, поколений, национальностей, разных эстетических направлений.

Единение и движение к общей цели сделало кинематографистов передовым отрядом творческой интеллигенции

периода «оттепели». Сам факт появления Союза и то, что у партийно-государственного управления кинематографом появилась альтернатива в лице общественной организации, казался совершенно невозможным в условиях жёсткой идеологической схемы партийного руководства страной. Деятельность Союза, основанного И. А. Пырьевым и его единомышленниками, смогла изменить направление развития кино в нашей стране, и способствовала необычайному расцвету советской кинематографии в 1960–1970-е гг.

Иван Александрович – человек непредсказуемый и порой эксцентричный – мог позволить себе совершать поступки, ломавшие условности чиновничества и каноны мышления, основанного на циркулярах и инструкциях. Пырьев был великолепным оратором, умеющим очень эмоционально и полемически остро построить свою речь. Его можно назвать и дипломатом, стремившимся найти нужный ход в любой сложной политической ситуации и обратить внешние неблагоприятные обстоятельства на пользу общему делу.

Иван Александрович не был баловнем судьбы, как некоторые представляли шестикратного лауреата Сталинской премии и орденоносца. Он не стремился непременно заслужить высшую похвалу, фильмы давались ему большими трудами. Порой он получал жестокие уроки, оставившие шрамы на сердце режиссёра. Но никогда он не терял целеустремленности и энергии движения вперед.

Иван Александрович любил людей за талант, а его уважали и любили за искренность и открытость, честность и невероятную работоспособность, за беззаветное служение киноискусству и за то, что никогда и ни перед кем не гнул спину, был мужественен и умел отстаивать свои взгляды и убеждения.

Как говорил сам Пырьев, сибиряки никогда не отступали и не сдавались. И свою жизнь он прожил точно так же – не отступая и не сдаваясь. В этом и проявился его незаурядный характер – сильный, смелый, напористый, нестигаемый. Сибирский характер, рожденный на алтайской земле.

БИБЛИОГРАФИЯ

КНИГИ И СТАТЬИ И. А. ПЫРЬЕВА

1. Пырьев И. А. Избранные произведения: в 2 т. / [вступ. ст. Р. Н. Юренева ; коммент. Н. П. Абрамова, В. С. Листова]. – Москва : Искусство, 1978.

Т. 1. – 1978. – 449 с., 23 л. ил. – Список лит. в примеч.: с. 423–446.

Т. 2 / [сост. Л. И. Пырьева]. – 1978. – 287 с., 23 л. ил. – Фильмогр.: с. 262–272.

2. Пырьев И. А. О пройденном и пережитом... / [предисл. Р. Юренева]. – Москва : Бюро пропаганды советского киноискусства, 1979. – 160 с.: ил.

3. Пырьев И. А. Как я стал режиссером // Как я стал режиссером: [сб. ст.]. – Москва, 1946. – С. 202–218.

4. Фильм «Сказание о земле Сибирской»: [интервью кинореж. И. А. Пырьева о съемках фильма] // Красноярский рабочий. – 1947. – 20 сент.

5. Пырьев И. А. Народное наше искусство // 30 лет советской кинематографии: сб. ст. / под общ. ред. Д. Еремина. – Москва, 1950. – С. 178–185.

6. Пырьев И. А. Мосфильм: статьи, публикации, изобразительные материалы. Вып. 1. Работа над фильмом / [под ред. И. А. Пырьева]. – Москва : Искусство, 1959. – 391 с.: фот.

7. Пырьев И. А. Откровенный разговор : [о соврем. теме в киноискусстве и о кинокритике] // Советский экран. – 1959. – № 4. – С. 1–2.

8. Пырьев И. А. Размышления о поставленном фильме : [о работе над фильмом «Идиот»] // Искусство кино. – 1959. – № 5. – С. 91–102.

9. Пырьев И. А. Режиссер и кино : [стеногр. ответов И. Пырьева на вопросы редкол. сб.] // Мосфильм: ста-

ть, публикации, изобразительные материалы. – Москва, 1959. – Вып. 1. – С. 43–64.

10. Пырьев И. А. Актеру – честь и место : [о положении и роли актера в кино] // Искусство кино. – 1960. – № 7. – С. 9–12.

11. Пырьев И. А. К новым вершинам киноискусства! : [излож. докл. И. А. Пырьева на III пленуме Союза работников кинематографии СССР] // Советский экран. – 1960. – № 7. – С. 1–3.

12. Пырьев И. А. «Наш общий друг»: [интервью И. А. Пырьева о съемках фильма] // Советский экран. – 1961. – № 16. – С. 4.

13. Пырьев И. А. XXII съезд партии и советское кино : [выступление И. А. Пырьева с отчет. докл. на Президиуме IV пленума оргкомитета Союза работников кинематографии СССР] // Искусство кино. – 1962. – № 4. – С. 1–26. (Прил.).

14. Пырьев И. А. Творить с народом – для народа : [об идейности киноискусства, о традициях и новаторстве, о мнимой и подлинной свободе творчества] // Искусство кино. – 1963. – № 2. – С. 1–5.

15. Пырьев И. А. Служить народу! : [из докл. И. А. Пырьева на VII пленуме оргкомитета Союза работников кинематографии СССР] // Искусство кино. – 1964. – № 2. – С. 5–12.

16. Пырьев И. А. Путь в завтрашний день : [о проблемах развития совет.киноискусства] // Искусство кино. – 1964 – № 5. – С. 1–5.

17. Пырьев И. А. Начало всех начал : [воспоминания И. А. Пырьева о своей жизни в первые годы революции] // Искусство кино. – 1967. – № 11. – С. 46–47. – (У истоков...).

18. Пырьев И. А. Фильм «Братья Карамазовы» : [интервью кинореж. И. А. Пырьева о съемках фильма] // Советский экран. – 1967. – № 10. – С. 12–13.

ЛИТЕРАТУРА О ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ И. А. ПЫРЬЕВА

19. Александров Г. В. Эпоха и кино. – Москва: Политиздат, 1976. – С. 11.

20. А-н Р. «Союзфильм»: режиссер И. Пырьев // Труд. – 1933. – 24 сент.

21. «Анна» // Кино-газета. – 1935. – 28 июля.

22. Викторов В. «Секретарь райкома» // Комсомольская правда. – 1942. – 13 дек.

23. Граков Г. О дружбе и верности // Советское искусство. – 1944. – 21 нояб.

24. Досталь Н. «Анна» (тревожные факты) // Кино-газета. – [1935].

25. Зоров А. Вредная картина: «Государственный чиновник» Союзкино // Вечерняя Москва. – 1931. – 16 авг. – С. 3.

26. И. А. Пырьев – художник и человек: [воспоминания актеров и режиссеров А. Романова, Е. Помещикова, Р. Рошалья, Б. Андреева, В. Зельдина, С. Волкова, Э. Рязанова, М. Ульянова, К. Лаврова] // Искусство кино. – 1972. – № 3. – С. 61–97.

27. Иван Пырьев: правда творчества: [материалы арх. и музейных фондов] / Упр. Алт. края по культуре и арх. делу, Гос. музей истории литературы, искусства и культуры Алтая; [сост. И. А. Коротков и др.]. – Барнаул: ГМИ-ЛИКА, 2011. – 431 с., [8] л. цв. ил.: ил. – Персональная библиогр. И. А. Пырьева: с. 420–429.

28. Иващенко Ю. Звезды близкие и далекие, или Как зарвался знаменитый кинорежиссер / Ю. Иващенко, Вс. Цюрупа // Известия. – 1964. – 3 окт.

29. И. Ф. «Конвейер смерти» в ЛЕНАРПК // Кино-газета. – 1933. – Дек.

30. Караваева А. «Секретарь райкома» // Правда. – 1942. – 13 дек.

31. Кинематограф оттепели: документы и свидетельства/ сост. В. И. Фомин; НИИ киноискусства, Госкино РФ. – Москва: Материк, 1998. – С.195–196.

32. Кинофестиваль начал свою работу // Алтайская правда. – 1962. – 26 окт.

33. Косинова И. История кинопродюсерства в России / И. Косинова. – Москва ; Рязань : Узорочь, 2004. – 334 с. – Из содерж.: И. А. Пырьев как пример неофициального продюсера. – С. 208–225.

34. Лавров К. Заметки на полях // Иван Пырьев в жизни и на экране: страницы воспоминаний. – Москва, 1994. – С. 223.

35. Леонидов О. «Богатая невеста» // Кино. – 1935. – 11 окт.

36. Маневич И. Иван: [воспоминания об И. Пырьеве] / публ. Е. Маневич // Родина. – 1994. – № 10. – С. 96–100 : фот.

37. Марьямов Г. Бойцовский характер // Иван Пырьев в жизни и на экране: страницы воспоминаний / ред.-сост. Г. Б. Марьямов. – Москва, 1994. – С. 188–189.

38. Михайлов А. Народный артист СССР Иван Пырьев / А. Михайлов. – Москва : Госкиноиздат, 1952. – 169 с.: портр.

39. Наумов В. «Обрывки» и «кончики» воспоминаний // Иван Пырьев в жизни и на экране: страницы воспоминаний / ред.-сост. Г. Б. Марьямов. – Москва, 1994. – С. 177.

40. После того, как выступили «Известия» : [ред. ст.] // Известия. – 1964. – 29 окт.

41. «Посторонняя женщина» : либретто фильма / [авт. Лео Мур]. – Москва: Театркинопечать, 1929. – С. 3.

42. Райзман Ю. ГУФК – Шумяцкому // Кино. – 1936. – 30 марта.

43. Усиевич В. А. Гнилая позиция парткома ГУК // Кино. – 1938. – 17 янв.

44. Фомин В. «Жизнь не сложилась, но удалась...» / В.Фомин // Родина. – 2007. – № 2. – С. 91–99 : фот.

45. Чухрай Г. Личность: к 90-летию со дня рождения И. Пырьева / Г. Чухрай // Искусство кино. – 1991. – № 11. – С. 126–134: портр.

46. Юренев Р. Неукротимость: к 75-летию со дня рождения И. А. Пырьева / Р. Юренев // Москва. – 1976. – № 11. – С. 19.

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ИСТОЧНИКИ

47. Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2453. Оп. 1. Д. 68.

48. РГАЛИ.Ф. 2453. Оп. 1. Д. 76.

49. РГАЛИ.Ф. 2453. Оп. 1. Д. 304.

50. РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 1. Д. 776

51. РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 2. Д. 142

52. РГАЛИ.Ф. 2453. Оп. 69. Д. 1.

53. РГАЛИ. Ф. 2494. Оп. 1. Д. 275.

54. РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 582.

55. РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 1261.

56. РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 1262.

57. РГАЛИ. Ф. 3058. Оп. 1. Д.165.

58. РГАЛИ. Ф. 3058. Оп. 1. Д. 171.

59. РГАЛИ. Ф. 3058. Оп. 1. Д. 214.

60. РГАЛИ. Ф. 3058. Оп. 1. Д. 409.

61. РГАЛИ. Ф. 3058. Оп. 1. Д. 411.

62. РГАЛИ. Ф. 3058. Оп. 1. Д. 413.

63. РГАЛИ. Ф. 3058. Оп. 1. Д. 416

64. РГАЛИ. Ф. 3058. Оп. 1. Д. 445.

65. РГАЛИ. Ф. 3852. Оп. 1. Д. 409.

66. Российский государственный архив новейшей истории (РГАНИ). Ф. 5. Оп. 17. Д. 449.



Иван Пырьев, начало 1920-х гг.



*Иван Пырьев (слева) в роли Буланова в спектакле «Лес»
А. Н. Островского, театр им. Всеволода Мейерхольда, 1924 г.*



Либретто фильма «Посторонняя женщина», 1928 г.



Плакат к фильму «Партийный билет», 1936 г.



Кадр из фильма «Партийный билет» с А. И. Войцик (Анна)
и А. Л. Абрикосовым (Павел) в главных ролях, 1936 г.



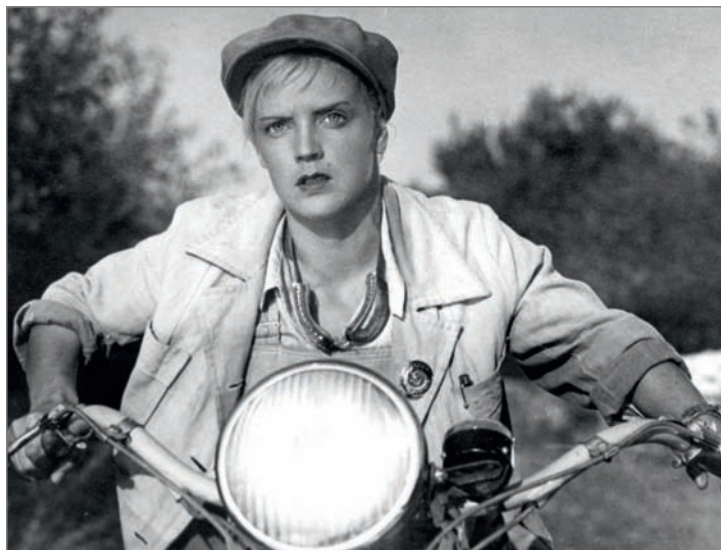
*Кадр из фильма «Богатая невеста»
с М. А. Ладыниной в роли Маринки, 1937 г.*



Кадр из фильма «Трактористы», 1939 г.



Плакат к фильму «Трактористы», 1939 г.



Кадр из кинофильма «Трактористы»
с М. А. Ладыниной в роли Марьяны Бажан, 1939 г.



Плакат к фильму «Свинарка и пастух», 1941 г.



Кадр из фильма «Свинарка и пастух» с М. А. Ладыниной (Глафира) и В. М. Зельдиным (Мусаиб) в главных ролях, 1941 г.



Кадр из фильма «Свинарка и пастух», 1941 г.



*Актеры М. А. Ладынина, Н. А. Крючков, звукооператоры
и режиссёр И. А. Пырьев (крайний справа)
на озвучивании сцен из фильма «Свинарка и пастух», 1941 г.*



*Кадр из фильма «Секретарь райкома»
с М. А. Ладыниной в роли связистки Наташи, 1942 г.*



Кадр из фильма «Секретарь райкома», 1942 г.



Кадр из фильма «Секретарь райкома» с В. В. Ваниным (Степан Кочет) и М. Ф. Астанговым (полковник Макенау) в главных ролях, 1942 г.



Плакат к фильму «Секретарь райкома», 1942 г.



Плакат к фильму «Сказание о земле Сибирской», 1947 г.



*Кадр из фильма «Сказание о земле Сибирской»
с В. В. Дружниковым (Андрей Балашов)
и М. А. Ладыниной (Наталья Малинина) в главных ролях, 1947 г.*



Кадр из фильма «Сказание о земле Сибирской», 1947 г.



*Кадр из фильма «Сказание о земле Сибирской»
с В. К. Васильевой в роли Насти, 1947 г.*



*Кадр из фильма «Кубанские казаки»
с С. В. Лукьяновым в роли Гордея Ворона, 1949 г.*



*Кадр из фильма «Кубанские казаки» с С. В. Лукьяновым (Гордей Ворон)
и М. А. Ладыниной (Галина Пересветова) в главных ролях, 1949 г.*



Плакат к фильму «Кубанские казаки», 1949 г.



Кадр из фильма «Кубанские казаки» с Е. Ф. Савиновой (Любочка) и К. С. Лучко (Дарья Шелест) в ролях, 1949 г.



*Герои фильмов Пырьева
поздравляют режиссёра с 50-летием, 1951 г.*



Плакат к фильму «Идиот» («Настасья Филипповна»), 1958 г.



Кадр из фильма «Идиот» («Настасья Филипповна») с Н. В. Подгорным (Таня Иволгин) и Р. В. Максимовой (Аглая Епанчина) в ролях, 1958 г.



Кадр из фильма «Идиот» («Настасья Филипповна») с Ю. В. Яковлевым в роли князя Мышкина, 1958 г.



Кадр из фильма «Идиот» («Настасья Филипповна») с Ю. К. Борисовой в роли Настасьи Филипповны, 1958 г.



Кадр из фильма «Идиот» («Настасья Филипповна») с Л. И. Пархоменко в роли Парфена Рогожина, 1958 г.



И. А. Пырьев на съёмочной площадке, 1950-е гг.



Кадр из фильма «Белые ночи» с О. А. Стриженовым (Мечтатель) и Л. В. Марченко (Настенька) в главных ролях, 1959 г.



*Кадр из фильма «Белые ночи» с О. А. Стриженовым (Мечтатель)
и Л. В. Марченко (Настенька) в главных ролях, 1959 г.*



На съёмках фильма «Белые ночи», 1959 г.



И. А. Пырьев на трапе самолёта, г. Ташкент, 1963 г.



*И. А. Пырьев во время выступления
на очередном пленуме Оргкомитета Союза работников
кинематографии, начало 1960-х гг.*



*И. А. Пырьев – председатель Президиума Оргкомитета
Союза работников кинематографии, начало 1960-х гг.*



*И. А. Пырьев среди актёров кино,
участников Всесоюзного кинофестиваля, г. Ленинград, 1964 г.*



Кинорежиссёры И. А. Пырьев и Г. В. Александров, начало 1960-х гг.



И. А. Пырьев, 1960-е гг.



И. А. Пырьев на съёмках фильма «Мелодии Дунаевского», 1962 г.



И. А. Пырьев за трибуной, начало 1960-х гг.



И. А. Пырьев во время телеинтервью, начало 1960-х гг.



И. А. Пырьев на заседании, начало 1960-х гг.



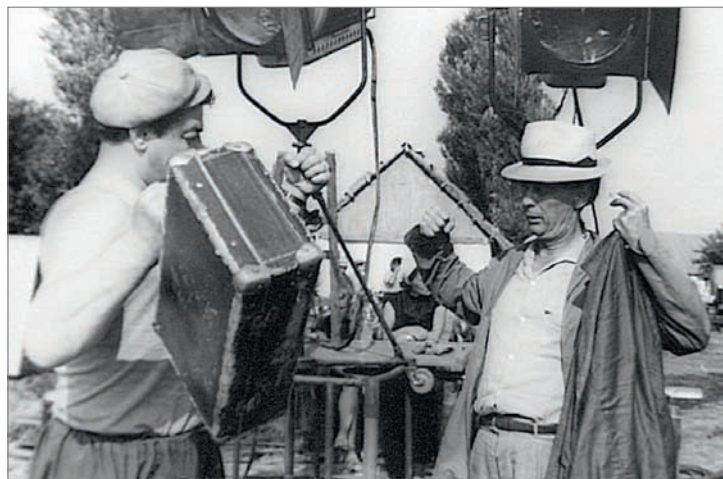
*И. А. Пырьев и актеры Е. П. Литвиненко и В. А. Авдюшко (справа)
во время съёмок фильма «Наш общий друг», 1960 г.*



На съёмках фильма «Наш общий друг», 1960 г.



*Актриса Е. П. Литвиненко (Настасья), режиссёр И. А. Пырьев,
актёр В. А. Авдюшко (Прохор Корниец) на съёмках фильма
«Наш общий друг», 1960 г.*



*Актёр С. Ю. Чекан (Семён) и И. А. Пырьев
на съёмках фильма «Наш общий друг», 1960 г.*



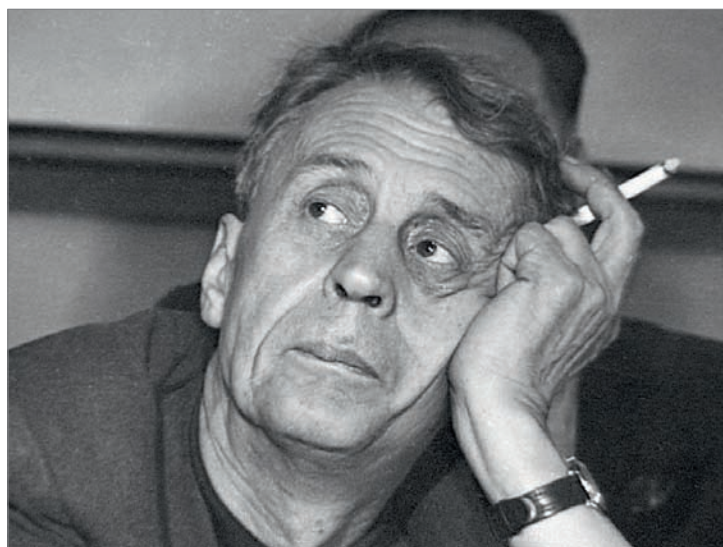
И. А. Пырьев на съёмках фильма «Свет погасшей звезды», 1964 г.



И. А. Пырьев на съёмках фильма «Свет погасшей звезды», 1964 г.



И. А. Пырьев в тонстудии «Мосфильма», начало 1960-х гг.



И. А. Пырьев, начало 1960-х гг.



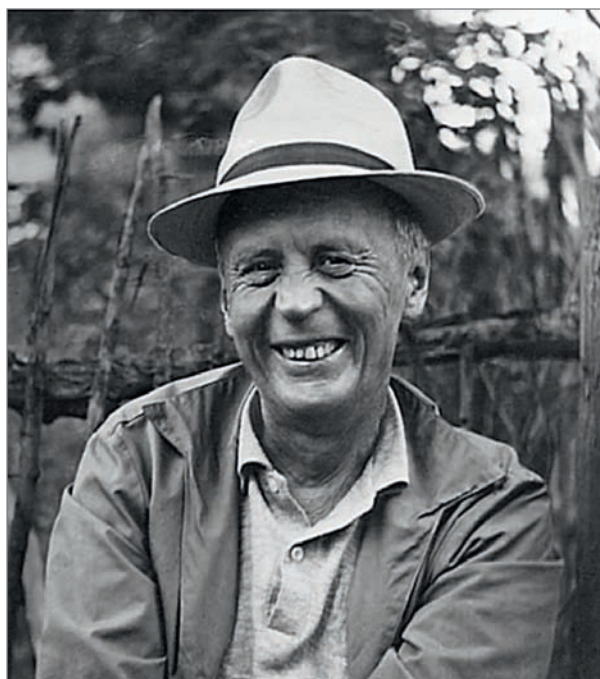
Кадр из фильма «Свет погасшей звезды» с Л. И. Скирда (Ольга Миронова), Н. П. Алексеевым (Владимир Завьялов) в ролях, 1964 г.



Кадр из фильма «Свет погасшей звезды» с Л. И. Скирда (Ольга Миронова), Н. П. Алексеевым (Владимир Завьялов) в ролях, 1964 г.



Кадры из фильма «Свет погасшей звезды», 1964 г.



И. А. Пырьев, середина 1960-х гг.



И. А. Пырьев на съёмках фильма «Братья Карамазовы», 1967 г.



*Актриса Л. И. Пыррева (Скирда) и И. А. Пыррев
на съёмках фильма «Братья Карамазовы», 1967 г.*



*И. А. Пырьев и актёр М. А. Ульянов (Дмитрий Карамазов)
на съёмках фильма «Братья Карамазовы», 1967 г.*



*Актёр К. Ю. Лавров (Иван Карамазов) и И. А. Пырьев
на съёмках фильма «Братья Карамазовы», 1967 г.*



И. А. Пырьев на съёмках фильма «Братья Карамазовы», 1967 г.



*Актёр М. И. Прудкин (Фёдор Карамазов) и И. А. Пырьев
на съёмках фильма «Братья Карамазовы», 1967 г.*



*И. А. Пырьев и актёр Н. В. Подгорный (Ракитин)
на съёмках фильма «Братья Карамазовы», 1967 г.*



Иван Александрович Пырьев, середина 1960-х гг.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	5
Глава 1. Родом из Сибири	11
Глава 2. Приобщение к искусству	25
Глава 3. Незаменимый ассистент	39
Глава 4. Режиссерский дебют	49
Глава 5. В поисках темы и жанра	59
Глава 6. Творческие искания продолжаются	71
Глава 7. Навстречу новому	87
Глава 8. Свой путь в искусстве	103
Глава 9. С верой в победу	127
Глава 10. Второе дыхание	141
Глава 11. То вверх, то вниз	161
Глава 12. Ветер перемен	185
Глава 13. Союз работников кино	215
Глава 14. Диалог с Достоевским	231
Глава 15. Постигжение классики	243
Глава 16. Первый среди равных	253
Глава 17. Снова комедия?	267
Глава 18. Драма на экране и в жизни	297
Глава 19. Возвращение к Достоевскому	325
Глава 20. Шаг в вечность	339
Послесловие	347
Библиография	354

Историко-биографическая серия

Огнева Елена Владимировна
ИВАН ПЫРЬЕВ

В книге использованы фотографии
из фондов Государственного музея истории литературы,
искусства и культуры Алтая,
Государственного центрального музея кино,
Государственного фонда кинофильмов РФ

Редактор: И. А. Коротков
Литературный редактор: Т. П. Берглизова
Корректор: Н. А. Шулик
Дизайн: Ю. В. Раменская
Вёрстка: С. А. Крапоткина

Подписано в печать 01.11.2016 г.
Формат 84x108/32. Тираж 2500 экз. Заказ № 09027.

Отпечатано в ООО «Издат-Принт»,
г. Воронеж, ул. Ленинский пр-т, 119 А, корп. 2

