



закат сталина и оттепель

М. М. Гершзон

**ЗАКАТ
СТАПИНА
И ОТТЕПЕЛЬ**

**управление культурой
в СССР
в 1950-х — начале 1960-х гг.**

**МОДЕСТ
КОЛЕРОВ**

МОСКВА 2018

ISBN 978-5-905040-36-8

М. М. Гершзон. Закат Сталина и Оттепель:
управление культурой в СССР в 1950-х —
начале 1960-х гг. Очерки. М.: Модест Колеров,
2018. 390 с.

© М. М. Гершзон, текст. 2018

© Сергей Жегло, оформление. 2018

СОДЕРЖАНИЕ

Последний «Иван Грозный» Сталина. Проект фильма
1952–1953 гг.

8

«Оттепель». Изменения в культурной политике СССР
в 1953 — начале 1956 гг.: кино, театр, изобразительное
искусство и книгоиздание

45

Министерство культуры СССР в 1953–1963 гг.

174

О деятельности Н. П. Охлопкова на посту
заместителя министра культуры СССР

322

К истории создания памятника И. А. Крылову в Твери

337

История киноиндустрии СССР конца 1950-х гг. в свете
архивных данных

354

Как возник Сталинградский мемориал

369

Документы коллегии Министерства культуры СССР
1953–1963 гг. в РГАЛИ

379





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

О том, что в 1952–1953-х гг. велись работы по созданию художественного фильма об Иване Грозном, был написан сценарий, велась активная подготовка к съёмкам, мало известно. Документы об истории создания фильма «Иван Грозный» отложились в нескольких фондах Российского Государственного архива Литературы и Искусства (РГАЛИ) в Москве: в фонде Министерства кинематографии СССР¹, Министерства культуры СССР², киностудии «Мосфильм»³, а также в личном фонде И. А. Пырьева⁴. Информация об этом была относительно недавно опубликована в издании «Летопись российского кино 1946–1965»⁵, а затем в сборнике «Иван Пырьев: правда творчества»⁶. В этом сборнике впервые опубликован ряд архивных

¹ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1.

² РГАЛИ. Ф. 2329. Описи 2 и 12.

³ РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 1.

⁴ РГАЛИ. Ф. 3058. Оп. 1.

⁵ Летопись российского кино 1946–1965. М., 2010. С. 236.

⁶ Иван Пырьев: правда творчества. Барнаул, 2011.

документов относительно неснятого фильма. К сожалению, это интересное издание в замечательном полиграфическом исполнении содержит, по крайней мере, одну серьезную фактологическую ошибку. Так, публикуемый документ «Обсуждение художественным Советом Министерства кинематографии СССР литературного сценария «Иван Грозный — собиратель России» («За Великую Русь»)» — ошибочно озаглавлен как обсуждение худсоветом киностудии «Мосфильм»⁷. Существенным недостатком сборника является отсутствие в нем сценария фильма. Возникает вопрос: почему, опубликовав стенограмму обсуждения, в нём не разместили материалы литературного или режиссерского сценария фильма, по которым читателю можно было составить собственное представление о сюжете и масштабе фильма? Нет указания о создании фильма и в двухтомнике трудов Пырьева, изданном в 1978 году⁸.

Идея съёмки фильма об Иване Грозном возникла не позднее июля 1952 года — первое упоминание о создании нового фильма в материалах коллегии Министерства кинематографии датируется 23 июля 1952 года⁹.

«Иван Грозный», так же как и ряд других фильмов на историко-биографическую тему, был включен в тематический план по личному указанию И. В. Сталина. Об этом в витиеватой форме сообщил министр кинематографии СССР И. Г. Большаков на коллегии, состоявшейся в сентябре 1952 года: «мы сейчас, как вы знаете, по указанию Правительства должны подготовить ряд новых исторических и историко-биографических фильмов — «Александр Невский», «Дмитрий Донской», «Иван Грозный», «Петр I», «Кутузов»¹⁰. Пятнадцать лет спустя в записке руководству Госкино СССР Пырьев указывал на то, что было дано специальное указание ЦК партии по созданию сценария фильма «Иван Грозный»¹¹. А в материале «О ходе выполнения плана подготовки

⁷ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3653. Л. 1. Или: РГАЛИ. Ф. 3058. Оп. 1. Д. 175. Л. 20; Иван Пырьев: правда творчества. С. 347.

⁸ Пырьев И. А. Избранные произведения. М., 1978.

⁹ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3464.

¹⁰ Там же. Д. 3466. Л. 36.

¹¹ Иван Пырьев: правда творчества. С. 361.

сценариев художественных фильмов на 1952–1953 гг.», подготовленном заместителем министра кинематографии Н. К. Семеновым в июле 1952 года, просьба о включении в план новых фильмов мотивировалась тем, что они «подсказаны жизнью и творческими предложениями писателей и режиссеров»¹².

На новые фильмы тогда же были утверждены авторы сценария и режиссеры: «Александр Невский» автор сценария — Л. Рахманов и режиссер — А. Иванов; «Дмитрий Донской» — Н. Вирта и В. Петров; «Иван Грозный» — Н. Погодин и И. Пырьев; «Петр I» — Б. Чирсков и В. Пудовкин, «Кутузов» — А. Первенцев и М. Чиаурели¹³.

Надо заметить, что по четырём из пяти указанных темам ранее уже были сняты фильмы. В годы Великой Отечественной войны в эвакуации С. М. Эйзенштейн работал над первой серией фильма «Иван Грозный». Она охватывала период с момента венчания Грозного на царство (1547 год) до отъезда Грозного в Александровскую слободу. Вторая серия фильма (сказ второй, в котором действие происходит в период опричнины) была запрещена к показу и вышла на экраны только в 1958 году. Основная причина запрета согласно Постановлению ЦК ВКП(б) от 4 сентября 1946 года: «Режиссер С. Эйзенштейн во второй серии фильма «Иван Грозный» обнаружил невежество в изображении исторических фактов, представив прогрессивное войско опричников Ивана Грозного в виде шайки дегенератов, наподобие американского Ку-Клукс-Клана, а Ивана Грозного, человека с сильной волей и характером, — слабохарактерным и безвольным, чем-то вроде Гамлета»¹⁴. Планировались, но не были осуществлены, съёмки третьей серии. Интересно, что Ивана Грозного в детстве сыграл старший сын Ивана Александровича Пырьева — Эрик. В личном фонде Пырьева сохранились две фотографии Эрика из эйзенштейновского фильма¹⁵.

¹² РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3464. Л. 172.

¹³ Там же.

¹⁴ Цит. по: Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) — ВКП(б), ВЧК—ОГПУ—НКВД о культурной политике. 1917–1953 гг. М. 1999. С. 601.

¹⁵ РГАЛИ. Ф. 3058. Оп. 1. Д. 527.

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

Министр кинематографии СССР И. Г. Большаков на заседании коллегии Министерства 3 сентября подчеркивал, что «Правительство считает, что мы не должны повторять фильмы об Иване Грозном, Петре Первом и т. д. Мы должны сделать эти фильмы с учетом наших новых достижений в области исторической культуры, огромного опыта, который мы накопили в деле создания историко-биографических фильмов»¹⁶. Согласно решению, принятому Министерством кинематографии на коллегии 12 сентября 1952 года, сценарий для фильма «Иван Грозный» должен был быть подготовлен на «Мосфильме» в январе 1953 года, для «Петра I» и «Кутузова» в апреле того же года на той же студии¹⁷. Решение о съёмке полнометражных художественных фильмов в начале 1950-х гг. оформлялось постановлением Правительства. 17 ноября 1952 года Совет Министров СССР постановлением № 4807 включил картину с названием «Иван Грозный — собиратель России» в план производства фильмов¹⁸.

Почему Пырьев взялся за постановку историко-биографического фильма? И почему из предложенных пяти тем Пырьев приступил к работе именно над фильмом об Иване Грозном? Ведь Пырьев до того никогда не работал в жанре историко-биографического кино. А фильмы в этом жанре снимались и до войны. К середине XX столетия Пырьев считался мэтром в области комедии¹⁹. После войны снял две комедии: «Сказание о земле Сибирской» в 1947 году и «Кубанские казаки» в 1949. В начале 1950-х гг. он создал документальные фильмы: «Песня молодости», «Спортивный праздник молодежи», и «Мы за мир»²⁰ — две последние картины совместного производства киностудии

¹⁶ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3466. Л. 36.

¹⁷ Там же. Л. 262.

¹⁸ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 67. Л. 19.

¹⁹ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3459. Л. 174.

²⁰ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3460. Лл. 395, 397, 400.

«Мосфильм» и германской студии «ДЕФА». Картина «Мы за мир» была закончена автором в начале 1952 года и вышла на экраны кинотеатров в марте того же года.

Почему после удачных опытов съёмок комедийных фильмов И. Пырьев взялся за съёмки документалистики, а затем сам вызвался поставить картину на историко-биографическую тему? Для того, чтобы ответить на эти вопросы, вкратце рассмотрим ситуацию в советском кинематографе, сложившуюся к началу 1950-х гг. Это — тяжелое время для советского кино, период «малокартинья». В 1948 году было принято постановление, смысл которого «лучше меньше, да лучше» — было намерено снимать меньше фильмов, но лучшего качества. Антирекорд по количеству фильмов был поставлен в 1951 году, когда было снято всего 7 полнометражных фильмов (причем не все из них являлись художественными). Этот год позднее министр кинематографии назвал «тяжелым годом» потому, что «после пересмотра Правительством плана производства картин, многие запущенные кинофильмы в процессе их съёмки были сняты с производства»²¹. Значительное место в фильмографии начала 1950-х гг. составляли историко-биографические фильмы, фильмы-спектакли и полнометражные документальные фильмы. Один из участников заседания коллегии Министерства кинематографии 7 декабря 1951 года заявил, что жанр комедии «постепенно начинает вымирать, потому что наши режиссеры боятся своей профессии»²². Министр кинематографии несколько ранее, в марте 1951 года назвал комедию «вырождающимся жанром»²³. Сам И. Пырьев говорил о том, что автор, пишущий комедийные сценарии боится обвинений в том, что он недобросовестно написал сценарий, — пусть «лучше ругают за то, что автор не написал сценарий в срок»²⁴. Красноречиво о состоянии в отечественном кино говорит и заголовок статьи самого И. Пырьева, опубликованной в «Литературной газете» 2 сентября 1952 года²⁵: «Там,

²¹ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3500. Л. 49.

²² Там же. Д. 3160. Л. 93.

²³ Там же. Д. 3151. Л. 360.

²⁴ Там же. Д. 3460. Л. 176.

²⁵ Пырьев И. А. Избранные произведения. Т. 1. М., 1978. С. 223–227, 431.

где нет творческой атмосферы». Часть известных режиссеров в подобной обстановке перешла в жанр документалистики, часть снимала фильмы в несвойственных им жанрах историко-биографического кино. Молодым режиссерам в таких условиях путь в полнометражный художественный кинематограф был практически закрыт. На кризис в отрасли кинопроизводства политическое руководство страны обратило внимание в апреле 1952 года — в «Правде» вышла передовая статья «Преодолеть отставание драматургии», в которой сообщалось, что «нам нужны Щедрины и Гоголи», призывалось создавать больше фильмов на современные темы, комедий. Кинематографисты весьма активно начали дискутировать, какие именно комедии надо снимать. Обсуждению этого, в частности, было посвящено совещание в Министерстве кинематографии. И вот, на фоне возникшей полемики, летом 1952 года появляется решение сверху о включении в тематический план производства фильмов на 1953–1954 гг. четырех кинокартин в историко-биографическом жанре. То есть фактически существовавшая ранее тенденция несколько не изменилась. Это констатировал и. о. начальника Главного управления по производству художественных фильмов Министерства кинематографии СССР В. Н. Сурин²⁶. На заседании коллегии Министерства кинематографии СССР 23 июля 1952 года он заявил, что в плане «есть некоторый уклон в сторону историко-биографических фильмов», поскольку «из 23 фильмов 1953 года 13 на современные темы и 10 историко-биографических»²⁷. Несмотря на развернувшуюся полемику о том, какие фильмы нужны и в каком стиле их надо делать, несмотря на то, что в прессе зазвучали призывы снимать больше фильмов на современные темы, акценты остались прежними. На заседании коллегии И. Г. Большаков дал сотрудникам Министерства и кинематографистам следующие указания: «Нужно выделить сценарии, которые должны быть ударными. Это четыре сценария — «Великий Октябрь», «Кутузов», «Иван Грозный» и «Петр I». Вот

²⁶ Впоследствии занимал должность заместителя министра культуры СССР, затем продолжительное время был директором «Мосфильма».

²⁷ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3464. Л. 203.

эти 4 сценария должны быть ударными. Тут надо очень четко организовать работу, причем сценаристов сразу соединить с режиссерами. Пусть с самого начала сидят и с писателями работают. Это будет серьезный экзамен в отношении этих картин. Несомненно, что сейчас заложена основа для того, чтобы на этих картинах поднять значительно выше наше искусство. На этом можно сделать большой скачок в развитии нашего советского киноискусства. Правительство этим картинам придает большое значение. Сказано, что — ваша почетная задача сделать очень хорошо цветные картины на эти темы. Эти темы нужно выделить и сделать их ведущими, ударными. Также нужно установить точный срок и за этим сроком следить»²⁸. Таким образом, фактически приоритеты в кинопроизводстве в жанровом плане оставались теми же, что были ранее.

Пырьеву еще в конце 1951 года при составлении плана производства фильмов на следующий год руководством Министерства было поручено поставить фильм на современную тему под названием «Родные просторы». В качестве автора сценария был утвержден И. М. Котенко²⁹. Начало производства было намечено на второй квартал 1952 года, а окончание на второй квартал 1953 года. Планировалось, что будет создан «цветной фильм о том, как советский народ претворяет в жизнь Сталинский план преобразования природы. Действие будет происходить в сельском районе, расположенном вблизи одной из строек коммунизма, в Сальской степи, где развертываются широкие оросительные работы. Орошение степей ставит перед трудящимися района задачи овладения новыми профессиями, рационального использования ресурсов воды, разведения новых ценных культур, изменения организации степного животноводства. Героями фильма явятся рядовые колхозники, агрономы, животноводы, работники МТС, которые вместе с советскими и партийными руководителями стали инициаторами коренной переделки всей жизни района»³⁰. В ноябре 1951 года, при обсуждении плана,

²⁸ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3466. Л. 342.

²⁹ Там же. Д. 3159. Л. 106.

³⁰ Там же.

И. А. Пырьев сетовал на то, что он не успеет создать картину в заявленные сроки потому, что не может на протяжении нескольких месяцев встретиться с автором и обсудить сценарий новой кинокартины³¹. Кроме того, Пырьев выдвигал предложения о том, чтобы у режиссеров был резерв сценариев. Министерство кинематографии прислушалось к этому предложению и обязало руководство «Мосфильма» подготовить несколько сценариев в комедийном жанре для Г. Александрова, И. Пырьева и Ю. Райзмана. К слову, Ю. Райзман был удивлен, что оказался причисленным к комедиографам: «Должен сказать, что мне лестно, что я попал в маститые комедиографы, как Александров, не будучи таковым. Как известно, я никогда комедии не делал и делать их фактически не умею, причем это заявление не голословно, а я это блестяще доказал на деле, сделав по существу, действительно плохую комедию³². Поэтому мне несколько удивительно, что это относится ко мне, что я включен в этот почетный список комедиографов»³³. «Мосфильм» с просьбой о написании комедийного сценария для И. Пырьева обратился к писателю В. Катаеву, а также направил подобное предложение ленинградскому автору В. Полякову (он стал одним из авторов сценария комедии «Карнавальная ночь»). Так, к середине 1952 года И. А. Пырьев подошел в подготовке к работе над комедией «Родные просторы», которая так и не была запущена в производство.

Возможно, на решение Пырьева о работе над фильмом «Иван Грозный» повлияло соперничество с С. Эйзенштейном. Косвенно этот мотив подтверждается самим Пырьевым — в его воспоминаниях³⁴. А также дальнейшей творческой судьбой И. А. Пырьева. В частности, фильмы, поставленные им в середине — второй половине 1950-х и в 1960-е гг., указывают на то, что, возможно, уже в начале 1950-х гг. режиссер тяготел к отходу от жанра комедии, несмотря на то, что руководством Министерства кинематографии в 1952 году велась работа по подготовке для него

³¹ Там же. Л. 156.

³² Речь идет о комедии «Поезд идет на Восток», поставленной Ю. Райзманом в 1947 году.

³³ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3160. Лл. 149–150.

³⁴ Пырьев И. А. С. 68.

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

Имеет смысл остановиться на моменте выбора и утверждения режиссера и автора сценария для нового фильма. В начале 1950-х гг. процедура происходила так. После ознакомления с тематическим планом режиссеры обращались к руководству Министерства кинематографии с просьбой разрешить им поставить тот или иной фильм. В некоторых случаях известные режиссеры предлагали темы для съемок. Министр кинематографии утверждал режиссера, мог своим решением сменить его в процессе работы над фильмом. Это очень наглядно иллюстрирует фрагмент из выступления И. Г. Большакова во время обсуждения 26 марта 1952 года хода работы над запуском в производство фильма по роману Г. Е. Николаевой «Жатва». Режиссером фильма был утвержден В. И. Пудовкин. Большаков был крайне недоволен ходом работы над картиной и сказал, обращаясь к Пудовкину: «Вы проявили интерес к этому роману. Режиссер Луков предлагал свои услуги, он уже давно поставил бы фильм». А затем сообщил: «если не хотите ставить, другого режиссера найдут»³⁵. В итоге Пудовкину разрешили закончить этот фильм, в прокат он вышел под названием «Возвращение Василия Бортникова».

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

³⁵ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3459. Л. 325.

на эту кандидатуру»³⁶. Илья Львович Сельвинский был достаточно известным автором многих пьес, романов и поэм, в том числе и на исторические темы. В 1940-х гг. он написал драму «Ливонская война». Сельвинский имел опыт работы с И. Пырьевым — написал стихи к его фильму «Сказание о земле Сибирской», снятому в 1947 году. Пырьев сначала достаточно активно сотрудничал с Сельвинским. Специально под него режиссером был написан проект авторской заявки к фильму. Пырьев указывал, что «царствование Ивана Грозного настолько богато событиями, что вместить его в один фильм невозможно: это было бы обозрением, а не произведением искусства. Поэтому в нашем сценарии речь пойдет об одном из наиболее важных узлов этого царствования: о борьбе Руси за выход на Восток и Запад»³⁷. Необходимо было «очистить Волгу» и «пробиться к берегам Балтики» — «от благоприятного решения этого вопроса зависело не только дальнейшее развитие нашего государства, но и самая его независимость. Этой великой идее были посвящены все помыслы, вся жизнь Ивана Грозного». Первый русский царь, по мнению Пырьева, — «великий патриот, мудрый реформатор государственной жизни Руси, выдающийся полководец и образованнейший человек своего времени». Руководители соседних с Россией государств после покорения Иваном Грозным Казани и Астрахани напуганные «растущим могуществом России... пытаются остановить ее развитие»³⁸. Грозный встречает сопротивление внутри страны — в лице Боярской думы. «Идейным вдохновителем боярства и активным организатором его сопротивления после опалы Сильвестра... становится князь Андрей Курбский»³⁹. Он является «самым главным и коварным врагом Ивана». Но «чем сильнее препятствия и действия врагов, тем упорней и уверенней борется за свои убеждения Иван IV»⁴⁰. Царская власть для того времени обозначается как прогрессивная. В подтверждение этого тезиса приводится цитата К. Маркса

³⁶ Там же. Л. 258.

³⁷ РГАЛИ. Ф. 3058. Оп. 1. Д. 21. Л. 1.

³⁸ РГАЛИ. Ф. 3058. Оп. 1. Д. 21. Л. 2.

³⁹ Там же. Лл. 2–3.

⁴⁰ Там же. Л. 3.

о том, что «она была порядком в беспорядке». Начавшаяся война с Ливонией идет победоносно. Русские войска выходят к Балтийскому морю. Но тут на помощь Ливонии приходят Польша, Дания и Швеция. По приказу турецкого султана двинул на Русь свои полчища и крымский хан, внутри страны Ивану агрессивно противостоит боярство: «кажется нет такой силы, которая могла бы спасти от гибели Ивана и Россию». Но «воля, ум и прозорливость Ивана IV побеждают все препятствия и разрушают козни врагов». Цель фильма — «вдохнуть в зрителя чувство гордости за великие страницы отечественной истории и веру в непобедимость русского народа, каким бы суровым испытаниям ни подвергало его время»⁴¹. По замыслу Пырьева и Сельвинского, все монологи и большая часть диалогов должны быть написаны стихами. Пырьев писал, что «белый пятистопный ямб... впервые перейдет на экран с классической русской сцены. Это будет способствовать романтической окрыленности и поэтичности фильма и спасет его от опасности впадения в иллюстративность»⁴².

В личном фонде Пырьева отложились два его письма к Сельвинскому: от 26 октября и от 1 ноября 1952 года. К первому Пырьев прилагает план двух сцен, а во втором вместе с частью плана особо подчеркивает, что все его «предложения, а особенно «диалоги» — если их можно так назвать — условны и необязательны»⁴³. Таким образом, Пырьев активно включился в процесс создания сценария. Впоследствии он говорил, что очень увлечен эпохой и материалом: «мне это по душе и очень нравится»⁴⁴. О тщательной предварительной работе Пырьева свидетельствуют материалы, собранные им в этот период. В его архиве сохранились выписки из книг отечественных историков: известных трудов Н. М. Карамзина и С. М. Соловьева, С. Горского «Жизнь и историческое значение князя Андрея Михайловича Курбского», А. А. Кизеветтера «Иван Грозный и его оппоненты», С. Б. Веселовского «Синодик опальных царя Ивана, как исторический источник», Р. Ю. Виппера «Иван Грозный», И. У. Будовица

⁴¹ РГАЛИ. Ф. 3058. Оп. 1. Д. 21. Л. 4.

⁴² Там же. Л. 4.

⁴³ Там же. Д. 246. Л. 2.

⁴⁴ Там же. Д. 3653. Л. 57.

«Русская публицистика XVI века»⁴⁵. А также «Записки о Московии» барона Герберштейна, «Записок о Московии XVI века» сэра Джерома Горсея, выдержки из книг Р. Ченслера, А. Дженкинсона и других⁴⁶.

Сохранился фрагмент сценария И. Сельвинского, в котором описывалось взятие Казани, то есть начало фильма. Сценарий был озаглавлен «За Великую Русь!». Он был динамичным, подробно описывалось взятие города. Царь Иван предстает в образе героического молодого человека «с широкими серыми очами, в которых затаилось море»⁴⁷. По сюжету в тяжелый момент контрнаступления казанцев Иван лично возглавил атаку русских войск: «высоко подняв крест, он отважно двинулся вперед. Увидя пред собой царя, вдохновленные его бесстрашием, русские воины с новой силой кинулись на крепость»⁴⁸. В фрагменте сценария Сельвинского особо подчеркивается натуралистичность и жестокость происходящего. Перед сражением при описании местности: «убитые воины лежат в боевых позах, как бы продолжая сражаться и после смерти»⁴⁹. Без прикрас приведены детали кровопролитного взятия Казани: «на кривых улочках резня», «город взят. Но кровь продолжает литься. Резня идет в мечетях, в домах, в ямах. Царский двор, улицы, стены, рвы завалены мертвецами. От крепости до реки Казанки, далее на зеленых лугах и в лесу лежали тела...»⁵⁰. У одной из башен скопились жены и дочери защитников Казани, которым «молодой рыжий царский юнак» Малюта Скуратов говорит: «Не горюйте бабоньки, все мои будете!» Но вот на деревянный помост рядом с лобным местом Казани водружают царево знамя, появляется Иван Грозный, которому в ноги падает Едигер. Иван говорит ему:

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

⁴⁵ Там же. Д. 468. Лл. 1, 6, 12, 17, 24, 53, 74, 102, 107, 113, 117, 122, 127, 129.

⁴⁶ Там же. Лл. 107, 113, 117, 122.

⁴⁷ Там же. Д. 466. Л. 1.

⁴⁸ Там же. Л. 4.

⁴⁹ Там же. Л. 1.

⁵⁰ Там же. Л. 4.

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

«Вы македоняне сего столетья!
Чем я могу воздать вам? Те, что пали
На поле брани, обитают ныне
В краю небесном среди ликов райских,
И наше дело — славить их вовек.
Но вы, что здесь стоите предо мною,
Сияющие ранами своими,
Что драгоценнее самих алмазов,
Внемлите мне и верьте: обещаю
Любить вас, жаловать, добра хотеть,
Затем что вы в сраженьях за отчизну
Не думали о собственном добре»⁵¹.

Стихи, как видно из приведенного отрывка, были громоздки, тяжеловесны и весьма сложны для восприятия массовым зрителем. «Романтической окрыленности и поэтичности», о которой было сказано в первоначальном варианте авторской заявки к фильму, они вряд ли могли способствовать. По словам Кузачкова, после того, как были написаны 15 страниц, «мы убедились, что написанное находится не на очень высоком уровне. И Пырьев начал сам писать сценарий параллельно»⁵². По мнению сценарного отдела «Мосфильма», в сценарии Сельвинского «образ Ивана Грозного не вышел»: «в первых сценах имеется некоторая активность царя, до столкновения с боярской думой, в дальнейшем царь совершенно пропадает»⁵³. Образ Ивана Грозного становится однообразным и примитивным, а также не раскрывается «как образ великого полководца, дипломата, как собирателя России, как реформатора». Важным недостатком сценария И. Сельвинского было признано и то, что «одним из главных персонажей в сценарии становится шут царя, причем

⁵¹ РГАЛИ. Ф. 3058. Оп. 1. Д. 466. Л. 5.

⁵² РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3469. Л. 258.

⁵³ Там же. Л. 259.

этот шут вводится... видимо, в расчете на развлекательность»⁵⁴. В адрес качества стихов упреков высказано не было.

Концепция своего сценария сложилась у Пырьева к началу сентября⁵⁵. А к середине декабря 1952 года им было написано примерно три четверти литературного сценария. По мнению начальника сценарного отдела «Мосфильма», «вариант, написанный И. А. Пырьевым — это доброкачественный материал в точном соответствии с заявкой, утвержденной Министерством»⁵⁶. Кузаков просил Министерство кинематографии разрешить заключить договор с И. Пырьевым. В итоге именно его сценарий стал основой для фильма. Под свой сценарий Пырьев переписал авторскую заявку на фильм. Он, по замыслу режиссера, должен был охватывать период с 1553⁵⁷ по 1564 гг. — время «наиболее успешной и плодотворной деятельности»⁵⁸ Ивана Грозного. Эти хронологические рамки посчитал обоснованными видный советский историк Л. В. Черепнин⁵⁹, написавший отзыв на литературный сценарий.

Фильм начинается с эпизодов взятия Казани. Рост могущества России серьезно беспокоил глав соседних государств: турецкого султана, его вассала крымского хана, польского короля и магистра Ливонского ордена — «они пытаются остановить» развитие России. А ливонское рыцарство, «издавна захватив исконные русские земли... загородило России торговые пути на Запад». В ответ на агрессивные действия ливонского рыцарства Иван IV объявляет справедливую войну за возвращение Руси «отчих и дедовых земель, за открытие выхода к морю»⁶⁰. Царю противостоит Боярская дума. Изначально идейным вдохновителем сопротивления был Сильвестр, а затем, после его опалы, князь Андрей Курбский, который, «ловко скрываясь под маской близкого друга царя, пользуясь славой храброго

⁵⁴ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3469. Л. 260.

⁵⁵ Там же. Д. 3466. Л. 332.

⁵⁶ Там же. Д. 3469. Л. 260.

⁵⁷ Так в документе: видимо, опечатка. Должно быть — 1552 год.

⁵⁸ РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Д. 2306. Л. 1.

⁵⁹ Там же. Л. 11.

⁶⁰ Там же. Л. 2.

полководца... является самым главным и коварным врагом Ивана»⁶¹. По ходу сценария русские войска берут Дерпт, Нарву и выходят к морю. На пиру в Кремле по этому случаю по приказу царя в кубки разливается морская вода, причем боярство отказывается пить «поганую соленую воду»⁶². Тем временем, у Ивана вместо одного появляются несколько внешних противников — Польша, Дания, Швеция, Крымское ханство и турки. Но «воля, ум и прозорливость Ивана IV побеждают все препятствия и разрушают козни врагов. Великий заговор бояр раскрыт»⁶³. В финале фильма войска Ивана IV захватывают Полоцк, нанося тем самым сокрушительное поражение войскам польского короля Сигизмунда. Это — триумф Ивана IV, который в возрасте 33 лет «овладел выходом к Балтийскому и Каспийскому морям, построил десятки городов-крепостей на юге и востоке России, ввел новый военный строй, создал могучий арсенал артиллерии, в несколько раз увеличил государственное пространство России. Иван сломал сопротивление бояр, удельных князей и образовал новый молодой класс — дворянство. Высока была слава Ивана в эти годы. Иноземные государства и разгромленное боярство страшились его имени, а народ русский воспевал его славные дела и победы в своих песнях и былинах»⁶⁴. Литературный сценарий был закончен И. А. Пырьевым в середине января 1953 года. Основой для сценария стали первые два тома трилогии писателя В. И. Костылева «Иван Грозный». На это указывается в заглавии сценария⁶⁵. Костылев написал трилогию в 1940-х гг., а в 1948 году получил за неё Сталинскую премию. Писатель умер в 1950 году, то есть за два года до решения о создании нового фильма о Грозном. Таким образом, книга Костылева была очень удачным выбором режиссера в качестве основы для сценария в нескольких смыслах. Во-первых, трилогия Костылева получила одобрение со стороны Правительства, а значит являлась идеологически

⁶¹ РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Д. 2306. Л. 1.

⁶² Там же. Л. 3.

⁶³ Там же.

⁶⁴ Там же. Л. 4.

⁶⁵ См. например — РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 12. Д. 2151.

выверенной; во-вторых, автор сценария, в случае возникновения к нему претензий, мог «переадресовать» их автору романа; в-третьих, что тоже очень важно для режиссера, — не надо было тратить время и силы на согласование сценария фильма с автором книги, поскольку автор сюжетной основы умер. Сценарий Пырьева ни в коей мере полностью не копирует книгу Костылева, но в некоторых сценах очень отчетливо прослеживается стилистика писателя. Так, в книге, в эпизоде, когда Грозному сообщают об измене Курбского, читаем: «царь сел, откинулся на спинку кресла: «Душно!» С силою разодрал он ворот кафтана и рубахи»⁶⁶. У Пырьева в режиссерском сценарии: «Душно... Душно... — раздирая ворот кафтана и рубахи, шепчет, откинувшись на спинку кресла царь»⁶⁷. Но в книге об измене Курбского царю сообщает Малюта, а по сценарию — Басманов в присутствии Малюты. Хронологически трилогия Костылева охватывала период с 1550-х гг. (после взятия Казани) до начала царствования сына Ивана Грозного — Федора Иоанновича. В эпилоге действие романа переносится в Санкт-Петербург времени Петра I.

22 января 1953 года директор «Мосфильма» С. Кузнецов направил сценарий заместителю министра кинематографии СССР Н. К. Семенову⁶⁸ на предварительное ознакомление. Согласно представленному сценарию, предполагалось, что в фильме будет 37 основных действующих лиц⁶⁹. Помимо главного действующего лица — царя Ивана, — их можно условно разделить на три группы:

Первая. Лагерь сторонников царя — царица Анастасия, воеводы Михаил Воротынский (был главным воеводой в Казани) и Михаил Морозов (командовавший артиллерией при взятии Казани), дьяк Иван Висковатый (или Вихрастый), бояре-воеводы Иван Мстиславский и Данило Романович Юрьев-Захарьин — брат царицы, окольничий, герой взятия Казани Алексей Басманов, Григорий Малюта-Скуратов — приближенный царя из дворян,

⁶⁶ Костылев В. И. Иван Грозный. Т. 2. М., 1993. С. 240.

⁶⁷ РГАЛИ. Ф. 3058. Оп. 1. Д. 33. Л. 185.

⁶⁸ РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Д. 2306. Л. 7.

⁶⁹ Там же. Лл. 5–6.

он «геройски взял в плен казанского царя Едигера», митрополит Макарий, постельничий Игнашка Вишняков, дьяк-инженер, ведавший Пушечным двором Иван Выродков, пушкарь-кузнец Андрей Чохов, первопечатники Иван Федоров и Петр Мстиславец, купцы Строганов и Калашников, мамка Варвара Патрикеевна;

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

Третья. Иностранцы: султан Сулейман Великолепный, крымский хан Девлет-Гирей, польский король Август-Сигизмунд II, «польский посол в Москве и у крымского хана Довойна, Мустафа (Одноглазый) — советник Девлет-Гирея, казанский царь Едигер, советник римского папы при Сигизмунде Иезуит и посланник царя Ивана «за иностранными умельцами» саксонец Шлитте. Всего в фильме вместе с второстепенными было 77 персонажей⁷⁰.

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

Действие фильма происходило по сюжету в одиннадцати местностях⁷¹: Казани, Москве (в нескольких районах, в том числе в Кремле, «доме за Яузой», покоях Старицких и доме Курбского),

⁷⁰ РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Д. 2303. Лл. 2–3.

⁷¹ Там же. Д. 2305. Л. 8.

Полоцке, Риге (зал магистра ордена), замке Тольсбург (ныне — Тоолсе, на севере современной Эстонии), Кириллово-Белозерском монастыре (келья Сильвестра), тронном зале польского короля Сигизмунда и его шатре, шатре крымского хана Девлет-Гирея (точное место его расположения не указано), в приемном зале у турецкого султана Сулеймана Великолепного и лагере русских у Оки.

Планировалось, что в фильме будет 27 павильонных декораций, 10 летних и 3 зимних натуральных декораций. Литературный сценарий был утвержден руководством Министерства кинематографии и на его основе И. А. Пырьев с незначительными изменениями создал режиссерский сценарий. Поскольку сохранилось несколько экземпляров литературного и режиссерского сценариев фильма с авторскими и редакторскими правками, рассмотрим сценарий фильма по экземпляру режиссерского сценария, на котором имеется помета «23 мая 1953 года»⁷². То есть, самый поздний по дате.

Действие картины должно было начинаться с эпизода взятия Казани. По приказу царя утром начинается штурм, которым руководит сам царь. Вместе с ним Андрей Курбский, Малюта Скуратов, Алексей Адашев, Владимир Старицкий и дьяк Иван Выродков. Происходит подрыв крепостной стены. Затрубили трубы и «всё русское войско с криками «С нами бог!» лавиной ринулось на приступ»⁷³. Происходит сражение русской и казанской конницы, в этом сражении участвует сам царь: «бьется в рядах своей дружины молодой Иван»⁷⁴.

Затем действие переносится в Турцию. К султану Сулейману в поисках помощи приезжает астраханский хан Ямгурчей. Появляясь в покоях султана, хан падает перед ним вниз лицом и на мгновение замирает... Затем быстро вскакивает на четвереньки и, «как собака, бежит по ковру» к Сулейману. «О, повелитель мира! — приблизившись» к Сулейману «и целуя его ноги, жалобно вскрикивает Ямгурчей. — Я верный раб твой, припадая к божественным стопам, взываю о защите»⁷⁵. Приближенный

⁷² РГАЛИ. Ф. 3058. Оп. 1. Д. 33.

⁷³ Там же. Л. 5.

⁷⁴ Там же. Л. 10.

⁷⁵ Там же. Л. 17.

султана говорит, что наказать русских может только крымский хан, на что Сулейман отвечает: «Эта жирная собака плохо служит нам. Он много спит, шайтан, и пьет молоко кобыл»⁷⁶. Следующая после этих слов султана сцена фильма происходит в шатре Девлет-Гирея, который восклицает: «Ай, ай, какой кумыс!». Крымский хан принимает посла польского короля Довойну. Далее в своем охотничьем замке Сигизмунд встречается с папским легатом Гозиусом, Довойной и коадьютором магистра Ливонского ордена. Они обсуждают планы сдерживания устремлений Руси на Восток. Сигизмунд говорит, что «русские — это скифы, готты, гунны. Их надо навсегда отрезать от Европы и держать в невежестве. Пусть живут, как жили при Иване»⁷⁷. Гозиус передает мысль римского папы о том, что хорошо бы русских заставить сражаться с турками. В ответ на это король говорит, что не только папа, но и вся Европа мечтает об этом. Вместе с легатом он наставляет Довойну, как ему вести переговоры с русским царем и советует обратить внимание на недовольных бояр: «старайтесь всем им быть хорошим другом»⁷⁸. Ливонец король призывает закрыть выход в море для московитов, а если из-за этого случится война, то Польша и Литва встанут на стороне ордена. Кoadьютор обещает закрыть выход в море.

В кремлевской палате собрались царь, Старицкий, бояре и дворяне. Иван Грозный, обращаясь к собравшимся, говорит: «ливонское рыцарство, захватив исконные земли наши еще в ту пору, как на Руси татарская орда гуляла, чинит нам зло великое...»⁷⁹. Царь призывает отобрать «у рыцарей обратно земли наши», в ответ бояре неодобрительно молчат. Это — первое по сюжету разногласие царя и бояр. Один из участников Думы — Курлятьев после окончания её заседания спешит в келью царского духовника протопопа Сильвестра. На жалобы Курлятьева Сильвестр говорит: «К чему сидите там?». «Не слушает нас царь», — отвечает Курлятьев. «А вы перечтите! Упорствуйте! Богом заклиняйте!.. Не можете вы без меня», — довольно ухмыляется Сильвестр. Всея думой не мо-

⁷⁶ РГАЛИ. Ф. 3058. Оп. 1. Д. 33. Л. 18.

⁷⁷ Там же. Л. 21.

⁷⁸ Там же. Л. 22.

⁷⁹ Там же. Л. 23.

жете совладеть с Иваном»⁸⁰. Так, Сильвестр по сюжету фильма, является высшим авторитетом для обиженной боярской партии, а затем становится вождем оппозиции. Царский духовник обещает образумить Ивана. Тем временем, царь Грозный в кругу бояр подтверждает свое намерение идти войной на ливонский орден, против чего выступает Адашев. Курбский в этой сцене неожиданно для бояр поддерживает царя. Здесь же автор вкладывает в уста Грозного стремление приравнять дворян, верных царю, в правах с боярами: «каждый незнатный, худородный, если он к службе есть усерден и государству нашему полезен, хотя бы и дьяк он, или писец уездный, или стрелецкий сотник, или незнатный дворянин — пусть кто б он ни был, сравнен станет за свою службу окладом земли в равной доле с князьями и боярами!»⁸¹. Бояре поражены, замерли, «смотрят на Ивана точно звери». Далее Иван в присутствии царицы порывает с Сильвестром: «ты с моей юности пугал меня страшилами, ты не давал мне как хотелось есть, пить и жить с женой. А когда опосля казанского похода зело я занемог ты аки бес неистовый тщился похитить богом данную мне власть... а сына моего сгубить подобно Ироду!...»⁸². Сильвестр просит царя о прощении, но Грозный приказывает его убрать. Сильвестра он называет невеждой, скудоумцем, «пузырем многоречивым» и говорит, что его подослали бояре. «Я царь! Царь!» — восклицает Иван и, обращаясь к Анастасии, продолжает: «найду в себе силы непокорных раздавить. Не будет боле на Руси междоусобных браней да смут боярских. Не допущу сего я в царствие моем. Не допущу!»⁸³. Несмотря на то, что Курбский публично поддержал намерения Грозного, на самом деле он вынашивает планы против царя. А после удаления Сильвестра становится главным противником Грозного. Адашев и Курбский обсуждают сложившуюся ситуацию. Адашев предлагает самим «убрать» царя, на что князь возражает, что одним им его не одолеть, но бороться надо: «Нет больше сил терпеть все униженья, Алеша! Кто ему дал такое право?! Он сам один и жалуется, и милует, и войны учиняет. Все сам! Он царь! Владыка! А кто же мы?»

⁸⁰ Там же. Л. 27.

⁸¹ Там же. Л. 32.

⁸² Там же. Л. 35.

⁸³ Там же. Л. 36.

Смерды да холопы?! Род Курбских, князей удельных ярославских, ничем не хуже рода Калиты, так почему же отпрыск их может унижать меня или тебя...»⁸⁴. Царь же продолжает верить в преданность Курбского. После сообщения Малюты о том, что тот нашел в горнице посла Довойны рукавичку Курбского, Грозный говорит: «о князе Курбском ничего позорящего мне не говори! И не слушай, что завистники его болтают. Ему я верю. Он мой друг»⁸⁵.

Тем временем в среде бояр начались изменения: за попытку перебежать в Польшу был схвачен и заключен в каземат князь Семен Ростовский. Иван присутствует при пытке князя, Ростовский пытается оправдаться и говорит, что он «скуден разумом», «малоумен».

Один из центров противодействия Грозному — удельные князья Старицкие. В разговоре с княгиней Ефросиньей (матерью «хилого» князя Владимира) поп Сильвестр заявляет, что Грозным овладела «дьявольская гордыня»⁸⁶. Он будет еще «подлее и поворепее» своего отца и деда.

Если бояре и бывшие приближенные царя выступают против него в вопросе войны с орденом, то Анастасия всегда верна царю, но не понимает «пошто нам море»⁸⁷. Грозный говорит, что море нужно для того, чтобы «возвеличить Русь, моя царица, чтоб от врагов ее оборонять»⁸⁸, а после того, как «завоюем море — понастроим кораблей, людишек наших повезем на них учиться в иные страны... Купцы поедут в Лунд, в Антроп да Капенгород продавать товары...»⁸⁹.

Простой люд, по сценарию, положительно относится к деятельности царя. Характерно, что престололюдины (в лице стрельцов) представлены как ничего не решающий элемент. Они практически безропотно ожидают своей участи. Пропасть между народом и царем огромна и непреодолима:

⁸⁴ РГАЛИ. Ф. 3058. Оп. 1. Д. 33. Л. 44.

⁸⁵ Там же. Л. 62.

⁸⁶ Там же. Л. 54.

⁸⁷ Там же. Л. 65.

⁸⁸ Там же.

⁸⁹ Там же. Л. 66. Имеются в виду города Лунд (ныне в Швеции), Антверпен (Нидерланды), Копенгаген (Дания).

«4-й: — не спит батюшко... Все чай думы думает...

1-й: — вот бы знать, мужики, об чем он думает. А?

2-й: — Дурило, рази то можно... Царь вить!»⁹⁰.

Чтобы ввести царя в состояние ужаса, его противники подсылают к царским покоям подручного Сильвестра — Нефедку. Периодически Иван слышит «гнетущий собачий вой», «волшебство бесовское», от которого то замирает и бледнеет⁹¹, то в «ужасе отшатывается, шепчет молитву и крестится»⁹². Нефедка получает указания от Сильвестра — он приезжает в Кирилло-Белозерский монастырь, куда удалился бывший духовник царя. Сильвестр говорит, что Нефедка «подобие пса и человека», «оборотень». Сам Нефедка в ответ испуганно крестится⁹³. По сути Нефедка является агентом попа, от него поп узнает о том, что происходит в Москве.

Наставляя в ливонский поход Висковатого, Грозный говорит: «а эстов, чудь да ливов не обижай. Не неволить идем мы их, а жить совместно. Рыцарей же поганных не щади! Громи всей силой окаянных и — в море, в море их опрокидывай.»⁹⁴. Русские войска побеждают орден при крепости Тольсбург и выходят к Балтийскому морю. По этому случаю в Грановитой палате устраивается пир, во время которого в кубки наливают соленую морскую воду. Бояре выражают свое недовольство по этому поводу.

Курбский принимает у себя посланца польского короля — Козлова, который привез «послание да грамоты» боярству. Прощаясь с Козловым, Курбский просит передать Сигизмунду, «что до гроба верный я ему слуга»⁹⁵. В покоях Старицкого Курбский, княгиня, «московский градоначальник» и «архиепископ Новгородский-Псковский» Пимен спорят о том, кто лучше — польский король или хан. Пимен выступает против предательства в пользу хана, но, убежденный аргументами, произносит: «Ну что ж, татары так татары! — со вздохом соглашается Пимен. — Хоть и грех

⁹⁰ Там же. Л. 70.

⁹¹ Там же. Л. 79.

⁹² Там же. Л. 125.

⁹³ Там же. Л. 127.

⁹⁴ Там же. Л. 87.

⁹⁵ РГАЛИ. Ф. 3058. Оп. 1. Д. 33. Л. 117.

радоваться приходу изувера, но видно на то воля господ, ни-спослать нам испытание за грехи тяжкие...»⁹⁶. В доме «за Яузой» «собрались для тайного сговора московские бояре»⁹⁷. Посланник короля Юрий Козлов говорит им, что чтобы они отказывались воевать за Ивана, подстрекает бояр к переходу на сторону Сигизмунда:

«... Не ждите, пока палач порубит ваши головы, а вороны выклюют глаза. Бегите! Каждому, кто перейдет под королевские знамена, Сигизмунд-Август обещает землю, вотчину, людей...

— Не верьте, бояре! — перебивает вдруг Козлова спокойный голос от дверей.

— Обманет Жигимонд вас...

Все поворачиваются. Смотрят. На середину горенки выходит монах и откидывает капюшон — это царь! Стон ужаса проносится по рядам бояр»⁹⁸.

Козлов бросается на царя, но Малюта отшвыривает его. Начинается погоня. Козлов оказывается у дома Курбского и просит князя спрятать его. Курбский сначала говорит, куда бежать, потом стреляет в Козлова из подаренного им же «аглицкого пистолета», а затем режет на себе рубаху ножом Козлова. В дом Курбского врываются Малюта, Грязной, Темкин и их слуги, которым князь говорит: «он и меня хотел убить»⁹⁹. После тайного схода бояр (на котором Курбский не присутствовал), бояре были сначала заключены в каземат, а потом отпущены. Грозный говорит Малюте: «да возьми с них записи поручные, с каждого о каждом. И объяви им мое слово: коль убежит один — всем головы долой! Недосуг мне боле возиться с ними. Пусть сами доглядывают друг за другом»¹⁰⁰. Отдельная встреча Козлова с Курбским, а потом с остальными боярами подчеркивает исключительное положение князя, выделяет его как главного врага царя.

В одной из следующих сцен царю сообщают о том, что в Москве пожар, а начался он с печатного двора. На замечание

⁹⁶ РГАЛИ. Ф. 3058. Оп. 1. Д. 33. Л. 132.

⁹⁷ Там же. Л. 133.

⁹⁸ Там же. Л. 135.

⁹⁹ Там же. Л. 140.

¹⁰⁰ Там же. Л. 143.

Курбского о том, что вся Москва может сгореть, Иван отвечает: «Москва — мир переживет!» и собирается на пожар¹⁰¹. Царь отдает приказание Курбскому отправить царицу в Коломенское. Поджигатель найден — им оказался Нефедка, которого заключают в каземат. Царь присутствует при допросе, но Нефедка отказывается сообщить имена сообщников. Тогда во время пытки Нефедка «взвыл тем страшным собачьим воем, которого так боялся царь. Иван в ужасе отшатывается.

— Это он! Он, окаянный бес, пугал меня! — кричит царь.

— Сжечь! Сжечь его! — приказывает он, и неистово крестясь, торопливо уходит из каземата прочь»¹⁰².

Крымский хан выступает на Москву, но в пути получает весть о том, что «донские и кубанские казаки» захватили Темрюк, Тамань и двигаются к Крыму. Хан вынужден прервать поход.

Грозному сообщают, что Анастасия умирает: «Настасьюшка... заря, — глухо стонет Иван. — Извели... Извели, злодеи, голубицу чистую мою...»¹⁰³.

Царь приказывает Курбскому выезжать к полкам, Малюта бросившись Ивану в ноги кричит, что Курбский изменник. Царь говорит Малюте: «Молчи, пес окаянный... Ты, ты, дьявол, бес, виновен в гибели царицы. Ты не уберег ее от лиходеев! Царь остервенело бьет Малюту ногами.

— Теперь в несчастьи ты хочешь, сатана, отнять у меня друга! Прочь, змий ядовитый!.. Прочь!..»¹⁰⁴.

В одном из следующих эпизодов царь в «смирненном монашеском одеянии, сильно постаревший, сидит один в своей рабочей комнате», перебирая гусли, поет псалом¹⁰⁵. Потом появляется митрополит Макарий и приносит первую русскую печатную книгу — Апостол. Ему царь сообщает о том, что Анастасию отравил Сильвестр. Затем входят Малюта и Басманов. Последний сообщает об измене Курбского. Он «умышленно завел войска

¹⁰¹ Там же. Л. 150.

¹⁰² Там же. Лл. 153–154.

¹⁰³ РГАЛИ. Ф. 3058. Оп. 1. Д. 33. Л. 176.

¹⁰⁴ Там же. Л. 177.

¹⁰⁵ Там же. Л. 181.

в болото, утопил все пушки и дозволил малым польским силам на голову разбить наши полки»¹⁰⁶, а сам ускакал к полякам. Царь восклицает: «Я нищий! Нищий! Нет у меня ни друзей, ни товарищей!»¹⁰⁷ На это Макарий, Висковатый, Басманов, Грязной и Андрей Чохов возражают: «Вся Русь с тобой!»¹⁰⁸ Грозный решает ехать к войскам и лично повести их на Полоцк. Происходит взятие Полоцка русскими войсками, с башни сшибают знамя Сигизмунда и водружают стяг Ивана «Нерукотворный Спас»¹⁰⁹. Воодушевленно приветствуют царя полки. «Устремив взгляд своих огромных серых глаз вперед, — в предбудущие времена России... молча едет среди ликующих полков...

Великий царь всея Руси.

КОНЕЦ¹¹⁰».

В сценарии было и несколько комедийных моментов. Так, например, обращаясь к Чохову Грозный говорил: «пушки лить, не водку пить»¹¹¹. В сцене несения караула на дворцовой площади, во время общения стрельцов между собой:

«Первый: — Одначе и морозит, ядрена мышь? Эх с бабой бы сейчас, да на палатах... Ух, тепло!

Второй: — Это какая попадетса, от моей вон, что от стужи, все тараканы в избе сдохли. (Стрельцы засмеялись)

Третий: — Слыхали, мужики, царь-то бают, повелел землю поровну давать.

4-й: — Не бреши, Егор.

Третий: — Свята икона! Сам давно слышал. Указ-де царев на то уж есть...

5-й: — О, господи! Неужто землицы дадут.

4-й: — Дадут. Кому в рыло, а кому мимо

[рукописная вставка:

1-й: — Дворянам и служилым может и дадут. А нам с тобой... (безнадежно машет рукой)]

¹⁰⁶ РГАЛИ. Ф. 3058. Оп. 1. Д. 33. Л. 185.

¹⁰⁷ Там же. Л. 187.

¹⁰⁸ Там же. Л. 188.

¹⁰⁹ Там же. Л. 191.

¹¹⁰ Там же. Л. 193.

¹¹¹ Там же. Л. 39.

2-й: — Боярину дадут куницу, дьяку лисицу, попу зайца, а нам шиш в три пальца... (Все смеются)»¹¹².

При наличии нескольких произведений на одну тему неизбежно возникают сопоставления. Несостоявшаяся картина Пырьева ни в коей мере не была повторением снятого в 1940-х гг. фильма. Сценарий Пырьева отличало собственное видение исторического материала, большее количество действующих лиц, введение в сценарий необезличенных иностранных персонажей. Сюжет был очень динамичным. С учетом того, что фильм должен был быть снят «в цвете», у картины, в том виде, в котором она задумывалась автором, была собственная уникальная стилистика, свой язык. Надо отметить, что в сценарии Пырьева в сравнении с рассмотренным фрагментом сценария И. Сельвинского, нет той степени натуралистичности в описании осады и взятия Казани, а также нагнетания атмосферы ужаса. В пырьевском варианте сценария картина должна была начинаться с титров: «Более ста лет татарское казанское царство терзало Русь. В 1552-м году войска Ивана IV окружили твердыню татарского царства — Казань»¹¹³. Причем то, что Казанское ханство было татарским, акцентировалось на протяжении двух предложений дважды. В сценарии И. Сельвинского не было такого мощного акцента. По его замыслу, начальные титры должны быть такими: «1552. 20 сентября. Казань — столица Казанского ханства»¹¹⁴.

Работа по созданию фильма шла полным ходом. 10 февраля 1953 года приказом директора «Мосфильма» С. Кузнецова был назначен старший бухгалтер кинокартины «Иван Грозный — Собиратель России»¹¹⁵. 18 февраля 1953 года состоялось заседание художественного совета Министерства кинематографии СССР, на котором обсуждался литературный сценарий фильма. По мнению одного из участников худсовета известного критики Д. И. Заславского, показ борьбы Грозного с боярами, заговора против царя «придает не то что современную злободневность

¹¹² РГАЛИ. Ф. 3058. Оп. 1. Д. 33. Лл. 68–69.

¹¹³ РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Д. 2303. Л. 6.

¹¹⁴ РГАЛИ. Ф. 3058. Оп. 1. Д. 466. Л. 1.

¹¹⁵ РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 1. Д. 54. Л. 113.

этому произведению, но, во всяком случае, его политическая острота имеет чрезвычайно актуальный характер»¹¹⁶. Все выступавшие подчеркивали, что фильм будет иметь «очень большое значение». Михаил Чулаки сообщил, что важное значение фильма состоит в том, что «наш народ получает совершенно иной образ Ивана IV»¹¹⁷, фильм развенчивает легенды, придуманные буржуазными историографами. По мнению писателя Л. М. Леонова, в представленном литературном сценарии вокруг Ивана Грозного «много людей завербованных»¹¹⁸. По мнению литературоведа В. Р. Щербины, Эйзенштейн в своем фильме показал «косматых людей»¹¹⁹. Щербина рекомендовал Пырьеву тщательно поработать над языком сценария. По словам Пырьева, поскольку фильм рассчитан на одну серию, то именно поэтому «такая лаконичность эпизодов»¹²⁰. Он сказал, что «такого молодого царя еще не было у нас показано. Это совсем юный, молодой государь, — и вот будет показан этот период его жизни. Вот, так, ведь, и говорится, «вот, солнышко взошло»... А потом уже, в силу целого ряда обстоятельств, с течением времени, многих лет, в результате всех этих интриг, заговоров и т. д., — появляется вот такой образ царя Ивана — «Грозного»... И будет показано, до чего был человек доведен в результате всех этих обстоятельств, а потом подведем к этому периоду опричнины. В этом, собственно, заключается наша идея. И, конечно, все то, что улучшает эту идею, — будет нами учтено и по возможности сделано»¹²¹. В выступлении на худсовете Пырьев заявил, что Курбский — предатель и изменник, «которого нужно пригвоздить к позорному столбу»¹²².

13 февраля 1953 года Министерством кинематографии СССР был издан приказ, подписанный заместителем министра кинематографии СССР В. Ф. Рязановым, «о запуске в подготовительный период художественного цветного фильма «Иван

¹¹⁶ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3653. Л. 30.

¹¹⁷ Там же. Л. 38.

¹¹⁸ Там же. Л. 44.

¹¹⁹ Там же. Л. 47.

¹²⁰ Там же. Л. 57.

¹²¹ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3653. Лл. 62–63.

¹²² Там же. Л. 59.

Грозный — собиратель России»¹²³. Приказ определил «костяк» съёмочной группы: оператором назначен В.Е.Павлов (с ним Пырьев снял до этого шесть игровых картин), директором картины — В.В.Маслов, а звукооператором В.И.Попов. Определялись и контрольные даты этапов создания фильма на начальном этапе: лимит затрат на постановку фильма должен был быть представлен 20 февраля 1953 года, режиссерский сценарий — 1 апреля того же года, актерские пробы — 30 апреля, постановочно-календарный план и генеральная смета должна была быть представлена 6 мая. Сметная стоимость подготовительного периода была определена в размере 708 000 руб.¹²⁴

Из пяти фильмов, которые были включены летом 1952 года в план съёмки на 1953–1954 гг., по состоянию на середину весны 1953 года, помимо фильма «Иван Грозный», наиболее интенсивно велись работы по созданию цветной кинокартины «Дмитрий Донской» (режиссер В.М.Петров). Постановка этого фильма была перенесена с «Мосфильма» на «Ленфильм» распоряжением и.о. начальника Главного управления производства художественных фильмов Министерства кинематографии СССР В.Н.Сурина¹²⁵. Если «Иван Грозный» был запущен в подготовительный период 13 февраля, то «Дмитрий Донской» одиннадцатью днями позднее — 24 февраля. Режиссерский сценарий по этому фильму должен был представлен на утверждение 15 апреля, актерские пробы 4 мая, а генеральная смета — 22 мая¹²⁶. Стоимость подготовительного этапа была утверждена в размере 640 000 рублей, или почти на 10% меньше, чем по фильму «Иван Грозный». Сроки подготовительного периода у обоих фильмов были примерно одинаковыми. К началу марта 1953 года автором сценария фильма «Дмитрий Донской» Н. Виртой был представлен второй вариант литературного сценария¹²⁷. Но и к этому варианту у Главного управления по производству художественных фильмов были серьезные претензии.

¹²³ РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 1. Д. 54. Л. 167.

¹²⁴ Или 70 800 рублей в пореформенных (с 1961 года) ценах.

¹²⁵ РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 1. Д. 54. Л. 57.

¹²⁶ Там же. Л. 135.

¹²⁷ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 12. Д. 122. Л. 32.

Они касались целого ряда принципиальных моментов. По мнению руководства Главного управления, Н. Вирта не отобразил трудности, в которых находилась Русь, народ выступал в сценарии «как послушная сила, он не имеет своего мнения и поэтому легко поддается убеждению»¹²⁸. Претензии касались и стилистики языка — он был модернизирован, в самом сценарии имелись нелогичности, он был слишком большим — вместо одной серии — растягивался на полторы. Сценарий нуждался в научной консультации. Ни первый, ни второй вариант сценария не был прочитан историками. Руководство управления считало, что доработку сценария фильма о Донском можно было провести одновременно «с производством работ по постановке фильма»¹²⁹. Маловероятно, что такие серьезные коррективы можно было внести в сценарий по ходу съёмок. Скорее всего, руководители кинематографии стремились таким образом не выбиться из намеченного графика выполнения работ по производству фильма. Следует отметить тот интересный факт, что в сценарии фильма о Донском одним из действующих лиц был Сергей Радонежский — историческая фигура, которая на советском экране не появлялась.

Еще один из историко-биографических фильмов — «Петр I» находился в стадии обсуждения работы по сценарию: приказом по «Мосфильму» режиссер этого фильма В. И. Пудовкин был отправлен в командировку с 13 по 16 января 1953 года для встречи со сценаристом Б. Чирсковым. Автор приезжал в Москву для обсуждения работы над сценарием во второй половине марта¹³⁰. Сведений о запуске этого фильма в подготовительный этап нет.

В марте 1953 года был представлен литературный сценарий и фильма «Александр Невский», который к тому моменту обрел второе рабочее название — «Александр Невский — победитель тевтонских рыцарей». Руководство Главного управления по производству фильмов в своем заключении по сценарию, составленном 20 марта, сочло его «приемлемой основой для создания

¹²⁸ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 12. Д. 122. Л. 30.

¹²⁹ Там же. Л. 33.

¹³⁰ РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 1. Д. 55. Л. 30.

фильма»¹³¹. Но, тем не менее, в сценарии были найдены «существенные недостатки». Они касались, прежде всего, того, что не было показано тяжелое положение Руси — раздробленность, последствия татарского нашествия. Невский показан, главным образом, как военачальник — недостаточно «раскрыты в этом образе черты мудрого и сильного вождя, умеющего предвидеть и разгадывать замыслы врагов»¹³². По мнению авторов заключения, не показано, что Новгородская земля была в то время самой передовой из русских земель, а решающая часть сценария — битва на Чудском озере «написана конспективно»¹³³. Было рекомендовано показать Невскую битву «не столь развернуто», а также сократить сцены, связанные с татарскими набегами — «сейчас они занимают настолько большое место, что создается впечатление в начале сценария, будто татары являются главным врагом Александра»¹³⁴. Обращалось внимание на «вялость внутриэпизодной драматургии, растянутость отдельных сцен, ненужные длинноты...». Замечание — бывшее общим для всех трех картин — о Невском, о Донском и о Грозном — язык героев был модернизирован. К этому сценарию не было представлено заключение экспертов-историков.

Упоминаний о работе над фильмом «Кутузов» в документах начала 1953 года не содержится. Возможно, потому что постановка фильма была передана другому режиссеру — М. Ромму, который в тот момент был занят работой по окончанию картины об адмирале Ушакове. Рабочее название фильма претерпело изменение: в проекте плана, представленном в конце 1952 года, он значился как «Кутузов и Наполеон». Изначально утвержденный режиссер на этот фильм — М. Чиаурели — приступил к разработке картины «Октябрь» (другое название — «Великий Октябрь»). В декабре 1952 года он представил либретто к этому фильму¹³⁵.

Сценарий фильма «Иван Грозный», написанный И. Пырьевым, отличал высокий профессиональный уровень. Это особенно видно

¹³¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 12. Д. 122. Л. 5.

¹³² Там же. Л. 6.

¹³³ Там же. Л. 7.

¹³⁴ Там же. Л. 8.

¹³⁵ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3469. Л. 205.

на фоне претензий, которые выдвигались к сценариям двух других фильмов — о Невском и о Донском. Из пяти фильмов, о создании которых было заявлено летом 1952 года, работа по постановке «Ивана Грозного» продвигалась самыми быстрыми темпами. В одном из экземпляров режиссерского сценария имеются данные о съёмочной группе¹³⁶. Всего в её составе было 32 человека. Композитором был выбран ранее сотрудничавший и с Пырьевым, и с Г.В.Александровым И. О. Дунаевский. В качестве автора стихов к песням был выбран известный поэт А. Сурков. Были определены также художники, гримеры и другой персонал. Планировалось, что на картине, помимо режиссера-постановщика будет работать один режиссер, пять ассистентов режиссера, и характерный участник съёмочных групп периода «малюкартинья» — режиссер-стажер¹³⁷. Им был назначен Ю. Вышинский, поставивший впоследствии несколько фильмов самостоятельно. Были выбраны и консультанты фильма. Всего их было пять: консультант по истории — профессор, доктор исторических наук Л.В.Черепнин, по архитектуре — член-корреспондент Академии Архитектуры СССР Д.П.Сухов, по музыке — профессор, доктор исторических наук В.М.Беляев, по бытовой культуре — старший научный сотрудник исторического музея М.М.Денисова и военный консультант — полковник И.А.Коротков¹³⁸. Подготовительный период создания фильма «Иван Грозный» весной 1953 года был очень интенсивным и насыщенным. 17–18 марта ассистент режиссера Л.Я.Брозовский вместе с мастером-оружейником был направлен в командировку на Тульский оружейный завод для переговоров и принятия заказа на изготовления оружия для картины¹³⁹. Он же вместе с ассистентом художника с 21 по 27 марта командировался для консультации зарисовок, обмера и фотографирования артиллерии и оружия XVI века¹⁴⁰. 23 марта оператор В.Е.Павлов и другой ассистент режиссера А.М.Кефчян были откомандированы в го-

¹³⁶ РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Д. 2306. Л. 10.

¹³⁷ Как правило, им был один из выпускников ВГИКА.

¹³⁸ РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Д. 2305. Л. 3.

¹³⁹ РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 1. Д. 55. Л. 15.

¹⁴⁰ Там же. Лл. 26, 73.

рода Ростов-на-Дону, Новочеркасск, Майкоп, Ставрополь, Армавир и Новороссийск для выбора натуральных мест для съёмок¹⁴¹. Из этой поездки они вернулись 13 апреля¹⁴². В начале мая туда же для утверждения мест натуральных съёмок поехали постановщик Пырьев и директор картины В. В. Маслов¹⁴³. Затем, в начале мая Павлов, Вышинский и ассистент оператора М. И. Дятлов для выбора природы поехали в Серпухов Московской области¹⁴⁴. Были начаты актерские пробы. Документы свидетельствуют, как минимум, о двух: из Ярославля на «Мосфильм» в апреле приезжал актер В. П. Бросевич¹⁴⁵, а из Киева актер С. С. Петров¹⁴⁶. В начале апреля режиссер Ю. М. Вышинский и ассистент режиссера И. Ф. Языканов были направлены во Львов для отбора костюмов, реквизита и оружия из фондов Львовского Исторического музея¹⁴⁷, а оттуда в Одессу для отбора реквизитов и костюмов¹⁴⁸. Эта работа длилась около месяца. Реквизит и оружие во Львове были успешно подобраны и 17 апреля туда, для организации их отправки был направлен старший администратор картины И. Л. Биц¹⁴⁹. Он же вместе с художником, ассистентом режиссера Кефчияном и тренером-инструктором по верховой езде поехал в Ростовскую область, Ставропольский и Краснодарский края для приобретения «игровых лошадей». Один из членов съёмочной группы был направлен 6 мая в Ташкент и Самарканд для получения от Ташкентской киностудии костюмов, реквизита и материала для пошивки халатов, а 7 мая Брозовский и ассистент художника командированы в Ригу «для отбора реквизита и снятия чертежей лафетов и пушек»¹⁵⁰. Таким образом, вся весна прошла в активной стадии подготовки к съёмкам фильма.

¹⁴¹ Там же. Л. 26.

¹⁴² Там же. Л. 98.

¹⁴³ Там же.

¹⁴⁴ Там же. Л. 158.

¹⁴⁵ Там же. Л. 92.

¹⁴⁶ Там же. Л. 98.

¹⁴⁷ Там же. Лл. 44, 75.

¹⁴⁸ Там же. Л. 98.

¹⁴⁹ Там же. Л. 100.

¹⁵⁰ РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 1. Д. 55. Л. 158.

В конце января 1953 года первый литературный вариант сценария фильма был одобрен руководством «Мосфильма» и направлен на рассмотрение в Министерство кинематографии. Руководство студии в письме на имя министра отмечало, что «идейная концепция и художественное решение» сценария И. Пырьева «отвечают современной исторической точке зрения»¹⁵¹. Автор учел критику фильма «Иван Грозный» С. Эйзенштейна. Подчеркивалось, что «большой удачей сценария И. Пырьева является создание глубокого, исторически правдивого и яркого по человеческим характеристикам образа Ивана IV»¹⁵². В лице Курбского автору удалось показать «подлого, коварного врага, маскирующегося под друга, использующего свою былую воинскую славу. Автор убедительно показывает, как судьба Курбского, докатившегося до измены родине, и поражение бояр-заговорщиков, ставших на путь убийств и отравлений, — являются логическим концом всех реакционных сил, пытающихся остановить исторический ход событий»¹⁵³. О царице Анастасии говорится, что её «светлый образ остался в памяти народа», Малюта Скуратов называется «преданным другом царя», Андрей Чохов — русским умельцем, «выдвинутым» царем. Литературный сценарий И. Пырьева, по мнению руководства студии, следовало отправить на окончательное заключение историков и провести литературную редакцию, в которой сценарий нуждался¹⁵⁴.

Выбранный в качестве эксперта-историка доктор исторических наук, профессор исторического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова, на тот момент — заведующий сектором истории феодализма Института Истории АН СССР, Л. В. Черепнин написал отзыв на фильм. Известный отечественный ученый, крупнейший специалист по истории России феодального периода, побывавший в заключении в начале 1930-х гг., а позднее неоднократно подвергавшийся жесткой критике, очень осторожно и деликатно отнесся к рецензированию сценария.

¹⁵¹ РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Д. 2306. Л. 8.

¹⁵² Там же.

¹⁵³ Там же. Л. 9.

¹⁵⁴ Там же. Л. 10.

Сохранилось его рукописное письмо от 12 февраля 1953 года, в котором он сразу оговорился, что отзыв — предварительный, поскольку он ознакомился с рукописью «только в общих чертах»¹⁵⁵. Черепнин выделил в сценарии четыре положительных момента — обоснованные хронологические рамки, правильный показ деятельности Грозного как прогрессивной, — он был представлен «выдающимся историческим деятелем, полководцем, дипломатом» (из Постановления ЦК ВКП(б), вместе с тем хорошо показаны его противники «из числа реакционного боярства (Курбский и др.), становившиеся на путь измены Родине, переходившие в стан ее врагов, являвшиеся предателями национального дела», убедительно подчеркнута актуальность внешней политики России. Вместе с тем, Л. В. Черепнин считал, что автору «следует еще работать дольше» над сценарием. У Черепнина было три принципиальных замечания по доработке сценария. Необходимо «усилить показ достижений русской национальной культуры». Не было в сценарии показано добровольное признание русского подданства народами Казанского ханства, поддержка прибалтийскими народами борьбы русских войск против «немецких феодалов»: «Фильм должна пронизывать идея дружбы народов, складывающаяся исторически». Этот момент в сценариях — и литературном, и режиссерском — отсутствовал совершенно. Черепнин деликатно пишет о том, что должен «быть больше показан и народ (крестьяне, ремесленники). Собственно, народные низы не были представлены в сценарии вообще. Действующие лица в главных и второстепенных ролях из числа соотечественников — это бояре, дворяне, купцы и стрельцы. Крестьян и ремесленников не было в принципе ни в литературном, ни в режиссерском сценарии.

Свое заключение по литературному сценарию фильма составило и Главное управление по производству художественных фильмов. 24 февраля 1953 года и. о. начальника этого управления В. Н. Сурин направил его заместителю министра Н. К. Семёнову. В нем подтверждались основные тезисы по положительной оценке сценария, высказанные ранее в заключении

¹⁵⁵ Там же. Л. 11.

от киностудии «Мосфильм». Особо подчеркивалось, что данный сценарий «является самостоятельным драматургическим произведением, ни в коей мере не повторяющим сценарий и фильм С.Эйзенштейна»¹⁵⁶. И с этим утверждением нельзя не согласиться. Вместе с тем, указывались, по мнению Сурина, и слабые стороны сюжета. По мнению управления Министерства кинематографии, необходимо было «несколько полнее показать развитие культуры в России», например литературные труды Макария, приезд зарубежных специалистов и художников, строительство храма Василия Блаженного. Не следовало так резко показывать суеверие и мнительность царя. Подчеркнуть, что Россия в период царствования Ивана IV становилась многонациональным государством. В сценарии «слишком большое количество действующих лиц и не все поэтому запоминаются», в связи с чем «следует подумать о возможном сокращении второстепенных персонажей». Управление считало, что следует изменить финал сценария: надо «исключить эпизод взятия Полоцка и завершить фильм победоносным выходом русских войск во главе с Иваном IV к Балтийскому морю»¹⁵⁷. Собственно, последнее замечание, если бы оно было осуществлено, привело бы к кардинальному изменению сюжета картины и шло вразрез с авторской концепцией Пырьева. Поскольку ни один художественный фильм в начале 1950-х гг. не выходил на экраны без исправлений и корректировок, можно абсолютно точно утверждать, что часть сцен в итоговом варианте картины подверглась бы переработке.

Весной 1953 года (не позднее апреля) со стороны высшего политического руководства страны поступили новые установки в плане создания художественных фильмов. А именно, Министерству культуры СССР были даны указания сосредоточиться на создании фильмов на современные темы. Это само по себе свидетельствовало о начале значительных изменений в культурной политике (в частности, в области кинематографии) всего через месяц после ухода Сталина.

¹⁵⁶ РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Д. 2306. Лл. 19–20.

¹⁵⁷ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3459. Л. 174.

Последнее упоминание о фильме «Иван Грозный» в материалах коллегии Министерства культуры СССР¹⁵⁸ встречается 27 апреля 1953 года¹⁵⁹ (данные о завершении работ по созданию фильма в материалах протоколов коллегии отсутствуют). Вероятно, принципиальное решение о прекращении съемок фильма «Иван Грозный» было принято в конце апреля — начале мая. Фильм был снят с производства приказом министра культуры СССР П. К. Пономаренко № 604 от 11 мая 1953 года¹⁶⁰. Во исполнение этого приказа директор киностудии «Мосфильм» своим приказом № 303 от 15 мая 1953 года распорядился все работы по картине «Иван Грозный» прекратить; съемочную группу расформировать; «расторгнуть все договора, заключенные с разными лицами и учреждениями, а также приостановить выполнение всех заказов»; сдать к 20 мая 1953 года все эскизы декораций, костюмов и иконографических материалов; «сдать в актерский отдел альбомы с фотопробами»; «сдать в монтажный цех студии весь рабочий позитив». Таким образом, работы по созданию кинокартины об Иване Грозном были полностью прекращены к концу мая 1953 года. Работа над другими фильмами на историко-биографические темы, о создании которых было впервые объявлено летом 1952 года, также была полностью остановлена. И. А. Пырьев, по видимому, очень сильно переживал решение о прекращении работы над съемками фильма «Иван Грозный». Для того, чтобы «задобрить» режиссера, приказом министра культуры СССР от 14 мая 1953 года ему была выписана премия в размере 35 000 рублей за успех в прокате фильма «Кубанские казаки»¹⁶¹. Этот фильм Пырьева вышел в прокат в 1950 году. Отметим, что до весны 1953 года (то еще два месяца назад до принятия решения о снятии с производства фильма «Иван Грозный») ни о каких «компенсациях» известным режиссерам за прекращение работы над уже запущенными фильмами не могло быть и речи. 26 мая 1953 года в план производства художественных

¹⁵⁸ В 15 марта 1953 года отрасль кинематографии перешла в ведение вновь созданного Министерства культуры СССР.

¹⁵⁹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 67. Л. 28.

¹⁶⁰ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 31. Л. 7.

¹⁶¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 31. Л. 139.

фильмов на 1953 год были дополнительно включены 8 фильмов. Среди них «Испытание на верность» режиссера Пырьева. Съёмки этого фильма были закончены Пырьевым в 1954 году, на экраны он вышел под названием «Испытание верности» и стал последней совместной работой И. Пырьева и М. Ладыниной. Что же касается фильма «Иван Грозный», то руководство Министерства культуры СССР окончательно закрыло эту тему с включением в план 1953 года нового фильма Пырьева. «Иван Грозный» был снят с производства. Работа над другими фильмами на историко-биографические темы, о создании которых было впервые объявлено летом 1952 года также была полностью прекращена. Пырьев пытался вернуться к постановке фильма в 1967 году. Он обращался к Председателю Госкино СССР А. В. Романову и его заместителю В. Е. Баскакову с просьбой разрешить съёмки фильма, выслал им для ознакомления свой сценарий.

Однако весной 1953 года, с наступлением нового этапа в истории страны, история создания фильма об Иване Грозном закончилась.

«ОТТЕПЕЛЬ». ИЗМЕНЕНИЯ В КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКЕ СССР В 1953 — НАЧАЛЕ 1956 Г.: КИНО, ТЕАТР, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И КНИГОИЗДАНИЕ

Для периода в отечественной истории, который называется «оттепель»¹, важным, знаковым событием является XX съезд КПСС. Но детально не изучались три года, предшествующие его проведению, и, в частности, культурные процессы, происходившие в 1953 — начале 1956 гг.

Сам термин «оттепель» упоминается в отечественной истории еще в середине позапрошлого столетия применительно к процессам, происходившим в истории России во время начала царствования Александра II. Тогда было дано некоторое послабление, а император говорил о необходимости проведения реформ. В частности, о необходимости отмены крепостного права.

¹ Принято считать «оттепелью» период с 1953 по 1964 гг. То есть период после того, когда лидером страны был И. В. Сталин и до назначения на пост Первого секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева. «Оттепель» ассоциируется с именем Н. С. Хрущева и его единоличным правлением. Есть точка зрения, что «оттепель» — процесс смягчения режима, существовавшего в Советском Союзе, а его хронологические рамки с 1953 по 1956 гг.

В 1856 году была объявлена амнистия, распространившаяся на декабристов, осужденных еще в 1826 году. Им разрешили вернуться из ссылки и было возвращено дворянство. Вероятно, автор повести «Оттепель» И. Г. Эренбург знал об «оттепели» середины XIX столетия. Но, вместе с тем, надо отметить, что тема оттепели и ранее была близка И. Эренбургу. Так, в его стихотворении 1921 года «Весна снега ворочала...» есть такие строки:

«Но люди шли с котомками,
С кулями шли и шли,
И дни свои огромные
Тащили как кули.
Раздумий и забот своих
Вертели жернова.
Нет, не задела оттепель
Твоей души, Москва!»

Далее следуют такие строки:

«Но верю — днями дикими
Они в своем плену
У будущего выкупят
Великую весну».

Периоду «оттепели» в отечественной историографии посвящены работы отечественных и зарубежных историков. Из значительных работ, в которых затрагивается рассматриваемый период, необходимо отметить книги Р. Г. Пихоя². Автор указывает, что Г. М. Маленков подверг критике культ личности на следующий день после похорон Сталина³. Он же говорит о ликвидации выставки подарков Сталину к сентябрю 1953 г.⁴ и говорит, что после ареста Берия летом 1953 года «появилось ожидание перемен к лучшему, которое и стало частью общественного мнения страны в середине 1950-х гг.»⁵.

² Пихоя Р. Г. Москва. Кремль, Власть. 40 лет после войны. М., 2007. Он же. Советский Союз: история власти. 1945–1991. Новосибирск. 2000.

³ Пихоя Р. Г. Москва. Кремль, Власть. 40 лет после войны. М., 2007. С. 224.

⁴ Там же. С. 225.

⁵ Там же. С. 270.

Важной работой является исследования Ю. В. Аксютин⁶. Автор утверждает, что десталинизация началась уже в марте 1953 года⁷. Относительно изменений в области культуры автор приводит факт приема в члены Союза писателей М. М. Зощенко, беседы К. И. Чуковского и К. А. Федина с министром культуры П. К. Пономаренко⁸, появление пьесы «Гости»⁹. По мнению автора, в августе 1954 года «вроде бы закончилась первая недолгая «оттепель»¹⁰. В работе А. В. Пыжикова¹¹ также отмечается, что Маленков выступил с критикой культа личности на следующий день после похорон Сталина¹². Он отмечает, «что уже до XX съезда КПСС тема «культа личности» выступает в качестве своеобразного орудия, которое использовалось в главных внутривластных битвах»¹³. Относительно изменений в области культуры в период до XX съезда автор говорит, что после смерти Сталина расцветает «самодетельное поэтическое движение» и отмечает широкий размах студенческих любительских молодежных театров¹⁴.

Значительной является труд В. Эггелинга¹⁵. Однако, несмотря на название, автор рассматривает в книге не всю культуру, а только литературу.

Из относительно недавно вышедших работ имеет смысл отметить сборник «Эстетика «оттепели»: новое в архитектуре, искусстве, культуре»¹⁶. Несмотря на название, статьи и документы сборника в основном посвящены проблемам

⁶ Аксютин Ю. В. Хрущевская «оттепель» и общественные настроения в СССР в 1953–1964 гг. М., 2004.

⁷ Там же. С. 34.

⁸ Там же. С. 81.

⁹ Там же. С. 85.

¹⁰ Там же. С. 87.

¹¹ Пыжиков А. В. Хрущевская оттепель. М., 2002.

¹² Там же. С. 41.

¹³ Там же. С. 46.

¹⁴ Там же. С. 284, 285.

¹⁵ Эггелинг В. Политика и культура при Хрущеве и Брежнев. 1953–1970 гг. М., 1999.

¹⁶ Эстетика «оттепели»: новое в архитектуре, искусстве, культуре. М., 2013.

градостроительства и архитектуры. При этом в большей части статей сборника, рассматриваются проблемы градостроительства и архитектуры второй половины 1950-х — 1960-х гг. В октябре 2015 года в Екатеринбурге проходила международная научная конференция. Материалы конференции изданы в сборнике¹⁷. В ряде статей затрагиваются вопросы культуры. Это, например, работа М. В. Зеленова «Главлит в системе органов власти и управления: цензура после Сталина. 1953–1966 гг.», но в ней затрагиваются только вопросы цензуры в области литературы. А в статьях Г. В. Костырченко «Хрущев и творческая интеллигенция в послесталинские 1950-е гг.» и В. Ю. Михайлина «Апогей и крах «оттепельного» мобилизационного проекта в фильмах «Застава Ильича» М. Хуциева и «Три дня Виктора Чернышова» М. Осепьяна» рассматриваются вопросы культуры и искусства начиная с 1956 года.

Значительными работами, в которых затрагиваются изменения в области культуры и искусства в рассматриваемый период являются труды М. Р. Зезиной. Автор рассказывает о шоке, в котором оказалось общество после смерти И. В. Сталина¹⁸. Ее фундаментальная работа «Советская художественная интеллигенция и власть в 1950–60-е годы»¹⁹ затрагивает, главным образом, взаимоотношения власти и писателей.

Важной работой является исследование А. П. Куропаткина «Трансформация государственной идеологической пропаганды в СССР. 1953–1956 гг.». Хронологические рамки те же. Теме установления личной власти Хрущева посвящена работа В. П. Наумова «Борьба Н. С. Хрущева за единоличную власть».

Преобразования, происходившие в период «оттепели», рассматриваются в значительной работе Е. Ю. Зубковой «Общество и реформы. 1945–1964 гг.»²⁰. Но вопросы, связанные с изменениями

¹⁷ После Сталина. Реформы 1950-х годов в контексте советской и постсоветской истории. М., 2016.

¹⁸ Зезина М. Р. Шоковая терапия: от 1953 к 1956 году // Отечественная история. 1995. № 2. С. 121–135.

¹⁹ Зезина М. Р. «Советская художественная интеллигенция и власть в 1950–60-е годы». М., 1999.

²⁰ Зубкова Е. Ю. Общество и реформы. 1945–1964 гг. М. 1993.

в области культуры и искусства в 1953 — начале 1956 гг. в ней подробно не исследованы.

Таким образом, в историографии детально не рассматривались изменения в разных сферах искусства, происходившие в период 1953 — начала 1956 гг., а также изменения, происходившие в органах управления культурой. Подробно изучались только изменения в литературе. До сих пор практически не изучены и не введены многие архивные документы указанного периода. Не упоминались многие значительные факты из истории отечественной культуры указанного периода и не рассматривались преобразования, происходившие в таких сферах искусства, как кинематография, театр, изобразительное искусство, создание памятников. Как и собственно изменения, происходившие в органах управления культурой в указанный период.

Данная работа базируется на уникальных документах трех федеральных архивов Российской Федерации. Основной массив документации в области культуры и искусства в рассматриваемый период сосредоточен в Российском Государственном Архиве Литературы и Искусства (РГАЛИ) в Москве, в фонде «Министерство культуры СССР»²¹. Именно Министерство культуры СССР, согласно положению, осуществляло непосредственное руководство всеми отраслями кинематографии и всеми видами искусств, радиовещанием и телевидением, издательским делом, книжной торговлей, полиграфической промышленностью и культурно-просветительными учреждениями страны. При создании работы был также использован фонд «Министерство кинематографии СССР» этого же архива²². Документы по вопросам культуры и искусства отложились в фонде Совета министров СССР, который хранится в Государственном архиве Российской Федерации (ГАРФ)²³. Подавляющее большинство документов указанных фондов ранее не изучались и впервые вводятся в научный оборот. Документы отделов науки и культуры ЦК КПСС

²¹ РГАЛИ. Ф. 2329.

²² РГАЛИ. Ф. 2456.

²³ ГАРФ. Ф. 5446.

и отдела культуры ЦК КПСС сосредоточены в Российском Государственном Архиве Новейшей Истории (РГАНИ) в фонде аппарата ЦК КПСС²⁴. Значительная часть материалов этих отделов за рассматриваемый период была опубликована в сборнике «Аппарат ЦК КПСС и культура. 1953–1957: документы»²⁵.

ОРГАНЫ РУКОВОДСТВА КУЛЬТУРОЙ И ИСКУССТВОМ

При изучении культурной политики важным является вопрос о руководстве высших органов управления культурой и искусством.

15 марта 1953 года были упразднены все ранее существовавшие государственные органы управления культурой. Их полномочия были переданы вновь созданному Министерству культуры СССР. Во главе Министерства был поставлен П. К. Пономаренко, до этого занимавший Секретаря ЦК КПСС, а несколько ранее — министра заготовок СССР. По роду деятельности в свое время, он в определенной степени занимался вопросами идеологии и культуры (будучи, например, Первым секретарем ЦК Компартии Белоруссии). 16 марта 1953 года Постановлением Совета министров СССР были назначены первые заместители и заместители министра. Главным первым заместителем министра стал С. В. Кафтанов. Другим первым заместителем и заместителями министра стали бывшие на момент создания Министерства культуры руководители упраздненных министерств и ведомств. Так, министр кинематографии И. Г. Большаков стал первым заместителем министра, министр высшего образования В. П. Столетов и председатель Комитета по делам искусств СССР Н. Н. Беспалов — заместителями министра культуры²⁶. 21 марта 1953 года была образована коллегия Министерства культуры СССР. В ее состав, помимо указанных выше лиц, вошли бывший министр трудовых резервов СССР В. П. Пронин,

²⁴ РГАНИ. Ф. 5.

²⁵ Аппарат ЦК КПСС и культура 1953–1957: Документы. М. 2001.

²⁶ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 2. Л. 27.

бывший первый заместитель министра высшего образования В. П. Елютин и начальник Главного управления радиоинформации А. А. Пузин²⁷. Бывшие заместители упраздненных министерств и ведомств СССР стали начальниками или заместителями начальников управлений Министерства культуры. Таким образом, после марта 1953 года в руководстве продолжали оставаться те же люди, что и ранее (за исключением самого министра Пономаренко). Отметим одну интересную деталь: первым министром культуры РСФСР в 1953 году была назначена Татьяна Михайловна Зуева, которая занимала эту должность вплоть до 1958 года. То есть, и до назначения Е. А. Фурцевой на должность союзного министра в 1960 году, уже существовал прецедент на республиканском уровне, когда должность министра культуры занимала женщина. 20 июня 1953 года Советом министров СССР было утверждено положение о Министерстве культуры СССР. Согласно этому положению, Министерство культуры СССР «осуществляет руководство всеми видами искусства в СССР»²⁸.

25 марта 1953 года постановлением Секретариата ЦК КПСС был создан отдел науки и культуры ЦК КПСС. На должность руководителя отдела был назначен Алексей Матвеевич Румянцев, который до этого назначения занимал должность заведующего Отделом экономических и исторических наук и высших учебных заведений ЦК КПСС. В 1955 году отдел науки и культуры ЦК КПСС был разделен на два отдела, как это и было до 1953 года. Отдел культуры ЦК КПСС возглавил Дмитрий Алексеевич Поликарпов. В 1939–1944 гг. он работал заместителем начальника Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б). Должность начальника этого отдела в 1940–1947 гг. занимал Георгий Федорович Александров. Непосредственно до назначения заведующим отделом культуры ЦК Д. А. Поликарпов был секретарем правления Союза писателей СССР.

В феврале 1954 года произошло первое значительное изменение в руководстве Министерства культуры СССР. П. К. Пономаренко был избран Первым секретарем ЦК Компартии Казахстана

²⁷ Там же. Л. 53.

²⁸ Там же. Д. 4. Л. 177.

и отбыл из Москвы. Примерно на протяжении месяца Министерство оставалось без министра. В это время текущими делами и заседаниями коллегии руководил С. В. Кафтанов²⁹. В марте 1954 года на должность министра культуры был назначен упомянутый выше Г. Ф. Александров — академик, автор работ по философии. Как следует из материалов коллегии Министерства культуры, Александров не стремился вникать в детали повседневной деятельности Министерства. Возможно, текущая работа тяготила его. Из 45 заседаний коллегии, проведенных в бытность его министром, он принял участие только в 33 (т. е. не участвовал в почти трети заседаний). В руководство Министерством он пытался привнести новый стиль. Г. Ф. Александров хотел превратить коллегию Министерства в орган, который в первую очередь занимался бы обсуждением творческих процессов. В начале своей деятельности, при обсуждении плана работы коллегии Министерства культуры на май-июнь 1954 года, он заявил: «просил-бы обменяться мнениями по поводу этого плана с учетом того, чтобы нам заниматься на коллегии, как мы об этом недавно условились, главным образом обсуждением творческих вопросов. Мы должны заниматься обсуждением фильмов, сценариев, наиболее значительных пьес, наиболее крупных спектаклей, поставленных театрами...»³⁰.

Значительна заслуга Александрова в реформировании системы государственных органов управления культурой. На посту министра, он не просто выполнял установки высшего политического руководства, но сам активно участвовал в выработке новой политики в области культуры и искусства.

Назначение Александрова на должность министра культуры практически совпало с выделением из него структур, отвечавших за высшее и среднее специальное образование. Решением политического руководства было вновь образовано Министерство высшего образования и Главное управление трудовых резервов. Руководители и сотрудники соответствующих управлений

²⁹ С. В. Кафтанов в 1946–1951 гг. — министр высшего образования СССР.

³⁰ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 230. Л. 1–2.

перешли в новообразованные ведомства. Но, например, бывший заместитель министра культуры СССР В. Н. Столетов (по состоянию на начало марта 1953 года занимавший должность министра высшего образования) стал заместителем министра высшего образования³¹, а пост министра занял его бывший подчиненный В. П. Елютин.

С приходом Александрова в Министерство культуры начались серьезные кадровые перестановки. 13 апреля 1954 года с должности заместителя министра «в связи с переходом на другую работу»³² был снят Н. Н. Беспалов³³ (до середины марта 1953 года он возглавлял Комитет по делам искусств). Бывший министр кинематографии, а с марта 1953 года первый заместитель министра культуры И. Г. Большаков, в начале апреля 1954 года на некоторое время оказался в странном положении — он продолжал работать в Министерстве культуры СССР, не будучи формально уволенным с должности первого заместителя министра, но членом Коллегии быть перестал (хотя по должности должен был входить в её состав)³⁴. Вскоре он потерял пост первого заместителя министра культуры — последний раз участвовал в заседании коллегии Министерства 14 мая 1954 года³⁵, а 15 мая 1954 года Постановлением Совета министров был назначен на пост заместителя министра внешней торговли СССР³⁶. Бывший до марта 1953 года первым заместителем Большакова — В. Ф. Рязанов был перемещен из Главного управления кинематографии в Главное управление кадров Министерства культуры СССР. Рязанов стал начальником управления кадров, он был и в составе коллегии Министерства, но влияние на решение вопросов, связанных с кино, практически полностью потерял. С должности заместителя начальника Главного

³¹ Там же. Д. 152. Л. 163.

³² Там же. Д. 153. Л. 196.

³³ Некоторое время он работал заместителем Председателя Совета министров РСФСР, затем был директором государственного музея Л. Н. Толстого.

³⁴ ГАРФ. Ф. 5446. Оп. 88. Д. 1764. Л. 156.

³⁵ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 212. Л. 123.

³⁶ Там же. Д. 154. Л. 179.

управления кинематографии был снят Н. К. Семенов. Именно он представлял на утверждение и в бывшем Министерстве кинематографии СССР (будучи одним из заместителей министра), и в Министерстве культуры СССР тематический план производства фильмов, подписывал заключения на сценарии и фильмы, то есть непосредственно отвечал за организацию процесса создания кинокартин в период со второй половины 1940-х гг. до весны 1954 года. Источники свидетельствуют, что в период «малокартинья» Н. К. Семенов был достаточно «мягким» руководителем: он выступал против жестких мер наказания к «провинившимся» режиссерам. Так, например, в сентябре 1951 года на коллегии Министерства кинематографии разбирали факт «грубой инсценировки» в одном из сюжетов документального киножурнала «Новости сельского хозяйства» режиссером И. А. Фрэзом. Съёмки происходили в одном из кубанских колхозов, часть пленки попала в брак. В целях экономии (денег на повторную командировку не было) Фрész, по указанию руководства Центральной студии документальных фильмов, производил досъёмки в павильоне в Москве. Один из сотрудников Министерства «опознал» в сельском киномеханике киномеханика Министерства. Разразился скандал. Первый заместитель министра кинематографии В. Ф. Рязанов и ряд других руководящих сотрудников, по итогам обсуждения на коллегии, призвали «строго наказать» Фрэза, «отлучить» его от режиссуры и уволить со студии. Вступились за Фрэза лишь кинорежиссер Г. В. Александров и заместитель министра Н. К. Семенов, который, в частности сказал: «у меня вот какое предложение: все-таки Фрész не безнадежный человек, и было бы правильнее с точки зрения воспитательной, с точки зрения большего воздействия объявить режиссеру Фрэзу за допущенную инсценировку строгий выговор с предупреждением и снять его с журнала «Новости сельского хозяйства», а на студии все же оставить»³⁷. За подобное «мягкое» отношение к творческим работникам Семенов подвергался критике и со стороны бывшего министра Большакова, и со стороны его первого заместителя Рязанова.

³⁷ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3157. Л. 240–241.

Таким образом, после перемен, произошедших весной 1954 года, В. Ф. Рязанов оказался единственным человеком в высшем руководстве Министерства культуры из бывших членов коллегии Министерства кинематографии. И именно он был единственным из бывших руководителей отечественной кинематографии, кто подвергся критике на коллегиях Министерства культуры. В частности, в марте 1955 года, при обсуждении тематического плана производства фильмов, писатель К. М. Симонов заявил о порочной практике руководства бывшего Министерства кинематографии, когда картины на должны были снимать только апробированные режиссеры: «это отзывается гнилой практикой бывшего Министерства кинематографии, которое довело это дело до ручки. И я сейчас, слушая выступление т. Рязанова, жалею о том, что у меня нет под рукой той переписки, которая была в свое время в «Литературной газете» с коллегией Министерства кинематографии, где коллегия Министерства кинематографии объясняла, как все хорошо в области кадров и почему не нужно делать много картин. А вопрос стоял об этом, и, если вспомните имена, это были именно те режиссеры, которые сейчас ставят картины. Молодежь ходила безработной. Я говорю об этом не для того, чтобы взаимно попрекать друг друга, а чтобы больше не возвращаться к этому делу»³⁸. Критике Рязанов подвергся и со стороны И. А. Пырьева: «вы меня простите, товарищ Рязанов, вы говорите о правильном воспитании и расстановке кадров, об этом надо было думать несколько лет тому назад, а тогда была порочная система — все боевики и основные темы делали главные, ведущие режиссеры. В течение десяти лет не было притока молодых режиссеров и сценаристов. Малое было количество картин»³⁹. Рязанов пытался ответить на критику и заявил, что его неправильно поняли: он не против выдвижения молодых режиссеров в кино. Но ведущий заседание, первый заместитель министра С. В. Кафтанов прекратил полемику, сказав Рязанову: «вас правильно поняли»⁴⁰.

³⁸ Там же. Оп. 2. Д. 340. Л. 28.

³⁹ Там же. Л. 21.

⁴⁰ Там же. Л. 54.

Персонифицированная критика бывшего руководства ведомств, отвечавших за культуру, на этапе 1953 — начала 1956 гг. не получила дальнейшего развития.

На должности заместителей министра весной — летом 1954 года были назначены новые люди. Первым представителем творческой интеллигенции, назначенным на должность заместителя министра стал режиссер Н. П. Охлопков. Это решение было оформлено Постановлением Совета министров СССР от 24 мая 1954 года⁴¹. Значение деятельности Николая Павловича в проведении новой политики в области культуры на рассматриваемом этапе очень велико. Его энергия и страстные (но не всегда объективные) выступления явились выражением новой культурной политики в стране.

Другими заместителями министра стали Н. Е. Твердохлебов, В. С. Кеменов, Ф. Д. Хрустов, А. И. Назаров. Начальником Главного управления кинематографии был назначен В. С. Кузаков, а Главного управления театров и музыкальных учреждений А. В. Солодовников. Кузаков в середине 1940-х гг. занимал должность заместителя министра кинематографии СССР, на этом посту, в частности отвечал за составление тематических планов производства художественных фильмов. В 1947 году он был исключен из партии (за потерю бдительности⁴²), снят с должности заместителя министра и переведен на «Мосфильм» в сценарно-редакционный отдел, но продолжал оказывать большое влияние на разработку тематических планов в масштабах страны в силу лидирующего положения «Мосфильма» среди киностудий. А. В. Солодовников в 1948–1951 гг. был директором Большого театра Союза ССР, а затем главным редактором журнала «Театр». На должность начальника главного управления искусств в августе 1954 года был назначен А. Г. Казиятко (в начале 1950-х гг. он работал инструктором отдела художественной литературы и искусства ЦК партии, после работы в Министерстве был директором московского архитектурного института).

⁴¹ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 2. Д. 154. Л. 223.

⁴² Это было связано с т. н. делом Б. Л. Сучкова, обвиненного в шпионаже.

Реальное обновление в государственных органах руководства культурой и искусством началось не весной 1953, а спустя год после образования Министерства культуры СССР. Именно тогда все руководители бывших министерств и ведомств, отвечавших за вопросы культуры и искусства до марта 1953 года были выведены из состава коллегии. Из тех, кто входил в состав коллегии Министерства культуры СССР с момента его образования, остался только первый заместитель министра С. В. Кафтанов.

В начале апреля 1954 года в состав коллегии Министерства культуры были введены писатель К. М. Симонов и композитор Д. Б. Кабалевский⁴³, 25 июня того же года — кинорежиссер Г. В. Александров⁴⁴, а 12 октября — кинорежиссер, а с осени 1954 года еще и директор «Мосфильма» И. А. Пырьев⁴⁵.

Новое руководство Министерства культуры очень энергично поощряло сотрудников к проявлению инициативы. Так, в конце июля 1954 года критике подверглось Главное управление кинематографии за то, что оно «медленно перестраивает свою работу»⁴⁶. На коллегии 28 июля 1954 года директор киностудии «Мосфильм» С. Кузнецов, видимо рассчитывая найти поддержку у руководства Министерства, выступил с критикой режиссеров, работающих на студии. Еще чуть более года назад директора центральных киностудий, по существу, являлись только передаточным звеном между Министерством кинематографии и сотрудниками студии. Например, в своих приказах о запуске в производство тот или иной фильм, директор лишь «доводил до сведения» сотрудников киностудии приказ Министерства. О сложившейся практике летом 1954 года режиссер А. Столпер сказал: «Чем заинтересован сам директор студии, или его заместитель, или любой студийный работник в том, чтобы снять еще одну картину? Ничем. Главное стремление — отбиться от картины»⁴⁷. Кузнецов фактически продолжал работать по прежнему,

⁴³ ГАРФ. Ф. 5446. Оп. 88. Д. 1764. Л. 156.

⁴⁴ Там же. Д. 1765. Л. 116.

⁴⁵ Там же. Д. 1766. Л. 166.

⁴⁶ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 216. Л. 41.

⁴⁷ Там же. Д. 232. Л. 134.

также как в период «малюкартинья». В своем выступлении он раскритиковал Столпера, а также обрушился на И. А. Пырьева: «Вот возьмите Пырьева, так он просто дезорганизовал всю студию и я буду ставить вопрос о том, чтобы обсудить его работу на коллегии. Пырьев три месяца держал студию, то есть занимал павильон, из-за чего мы не могли другие фильмы пускать в производство. Он уже сейчас израсходовал на $\frac{3}{4}$ картины 63 с лишним тысячи метров пленки. Более бесхозяйственного, нетерпимого отношения, как у т. Пырьева... мы не можем справиться с тем, чтобы заставить Пырьева вести себя по государственному и заставить его сознательно относиться к своему долгу»⁴⁸. В начале 1950-х гг. Кузнецов, как директор студии, всегда получал поддержку со стороны руководства Министерства кинематографии в спорах с творческими работниками. Но, в июле 1954 года, директор получил гневную отповедь со стороны министра культуры: «ведь дело в том, что руководитель студии-то вы. Если товарищ Пырьев мешает работе студии, то вы должны прекратить его работу, а не работу всей студии. Руководитель студии должен быть полным хозяином. Это от государства поставленный человек»⁴⁹. Режиссер М. Калатозов заявил: «выступление товарища Кузнецова, что всяким тормозом является режиссер... ну вот случай, как он сказал, с Пырьевым, что, якобы, он является тормозом, а вы не можете справиться с ним одним? Так как же мы можем с вами работать? Выходит, мы основное зло. И мы обязаны все это выслушивать! Но ведь вы же делаете 16 картин, а выходит так, что у вас во всем виноват один только Пырьев»⁵⁰. Министр Александров поддержал Калатозова: «Вы совершенно правильно говорите»⁵¹. В результате, через некоторое время С. Кузнецов был снят с должности директора, а критиковавшийся им И. А. Пырьев стал... директором Мосфильма. Предложение о назначении режиссера на должность директора было поддержано на коллегии 25 августа 1954 года⁵². Таким образом,

⁴⁸ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 232. Л. 145.

⁴⁹ Там же. Л. 145–146.

⁵⁰ Там же. Л. 148.

⁵¹ Там же.

⁵² Там же. Д. 219. Л. 6.

впервые министр принял сторону не административного сотрудника (в данном случае — директора крупнейшей киностудии страны), а творческого сотрудника. Кузнецов был назначен директором студии киноактера⁵³.

Следующей важной вехой в изменении руководства Министерством культуры стал март 1955 года: 9 марта с должности министра был снят Г. Ф. Александров. Несколько дней подбিরали нового министра. Этот момент «безвременья» в Министерстве культуры СССР использовал режиссер и директор киностудии «Мосфильм» И. А. Пырьев. Не позднее 14 марта 1955 года он и ряд ведущих режиссеров «Мосфильма»⁵⁴: Г. Александров, М. Ромм, С. Юткевич, А. Птушко, М. Калатозов, актеры: В. Андреев и И. Переверзев, драматурги Н. Погодин и Е. Габрилович и ряд творческих сотрудников «Мосфильма» обратились к руководству страны с просьбой создать при Совете министров орган, «способный принимать авторитетные решения и осуществлять оперативное руководство всеми отраслями кинематографии. Таким органом мог бы стать Комитет по делам кинематографии при Совете министров СССР, организованный в пределах существующих сейчас штатов кинематографических главков, входящих в состав Министерства культуры СССР»⁵⁵. На письме имеется резолюция В. М. Молотова: «разослать членам Президиума ЦК, товарищам Поспелову, Кафтанову»⁵⁶. Но, обращение ведущих отечественных кинематографистов было оставлено без внимания.

Министром 22 марта 1955 года был назначен Н. А. Михайлов, который до этого был послом СССР в Польше, а в сталинский

⁵³ Там же. Д. 308. Л. 346.

⁵⁴ Фамилия Пырьева — первая среди подписантов. Учитывая то, что он был директором «Мосфильма», а подписали письмо только режиссеры, работающие на этой киностудии (то есть в большой степени зависящие от Пырьева), можно предположить что именно Иван Александрович был инициатором письма. Вероятно, у него были и свои представления о том, кто именно должен был поставлен во главе нового кинокомитета.

⁵⁵ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 378. Л. 147.

⁵⁶ Там же. Л. 146.

период долгое время был Генеральным секретарем ЦК комсомола. В ноябре 1952 года он был избран членом Президиума и Секретарем ЦК. В начале 1950-х гг. Михайлов входил в состав художественного совета Министерства кинематографии СССР и принимал активное участие в обсуждении фильмов, создававшихся в период «малокартинья». Таким образом, Михайлов имел непосредственное отношение к процессу кинопроизводства. На первой же коллегии Министерства, в которой он принял участие, Михайлов подверг критике стиль работы руководства Министерства — практически всех своих заместителей. После его назначения от должности заместителя министра был освобожден Ф. Д. Хрустов с формулировкой «как не обеспечивший руководство»⁵⁷. Н. П. Охлопков был освобожден от должности заместителя министра, но по собственной просьбе. Но Охлопков остался членом коллегии и продолжал высказывать свою точку зрения с ее трибуны. Лишился поста начальника Главного управления кинематографии К. С. Кузиков, который участвовал в разработке тематических планов производства художественных фильмов в 1954–1955 гг. А. В. Солодовников был снят с должности начальника Главного управления театров и назначен директором МХАТа. Начальником этого управления стал трубач Г. А. Орвид. Заместителем министра культуры по вопросам кино весной 1955 года был назначен В. Н. Сурин⁵⁸. В начале 1950-х гг. несколько лет он занимал должность и. о. начальника Главного управления по производству фильмов Министерства кинематографии СССР (именно так — на протяжении нескольких лет с приставкой и. о.). Но с приходом на пост Н. А. Михайлова в Министерство столь кардинального обновления состава коллегии, как это было весной 1954 года, не произошло.

Летом 1955 года в связи с бурным развитием телевидения в стране, строительством новых телецентров в Главном управлении радиосообщения был создан отдел телевидения⁵⁹.

⁵⁷ ГАРФ. Ф. 5446. Оп. 89. Д. 702. Л. 2.

⁵⁸ В. Н. Сурин в дальнейшем был директором киностудии «Мосфильм».

⁵⁹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 316. Л. 166.

В момент образования Министерства культуры на высшие руководящие должности были назначены те же люди, что руководили культурой и искусством в последние годы жизни Сталина. Реальное обновление руководящего состава Министерства культуры произошло спустя чуть более год после его образования. Весной 1955 года в руководстве Министерства вновь произошли изменения, однако они не были столь кардинальными, как в апреле 1954 года. Курс на дальнейшее проведение преобразований, выдвинутый высшим политическим руководством страны был подтвержден Н. А. Михайловым. Третий министр культуры стремился добиться укрепления дисциплины в плане исполнения решений, в том числе непреклонного исполнения указаний, поступавших из ЦК КПСС.

КИНО

Кинематография всегда занимала особое место среди искусств в Советском Союзе, а создание новых кинокартин в послевоенный период находилось под пристальным личным контролем И. В. Сталина. Известны высказывания Сталина о второй серии фильма «Иван Грозный», о второй серии фильма «Большая жизнь». Летом 1948 года было принято постановление Совета министров СССР, положившее начало т. н. периоду «малюкартинья». Резкое сокращение количества создаваемых кинофильмов должно было, по замыслу инициаторов постановления, привести к повышению их качества. Следующий важный этап вмешательства со стороны высшего руководства страны — резкая критика плана производства фильмов в апреле 1951 года. Тогда, по решению Правительства, работа над производством многих фильмов (в том числе и находящихся в стадии съемки) была полностью приостановлена. В результате в 1951 году был поставлен антирекорд по количеству снятых полнометражных фильмов. Всего было снято 7 полнометражных фильмов (в это число входили документальные фильмы и фильмы-спектакли). В Министерстве кинематографии к началу 1950-х гг. установилась система, когда после

утверждения Правительством плана производства фильмов, руководство Министерства кинематографии «подбирало» режиссера на тот или иной фильм из плана. В этих условиях сами режиссеры были фактически лишены права самостоятельного выбора темы для постановок.

Нередкими были факты «порки» ведущих кинематографистов страны. Выше уже упоминался эпизод с И. А. Фрэзом (который в период малокартинья, в связи с уменьшением количества кинокартин был переведен с киностудии им. М. Горького на Центральную студию документальных фильмов). В конце 1940-х гг. был подвергнут обструкции и отстранен от кинорежиссуры за низкопоклонство перед Западом Л. Трауберг, а в апреле 1952 года под надуманными предложениями на коллегии Министерства кинематографии были подвергнуты жесткой критике режиссеры киностудии им. М. Горького Л. Луков и М. Донской. При этом надо заметить, что и само руководство Министерства кинематографии периодически подвергалось резкой критике как со стороны вышестоящих инстанций, так и в печати.

Критика положения дел в сфере кинематографии развернулась практически сразу после смерти Сталина. Как со стороны руководства страны, так и со стороны ведущих деятелей отечественного кино. В записке «О неудовлетворительной организации подготовки литературных сценариев для производства художественных фильмов», составленной в марте 1953 года на имя министра культуры П. К. Пономаренко изложили свои претензии Министерство государственного контроля СССР. В ней, в частности, критиковалось бывшее Министерство кинематографии. Приводились слова одного из сценаристов: «существующая организационная система очень мало способствует выработке у каждой из многочисленных инстанций подлинного чувства ответственности. Создалась обезличка, при которой как у автора, так и у всех участников обсуждений все время присутствует сознание, что сценарий будет еще многократно переделываться, что впереди цепь неожиданно возникающих, зачастую поверхностных, зачастую вкусовых (по большей части обязательных для автора)

требований и замечаний»⁶⁰. В записке констатировался долгий путь прохождения сценариев от написания до утверждения, ситуация, когда на ряде киностудий за последние годы не было выпущено ни одной картины, текучка в руководстве киностудиями.

А 14 апреля 1953 года на имя Секретаря ЦК КПСС Н.С. Хрущева и министра культуры СССР П.К. Пономаренко была направлена записка, которую подписали практически все ведущие кинорежиссеры, включая М.Э. Чиаурели (самого известного автора фильмов, в которых мифологизировался Сталин), актеры С.Ф. Бондарчук и Б.П. Чирков, секретарь партбюро и председатель фабкома «Мосфильма». Отечественный кинематограф находился в столь глубоком кризисе, что его мэтры, не задумываясь о возможной конкуренции со стороны молодых коллег, писали: «уменьшение за последние годы количества выпускаемых фильмов практически привело к тому, что советская кинематография в значительной степени растеряла свои кадры, не занималась выращиванием новых кадров, опиралась главным образом на небольшую группу мастеров. Между тем невозможно считать сколько-нибудь нормальным такое положение, когда из года в год на экранах, как в Советском Союзе, так и за рубежом, демонстрируются старые картины⁶¹, а выпуск новых кинофильмов ежегодно сокращается»⁶².

«Бесконечное количество редакционных инстанций, имеющих право вмешиваться в творческий процесс писателя, привело к тому, что авторское лицо писателя, по существу говоря, сводится у нулю»⁶³. По состоянию на 1953 год существовал такой порядок прохождения сценариев. Сначала заявка подавалась на киностудию, затем передавалась в сценарный отдел Главного управления по производству фильмов, а затем утверждалась начальником этого главка. Порядок прохождения и окончательного утверждения сценария был также очень сложным и многоступенчатым. Сначала сценарий

⁶⁰ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 66. Л. 37–38.

⁶¹ Имеются в виду старые советские кинокартины

⁶² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 67. Л. 59–60.

⁶³ Там же. Л. 63.

рассматривался на киностудии: сценарным отделом, художественным советом и потом утверждался её директором. Затем сценарий направлялся в Министерство, где рассматривался сценарным отделом главка, утверждался начальником главка, потом представлялся на утверждение министру. В бытность Министерства кинематографии готовые сценарии, после утверждения коллегией обсуждались на художественных советах при Министерстве (некоторые сценарии — неоднократно). Худсовет представлял рекомендации по исправлению фильмов. На каждом этапе обсуждения и утверждения, в сценарий вносились изменения. О множестве инстанций, через которые проходил сценарий сообщал несколько позднее, в ноябре 1953 года и Отдел науки и культуры ЦК КПСС⁶⁴. Речь при этом и в письме кинематографистов и в записке отдела ЦК шла только о сценарных заявках и литературном сценарии. Но в процессе создания фильма и после утверждения сценария вносились многочисленные правки разными инстанциями. После окончательного утверждения литературного сценария и написания режиссерского сценария происходила работа согласованию последнего, в котором также принимал участие художественный совет при Министерстве кинематографии. Режиссер подбирал несколько кандидатов на главные роли (как правило, 2 или 3 артиста), снимал с ними пробы. Эти пробы просматривались на художественном совете при Министерстве. Худсовет рекомендовал Министерству выбрать одного из кандидатов. В некоторых случаях актерские пробы обсуждались и на коллегиях Министерства. Все артисты на главные роли утверждались решением Министерства.

На Худсовете также происходил просмотр и обсуждение отдельных материалов еще не смонтированного фильма, а затем просмотр и обсуждение готового фильма. Снятый фильм просматривался не только на худсовете, но и на коллегии Министерства. При этом худсовет высказывал свои замечания, носящие рекомендательный (в большинстве случаев, по сути,

⁶⁴ Аппарат ЦК КПСС и культура 1953–1957: Документы. М. 2001. С. 184–185.

обязательный характер). А на коллегии министром, его заместителями, другими членами коллегии высказывались правки, которые режиссер должен был обязательно внести. К этому многоступенчатому процессу создания фильма от момента представления авторской заявки до выхода на экран надо добавить, что замечания по некоторым фильмам высказывались и соответствующими отделами ЦК (в состав худсовета входил сотрудник отдела ЦК, ведавший вопросами кинематографии — В. П. Степанов). Готовые кинокартины перед окончательными обсуждениями на худсовете и коллегии Министерства кинематографии показывались в различных «профильных» министерствах и в партийных организациях. Так, например, фильм «Донецкие шахтеры» показывали министру угольной промышленности СССР А. Ф. Засядько, фильм «Навстречу жизни» демонстрировался в Министерстве трудовых резервов СССР.

Авторы письма — кинематографисты в числе причин, которые не давали развиваться отечественному киноискусству, называли: недостаточное количество творческих и технических кадров; сложную и не оправдавшую себя систему управления производством; устарелость организационно-финансовой системы; отсутствие достаточного количества павильонных площадей; отсутствие современной технической базы на отечественных киностудиях, «в то время как советскими специалистами строятся отлично спроектированные студии в Болгарии, Румынии и Албании, и только студия «Мосфильм» продолжает оставаться на низком техническом уровне»⁶⁵; отсутствие творческой обстановки на студии и в руководстве бывшего Министерства кинематографии СССР. Это был прямой упрек в адрес бывшего министра И. Г. Большакова и ряда его заместителей, которые вошли в состав руководства новообразованного Министерства культуры. Но главная причина тяжелого положения, по мнению кинематографистов, это «отсутствие критики и самокритики, бюрократическое руководство, боязнь всего нового, подмена работы общественных творческих организаций

⁶⁵ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 67. Л. 66.

кабинетным руководством»⁶⁶. В организации руководства кинопроизводством сложилась такая ситуация, что «директор студии не может решить ни одного сколько-нибудь принципиального вопроса. У него остались только права получать и давать выговора»⁶⁷.

Для исправления существовавшего положения предлагалось: технически перевооружить киностудии; построить на «Мосфильме» «не менее 6 павильонов»; создать всесоюзную творческую организацию работников кино; создать на киностудиях художественные советы; повысить права и ответственность дирекции киностудий и «избавить их от мелочной опеки»⁶⁸; пересмотреть заработную плату — особенно низового технического персонала; передать киностудиям право утверждать актерские пробы (пробы актеров на главные роли в полнометражных фильмах утверждались коллегией Министерства кинематографии). Коллегия могла утвердить на роль актера, вопреки желанию режиссера. В том числе коллегия утверждала на главные роли и детей в немногочисленных детских фильмах периода начала 1950-х гг.

И. Г. Большаков был подвергнут резкой критике в октябре 1953 года на пленуме правления Союза советских писателей. В записке отдела науки и культуры ЦК, в частности указывалось: «Особенно отрицательно восприняли участники пленума выступление заместителя министра культуры СССР т. Большакова... Т. Большаков зачитал скороговоркой неотредактированный текст речи, содержащий в основном перечень кинокартин тематического плана выпуска фильмов... и высказал ряд общеизвестных положений о мастерстве в кинодраматургии. Из зала раздавались возгласы о недостоверности некоторых фактов, приводимых т. Большаковым. После выступления т. Большакова писатели открыто говорили, что он случайный человек на посту заместителя министра культуры»⁶⁹.

⁶⁶ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 67. Л. 70.

⁶⁷ Там же. Л. 71.

⁶⁸ Там же. Л. 74.

⁶⁹ Аппарат ЦК КПСС и культура 1953–1957: Документы. М. 2001. С. 181.

Нельзя сказать, что состояние отечественного кино не подвергалось критике до 1953 года. Еще при жизни Сталина, весной 1952 года заявлялось о том, что необходимо возродить жанр комедии, затем было принято решение об увеличении производства фильмов, началась критика «бесконфликтных» фильмов. А, например, термин «лакировка» использовался, как минимум, еще летом 1950 года, при обсуждении на художественном совете Министерства кинематографии фильма Л. Лукова «Донецкие шахтеры»⁷⁰. В январе 1953 года, во время обсуждения фильма Всеволода Пудовкина «Возвращение Василия Бортникова» автор романа «Жатва», который был положен в основу фильма, Галина Николаева заявила: «Я страшно рьяная ненавистница бесконфликтности, причем это с самого начала моей работы... когда я смотрю и перебираю в памяти то, что я знаю о колхозной деревне», то все снятые после войны фильмы «залакированные»⁷¹. Важными представляются здесь несколько моментов. Во-первых, это мнение было высказано в узком кругу участников заседания коллегии Министерства и исходило от писателя, а не от руководства Министерства. Во-вторых, «бесконфликтные» фильмы, все же не были подвергнуты критике официально. В-третьих, несмотря на призывы увеличить производство кинокартин на современные темы, около половины в плане продолжали занимать фильмы на историко-биографические темы. Более того, эти фильмы должны были стать основными в плане производства в 1953–1954 гг. Таким образом, несмотря на развернувшуюся в 1952 году критику положения, сложившегося в отечественном кино, приоритеты оставались прежними. При этом даже запланированное увеличение количества производства фильмов в 1953 году было меньше количества фильмов, снимавшихся в предвоенные и первые послевоенные годы. Например, в 1939 году было создано 58 фильмов, в 1946 году (в первый послевоенный год) — 26 фильмов⁷², а в 1953 году планировалось создать 25 фильмов⁷³.

⁷⁰ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 2803. Л. 9.

⁷¹ Там же. Д. 3641. Л. 137.

⁷² Гершзон М. М. Министерство культуры СССР в 1953–1963 гг. С. 307 // «Русский сборник», № 8. М. 2010.

⁷³ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3639а. Л. 20.

16 апреля 1953 года, на одной из первых коллегий новообразованного Министерства культуры проходило обсуждение тематического плана на 1954 год. Предусматривалось съемки 40 фильмов. Из них историко-биографических фильмов — 12, 2 экранизации литературных произведений, 2 киноконцерта, фильмов о рабочем классе, колхозном крестьянстве и интеллигенции — всего 12, 7 сатирических и комедийных фильмов, 5 детских и приключенческих фильмов⁷⁴. Таким образом, историко-биографические фильмы, экранизации и киноконцерты (которые собственно художественными фильмами не являлись) составляли более трети в плане — их количество от общего числа составляло 35%. Этот вариант плана производства фильмов в жанровом отношении отличался от плана производства фильмов на 1953 год, составленного во второй половине 1952 года не значительно. В дальнейшем этот план подвергся значительной корректировке. Изменение тематического плана, безусловно, стало возможным благодаря новым установкам со стороны высшего политического руководства страны.

Важной вехой в пересмотре тематического плана стали решения Правительства и заседание коллегии Министерства культуры 23–24 апреля 1953 года. На нем были исключены из плана производства фильмы «Александр Невский», «Кутузов и Наполеон», «Штурм Измаила», «Петр I — преобразователь России»⁷⁵. Переработанный план был представлен в Совет Министров. В письме на имя Г. М. Маленкова от 30 апреля 1953 года министр культуры СССР П. К. Пономаренко констатировал плачевное состояние отечественной кинематографии. В частности, сообщалось о том, что полностью прекратили работу некоторые республиканские киностудии, снизилось производство фильмов «хотя и были образованы министерства кинематографии в 12 республиках»⁷⁶. В сфере проката сложилась такая ситуация, что за последние 4 года на экраны было выпущено 217 художественных фильмов, из советских кино-

⁷⁴ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 66. Л. 71.

⁷⁵ Там же. Д. 67. Л. 174.

⁷⁶ Там же. Д. 101. Л. 174.

фильмов — 52 (24% от общего числа), а остальные фильмы зарубежные — трофейные или «стран народной демократии»⁷⁷. План на 1953 год предусматривал выпуск на экраны 24 новых фильма. Вместо исключенных из плана фильмов на историко-биографические темы предлагалось запустить кинокартины «на более близкие к современности и актуальные темы»⁷⁸. В 1954 году намечалось запустить 42 полнометражных фильма, а закончить 40 фильмов (из них 23 фильма — на современные темы). В этом варианте плана остались ряд фильмов на исторические темы. В частности, первым в плане был фильм М. Чиаурели «Великий Октябрь». В либретто к нему сообщалось, что «в картине будет воссоздан образ вождя пролетарской революции В. И. Ленина и его ближайших соратников товарищей Сталина, Свердлова, Дзержинского, Молотова»⁷⁹. Важно отметить, что здесь Сталин едва ли не впервые был поставлен в ряду соратников Ленина, а не как всегда до этого, вместе с ним. В плане оставался «Иван Грозный — собиратель России» И. А. Пырьева⁸⁰, две серии «Александра Пушкина» С. А. Герасимова, «Василий Суриков». Намечался запуск Пырьевым фильма «К новой жизни» — «о победах и достижениях колхозного строя в СССР. В основе сюжета — история развития одного колхоза от небольшой артели до крупного колхоза — миллионера»⁸¹.

Но данный вариант плана съемок художественных фильмов на 1954 год был раскритикован на заседании Президиума Совета министров СССР 5 мая 1953 года. Правительство 6 мая того же года приняло постановление № 1210 «О плане производства и выпуска художественных кинофильмов на 1953 год»⁸². Согласно этому постановлению, предстояло закончить работу

⁷⁷ Там же. Л. 175.

⁷⁸ Там же. Л. 177.

⁷⁹ Там же. Л. 187.

⁸⁰ Об истории создания фильма см.: Гершзон М. М. Последний «Иван Грозный» Сталина: проект фильма 1952–1953 гг. // Исследования по истории русской мысли [12] Ежегодник за 2015 год. М. 2016. С. 358–398.

⁸¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 101. Л. 187.

⁸² ГАРФ. Ф. 5446. Оп. 1. Д. 576. Л. 186–187.

над историко-биографическими фильмами, которые уже были в производстве. Из плана был исключен еще один историко-биографический фильм «Художник Крамской». Следуя указаниям Правительства, Министерство культуры полностью исключило из плана на 1954 год фильмы на историко-биографические темы, в том числе и стоявший на первом месте «Великий Октябрь». В начале мая 1953 года, приказом Министра культуры СССР было прекращено производство еще одного фильма на историко-биографическую тему «Иван Грозный», работа над которым вступила в активную фазу — был утвержден литературный сценарий, написан режиссерский, подобрана и утверждена съемочная группа, начался процесс подготовки к съемкам — выбор природы, были сделаны заказы на изготовление реквизита. Таким образом, была прекращена работа над фильмами, которые были основными еще буквально полгода назад. Тогда (в сентябре 1952 года), на заседании коллегии Министерства кинематографии СССР, министр И. Г. Большаков сказал: «Нужно выделить сценарии, которые должны быть ударными. Это четыре сценария — «Великий Октябрь», «Кутузов», «Иван Грозный» и «Петр I». Вот эти 4 сценария должны быть ударными. Тут надо очень четко организовать работу, причем сценаристов сразу соединить с режиссерами. Пусть с самого начала сидят и с писателями работают. Это будет серьезный экзамен в отношении этих картин. Несомненно, что сейчас заложена основа для того, чтобы на этих картинах поднять значительно выше наше искусство. На этом можно сделать большой скачок в развитии нашего советского киноискусства. Правительство этим картинам придает большое значение. Сказано, что — ваша почетная задача сделать очень хорошо цветные картины на эти темы. Эти темы нужно выделить и сделать их ведущими, ударными. Также нужно установить точный срок и за этим сроком следить»⁸³.

Летом 1953 года Пономаренко обратился к Маленкову с просьбой пересмотреть систему оплаты гонорара сценаристам. В письме косвенным образом подтверждалась непопулярность историко-

⁸³ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3466. Л. 342.

биографических фильмов на примере валового сбора от фильмов «Александр Попов» и «Жуковский»⁸⁴. В материалах коллегии Министерства культуры СССР отложилось письмо одного из изобретателей в области кино Р.И. Новицкого от 10 марта 1953 г. на имя Первого заместителя Председателя Совета министров СССР Л. П. Берия. В этом письме констатировался факт огромной популярности зарубежных фильмов в начале 1950-х гг. Новицкий писал: «Популярность» иностранных «фильмов видна даже по повсеместно появившейся «прическе» — «Тарзан», воплей ребят под Тарзана, хулиганство и мордобой под Тарзана...». Это только внешние, бросающиеся в глаза формы идеологической отравы, действительное отравляющее действие и шире, и глубже»⁸⁵. Большинство отечественных кинокартин, выпускавшихся в начале 1950-х гг., утратило одну из главных функций кино — развлекательность. Зритель предпочитал зарубежное кино, в частности, огромной популярностью пользовался трофейный американский фильм «Тарзан». В течение 1952 года на экраны последовательно вышли четыре серии этого фильма. Руководство Министерства кинематографии признавало, что «Тарзан» в очень большой степени помог выполнить годовой план по сборам. Без него он был бы сорван. Министр Большаков констатировал: «Никакой рекламы не надо было давать, а сбор был колоссальный, и у кинофикаторов мерилом качества фильма стал «Тарзан». Эта вредная тенденция среди кинофикаторов существует — давайте картины типа «Тарзана». Это неправильно. Мы в этом году выпустили «Тарзана», в будущем году не будет «Тарзана», а план мы должны будем выполнить»⁸⁶.

К концу мая 1953 года тематический план производства фильмов на 1954 год был в значительной мере переработан⁸⁷. Из него практически полностью были исключены не только историко-биографические фильмы, но и фильмы-концерты (такие как, «Концерт мастеров искусств»), а также фильмы-спектакли.

⁸⁴ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 76. Л. 28.

⁸⁵ Там же. 2. Д. 68. Л. 248.

⁸⁶ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3467. Л. 412.

⁸⁷ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 69. Л. 11.

Предполагалась постановка картин в основном на современные темы, ряда комедийных и приключенческих фильмов, картин для детей и о молодежи. Новое в плане — создание фильмов об армии. Пономаренко в письме на имя Маленкова указывал, что «при разработке тематического плана и обсуждении его с авторами и режиссерами Министерство культуры СССР обратило внимание на необходимость создания сценариев и фильмов на жизненном материале, без затушевывания и лакировки действительности, особенно на колхозные темы. Некоторые авторские заявки на современные темы при рассмотрении плана были отклонены Министерством, так как в них намечались однообразные и неправильные драматические конфликты, построенные только на противоречиях и борьбе между передовыми людьми — новаторами на заводе или в колхозе и отсталыми директорами заводов и председателями колхозов и другими руководителями»⁸⁸. Всего в 1954 году намечалось производство 53 фильмов против 42, о которых говорилось в апрельском варианте плана⁸⁹. То есть были абсолютно пересмотрены взгляды на кинопроизводство. И в плане жанровом, и в плане количественном. А постановку картин намечалось доверить не только «ведущим мастерам», но и молодым кинорежиссерам, проявившим себя на самостоятельной работе при постановке фильмов-спектаклей и короткометражных кинокартин»⁹⁰.

То, как акценты расставлялись раньше, очень наглядно иллюстрирует небольшая, но очень характерная деталь — история с изменением названия кинокартины Г.В.Александрова. На протяжении нескольких лет он работал над созданием фильма о М.И.Глинке с рабочим названием «Славься, народ!». В прокат этот фильм вышел под названием «Композитор Глинка». Акцент в названии фильма был смещен с народа на героя. Этот фильм еще до выхода на широкий экран, после просмотра на художественном совете Министерства

⁸⁸ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 108. Л. 9.

⁸⁹ Там же.

⁹⁰ Там же. Л. 11.

кинематографии был, по сути, объявлен шедевром. Председатель худсовета, будущий главный идеолог периода начала 1960-х гг. Л. Ф. Ильичев после премьерного просмотра заявил: «Молодцы!... Ну, что ж... Или я ничего не понимаю, или этот фильм исключительной силы... Да и обсуждать нечего... Так и считаем, что фильм выдающийся. Так и пишем»⁹¹. Кстати, при небольшом количестве выпускаемых фильмов в послевоенный период это был второй полнометражный художественный фильм о Глинке, созданный в течение шести лет⁹². Один из сотрудников Министерства культуры вспоминал, что известный режиссер М. Чиаурели, выступая на одном из собраний в Министерстве кинематографии в начале 1950-х гг., «призывал к тому, чтобы делать фильмы только о выдающихся личностях. Зачем нам фильмы о доярках. Так он говорил»⁹³. Чиаурели в одной из статей того периода в журнале «Искусство кино» писал, «что Сталин — это не человек, это сверхчеловек... Человеческому уму непостижимо»⁹⁴.

В июне 1953 года дополнительно в план производства фильмов на 1953 год были включены 8 фильмов. В одном из них, «На плоту» (среди авторов сценария — А. Галич, режиссер — М. Калатозов): «сюжет строится на остром конфликте между обюрократившимся архитектором Нестратовым и деятельными людьми, живущими полнокровной жизнью вместе со всей страной, — ученым животноводом Лапиным и хирургом Чижовым»⁹⁵. На экраны фильм вышел под названием «Верные друзья».

Главное место в переработанном тематическом плане на 1954 год занимали фильмы «о современниках, рядовых людях». Среди подобных картин «Большая семья» И. Хейфица, которую иногда называют «киноэпопеей сталинского периода». В действительности, решение о создании фильма было принято еще

⁹¹ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3515. Л. 1.

⁹² В 1946 году режиссер Лео Арнштам поставил художественный фильм «Глинка».

⁹³ ЦАОДМ, Ф. 957, Оп. 1, Д. 18, Л. 79.

⁹⁴ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 437. Л. 52.

⁹⁵ Там же. Д. 67. Л. 29.

в 1952 году, но съемки переносились. Вероятно, длительностью киносъемочного процесса можно объяснить то, что фильм, снятый в парадной, помпезной стилистике, характерной для периода «малокартинья», был выпущен после смерти Сталина. Фильм был принят коллегией Министерства культуры в августе 1954 года. Тогда же говорилось о том, что фильм «Синие стрелы» — в прокат он вышел с названием «Запасной игрок»⁹⁶ является продолжением череды «бесконфликтных» фильмов. В приказе министра культуры, выпущенном в мае следующего, 1955 года при министре Михайлове говорилось, что достоинства фильма «Запасной игрок» «в значительной степени оказались сниженными надуманностью сюжетных ситуаций, лакировкой в обрисовке среды, слабостью в раскрытии образов советских людей»⁹⁷.

Особое место в плане было уделено жанру комедии, который в начале 1950-х гг. фактически исчез с экрана. Последняя комедия, имевшая успех в прокате — «Кубанские казаки» была снята режиссером И. А. Пырьевым в 1950 году. Для того, чтобы восполнить практически полное отсутствие новых отечественных кинокомедий Министерство культуры в первые месяцы своего существования приняло решение «выпускать комические фильмы на 10–15 минут, которые можно пропускать или до начала или после окончания сеанса. Это в какой-то мере будет удовлетворять законные требования наших зрителей о том, чтобы давать больше кинокомедий»⁹⁸ — об этом выступая на профсоюзной конференции Министерства культуры СССР в июле 1953 года, сообщил первый заместитель министра И. Большаков. Среди подобных короткометражных комедийных фильмов — картина известного кинорежиссера К. К. Юдина⁹⁹ «Беззаконие», поставленная по мотивам рассказа А. П. Чехова.

⁹⁶ Этот фильм известен, прежде всего тем, что в нем свою первую главную роль сыграл Г. М. Вицин.

⁹⁷ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 312. Л. 3.

⁹⁸ Там же. Оп. 14. Д. 1. Л. 18.

⁹⁹ К. К. Юдин, кинорежиссер, среди самых известных его фильмов «Сердца четырех», «Девушка с характером», «Смелые люди» и др.

Среди намечаемых к постановке в плане — комедия «Пять леопардов». Фильм вышел в прокат под названием «Укротительница тигров»¹⁰⁰.

Планировалась, но не была осуществлена съемка комедии «Секрет успеха» (авторы сценария Г. Александров, М. Вольпин, Н. Эрдман, режиссер Г. Александров). По сюжету это кинокомедия, высмеивающая перестраховщиков, бюрократов, карьеристов¹⁰¹.

Новое направление в плане была представлено «сатирической кинокомедией» «Не называя имен», в которой, согласно либретто,

¹⁰⁰ В либретто фильма, представленном в сентябре 1953 года, говорилось, что картина будет о мужестве, находчивости и изобретательности мастеров циркового искусства. Примечательно, что изначальный сюжет сильно отличался от того, что было снято в итоге. Согласно либретто — «Илья Ковригин, заведующий тиром одного из волжских городов, решает связать свою судьбу с цирком и становится артистом манежа — сверхметким стрелком. Ассистенткой в цирковом номере Ковригина выступает молодая девушка — Ольга, до этого работавшая помощницей укротителя леопардов. Укротитель леопардов — кичливый и зазнавшийся человек — срывает цирковую программу и за это его увольняют из цирка. Нужен новый укротитель, но никто не рискует приступить к опасному делу, за него берется Ковригин.

После предварительной дрессировки назначена первая репетиция, но леопарды, не привыкшие к Ковригину, выходят из повиновения, а сам укротитель, получив ранение, попадает в больницу. Тогда укрощением леопардов решает заняться Ольга, девушка смелая и настойчивая. Оказывается, что леопарды уже привыкли к Ольге еще тогда, когда она убирала клетки и кормила их. Длительная и упорная тренировка завершается победой Ольги на арене цирка.

В фильме будет много забавных и веселых представлений на арене цирка и целый ряд комедийных ситуаций, связанных с жизнью цирковых артистов». — РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 82. Л. 102.

¹⁰¹ «Герой фильма — молодой писатель — сначала успешно борется за новое революционное советское искусство. Но, добившись личных успехов, успокаивается на достигнутом, теряет связь с народом и, озабоченный собственным благополучием перестает быть принципиальным и смелым. Его произведения не имеют успеха; он терпит провал за провалом и в конце концов оказывается среди тех людей, с которыми он прежде боролся» — РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 69. Л. 11.

должен быть «остро поставлен вопрос о воспитании детей, которым общественное положение родителей еще не должно давать право на привилегированные условия в учебе и труде»¹⁰². На Белорусской киностудии планировалось поставить фильм «Кто смеется последний» по мотивам одноименной сатирической комедии К. Крапивы. Тема фильма — борьба честных советских ученых с лжеучеными, пробравшимися с преступными целями на руководящие посты...»¹⁰³. В резерве плана также были новые, по сравнению с предыдущим периодом сюжеты: «Похождения Пыляева», (автор К. Финн) — «сатирическая комедия, разоблачающая и высмеивающая карьеризм, равнодушие к порученному делу, подхалимство и пренебрежительное отношение к молодым кадрам»¹⁰⁴, «Непутевый», (автор Г. Мдивани) «комедийный фильм о воспитании и закалке характера молодого человека, находящегося в рядах Советской армии». В прокат он вышел под названием «Солдат Иван Бровкин». В плане постановки на Алма-Атинской киностудии стоял фильм Ш. Хусаинова и В. Абызова «Девушка-джигит» — музыкальная комедия «из жизни колхозной молодежи Казахстана». Согласно сюжету, в фильме «разоблачаются и высмеиваются бюрократы и подхалимы... мешающие молодым людям, героям фильма в их работе, отдыхе и личной жизни»¹⁰⁵.

Особого внимания заслуживает либретто представленного в плане фильма «Хевская невеста», (автор сценария Р. Джапаридзе) который был впоследствии, осенью 1953 года, исключен из плана Министерством культуры СССР¹⁰⁶. В варианте плана, представленном на коллегии 16 апреля, либретто было таким: «Фильм по мотивам одноименной повести Р. Джапаридзе о борьбе колхозников за высокие урожаи и укрепление Устава сельскохозяйственной артели»¹⁰⁷, в качестве режиссера был указан Н. Туманов. А в плане, представленном на коллегии 26 мая, режиссером обозначен В. Таблиашвили. Либретто фильма, представленное

¹⁰² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 69. Л. 20.

¹⁰³ Там же. Л. 21.

¹⁰⁴ Там же. Л. 28.

¹⁰⁵ Там же. Л. 29.

¹⁰⁶ Там же. Д. 82. Л. 141.

¹⁰⁷ Там же. Д. 66. Л. 88.

осенью 1953 года, было более развернутым и существенно отличалось от представленного в марте. В нем очень ярко прослеживались новый и, можно сказать, революционный для кино первой половины 1950-х гг. сюжет о несправедливо обвиненном человеке, притесняемом представителем власти¹⁰⁸.

Намечалось, что В. И. Пудовкин поставит фильм «Мать» по сценарию М. Смирновой¹⁰⁹. Реализации замысла помешала смерть режиссера летом 1953 года. Классик отечественного кино экранизировал роман Горького в 1926 году. Тогда вышел немой фильм, получивший мировое признание.

16 сентября 1953 года было принято решение о включении в план производства 14 художественных фильмов, на которые имелись готовые одобренные сценарии. Среди этих картин «Баня» (режиссер С. Юткевич) — представлявшая «экранизацию одноименной сатирической пьесы В. Маяковского, остро разоблачающей невежество, бюрократизм, мещанство»¹¹⁰, «Строгие люди» (автор сценария — В. Ажаев, режиссер — А. Столпер) — «фильм задуман как современная психологическая драма, в которой сталкиваются настоящие советские люди с людьми

¹⁰⁸ Действие фильма происходит в западной Грузии. «По распоряжению председателя колхоза Самсона Брегвадзе у одного из рядовых колхозников Сардиона Палавандишвили отбирается виноградник, находящийся в пределах приусадебного участка. Тяжело переживая незаконное решение, он перестает работать на колхозных виноградниках. Из города в колхоз приезжает его дочь — Иринэ, которая занимается выведением нового сорта винограда «Хевская невеста». Исполком отменяет решение Брегвадзе, Сардиону возвращают его участок, куда Иринэ вынуждена перенести свои опыты. Брегвадзе продолжает преследовать Сардиона и его дочь, а также втягивает в эту борьбу некоторых отсталых колхозников. В это время происходит несчастье — Иринэ, сжигая сорняки на своем участке, не сумела справиться с огнем и пламя перебросилось на соседние участки. Этим случаем воспользовался Брегвадзе. Он обвиняет Иринэ в умышленном поджоге. Но в её защиту встает «вся колхозная молодежь. Устанавливается невиновность Иринэ. Опыты завершены. Новый сорт винограда даёт прекрасный урожай» — РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 82. Л. 205.

¹⁰⁹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 69. Л. 14.

¹¹⁰ Там же. Д. 82. Л. 198.

фальшивыми, ущербными, занимающими в жизни неправильную позицию¹¹¹. Последний сценарий рассматривался на худсовете Министерства кинематографии в 1951–1952 гг. И уже тогда членами худсовета коллизии сценария были признаны фальшивыми, надуманными и нежизненными. Ажаева призвали переработать сценарий, но он, в конце-концов отказался. Фильм был снят с постановки. Только недостатком качественных сценариев можно было объяснить то, что сценарий «Строгие люди», авторское название которого «Большая семья» (не путать с фильмом И. Хейфица) был вновь поставлен в план производства в 1953 году. Но фильм так и не был снят. В ноябре 1953 года в записке отдела науки и культуры указывалось что в сценарии «отсутствует единый сюжет, а конфликт, происходящий между действующими лицами, носит искусственный характер»¹¹². То есть, ЦК согласился с оценкой, данной сценарию худсоветом Министерства кинематографии еще в период «малокартинья», в ноябре 1951 года. Приказом по Министерству культуры СССР от 27 сентября 1954 года «в связи с тем, что неоднократные переделки» литературного сценария не привели к улучшению «идейно-художественного качества» работа над ним была признана нецелесообразной¹¹³. Комедия «Веселые звезды» (авторы сценария Е. Помещиков и В. Типот, режиссер В. Строева) была задумана как история о том, что молодые и талантливые артисты Тарапунька и Штепсель едут в Москву на конкурс эстрадных исполнителей. По пути у них происходят интересные встречи — деревенская свадьба, а также встречи с мастерами: Смирновым-Сокольским, Мировым и Новицким, Сергеем Образцовым, Риной Зеленой, Мироновой и Менакером, Утесовым, Шульженко и другими. Снятый относительно в короткие сроки (к весне 1954 года) фильм подвергся жесткой критике со стороны руководства Министерства культуры СССР за эпизод «Колхозная свадьба». Он был признан «надуманным»: «отступив от жизненной правды, режиссер допу-

¹¹¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 197. Л. 64.

¹¹² Аппарат ЦК КПСС и культура 1953–1957: Документы. М. 2001. С. 184.

¹¹³ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 82. Л. 193. Работа над подготовительным этапом создания этого фильма была прекращена ранее, в ноябре 1953 года.

стил фальшь. Пышный свадебный кортеж, показанный в фильме, мало похож на обычную колхозную свадьбу»¹¹⁴. Было предложено полностью исключить кадры со свадьбой (автомшины, мотоциклы, лошади и т. д.)¹¹⁵. Инициатором критики этого эпизода стал министр культуры Г. Ф. Александров. Он заявил на коллегии Министерства культуры: «в данном случае свадьба, очень торжественное событие в жизни людей, дана эта свадьба тут очень пышно, съезжаются все на разных видах транспорта, целая кавалькада останавливается перед поездом. Это не выражает той суровой правды о деревне нашей, о которой так много в последнее время наша общественность знает и говорит»¹¹⁶. Примечательно, что буквально полтора года назад, в сентябре 1952 года, после просмотра документального фильма «Волго-Дон» в Правительстве, Г. М. Маленков заявил министру кинематографии И. Г. Большакову, председателю художественного совета Министерства Л. Ф. Ильичеву и создателям фильма, что одним из недостатков фильма является то, что местные жители — «донские казаки» были показаны в фильме «плохо»: они выглядели «какими-то обшарпанными»¹¹⁷. Особо подчеркнем, что фильм «Волго-Дон» был не художественным, а документальным. А, например, помощь при создании одного из череды «бесконфликтных и лакировочных» художественных фильмов «Щедрое лето»¹¹⁸ оказывал руководитель ЦК Компартии Украины Н. С. Хрущев¹¹⁹. Именно по его инициативе были созданы «летние лагеря» для съемок, оказывалась поддержка съемочной группе. Картина «Щедрое лето» получила положительную оценку от руководства Украины, фильм был признан «большим успехом»¹²⁰.

О наличии противоречивых тенденций в культурной политике в первый год после смерти Сталина свидетельствует критика фильма «Веселые звезды» не только за «лакировку», но и за то, что

¹¹⁴ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 211. Л. 53.

¹¹⁵ Там же. Л. 55.

¹¹⁶ Там же.

¹¹⁷ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3519. Л. 3.

¹¹⁸ На экраны фильм вышел в 1950 году.

¹¹⁹ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3151. Л. 229.

¹²⁰ Там же. Л. 230.

в нем «излишне назойливо варьируется» тема бюрократизма¹²¹. За это же критиковался Главным управлением кинематографии литературный сценарий В. Катаева «Безумный день, или приключения Зайцева». Он был создан на основе пьесы «День отдыха». Главный упрек состоял в том, что в сценарии «все без исключения герои комедии, от швейцара дома отдыха до профессора... представлены автором однообразными, оглушенными людьми, попадающими в нелепое и смешное положение из-за своей глупости или глуповатой наивности»¹²². Художественным руководителем постановки был И. А. Пырьев, в качестве режиссера был выбран Рыбаков. Картина была закончена в 1956 году под названием «Безумный день», режиссером стал А. Тутышкин¹²³.

В октябре 1953 года был представлен план подготовки сценариев художественных фильмов на 1954 год. Проект плана включал 124 темы, из которых 48 тем на современную тему (о жизни рабочих, крестьян и интеллигенции), 6 сценариев о советской армии, 28 комедий и музыкальных фильмов, 17 — спортивных и приключенческих фильмов, 11 — детских и юношеских фильмов, 8 — экранизация литературных произведений и только 6 — сценариев историко-революционных, исторических и биографических фильмов¹²⁴. Было решено дополнительно включить в план подготовки сценариев «Два капитана» — этот сюжет уже был в плане производства фильмов на 1951 год, но тогда в числе ряда других картин был исключен по решению Совета Министров. По замыслу авторов плана, в сценарии должна была быть показана руководящая роль коммунистической партии и В. И. Ленина (при этом Сталин не указан)¹²⁵. Тем не менее, и этот вариант плана подвергся критике со стороны руководства отдела науки и культуры ЦК за то, что в нем не нашли отражения «многие важные темы современности»¹²⁶.

¹²¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 211. Л. 54.

¹²² Там же. Д. 229. Л. 102.

¹²³ А. П. Тутышкин известен, в частности, исполнением ролей счетовода Алеши Трубышкина в фильме «Волга-Волга» и профессора Аркадия Васильевича Ершова в фильме «Сердца четырех».

¹²⁴ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 85. Л. 29.

¹²⁵ Там же. Л. 189.

¹²⁶ Аппарат ЦК КПСС и культура 1953–1957: Документы. М. 2001. С. 184.

Изменения в культурной политике уже в первые месяцы после смерти Сталина иллюстрирует частный, но очень показательный случай с известным актером, прославившимся исполнением роли Сталина, — М. Геловани. Проблемы с его творческой занятостью возникли не позднее начала лета 1953 года. Ему не предлагали роли в кино и отказались принимать в штат театра киноактера. В июне 1953 года Геловани принял первый заместитель министра культуры СССР И. Г. Большаков, который обещал Геловани посодействовать в вопросе его трудоустройства. Но фактически ничем не помог (или был не в состоянии помочь). 13 августа 1953 года Геловани получил письмо за подписью одного из руководителей Главного управления кинематографии В. Н. Сурина, в котором сообщалось, что труппа «театра-студии укомплектована»¹²⁷. После этого ответа переговорить лично с Большаковым у Геловани не получалось. Художественный совет театра-студии киноактера не брал его в штат, потому что «в репертуаре театра нет ни одной подходящей роли, в которой можно было бы занять т. Геловани, равно, как и в запускаемых фильмах»¹²⁸. Эта фраза из письма заместителя начальника Главного Управления кинематографии В. Ф. Рязанова косвенным образом свидетельствовала о том, что фильмы, где одним из главных героев был бы Сталин ставить ни в 1953 году, ни в ближайшем обозримом будущем не планировалось. Руководство этого управления предлагало направить Геловани для работы в одном из театров, подчиненного Главному управлению театров. Узнав об этом, 22 сентября 1953 года М. Геловани написал письмо на имя министра культуры СССР П. К. Пономаренко. Геловани сетовал, что иных ролей, кроме роли Сталина ему не давали на протяжении последних 17 лет «причем руководители по линии кино неизменно мотивировали это обстоятельство соображениями о том, чтобы «он не выключался из образа Сталина»¹²⁹. Не прошло и трех месяцев с момента смерти Сталина, а актер, игра которого считалась эталонной, вынужден был выпрашивать работу и, по сути, попал в унижительное положение.

¹²⁷ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 87. Л. 160.

¹²⁸ Там же. Л. 159.

¹²⁹ Там же. Л. 160.

Геловани отмечал, что мог бы претендовать на пенсию по выслуге лет, но «здоров физически и творчески потенциален». Он просил «дать возможность работать», если не в качестве актера, то режиссером¹³⁰ (у него действительно был опыт постановок фильмов конце 1920-х — начале 1930-х гг.). Ситуация с трудоустройством Геловани рассматривалась на заседании коллегии Министерства культуры 11 ноября 1953 года. Было принято решение о приеме его в штат театра-студии Киноактера. Но, до своей смерти в 1956 году, Геловани так и не получил ни одной новой роли в кино. А ведь после войны, вплоть до 1953 года, при значительно меньшем объеме производства фильмов, чем в 1953–1956 гг., картины с участием М. Геловани выходили на экран в среднем с частотой раз в год. Распоряжением Совета министров СССР от 22 марта 1954 года М. Г. Геловани была назначена пожизненная персональная пенсия в размере 2500 рублей¹³¹.

Не менее показательна и история с режиссером фильмов, в которых снимался М. Геловани — Михаилом Чиаурели. Некоторое время он был в простое, потом подвергся резкой критике за активное и усердное участие в формировании и становлении культуры личности в отечественном кинематографе. Чиаурели был переведен с «Мосфильма» на Свердловскую киностудию научно-популярных фильмов. В плане производства научно-популярных, учебных и документальных фильмов на 1956 год первым стоял полнометражный фильм «Повесть о металле» (авторы Б. Агапов и И. Пешкин), режиссером значился М. Чиаурели¹³².

Непростая судьба и у выхода в прокат кинофильма «Дзержинский» (режиссер М. Калатозов¹³³). Производство фильма было закончено в 1952 году¹³⁴, при жизни Сталина, роль которого сыграл М. Геловани. Фильм был принят Министерством кинематографии с небольшими замечаниями в январе 1953 года, но на экраны вы-

¹³⁰ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 87. Л. 161.

¹³¹ ГАРФ. Ф. 5446. Оп. 2. Д. 523. Л. 323.

¹³² Сюжет фильма — «о металле, как фундаменте современной индустрии. Фильм расскажет о физико-химических основах процесса получения чугуна и стали» — РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 354. Л. 29.

¹³³ Самый известный фильм М. К. Калатозова — «Летят журавли».

¹³⁴ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3641. Л. 17.

шел только в 1956 году и со значительными переделками. Из картины были полностью исключены сцены со Сталиным. Основная претензия к фильму о Дзержинском была высказана в августе 1954 года министром культуры Александровым: «сколько там режиссер ни работает, правильно понимает, как надо подойти к этой теме, но основа неправильная. Поручили Дзержинскому поехать на транспорт, приехал — все в порядке. Поручили ликвидировать беспризорников — их больше нет. Все решается без народа, без партии, без труда. Нужно, чтобы принимали участие сами трудящиеся. Из такой картины ничего сделать нельзя, она в основе построена неправильно. Этот фильм надо просто выбросить»¹³⁵.

Летом 1954 года публичной критике со стороны руководства Министерства культуры за украшательство и лакировку были подвергнуты фильмы, ранее получавшие награды: «многие авторы сценариев и режиссеры в процессе написания сценариев и постановки кинокартин слабо изучают материал будущего фильма, что нередко приводит к искажению жизненной правды. Ряд выпущенных и находящихся в производстве кинокартин страдает украшательством и лакировкой советской действительности. Так, в фильме И. Пырьева «Кубанские казаки» авторы фильма чрезмерно увлеклись показом изобилия колхозной жизни, отступив от жизненной правды. Те же недостатки свойственны картине Л. Лукова «Донецкие шахтеры»¹³⁶ и ряду других фильмов»¹³⁷. И. А. Пырьев объяснял лакировку в фильме Лукова тем, что он испугался после критики второй серии «Большой

¹³⁵ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 234. Л. 187.

¹³⁶ Интересно отметить, что по плану, утвержденному в ноябре 1955 года намечалась постановка Л. Луковым фильма «Донбасс» по мотивам одноименного романа Б. Горбатова (он же был автором сценария к лакировочным «Донецким шахтерам»). Писатель Горбатов умер в начале 1954 года. Согласно либретто к фильму «Донбасс» эта кинокартина «о судьбах молодых рабочих, пришедших на работу в Донбасс 25 лет тому назад и навсегда связавших с ним свою жизнь». В сценарии предполагалось использовать неопубликованные материалы Б. Горбатова — см. РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 326. Л. 168. Замысел, несмотря на то, что постановка фильма была одобрена Министерством культуры СССР, не был осуществлен.

¹³⁷ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 216. Л. 81.

жизни» и «сделал в «Донецких шахтерах» чуть не мраморные колонны»¹³⁸. Несмотря на успех в прокате «Кубанских казаков», изображение в нём жизни колхозников было очень далеким от реальности. Эти фильмы, вместе с фильмами «Сказание о земле Сибирской» и «Кавалер Золотой звезды» летом 1954 года были раскритикованы еще и за то, что в них «культивируется либерально-поощрительное отношение к выпивкам, как к якобы неизбежному ритуалу быта советских людей, в частности, молодежи»¹³⁹. Критике была подвергнута запущенная в 1952 году и законченная в 1953 году картина А. Роома «Серебристая пыль», «при воспоминании о которой сейчас нервная дрожь охватывает... когда мы выходим из кино, неудобно за эту картину»¹⁴⁰. Подчеркнем, что эти слова, сказанные в марте 1955 года, принадлежат бывшему первому заместителю министра кинематографии СССР В. Ф. Рязанову, принимавшему непосредственное участие в обсуждении и принятии плана производства фильмов вплоть до 1954 года (в том числе и упомянутой «Серебристой пыли»).

Вместе с принятием новых решений, примерно через год после создания Министерства культуры, было положено начало ревизии прежних решений, «реабилитации» ранее выпущенных фильмов и возвращение в игровое кино режиссеров, подвергнутых в конце 1940-х — начале 1950-х гг. разгромной критике. Первой «реабилитированной» кинокартиной стала комедия Ю. Райзмана «Поезд идет на Восток». Это был первый, единственный и, как признавал сам режиссер, неудачный опыт его работы в жанре комедии. Г. Ф. Александров посмотрел этот фильм весной 1954 года и заявил на коллегии: «этот фильм неправильно был оценен нашей печатью, как фильм безыдейный. Если вы сейчас вновь его посмотрите, то скажите, что оценка несправедливая. Люди там хорошие, советские, благородные, в моральном отношении также хорошие. Природа показана хорошо. Люди делают хорошее дело, проявляют себя, как советские люди. Поэтому вот предварительно потолковали, что надо будет

¹³⁸ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 340. Л. 80.

¹³⁹ Там же. Д. 215. Л. 108.

¹⁴⁰ Там же. Д. 340. Л. 40.

его еще раз на экраны выпустить и может быть в печати поправить оценку этого фильма. Это информация о том положении, что надо фильмы оценивать по объективным критериям. У людей разные художественные вкусы, нельзя положиться в оценке фильма на вкусы отдельных товарищей. Когда подходили объективно к оценке этого фильма, там ничего плохого нет. Мы доложим Правительству. Мы решений принимать никаких не будем, просто для сведения товарищей»¹⁴¹. Помимо прочего, в этом выступлении Александрова содержится откровенное признание того, что на предыдущем этапе оценки фильмов не всегда были объективными.

По плану, утвержденному Министерством культуры в ноябре 1955 года, в качестве одного из режиссеров экранизации оперетты Н. Стрельникова «Холопка» значился Л. Трауберг¹⁴². Он же был автором сценария принятого в том же году к постановке фильма «Авиаторы», фильма «о первых русских летчиках Нестерове, Уточкине и других»¹⁴³. Выше говорилось о том, что в конце 1940-х гг. он был подвергнут жесткой критике и ему было запрещено ставить фильмы. В 1954 году был возвращен в игровое кино и один из классиков отечественного кино для детей и юношества — И. Фрэнз. В 1955 году на киностудии имени М. Горького он снял художественный фильм «Васек Трубочев и его товарищи». Фильм пользовался огромной популярностью у детской аудитории того времени.

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

¹⁴¹ Там же. Д. 229. Л. 67.

¹⁴² Там же. Д. 326. Л. 158.

¹⁴³ Там же. Л. 159.

и «Сказание о земле Сибирской», вышедших в 1947 году, а также фильма «Молодая гвардия», вышедшего в 1948 году¹⁴⁴.

Г. Ф. Александров весной 1954 года заявил: «суть дела в том, что некоторое время назад существовала точка зрения, что и в нашей стране должно выпускаться 10 фильмов в год. Потом опровержена была эта точка зрения и стало постепенно больше фильмов выпускаться... Что получилось из того, что мы выпускали 10 фильмов? Заглохла драматургия кинематографическая. Это положение ненормальное. Я предварительно имел разговор с товарищами Маленковым и Хрущевым на эту тему. Они оба считают, что пора кончать с таким положением в кинематографии, когда мы не используем имеющиеся возможности для создания большого количества кинофильмов»¹⁴⁵.

В апреле 1954 года Министерство культуры обратилось в Правительство с предложением о расширении прав Министерства в области производства и выпуска кинофильмов. В частности, предлагалось разрешить Министерству запускать в производство кинофильмы в соответствии с тематическими планами, которые им же ранее утверждались. По существовавшему положению эти планы разрабатывались в Министерстве и утверждались только постановлениями Совета Министров СССР. В 1954 году предлагалось разрешить Министерству выпускать на экран законченные производством фильмы¹⁴⁶. Еще год назад не могло быть даже и речи о постановке подобного вопроса руководством Министерства перед вышестоящими инстанциями. Расширение объема работ подготовительного периода съемок, включение в него частичной подготовки костюмов, реквизита, бутафории, постройку одной-двух «первоочередных декораций» и съемок «отдельных натуральных объектов в подготовительном периоде, в тех случаях, когда эти съемки совпадают с определенным временем года, чтобы не переносить их на соответствующий сезон следующего года»¹⁴⁷ — вот тот максимум, о котором просил в конце января 1953 года министр И. Г. Большаков.

¹⁴⁴ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 208. Л. 18.

¹⁴⁵ Там же. Д. 229. Л. 54.

¹⁴⁶ Там же. Д. 210. Л. 3.

¹⁴⁷ Там же. Д. 97. Л. 27–28.

В начале 1950-х гг. тематический план производства художественных фильмов представлялся И. В. Сталину. Он же лично принимал окончательное решение о судьбе тематического плана. В первые месяцы после создания Министерства культуры установился порядок запуска сценария в производство, при котором окончательный вердикт о переходе в съемочный период должен был выносить аппарат ЦК КПСС. Иногда получалось так, что министр культуры Пономаренко (он был одновременно еще и кандидатом в члены Президиума ЦК КПСС, то есть входил в состав высшего политического руководства) считал, что сценарий можно выпустить, а сотрудники аппарата ЦК не разрешали. И. Г. Большаков отмечал, что Министерство иногда становилось на путь обхода аппарата ЦК. Он же призывал «стремиться к тому, чтобы было поменьше инстанций. Организовать дело надо так, что сценарий должен принимать Художественный совет самой студии, затем следующая инстанция — министр, а главное управление должно давать свое заключение. Сценарии должна коллегия утверждать»¹⁴⁸. Министр Александров пошел еще дальше. Он считал, что коллегия Министерства должна рассматривать только тематический план и обсуждать наиболее значимые фильмы. Ранее сценарий до утверждения проходил множество инстанций, среди которых руководство киностудии, главное управление по производству фильмов, коллегия Министерства кинематографии.

В начале июня 1954 года было принято постановление Совета министров СССР «О предоставлении Министерству культуры СССР права запуска в производство новых художественных, документальных и научно-популярных фильмов. Показательно, что резолютивная часть постановления начиналась со слов: «принять предложение Министерства культуры СССР о предоставлении ему запуска в производство и выпуска на экраны» фильмы всех видов¹⁴⁹. Этим же постановлением предписывалось представлять тематические планы производства фильмов перед утверждением их Министерством на рассмотрение в ЦК КПСС. Таким образом, Совет министров СССР исключался из списка

¹⁴⁸ Там же. Д. 229. Л. 60.

¹⁴⁹ Там же. Д. 154. Л. 73.

инстанций, которые принимали решение как о запуске фильма в производство, так и о выходе кинокартины на экран. Главным директивным органом, принимавшим решение о запуске фильма в производство и выпуске его на экран становилось Министерство культуры СССР.

Приказом по Министерству культуры от 24 августа 1954 года директорам киностудий было предоставлено право самостоятельного утверждения актерских кинопроб¹⁵⁰. Этот приказ отменял действие циркулярного письма Министерства кинематографии СССР от 4 мая 1947 года, по которому актерские пробы утверждались Министерством. Де факто утверждение проб актеров на роли в полнометражных фильмов происходило без участия высшего руководства Министерства практически с момента создания Министерства культуры. 4 сентября 1954 года был издан приказ по Министерству культуры СССР «О предоставлении директорам киностудий права самостоятельного заключения договоров с авторами на написание сценариев для художественных фильмов»¹⁵¹. Ранее киностудии могли заключать договора с авторами только с разрешения Министерства. В результате между автором и студией устранялась лишняя инстанция в виде Министерства, ускорялся процесс заключения договора. По замыслу авторов приказа, он должен был способствовать и повышению ответственности руководства киностудий за качество авторских заявок и либретто. Директорам киностудий было дано право утверждать режиссерские сценарии. В начале 1950-х гг. режиссерский сценарий утверждался по распоряжению министра кинематографии после обсуждения на худсовете Министерства, а в некоторых случаях и после обсуждения на коллегии Министерства кинематографии.

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

¹⁵⁰ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 195. Л. 1.

¹⁵¹ Там же. Л. 230.

В мае 1955 года приказом министра культуры СССР было утверждено Положение о порядке принятия и оформления законченных производством кинофильмов¹⁵². Согласно новому положению полнометражные художественные фильмы выпускаются на общесоюзный экран Министерством культуры СССР по представлению Главного управления по производству фильмов, а короткометражные художественные, документальные и научно-популярные, а также дублированные полнометражные художественные фильмы выпускались на экран решением Главного управления по производству фильмов Министерства культуры¹⁵³. Ранее все художественные фильмы могли быть выпущены на экран только по решению Совета министров СССР.

В 1953 году С. А. Герасимов начал работать над литературным сценарием «Дочь народа» («Во имя закона») ¹⁵⁴. К весне 1954 года сценарий был написан и 19 мая 1954 года он обсуждался в Министерстве культуры. Этому обсуждению придавалось огромное значение. Поскольку фильм намечал поставить один из признанных мастеров отечественного кино, то он, по замыслу руководства Министерства культуры, должен показать другим режиссерам (в первую очередь, начинающим) какие фильмы ждут от них руководство: фильм «Дочь народа» «должен обязательно сыграть боевую роль не только сам по себе, но еще как значительное противопоставление всем картонным и барабанным фильмам, всему схематизму, который склонны подчас накладывать некоторые наши художники кино»¹⁵⁵. Г. Ф. Александров подчеркнул: «здесь нужно обратить внимание и на принципиальную

¹⁵² Там же. Д. 311. Л. 132.

¹⁵³ Там же. Л. 125.

¹⁵⁴ Идея фильма возникла у Герасимова еще в 1952 году. Главная героиня Е. Д. Соколова — «простая советская женщина, которая своим прямым и честным жизненным путем завоевала уважение и признание народа и была признана народным судьей». Один из героев — «уставший от жизни прокурор», которому Соколова говорит о том, что «работникам советского суда нельзя утрачивать чувство доверия к людям» — РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 213. Л. 6–7.

¹⁵⁵ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 230. Л. 152.

сторону дела. Мы должны кончать в драматургии сценарной, так же как и в театральной, с этой неправильной линией, когда у нас половина фильмов и одна треть спектаклей посвящена выдающимся лицам и совершенно не показываются или показываются очень мало рядовые советские люди. В данном сценарии очень хорошо то, что берутся люди рядовые, люди из народа, они решающую роль играют в общественной жизни, и их мнения, деятельность, судьбы выражают линию развития очень многих судеб людей нашего общества»¹⁵⁶.

С. А. Герасимов ответил министру: «должен сказать, что очень встревожен и взволнован оценкой работы. Надо сказать, что мы этим не избалованы¹⁵⁷, и я думаю, что сегодняшняя коллегия для меня, например, многое поворачивает в отношении дальнейшего развития нашего искусства»¹⁵⁸. Жизнь, по словам режиссера «идет вперед большими шагами» и с каждым днем мы узнаем «новое в жизни». «Дело заключается в том, что в каждого человека нужно верить... Не заслуживают никакой веры только те, кого приговаривают к высшей мере наказания — расстрелу. Всем другим мы даем возможность исправиться»¹⁵⁹. Эти слова Герасимова, а также сюжет фильма, отражают процесс трансформации взглядов, их постепенной эволюции. В большой степени на творческое решение сценария оказали влияние перемены, происходившие с весны 1953 года: начавшийся процесс реабилитации, а также арест Берии.

Литературный сценарий был утвержден приказом министра культуры СССР от 19 мая 1954 г. Фильм был запущен в подготовительный период 31 декабря 1954 года, срок его окончания — 31 марта 1955 года. Режиссером должен был стать автор сценария. Но, в связи с тем, что Герасимов в тот момент осуществлял постановку фильма «Надежда», решением Главного управления по производству фильмов постановка фильма «Дорога правды»

¹⁵⁶ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 230. Л. 169.

¹⁵⁷ Достаточно вспомнить историю с многократным обсуждением и разбором сценария к неснятому фильму С. А. Герасимова об А. С. Пушкине.

¹⁵⁸ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 230. Л. 170.

¹⁵⁹ Там же. Л. 173–174.

была передана режиссеру Б. Барнету¹⁶⁰. Руководство киностудии им. М. Горького отмечало, что сценарий «написан в присущей С. Герасимову манере — в форме неторопливого рассказа, киноповести». Но эти особенности герасимовской манеры «поставили в затруднение режиссера Б. Барнета, когда он начал работать над режиссерским сценарием. После некоторых безуспешных попыток организовать литературный материал сценария с позиции своего режиссерского творческого видения, Б. Барнет обратился к руководству студии с заявлением освободить его от постановки фильма по этому сценарию»¹⁶¹. Герасимов просил руководство киностудии им. М. Горького об «основательной доработке сценария», чтобы осуществить постановку в 1955–1956 гг. Финансовый отдел Министерства культуры СССР на примере этого фильма утверждал, что главное управление по производству фильмов не «осуществляет контроль за работой киностудий и еще не устранило неправильной практики запуска фильмов... по недоработанным литературным сценариям, создающей видимость выполнения плана запуска фильмов в производство»¹⁶². Постановку фильма по сценарию С. Герасимова передали режиссеру Яну Фриду. Картина была запущена в производство приказом от 30 декабря 1955 года на киностудии «Ленфильм»¹⁶³.

Министерство культуры СССР сообщало о новых установках в сфере создания фильмов и в некоторых нормативных актах. Изменения коснулись даже фильмов-сказок. Так, по результатам обсуждения сценария М. Кочнева к фильму-сказке «Илья Муромец» было принято решение одобрить и принять его за основу. Но, вместе с тем, предписывалось сократить количество батальных сцен, а также устранить излишнюю и ненужную пышность в изобразительном решении фильма; основное внимание направить на глубокое раскрытие характеров героев, их мыслей, чувств и переживаний¹⁶⁴.

¹⁶⁰ Самые известные фильмы Б. В. Барнета — «Подвиг разведчика» и «Окраина».

¹⁶¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 312. Л. 170.

¹⁶² Там же. Л. 169.

¹⁶³ Там же. Д. 331. Л. 222.

¹⁶⁴ Там же. Д. 212. Л. 4.

26 мая 1954 года был принят план производства художественных фильмов на 1954–1955 гг. Согласно этому плану, «в отличие от прошлых лет» загружались все киностудии страны. В 1954 году намечалось выпустить 35 художественных фильмов, а в 1955 году — 45. Резкое увеличение (в три раза по сравнению с количеством фильмов, созданных в 1952 году), количества создаваемых фильмов было запланировано без какого-либо значительного увеличения производственных мощностей (киностудий). То есть, косвенно свидетельствовало о том, что развитие отечественной киноиндустрии в начале 1950-х гг. искусственно сдерживалось. Основное место в плане занимали «фильмы на современные темы, которые распределяются следующим образом: о жизни рабочего класса — 8 фильмов, колхозного крестьянства — 14 фильмов, интеллигенции — 15 фильмов, о Советской Армии и Флоте — 2 фильма, на международные темы — 3 фильма. В число фильмов на современные темы входят 11 кинокомедий. Кроме того, план предусматривает создание 9 фильмов для детей и юношества, 8 спортивных и приключенческих фильмов, 5 музыкальных и 11 историко-революционных и исторических кинокартин»¹⁶⁵. Таким образом, из общего числа фильмов, исторических было только 11 или около 14%. Для сравнения, в плане на 1954 год, представленном в апреле 1953 года, фильмов на исторические темы было 35 % от общего количества.

В конце июля 1954 года, во время обсуждения плана производства художественных фильмов выпуска 1954 года, не только ведущие режиссеры, но руководители Министерства культуры выступили с резкой критикой практики, существовавшей в кинопроизводстве. Режиссер А.Б. Столпер заявил: «Зачем нужен лозунг «Лучше меньше, да лучше»? Нужен лозунг «Лучше больше да лучше». Но ведь этот первый лозунг шел не от нас. Вот возьмите, что случилось со мной. Я четыре года ничего не ставлю, это внешне, но я за это время уже ставил три картины, но эти картины закрыли»¹⁶⁶. По его мнению, «идиотическая система производства, которая у нас сложилась, на сегодня не сломлена,

¹⁶⁵ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 213. Л. 58.

¹⁶⁶ Там же. Д. 232. Л. 132.

и на сегодня эта система производства будет болтаться в ногах Министерства и главного управления и будет ставить свои ограничения»¹⁶⁷. Режиссер М. Калатозов¹⁶⁸, считал, что «чрезвычайно сложный процесс происходит сейчас в производстве. За последнее десятилетие существования советской кинематографии существовала определенная тенденция, которая не могла не отразиться на формировании творческих работников. Нас воспитали таким образом, что многое обещали, много говорили, и по существу, все оставалось на своем месте». По мнению Калатозова, «не случайно, что сегодня здесь так мало творческих работников. Я знаю, что целый ряд товарищей, которых вызывали, прикрываясь объективными причинами, не явился. Почему не явились? Они не верят в те процессы, которые проходят, и это недоверие имеет под собой основание»¹⁶⁹. А заместитель министра культуры СССР Н. П. Охлопков сказал: «когда я говорю с творческими работниками о том, что довольно принимать сценарии с схематическими образами, что нужны живые, полнокровные люди, то ко мне творческие работники начинают присматриваться, что это — моя личная линия как художника или же это линия Министерства?»¹⁷⁰. И, в связи с этим, Охлопков просил министра Александрова выступить с программной речью для сценаристов и режиссеров¹⁷¹. Выступление министра, по мнению Охлопкова, было необходимо потому, «что не так просто люди работали последние годы над тем, чтобы человек перестал быть живым человеком, чтобы быть вешалкой, выбивали все, а теперь они присматриваются и думают, что это выдумка Охлопкова или его творческая позиция, когда мы говорим, что надо показывать живую личность, что любовь нужна и т. д. Так они говорят, что это за странности такие»¹⁷². Охлопков не персонифицировал людей, выбивавших живое. Такая абстрактность в критике недавнего

¹⁶⁷ Там же. Л. 134.

¹⁶⁸ Во второй половине 1940-х гг. он непродолжительное время занимал должность заместителя министра кинематографии СССР.

¹⁶⁹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 232. Л. 147.

¹⁷⁰ Там же. Л. 127.

¹⁷¹ Там же.

¹⁷² Там же. Л. 128.

прошлого была характерна для всего периода с марта 1953 по февраль 1956 года. Директору киностудии «Мосфильм» С. Кузнецову, пытавшемуся выступить с критикой режиссеров А. Столпера и И. Пырьева был дана отповедь со стороны министра. А вскоре С. Кузнецов был снят с должности (об этом эпизоде см. выше). Министр занял сторону творческих работников. Относительно слов Калатозова Г. Ф. Александров заявил: «то, что говорит т. Калатозов, это правильно. Мы встречаемся с традициями, которые сложились в кинематографе. Мы должны это изменить»¹⁷³.

Безусловно, в своих выступлениях и действиях Г. Ф. Александров ориентировался на указания, которые он получал во время встреч с руководителями страны Г. М. Маленковым и Н. С. Хрущевым. Об этом сам министр говорил неоднократно¹⁷⁴.

К осени 1954 года И. А. Пырьевым были закончены съемки фильма «Испытание верности», последний его фильм с участием М. Ладыниной. Фильм получил в целом положительную, даже восторженную оценку со стороны обновленного руководства Главного управления кинематографии: «Этот фильм является большим и принципиально важным произведением киноискусства, интересным по своему творческому замыслу и художественному решению. Значение его состоит прежде всего в том, что рассказывая о жизни одной рабочей семьи, фильм поднимает вопросы морали, этики, личной жизни советских людей, — то есть те важные проблемы, которые в последние годы находили весьма слабое отражение в киноискусстве»¹⁷⁵. Отдельной похвалы удостоились молодые артисты: «Колоритны в фильме образы молодых рабочих — Вари (артистка Гребешкова) и Петра (артист Михайлов). Исполнители этих ролей сумели правдиво раскрыть в созданных ими образах лучшие черты нашей молодежи, показать юную, чистую любовь молодых людей»¹⁷⁶. На листах архивных документов сохранились пометки министра — слова «Тема народа» выделены жирным и подчеркнуты¹⁷⁷.

¹⁷³ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 232. Л. 150.

¹⁷⁴ Там же.

¹⁷⁵ Там же. Д. 222. Л. 72.

¹⁷⁶ Там же. Л. 73.

¹⁷⁷ Там же. Л. 75.

Обсуждение картины в Министерстве культуры состоялось 20 октября 1954 года¹⁷⁸. О фильме положительно высказались и руководство Министерства, и коллеги Пырьева. Так, первый заместитель министра культуры С. В. Кафтанов назвал эту картину «первой ласточкой», которую ждет народ¹⁷⁹: «я с удовольствием смотрел этот фильм. В этом фильме, мне кажется, наиболее ярко и убедительно, хорошо даны образы рабочих. Даже если сравнивать с картиной «Большая семья», здесь более ярко даны рабочие, обаятельный человек, государственный ум и очень умный человек вообще. За все время работы¹⁸⁰ я не помню, что картина была сделана так хорошо, как эта картина. Поставлена очень смело и очень смело решена. Решена без сусальности, лакировки. Есть эти вопросы в нашей жизни. Мы как-то пугались острых вопросов в жизни советских людей. Это очень смело и очень сильно дано. Следующий вопрос, который мне очень понравился там, это любовь. О любви мы говорили, как о явлении второстепенном, особенно в кино. В пьесах люди пахали, работали, а любовь занимала второстепенное место. Любовь молодежи должна быть показана чистой, настоящей... Он раскрыл всю красоту этого чувства волнующего, мне это очень понравилось¹⁸¹...». Несколько позднее тему отображения человеческих взаимоотношений в отечественном кино развил и министр Александров. Он вспомнил, что на его вопрос, почему жители Вены не ходят на советские фильмы, директор венской киностудии, ответил: «у меня много друзей, они говорят — вообще в Советском Союзе любят друг друга или нет? Если судить по фильмам, никогда даже юноша девушку не поцелует»¹⁸². Примерно о том же сообщал, делясь своими впечатлениями от беседы с другим иностранцем и Н. П. Охлопков: «я долго разговаривал с одним иностранным товарищем, который у меня долго выспрашивал почему советская кинематография провалилась,

¹⁷⁸ Там же. Л. 67.

¹⁷⁹ Там же. Д. 234. Л. 167.

¹⁸⁰ Вероятно, имеется в виду работа Кафтanova в Министерстве культуры, т. е. с марта 1953 г.

¹⁸¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 234. Л. 167.

¹⁸² Там же. Д. 236. Л. 41.

(он не сказал «провалилась», а мягче выразился), почему она не так удачно прошла в Каннах? Я может быть не очень ловко, не очень хорошо, но задал такой вопрос — «А как вы думаете?». Он мне... сказал: «Вы перестали быть человечными в фильмах.» Почему? Как мы утратили это? Но такое положение мы можем констатировать»¹⁸³. Заместитель министра А.И. Назаров критиковал «Испытание верности», но только за приукрашивание обстановки, в которой живут рабочие: «я не знаю, откуда у наших режиссеров берется такое желание — надо или не надо — приукрасить жизнь. Вот квартира рабочего. Зачем перегибать?.. Я сам из рабочих, я знаю, как мой дед жил, как отец жил, как я сам жил, и как я сам живу, хотя я и заместитель министра. Вот недавно выпустили «Стрекозу» — возмущаться можно, насколько извращают наше материальное существование. Это вызывает только протесты. И здесь тоже самое. Зачем надо давать семью рабочего в такой обстановке?»¹⁸⁴. Но, в целом, картина «Испытание верности» получила одобрение руководства Министерства культуры. Так, еще один заместитель В.С. Кеменов, сказал, что фильм можно выпускать на экран, а Н.П. Охлопков заявил: «очень важно, что товарищи единодушно высказались о фильме. Партия и Правительство ставило вопрос о качестве наших художественных фильмов, а зритель наш голосовал против фильмов последних лет, не посещая их, ругали нас кинематографистов»¹⁸⁵. Николай Павлович считал, что: «мы в кинематографии дошли до того, что итальянская кинематография, взяв у нас все положительное, вдруг предстала перед глазами людей, как кинематография, открывающая все новое, когда первое слово принадлежит нам. У нас образы засохли...»¹⁸⁶. По Охлопкову, «итальянцы во многом скопировали нас самих, а мы утратили то, что они от нас взяли. Это — естественность, простота, внутренняя эмоциональная насыщенность, без того, чтобы человек вставал на котурны; это жизненность, это — многоплановость характера, это — пушкинский взгляд на образ, когда

¹⁸³ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 230. Л. 92.

¹⁸⁴ Там же. Д. 234. Л. 178.

¹⁸⁵ Там же. Л. 180.

¹⁸⁶ Там же. Л. 180.

он противопоставлял Шекспира Мольеру; говоря о Шекспире, он упоминал о многообразии в обрисовке характеров; говоря о Мольере, он говорил об однообразии в этом смысле, и т. д. Это все у нас было, и мы все это растеряли»¹⁸⁷. С выходом на экран этого пырьевского фильма, согласно Охлопкову, «снова появилась на экране душа человека, его думы, сомнения», а они «очень важны и нужны»¹⁸⁸.

Руководству Министерства вторили режиссеры. Г. В. Александров вспомнил, что ранее, в начале 1950-х гг. «эта пьеса ставилась в театре, это было довольно убогое зрелище, она долго не продержалась и сошла со сцены, потому что коллектив не раскусил этого сюжета»¹⁸⁹. Насколько искренней была похвала Г. В. Александрова (в юности он был другом Пырьева, а после назначения последнего директором «Мосфильма» оказался в некоторой степени в зависимом положении от него), неизвестно. Г. Ф. Александров, также заявил: «мне кажется, автор, режиссер и коллектив справились отлично со своей задачей»¹⁹⁰. По его мнению, фильм «имеет очень важное значение как веха, когда наше киноискусство взялось и выполнило задачу показа именно современной жизни простых людей, их личной жизни, связанной с производством и работой, где баланс между общественным, трудовым и личным поведением очень хорошо сделан и автором и режиссером. Это очень важная, принципиальная веха советского кино. Картину надо принять и рекомендовать к выпуску на экран. Пожелать ей успеха»¹⁹¹.

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

¹⁸⁷ Там же. Д. 230. Л. 89.

¹⁸⁸ Там же. Д. 234. Л. 180.

¹⁸⁹ Там же. Л. 172.

¹⁹⁰ Там же.

¹⁹¹ Там же. Л. 173.

сторон, это то, что собственно требуется»¹⁹². Кинокартина была одобрена к выходу на экран с незначительными переработками.

Примечательно, что на той же коллегии, после «Испытания верности» обсуждался фильм «Великое братство»¹⁹³ режиссера В. М. Петрова. В 1954 году отмечалось 300-летие воссоединение Украины с Россией, картина была посвящена этим историческим событиям. Руководство Министерства критиковало работу Петрова за то, что он был снят в манере, присущей историко-биографическим фильмам периода «малюкартинья»: «здесь показан герой, который думает за народ. Здесь нет народа, не народ, а только масса...»¹⁹⁴ — говорил Н. П. Охлопков. О том же заявил министр культуры: «Здесь все сделано хорошо, мастерски, но все как бы устарело. Это все тянет назад. Здесь правильно говорили, что нет народа, здесь много толпы, но не народ»¹⁹⁵. Помимо этого, работу Петрова критиковали за излишества в декорациях и большой бюджет. В пример министр поставил индийский фильм «Бродяга», в котором буквально все на экономии построено — на макетах, на декорациях. Никаких сложных сооружений не делали. А фильм очень хороший»¹⁹⁶. Надо отметить и сам факт того, что министр поставил в пример зарубежный фильм в плане организации съемок. Подобное в начале 1950-х гг. невозможно представить. Режиссеру Петрову было рекомендовано сократить батальные и дворцовые сцены, исключить ненужную помпезность и излишнюю масштабность. Вместе с тем, «максимально усилить образы простых людей из народа»¹⁹⁷. Несколько позднее, начальник Главного управления кинематографии К. С. Кузаков говорил об этом так: «...может быть несколько решений в постановке фильма. Можно идти по легкому пути: строить дворцы огромных масштабов, воспроизводить все в дворцах, снимать все времена года... У нас есть другой опыт.

¹⁹² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 230. Л. 186.

¹⁹³ Другое рабочее название «Богдан Хмельницкий». Фильм был закончен в 1956 году, на экраны вышел под названием «300 лет тому...»

¹⁹⁴ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 234. Л. 199.

¹⁹⁵ Там же. Л. 207.

¹⁹⁶ Там же. Л. 211.

¹⁹⁷ Там же. Д. 222. Л. 70.

Не обязательно снимать самое дорогое, самое лучшее. В искусстве волнует не то, что повышено сделано, а то, что подлинно воздействует на человека»¹⁹⁸. Примерно об этом же говорил писатель, член коллегии Министерства культуры СССР К. М. Симонов: «мы очень часто затыкали дыры нашего несовершенства в искусстве богатством постановки, пышностью и т. д.»¹⁹⁹.

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

К 1955 году С. А. Герасимов закончил работу над фильмом «Надежда». Название фильм получил по имени главной героини. Сюжет фильма не был выдающимся, — рассказывалось о перипетиях во взаимоотношениях молодых людей. Главная героиня решила поехать на целину, а ее молодой человек ехать не хотел. И на этой почве происходят коллизии между Надеждой и её молодым человеком. Длительность картины всего 47 минут. И поэтому его сложно отнести к полнометражным фильмам. Герасимов, бывший еще и автором сценария к фильму, при выборе названия очень точно уловил настроения того периода в обществе, связанные с большими ожиданиями и большими надеждами на изменения жизни к лучшему. Так, название фильма стало знаковым, а поскольку фильм был на актуальную тему, то в определенной степени, стал конъюнктурным. И на фоне снимавшихся ранее лакировочных, бесконфликтных и сусальных фильмов «Надежда», безусловно стала событием. Герасимов говорил, что когда картина вышла, то его «обнимали за этот фильм»²⁰⁰. Но прошло совсем немного времени и весной 1955 года этот фильм был подвергнут критике новым министром

¹⁹⁸ Там же. Д. 342. Л. 101.

¹⁹⁹ Там же. Л. 122.

²⁰⁰ Там же. Д. 344. Л. 50.

культуры Н. А. Михайловым за поверхностное отношение к теме и за то, что он «ни в коей мере не отражает борьбы партии и народа за подъем сельского хозяйства»²⁰¹. По мнению Михайлова «приступив к съемкам этого фильма, т. Герасимов «перестроился на ходу» и в полном смысле слова, именно на ходу, сочиняя варианты сценария, дал новый поворот фильму»²⁰².

Выступая на коллегии Министерства культуры 21 апреля 1955 года Герасимов заявил о «Надежде»: «сегодня [она] несколько поспешно вставлена в разряд серых, безыдейных и т. д. В прошлый раз ее там не было, а сейчас она фигурирует как серая, безыдейная. Я не могу с этим согласиться, потому что если она серая, то не безыдейная, — хоть это не отнимайте»²⁰³.

Весной 1955 года С. А. Герасимов подвергся жесткой критике со стороны министра культуры Н. А. Михайлова не только за фильм «Надежда», но и за высказывания о том, что в СССР отсутствует свобода творчества. В своей мастерской С. А. Герасимов (будучи членом партии и депутатом Верховного Совета) выступал в том духе, что «искусство у нас зажато», намекал, «что нет свободы творчества»²⁰⁴. После критики С. А. Герасимов обратился к экранизации романа М. А. Шолохова «Тихий Дон» — в плане, утвержденном в ноябре 1955 года, значилось производство им на киностудии имени М. Горького двухсерийного фильма по сценарию С. А. Герасимова в 1957 году²⁰⁵.

Критиковали и «ошибочные» высказывания преподавателя ВГИКа режиссера Л. В. Кулешова²⁰⁶.

Важным событием в отечественной кинематографии середины 1950-х гг. стал фильм «Жена» (в прокате — «Урок жизни») Юлия Райзмана. Он был закончен весной 1955 года и обсуждался на коллегии Министерства 28 мая 1955 года. В заключении на эту кинокартину, составленном руководством главного управления по производству фильмов указывалось, что авторы фильма

²⁰¹ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30. Д. 131. Л. 27–35.

²⁰² Аппарат ЦК КПСС и культура 1953–1957: Документы. М. 2001. С. 411.

²⁰³ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 342. Л. 111.

²⁰⁴ Там же. Д. 344. Л. 34.

²⁰⁵ Там же. Д. 326. Л. 167.

²⁰⁶ Там же. Д. 312. Л. 4.

поставили перед собой «сложную и малоразработанную в нашем киноискусстве задачу — рассказать об основах, на которых строятся семейные отношения и любовь советских людей»²⁰⁷. Среди достоинств фильма — сосредоточение внимания на раскрытии внутреннего мира человека, на выявлении его чувств и переживаний», отсутствие «схематизма и дидактичности»²⁰⁸. Перед обсуждением фильм был показан в Доме культуры имени Горбунова перед рабочей аудиторией. Зрители отмечали «жизненную правдивость» фильма и его «высокое художественное мастерство». Из серьезных замечаний к этому фильму было только предложение о замене названия «Жена», поскольку оно «не дает представления о главной теме и содержании фильма»²⁰⁹.

Один из мастеров отечественного кино А. Столпер к середине 1955 года закончил работу над фильмом «Дорога». Он был снят в практически исчезнувшем в советском кино к 1953 году жанре приключенческого и детективного фильма. Несмотря на некоторые логические неточности и нестыковки фильма, главное достоинство — сам жанр, в котором он снят. Режиссер в картине пытался раскрыть «интересные образы простых советских людей — это наиболее ценное, что следует отметить в фильме «Дорога»²¹⁰. В нём раскрываются замечательные качества советских людей в момент опасности, показывается, что одни скромные и незаметные люди становятся способными на героические поступки, другие в момент испытания оказываются трусами, себялюбцами...»²¹¹. Картина, как и предшествующие работы И. Пырьева, С. Герасимова и Ю. Райзмана при первом обсуждении получила поддержку и со стороны ведущих режиссеров (Г. Александров, Л. Арнштам, С. Юткевич), и со стороны руководства Министерства. И. Пырьев, хотя и очень сдержанно отнесся к картине, но отметил, что она «будет иметь успех у зрителя»²¹². Заместитель Главного управления по производству фильмов

²⁰⁷ Там же. Д. 344. Л. 124.

²⁰⁸ Там же. Л. 128.

²⁰⁹ Там же. Л. 129.

²¹⁰ Там же. Д. 348. Л. 84.

²¹¹ Там же. Л. 22.

²¹² Там же. Л. 31.

Д. С. Писаревский отметил, что несмотря на имеющиеся недостатки, фильм «Дорога» можно выпускать на экраны без исправлений — «он и так понравится зрителям», «зритель любит такие фильмы»²¹³. Одна из причин заведомого успеха картины проста — почти полное отсутствие современных отечественных приключенческих фильмов. Этим, отчасти объясняется успех фильма К. К. Юдина «Застава в горах», который после многочисленных исправлений, был закончен в 1953 году. Важность обсуждения картины «Дорога», как и ряда предшествовавших ей, состояла в том, что по словам Н. П. Охлопкова: «мы сейчас обсуждаем не только эту картину, мы обсуждаем еще два или три десятка последующих картин»²¹⁴. Фильм Столпера «должен послужить сильнейшим уроком, что никаких компромиссов, все должно быть закручено крепко, чтобы за судьбу людей мы и дрожали, и волновались, и плакали, и восхищались»²¹⁵. Интересно, что сценарий фильма был написан примерно в середине 1940-х гг. и о нём вспомнили после того, как было принято решение о резком увеличении производства фильмов в 1953 году. Отредактированный, модернизированный вариант стал основой для фильма²¹⁶. Фильм сравнивали с французским «Плата за страх», снятым в 1953 году в том же жанре и очень популярным в то время. Первый заместитель министра культуры С. В. Кафтанов отмечал, что «там так разработан сюжет, что ничего нельзя выбросить, и фильм так берет вас за душу, что до конца фильма не выпускает»²¹⁷. По сравнению с французским фильмом «Дорога» проигрывала, в первую очередь, в том смысле, что была затянута (в особенности первая половина фильма). В принципе, сам факт сопоставления на государственном уровне отечественного кино с зарубежным не только лишало его исключительности и непогрешимости в смысле приемов и методов, но и способствовало, если можно так выразиться, большей интеграции советского кинематографа в лоно мирового.

²¹³ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 348. Л. 22.

²¹⁴ Там же. Л. 27.

²¹⁵ Там же. Л. 29.

²¹⁶ Там же. Л. 30.

²¹⁷ Там же. Л. 33.

Нельзя не отметить, что часть известных режиссеров в середине 1950-х гг. оказалось в простое. Среди тех, кто после 1953 года не снимал фильмы, режиссеры: Г. Александров, М. Ромм, А. Довженко, Г. Козинцев, А. Роом. Из них в самом длительном простое находился А. П. Довженко. Вот как он сам говорил ситуации, в которой оказался, о предложенных ему и не снятых им сценариях: «Тарас Бульба» — сценарий, по которому можно было сделать мировой фильм! Готовы режиссерский сценарий... Время проходило, сценарий продолжал лежать. Потом мне объяснили, что мы не можем ставить этот фильм, потому что он может обидеть поляков. Так что, у Циранкевича²¹⁸, что ли нужно было просить какого-то разрешения на постановку этого фильма? Я просил разрешения у товарища Сталина, который меня в этом вопросе поддержал. Потом мне сказали, что неудобно спрашивать, потому что если откажут, то мы поставили бы его в неловкое положение... И все-таки к этому фильму я еще думаю вернуться и снимать его.

Далее. «Повесть пламенных лет». Уверяю вас, что это один из сильных сценариев, по которому можно было сделать картину на современную тему. Однако, сценарий был брошен в какую-то азотную кислоту и растаял... Следующий сценарий — «Открытие Антарктиды»... Далее. «Прощай, Америка» — сценарий, который мне предложили ставить и над которым я работал в течение двух лет. «Китай» — на который меня ориентировали, 4,5 месяца разговаривали с китаеоведами, день и ночь... Потом мне заявили, что «Китай» я делать не буду и в Китай не поеду.

Я взял сценарий о великой стройке коммунизма — «Каховку». «Каховку» закрыли, даже не спросив, в каком он состоянии... После этого я сделал еще пьесу о коллективизации»²¹⁹.

И. А. Пырьев в марте 1955 года отмечал: «одно время в нашей критике появилось тяготение — давайте нам побольше правды, побольше грязи, вы идеализируете людей, не давайте их такими, какими мы их не знаем; эта волна немножко слыхнула»²²⁰.

²¹⁸ Юзеф Циранкевич — в то время руководитель Правительства Польской Народной Республики.

²¹⁹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 436. Л. 24–26.

²²⁰ Там же. Д. 340. Л. 80.

План производства фильмов в 1955 году на коллегии первый раз обсуждали 10 февраля того же года при министре Г. Ф. Александрове, утвердили уже без него — 16 марта, а дорабатывали при новом министре Н. А. Михайлове в конце апреля²²¹. Главная тенденция в этом плане осталась той же что и в плане на 1954 года — создание фильмов на современные темы. Александров раскритиковал представленный план за крайне малое количество фильмов на тему осуществления «советским народом генеральной программы... по всемерному развитию тяжелой промышленности и дальнейшему подъему сельского хозяйства»²²². Это было реакцией на состоявшийся в январе 1955 года Пленум ЦК КПСС. На нем было принято решение о снятии с должности Председателя Совета Министров СССР Г. М. Маленкова. В вину ему, в частности, ставилось и то, что он выступал за приоритетное развитие легкой промышленности, а также то, что при жизни Сталина, на XIX съезде, в отчетном докладе представил неверные данные о состоянии сельского хозяйства.

При обсуждении плана съемок фильмов в 1955 году пытались разобраться в причине падения качества выпускаемых картин. Пырьев объяснял это тем, что: «если мы, скажем, в 1952–1953 гг. в кинематографии имели установки на биографическую, на историческую тему, на тему, воспевающую личность, то мы сейчас в другую сторону пошли по нашей тематике, по содержанию картин, по решению их по линии человечности, глубины психологии и т.д. Нельзя сказать, что люди писали одно, потом сразу — раз и люди так же хорошо будут писать так, как им сказано. Должен быть определенный творческий процесс, мы имеем дело с живыми людьми. Нельзя сказать, что ты делал так, а сейчас делай так. Должно пройти время. Человек должен осмыслить себя, свои творческие установки и т.д.»²²³. Относительно слабых фильмов молодых режиссеров Пырьев высказался так: «я знаю таких режиссеров, как Довженко, Эйзенштейн, которые первые свои картины

²²¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 342. Л. 3.

²²² Там же. Д. 337. Л. 2.

²²³ Там же. Д. 340. Л. 20–21.

делали очень плохие, и все-таки, несмотря на это, они делали их — одни плохие, другие плохие, а третьи хорошие»²²⁴. В 1954 году молодыми режиссерами было поставлено 19 фильмов, а в 1955 году работало 37 новых постановщиков²²⁵.

Причин увеличения количества фильмов невысокого качества, как справедливо указывал Пырьев, много. Помимо приведенных, следует отметить и тот факт, что в 1954 году было создано в 3,5 раза больше фильмов по сравнению с количеством фильмов, выпущенных в 1952 году. Таким образом, количество не очень удачных фильмов среди них стало большим. Писатель и член коллегии Министерства культуры СССР К. М. Симонов говорил об этом так: «фильмы должны быть разного масштаба, разного размаха, жанра, не предъявлять к ним одинакового требования»²²⁶. Эту тему он развил в мае 1954 года в письме к министру культуры относительно нового фильма Л. Лукова «Этого забывать нельзя»²²⁷: «это одна из тех добротных картин, которые может быть и не будут большим художественным событием каждая порознь, но их должны быть десятки в год, тогда и только тогда среди них рождаются и шедевры, в том числе и у того же Лукова — очень талантливого режиссера»²²⁸. Таким образом, причин появления значительного числа кинокартин невысокого качества в 1953–1954-х гг. несколько: рост количества фильмов, в связи с этим увеличение числа неудачных кинокартин, приход в кино новых режиссеров, не имевших опыта работы, изменение установок государства в области кино, в связи с чем многие известные режиссеры пребывали в некоторой растерянности, а также изменение требований к качеству фильмов. Вместе с тем, нельзя не заметить, что начиная с 1955 года появляются значительные и знаковые произведения в кино. Большинство фильмов начала 1950-х гг. не сопоставимы с этими картинами.

В очередной раз в начале 1955 года был подвергнут критике период малокартинья. Один из заместителей министра

²²⁴ Там же. Л. 21.

²²⁵ Там же. Д. 344. Л. 18.

²²⁶ Там же. Д. 229. Л. 62.

²²⁷ В прокате — «Об этом забывать нельзя».

²²⁸ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 212. Л. 95.

В. С. Кеменов заявил: «... голод, который был создан в области кинопродукции, изжить невозможно. Это — преступление и с точки зрения народа, и с точки зрения финансов...»²²⁹ Он продолжил жесткую критику тех установок, которые существовали в начале 1950-х гг.: «мне кажется, что даже речи о том, чтобы вернуться к прежней практике, к прежней неверной установке, что должно быть 5 уникальных фильмов, созданных пятью гениями, даже речи об этом не может быть. Эта установка, мне кажется, где-то даже высмеяна»²³⁰.

В феврале 1955 года было решено отправить план, представленный К. С. Кузаковым, на доработку. Эта доработка была закончена к концу месяца. Главными фильмами, по замыслу Кузакова, должны были стать: «Высота» — ставит молодой режиссер Ордынский²³¹, «История одной любви»²³² — Райзман, из комедий «Каменное сердце»²³³ — Самсонов, «6 колонна»²³⁴ — Ромм, «Отелло» — Юткевич, «Салтанат» — Пронин. По Ленфильму: «Дело Румянцева» — ...²³⁵, «Наши будни»²³⁶ — Эрнер²³⁷, «Чужая родня» — молодой режиссер Швейц²³⁸. По студии имени Горького: «К новому берегу» — Луков, «Дорога правды», «Земля и люди» — Ростоцкий. Из комедий — «Солдат Иван Бровкин», из детского фильма «Его товарищи» — Бродский. Киевская студия: «Мать» — Донской, «Великое братство» — по Корнейчуку, «Педагогическая поэма»²³⁹. Интересно, что первоначально на роль главной героини (Мадлен) в фильме М. Ромма «Убийство на улице Данте» намечалась актриса Э. Быстрицкая. Но в декабре 1955 года она была заменена на другую актрису²⁴⁰.

²²⁹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 340. Л. 36.

²³⁰ Там же. Л. 37.

²³¹ Постановщиком стал А. Зархи.

²³² В прокате — «Урок жизни».

²³³ В прокате — «За витриной универмага».

²³⁴ В прокат вышел под названием «Убийство на улице Данте».

²³⁵ так в документе.

²³⁶ В прокате — «Неоконченная повесть».

²³⁷ Так в документе.

²³⁸ Так в документе, правильно — М. Швейцер.

²³⁹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 340. Л. 9.

²⁴⁰ Там же. Д. 331. Л. 1.

Примечательно, что как минимум четыре фильма из тех, которые намечались главными в плане 1955 года, периодически демонстрируются по телевидению и сейчас.

Среди совершенно новых тем в этом плане — «Дело Румянцева». В либретто было указано, что фильм «о силе советского коллектива, восстанавливающего доброе имя человека»²⁴¹. В этом фильме впервые была затронута тема несправедливо обвиненного человека, которому впоследствии было возвращено честное имя. Фильм был запущен в подготовительный период приказом по Министерству культуры от 29 марта 1955 года²⁴², в производство — 28 июня 1955 года²⁴³ и снят на цветную пленку в рекордные (по сравнению с фильмами периода «малокартинья») сроки. В конце марта того же года был запущен в подготовительный период фильм «Лев Гурыч Синичкин»²⁴⁴, постановщик фильма — К. К. Юдин. В записке К. С. Кузакова относительно фильма указывалось, что «воспроизведение водевиля на экране будет полезно и интересно не только с точки зрения задач экранизации лучших произведений нашей отечественной литературы, но и в плане создания нужных советскому зрителю веселых, жизнерадостных, очень «зрелищных» кинокомедий»²⁴⁵.

Нельзя не отметить и постановку в план съемок фильма «Весна на Заречной улице», режиссеров Ф. Миронера и М. Хуциева, съемки которого планировались на Киевской киностудии. А ведь их дебют, короткометражка «Градостроители» в августе 1952 года был подвергнут разгромной критике на коллегии Министерства кинематографии СССР²⁴⁶. В середине 1950-х гг. приходят в игровое кино режиссеры В. Басов, Э. Рязанов²⁴⁷ (в 1955 году он поставил на «Мосфильме» совместно с С. Гуровым фильм «Счастливая юность»²⁴⁸, а в плане производства фильмов на 1956 год значился

²⁴¹ Там же. Д. 340. Л. 93.

²⁴² Там же. Д. 307. Л. 70.

²⁴³ Там же. Д. 314. Л. 13.

²⁴⁴ Там же. Д. 307. Л. 199.

²⁴⁵ Там же. Л. 201.

²⁴⁶ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3465. Л. 219, 221, 222.

²⁴⁷ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 331. Л. 8.

²⁴⁸ Там же. Д. 348. Л. 143. В прокате — «Весенние голоса».

фильм «Ах, сердце!» — комедия — кинообозрение режиссера Э. Рязанова по одноименной пьесе В. Полякова, высмеивающей равнодушие, пошлость, эгоизм, пережитки мещанства в личной и общественной жизни человека»²⁴⁹), Т. Абуладзе, Г. Чухрай, С. Параджанов, как автор сценария — писатель Д. Гранин²⁵⁰. Намечалась первая самостоятельная постановка режиссера С. Сиделева²⁵¹. Было запланировано создание фильма по сценарию Ольги Берггольц, но замысел не был воплощен²⁵². Намечалось создание фильма «В окопах Сталинграда» по одноименной повести В. П. Некрасова на киностудии «Ленфильм». Этот фильм был запущен в подготовительный период приказом министра культуры от 22 декабря 1955 года²⁵³ (режиссер — А. Г. Иванов)²⁵⁴ и съемки фильма «Брестская крепость» по сценарию К. М. Симонова²⁵⁵.

Из неосуществленных замыслов, указанных в плане съемок на 1955 год в плане Сценарной студии значилась подготовка сценария по мотивам романа В. Гроссмана «За правое дело»²⁵⁶. Фильм по другому его произведению, роману «Степан Кольчугин», был поставлен в тематический план на 1957 год²⁵⁷ (постановку

²⁴⁹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 352. Л. 74.

²⁵⁰ В тематическом плане съемок фильмо, принятом 17 ноября 1955 года был фильм «Искатели» по его сценарию (реж. М. Шапиро) — см. РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 326. Л. 146.

²⁵¹ Самая известная картина С. Сиделева — комедия 1957 года «Улица полна неожиданностей»; планом 1955 г. намечалось, что в 1957 году он поставит картине «Маша Степанова» о девушке-зоотехнике, возвратившейся после учебы в свою деревню — см.. РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 326. Л. 175.

²⁵² По плану, утвержденному в ноябре 1955 года, предполагались съемки фильма «Первороссийск» — «об утверждении советской власти посланцами В. И. Ленина, питерскими рабочими на Алтае, о их сыновьях и внуках, ныне поднимающих на этих местах целинные земли. По одноименной поэме О. Берггольц». В качестве режиссера намечался Г. Козинцев — см. РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 326. Л. 169.

²⁵³ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 331. Л. 8.

²⁵⁴ В прокате «Солдаты».

²⁵⁵ Фильм вышел в прокат под названием «Бессмертный гарнизон» — см. РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 326. Л. 149.

²⁵⁶ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 337. Л. 75, 93.

²⁵⁷ Там же. Д. 326. Л. 166.

осуществила режиссер Т. Родионова). В плане, утвержденном в ноябре 1955 года, значилась постановка в 1957 году на Тбилисской киностудии фильма «Фатима»²⁵⁸. В качестве автора сценария был указан классик отечественного немого кино Иван Перестиани (один из самых известных его фильмов — «Красные дьяволята»). Последний раз он работал в качестве сценариста и режиссера к полнометражным фильмам еще до Великой Отечественной войны. Но замысел написания Перестиани сценария к фильму «Фатима» не был осуществлен.

В разделе «фильмы для детей и юношества» предусматривалась первая экранизация молодого и очень популярного в тот период автора В. Розова — фильм «В добрый час» на киностудии имени М. Горького — этот сценарий «выборе профессии, о воспитании у молодежи любви к труду»²⁵⁹. На этой же киностудии планировали снять «Всадник без головы» по мотивам романа М. Рида. В начале 1950-х гг. экранизаций произведений не только зарубежных писателей, но и классиков русской литературы не было даже в проектах плана. А в декабре 1954 года министр Александров предлагал поставить в план экранизаций произведения К. Гольдони, научно-фантастические и приключенческие произведения иностранных авторов: «смотрите, какая очередь стоит за подпиской на Жюль Верна. Почему Жюль Верна не использовать для кинематографии? Несколько произведений были использованы, и они успехом пользуются»²⁶⁰.

Среди «исторических» фильмов была намечена и снята картина «Костер бессмертия» «о научном подвиге Джордано Бруно»²⁶¹.

При обсуждении плана вспомнили и о том, что талантливый актер Игорь Ильинский практически не снимается в кино. Н. П. Охлопков, еще в мае 1954 года сказал, что И. Ильинский мог консультировать авторов комедийных фильмов, на что один из участников обсуждения заметил: «актер Ильинский и сам может играть в кино» и Охлопков подтвердил: «кстати

²⁵⁸ Это «экранизация одноименного произведения осетинского писателя К. Хетагурова» — см.. РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 326. Л. 188.

²⁵⁹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 340. Л. 126.

²⁶⁰ Там же. Д. 235. Л. 42.

²⁶¹ Там же. Д. 340. Л. 88.

говоря, Ильинский и сам может играть в кино»²⁶². И вот, в марте 1955 года опять затронули эту тему. Один из заместителей министра Н. Е. Твердохлебов заявил: «Закройщик из Торжка» идут смотреть только потому, что там играет Ильинский. Надо делать кинозвезд, тех, кто нравится, надо снимать из фильма в фильм. Это играет главную роль в нашей кинематографии»²⁶³. Предложение о привлечении в кино Игоря Ильинского поддержал и начальник Главного управления кадров Министерства В. Ф. Рязанов: «Он очень незагружен. В театре он используется, но это безобразие, что десятки лет он не используется на экране... Дайте ему возможность не только ждать, когда для него напишут, он ждет уже 15 лет, а соедините его с хорошим писателем...»²⁶⁴. Вероятно, отчасти благодаря такому вниманию к дарованию Ильинского со стороны руководителей Министерства, было предопределено его участие в съемках ставшей популярной «Карнавальная ночь». Тема создания института звезд в отечественном кинематографе была продолжена в октябре 1955 года тем же Твердохлебовым: «Нашим громадным упущением является то, что наша кинематография растеряла любимых народом актеров. Зритель идет не только на название, не только на режиссера, но и на актера. У нас были любимые актеры — герои, комики, простаки, — мы их растеряли. Нужно отобрать этих людей, снимать их из картины в картину. Помимо личных качеств, звезды надо еще и сделать, — надо рекламировать и актеров. У нас должны быть постоянные кадры киноактеров»²⁶⁵. А ведь еще три года назад существовала практика публичного «избиения» ведущих деятелей кино.

Несколько позднее Н. П. Охлопков заявил: «я не боюсь сказать, что нужен и развлекательный жанр, — не такой, какой делается для детей, но в котором и нет проблем «Гамлета», «Бориса Годунова». Первая просьба — побольше комедий. Публика любит смеяться. Это после большого, огромного молчания в области комедии...»²⁶⁶.

²⁶² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 229. Л. 109.

²⁶³ Там же. Д. 340. Л. 32.

²⁶⁴ Там же. Л. 42.

²⁶⁵ Там же. Д. 352. Л. 12–13.

²⁶⁶ Там же. Д. 342. Л. 128.

Приказом от 30 апреля 1955 года было принято решение о производстве на киностудии «Мосфильм» фильма «Отелло» (режиссер — С. Юткевич)²⁶⁷. В конце 1954 года он принял предложение заместителя министра культуры Н. П. Охлопкова о постановке этого фильма. Затем Юткевич беседовал в ЦК КПСС по этому вопросу. Решение о постановке «Отелло» вызвало резонанс за рубежом. Польский журнал «Фильмовник квартальный» опубликовал режиссерскую экспликацию, сообщение о планах экранизации «Отелло» было опубликовано и лондонской «Таймс». На основании последнего от английских киностудий стали поступать предложения о совместной постановке «Отелло». В роли исполнителя главной роли С. Юткевич изначально видел американского актера Поля Робсона²⁶⁸.

Интересно, что одним из первых приказов, подписанных Н. А. Михайловым в качестве министра культуры СССР, был приказ «О мероприятиях по созданию научно-популярных фильмов в связи с решением январского пленума ЦК КПСС и о мерах по обеспечению их широкого показа населению»²⁶⁹. Им предусматривалось создание целого ряда научно-популярных и документальных фильмов, популяризирующих выращивание кукурузы.

В 1955 году была подкорректирована линия развития киноиндустрии. На первой коллегии с участием Н. А. Михайлова, министр обрушился с критикой на Главное управления кинематографии и его руководителя К. С. Кузакова за слишком «либеральный» подход к составлению смет кинофильмов и неэффективное использование средств. В полемику с министром вступил член коллегии, директор «Мосфильма» И. А. Пырьев: «у нас есть недостатки, но у нас есть и достоинства, которые появились за 2 года»²⁷⁰. Он заявил, что состояние в кинематографии нельзя характеризовать только как плохое. Нельзя запугивать молодежь, «потому что она и так запугана, полузагнана и временем, когда людям не давали 25 лет возможности ставить и тем, что опыта у них нет»²⁷¹.

²⁶⁷ Там же. Д. 309. Л. 129.

²⁶⁸ Там же. Л. 134.

²⁶⁹ Там же. Д. 308. Л. 250.

²⁷⁰ Там же. Д. 342. Л. 106.

²⁷¹ Там же.

Пырьев заявил, что «надо ломать старую систему» и что «можно работать лучше, скорее, дешевле, но для этого нужны конкретные предложения». Он сказал, что необходимо «упразднить вообще старую систему, существующую с 1937 года, которая мешает нам, связала нам руки — по подготовительному периоду, по репетициям, по всему»²⁷². В споре с министром Михайловым Пырьева поддержали режиссеры С. А. Герасимов и Г. Л. Рошаль. Герасимов, в частности, сказал: «и мы хотим делать лучше. А не так, как аппарат всегда прав, а мы предмет для изучения, не задумали ли мы какие-то еретические мысли»²⁷³. Рошаль поддержал картину Герасимова «Надежда»: «... я наверно один останусь, но я лично смотрел взволнованно, я ничего вредного не нахожу». Он же, едва ли не единственный из режиссеров периода «малюкартинья», критически высказался о собственном опыте работы в жанре историко-биографических фильмов: «мне стыдно, что я делал «Мусоргского», «Павлова»²⁷⁴.

Среди значительных по теме картин, выпущенных в первой половине 1955 года в приказе по Министерству культуры СССР, подписанном 30 августа 1955 года первым заместителем министра С. В. Кафтановым, отмечались: «К новому берегу» (реж. Л. Луков), «Крушение эмирата» (режиссеры В. Басов и Л. Файзиев), «Салтанат», (реж. В. Пронин), «Они спустились с гор» (реж. Н. Санишвили), «Овод» (реж. А. Файнциммер), «Попрыгунья» (реж. С. Самсонов). К слабым фильмам были отнесены фильмы «Ляна» (реж. Б. Барнет), «Сестры Рахмановы» (реж. К. Ярматов), и, как ни странно, фильм «Доброе утро» (реж. А. Фролов)²⁷⁵. Этот фильм периодически демонстрируется в настоящее время. И, возможно, повторный показ является свидетельством того, что он выдержал испытание временем.

Корректировку в киноиндустрии в начале 1956 года констатировал заместитель министра культуры СССР В. Н. Сурин: «1955 год показателен и симптоматичен. Если мы его правильно проанализируем, то изучим ошибки, которые были обнаружены.

²⁷² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 342. Л. 108.

²⁷³ Там же. Л. 114.

²⁷⁴ Там же. Л. 117.

²⁷⁵ Там же. Д. 318. Л. 239.

Мне думается, что основной недостаток фильмов выпуска 1955 года (это относится не только к «Мосфильму», но и ко многим другим студиям) заключается в том, что мы выпускаем фильмы на незначительные, маловажные, малоинтересные темы. В этих фильмах зачастую затрагиваются личные судьбы отдельных людей, частные вопросы их жизни в быту, то есть мелкие, частные проблемы, и не затрагиваются глубокие идейные, политические вопросы...»²⁷⁶. По мнению Сурина, такие фильмы как «Дело Румянцева», «Неоконченная повесть» Эрмлера, «Продавцы и покупатели» («За витриной универмага»), «Урок жизни», «Сын», выпущенные в 1955 году — хорошие, интересные, но затрагивают небольшие темы — «масса неустроенных личных жизней, которая не определяет уровня жизни и характера деятельности, содержания процессов, которые происходят в жизни страны»²⁷⁷. Министр Михайлов ссылаясь в этом вопросе на Хрущева: «Никита Сергеевич недавно говорил, что нет противоречия в том, что и хвалят и критикуют. Говоря о хорошем, мы вскрываем и недостатки и ищем пути, чтобы улучшить работу»²⁷⁸. Михайлов подверг решительной критике не только саму практику съемки малого количества фильмов, но и изменение тематического плана съемок в процессе его выполнения, а также положение о порядке утверждения сценариев к фильмам: «думаю, что у нас в руководстве делом кино имели место серьезные недостатки, а порой ошибки. Ошибкой, несомненно, было то, что мы свели выпуск фильмов к 5–6 фильмам в год. Ошибкой было то, что иногда не только на полпути, а, может быть, иногда и на одной трети пути тему изменяли, говорили, что она теперь не нужна, и начиналась другая тема»²⁷⁹. Относительно положения, созданного в 1947 году Михайловым было заявлено, что оно стало как издание «библиографической редкостью, а как положение — архаизмом. Например, сценарий литературный должен утверждать министр кинематографии»²⁸⁰. Это было критикой

²⁷⁶ Там же. Д. 436. Л. 46.

²⁷⁷ Там же. Л. 47.

²⁷⁸ Там же. Л. 56.

²⁷⁹ Там же. Л. 57.

²⁸⁰ Там же. Л. 64.

порядков в кинематографии, существовавших при Сталине. Ныне политическое руководство страны не только само задавало тон изменениям в руководстве с сфере кинематографии, но и оказывало поддержку начинаниям в сфере киноискусства: «Центральный комитет партии и его Президиум, — это только за счет Центрального комитета партии и Правительства надо отнести, — поддержали все то, что просило Министерство относительно кино. Я не ошибусь, если скажу, что 30% всех капиталовложений пойдет на кино, даже больше»²⁸¹.

В октябре 1955 года, при обсуждении плана производства фильмов в 1956 году, министр культуры Н.А. Михайлов призвал закончить считать большим достижением сам факт резко возросшего количества снимаемых фильмов: «может быть, нам пора с воспоминаниями о периоде 6 картин в год уже покончить. Мы уже выросли из этого настолько, чтобы нам не брать это как пример, откуда мы начали свою творческую деятельность»²⁸². Так, министром задавались новые критерии оценки достижений в сфере кинематографии.

В начале 1956 года Михайлов так видел задачу Министерства в области кинематографии: «не командуя, не администрируя, не насаждая вкусовщины, а прислушиваясь к мнению творческих работников, можно организовать дело. Только так мы понимаем»²⁸³.

После того, как были осуждены основные принципы и установки периода «малокартинья» в плане художественного решения кинофильмов, в 1954–1955 гг. достигнуто резкое увеличение количества создаваемых фильмов, началась интенсивная работа по расширению, реконструкции и техническому переоснащению киностудий, освоение новой техники съемок, в частности широкоэкранный кино и стереофонического звука²⁸⁴.

Михайлов главную задачу кинопроизводства в 1956 году, выразил в трех установках: «За высокое качество кинокартин! За сокращение сроков производства! За удешевление сто-

²⁸¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 436. Л. 67.

²⁸² Там же. Д. 352. Л. 19–20.

²⁸³ Там же. Д. 436. Л. 71.

²⁸⁴ Там же. Д. 195. Л. 18.

имости!»²⁸⁵. По представленному в октябре 1955 года плану, в 1956 году предусматривалось создание 75 полнометражных художественных фильмов. Из них 48 кинокартин на современную тему, 11 фильмов на историко-биографическую тематику, 7 кинокомедий, 4 фильма для детей, 4 спортивных и приключенческих фильма²⁸⁶.

Наряду с «реабилитацией» некоторых фильмов, созданных ранее, происходило возвращение авторов и литературных произведений²⁸⁷, находившихся под запретом: официальным или неформальным. В частности, возвращались широкой публике произведения Ф. М. Достоевского. Надо отметить, что его имя и в сталинское время не находилось под полным запретом и не было предано забвению. Достаточно вспомнить эпизод из кинофильма «Весна» (1947 г.), в котором героиня Ф. Раневской говорит, что возьмет с собой «Идиота», чтобы не скучать в троллейбусе, а в кадре показана сама книга, изданная до революции (в окончании заглавия — твердый знак). В Москве существовал музей Ф. М. Достоевского, в 1948 году издательством «Искусство» был подготовлен большой альбом иллюстраторов Достоевского, «но тогда он не мог быть издан»²⁸⁸. Вместе с тем Достоевский не переиздавался, его творчество не изучалось и не популяризовалось. В декабре 1955 года, в связи с предстоящим юбилеем писателя, обсуждался вопрос о съемках художественных фильмов по его произведениям. На коллегии решали с экранизации какого произведения начинать. Выбор был между «Преступлением и наказанием», «Идиотом», «Петербуржской ночью», «Униженными и оскорбленными». К тому моменту И. А. Пырьев создал сценарий по роману «Идиот»²⁸⁹. Поэтому, под определенным нажимом режиссера решили, что первым, после долгого перерыва, должен быть поставлен именно «Идиот». Занятостью И. А. Пырьева на должности директора Мосфильма, его общественной деятельностью,

²⁸⁵ Там же. Д. 436. Л. 56.

²⁸⁶ Там же. Д. 352. Л. 53–55.

²⁸⁷ Подробней это будет рассмотрено ниже.

²⁸⁸ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 357. Л. 31.

²⁸⁹ Там же. Л. 32.

а также работой над другими проектами можно отчасти объяснить сдачу картины в 1958 году. То есть, спустя почти три года после принятия решения об экранизации.

Нельзя не упомянуть и о коренном изменении концепции развития кино. В начале 1950-х гг. преобладала точка зрения, что один фильм может идти в прокате несколько лет и зритель может смотреть в кинотеатре один фильм несколько раз. Так, министр кинематографии И. Г. Большаков утверждал в начале 1950 года: «вот «Кубанские казаки» можно 10 раз смотреть. «Падение Берлина» я смотрел 10 раз и еще много раз буду смотреть и всегда находить новые детали, ракурсы, которых я первые два раза не видел... настоящее произведение можно смотреть 20 раз»²⁹⁰. А в начале 1954 года, один из руководителей Министерства, член коллегии А. А. Пузин, при обсуждении вопроса о телевидении выступил за создание второй программы, потому что: «мы даем пьесу по телевизору. Человек ее смотрел и не хочет ее смотреть. Мы могли бы дать в это же время кинокартину. Это не так сложно, если давать одновременно две программы. Приемники же делают на три программы»²⁹¹. Это высказывание свидетельствует о совершенно ином подходе к удовлетворению зрительских запросов.

Существенное увеличение количества снимаемых фильмов можно было достичь на имеющихся мощностях киностудий. Например, чтобы увеличить количество снятых фильмов в три раза, по сравнению с 1952 годом, достаточно было полностью загрузить все киностудии страны. Но для обеспечения плана, по которому предусматривалось производство в конце 1950-х гг. до 150 фильмов в год требовалось увеличение производственных мощностей киностудий и их техническое перевооружение. В 1954 году происходило строительство новых павильонов и расширение цехов на «Мосфильме» и «Ленфильме», начато строительство новых зданий для киностудий в Ташкенте и Баку, проектные работы для строительства помещений для Рижской, Минской, Вильнюсской и Сталинобадской (ныне г. Душанбе).

²⁹⁰ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 2755. Л. 113.

²⁹¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 228. Л. 180.

Но и эти меры были признаны Министерством культуры СССР в августе 1954 года недостаточными для обеспечения плана. Оно дополнительно предлагало построить киностудию «под Москвой». В качестве места строительства новой крупнейшей киностудии был предложен город Переславль-Залесский в Ярославской области (находится в 140 км от Москвы)²⁹². Начало работ по строительству намечалось в 1956 году, а окончание в 1960 году. Строительство этой киностудии было самой большой статьей расходов на кино — 400 миллионов рублей. Предполагалось, что на киностудии в Переславле-Залесском будет ежегодно создаваться до 25 полнометражных кинофильмов. Предлагалось также построить новые здания для киностудий в Ашхабаде, Ереване, Кишиневе, Петрозаводске (который тогда был столицей союзной республики), Таллине и Фрунзе (ныне Бишкек). Провести реконструкцию «Ленфильма», Киевской и Тбилисской киностудии, а также Черноморской кинофабрики (так тогда называлась Одесская киностудия)²⁹³. Также предлагалось командировать в Западную Европу специалистов «для ознакомления на месте с последними достижениями в области кинотехники»²⁹⁴. Предложения Министерства культуры были приняты частично, от идеи строительства киностудии в Ярославской области отказались.

В марте 1954 года Министерство культуры СССР поддержало ходатайство ЦК Компартии и Совета министров Литовской ССР о реорганизации Литовской киностудии хроникально-документальных фильмов в Литовскую киностудию художественных и хроникальных фильмов и обратилось в Правительство СССР. Совет министров СССР распоряжением от 5 июня 1954 года принял решение о строительстве новой киностудии в Вильнюсе²⁹⁵. Распоряжением Правительства СССР от 14 сентября 1954 года Таллинская студия кинохроники была преобразования в киностудию художественных и хроникальных фильмов²⁹⁶. Подобную

²⁹² К тому моменту здесь уже находилась фабрика по производству пленки.

²⁹³ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 219. Л. 137, 140.

²⁹⁴ Там же. Л. 141.

²⁹⁵ ГАРФ. Ф. 5446. Оп. 88. Д. 1789. Л. 255.

²⁹⁶ Там же. Д. 1790. Л. 226.

просьбу Министерства культуры СССР в отношении Кишиневской киностудии союзное Правительство не поддержало²⁹⁷. В 1954 году Черноморская кинофабрика в г. Одессе²⁹⁸ (на тот момент — филиал «Мосфильма») была преобразована в Одесскую киностудию, которая была передана в ведение Министерства культуры УССР²⁹⁹. Министерство культуры Украины выступило с предложением о передачи в подчинение Украины и Ялтинского филиала «Мосфильма». Но Министерство культуры СССР не согласилось с предложением украинского Министерства культуры: «по своим техническим возможностям эта кинофабрика без коренной ее реконструкции не может самостоятельно осуществлять постановку и является южной базой, которая обеспечивает проведение натуральных съемок по фильмам других киностудий Советского Союза»³⁰⁰.

Изменения происходили и в деле проката зарубежных фильмов, и в плане сотрудничества с западными кинематографистами. Так, весной 1954 год Министерство культуры впервые обратилось в Правительство с просьбой о разрешении закупки современного американского фильма «Соль земли» Г. Бибермана³⁰¹. Намечалось создание фильмов совместно с киностудиями государств, которые не были социалистическими, в частности,

²⁹⁷ ГАРФ. Ф. 5446. Оп. 88. Д. 1790. Л. 61–65.

²⁹⁸ До 1938 г. в Одессе существовала киностудия художественных фильмов. Она, по постановлению Совнаркома СССР от 23.03.1938 г., была передана в систему бывшего Комитета по делам кинематографии распоряжением СНК СССР от 7.07.1944 г. № 14049 — «на базе указанной студии была организована Черноморская кинофабрика для обслуживания других киностудий при съемках кинокартин, связанных с морской и летней натурой. Постановлением Совета министров СССР от 20 августа 1951 г. № 3065 Черноморская киностудия была преобразована в филиал киностудии «Мосфильм» для обслуживания натуральных киносъемок. Однако по своей производственной структуре указанная кинофабрика является киностудией, способной выпускать в год 2-3 художественных фильма». См: ГАРФ. Ф. 5446. Оп. 88. Д. 1790. Л. 299.

²⁹⁹ Там же. Л. 289–300.

³⁰⁰ Там же. Л. 296.

³⁰¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 214. Л. 12.

с Индией³⁰². В Великобританию и Францию для изучения опыта кинопроизводства стали выезжать ведущие кинематографисты: Г. В. Александров, И. А. Пырьев, С. А. Герасимов. В прокате стали появляться современные фильмы западных стран, в частности, Франции. При обсуждении тематического плана создания фильмов в начале февраля 1955 года, заместитель начальника Главного управления по производству фильмов Министерства культуры Писаревский заявил, что надо «... шире поставить вопрос об этих постановках, например с такими странами, как Финляндия, Франция, может быть Англия»³⁰³. В качестве примера совместной постановки с иностранными кинематографистами можно назвать фильм «Урок истории», режиссера Л. О. Арнштама. В центре сюжета фильма — процесс над Г. Димитровым в Германии в 1933 год. Сценарий «Поджигатели войны» был написан Арнштамом и неоднократно обсуждался в конце 1940-х гг. Предполагалось, что съемки будут осуществлены силами отечественных кинематографистов. Но фильм тогда так и не был принят к постановке. Приказом от 31 декабря 1955 года совместный советско-болгарский фильм «Урок истории», был запущен в производство³⁰⁴. В плане, принятом в ноябре 1955 года, значились съемки совместных фильмов с кинематографистами Китая («Живая стена») ³⁰⁵ и Польши («Два поэта») ³⁰⁶.

Серьезные изменения в середине 1950-х гг. затронули также сферу документального и научно-популярного кино. Это коснулось как их производства, так и проката. Интересно, что уже в плане, составленном в 1955 году (то есть за два года до запуска первого искусственного спутника Земли) значились научно-популярные фильмы

³⁰² В плане, утвержденном в ноябре 1955 года планировались съемки кинокартины «Хождение за три моря» о путешествии Афанасия Никитина — см. РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 326. Л. 180.

³⁰³ Там же. Д. 337. Л. 10.

³⁰⁴ Там же. Д. 331. Л. 296.

³⁰⁵ «О помощи советских специалистов в строительстве ирригационной системы на реке Хуан-Хе — см.. РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 326. Л. 180.

³⁰⁶ «О дружбе двух великих поэтов А. Пушкина и А. Мицкевича» — см. РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 326. Л. 181.

о полетах в космос: «Искусственный спутник Земли» (Луна № 2218-бис)» и «Дорога к звездам» — Об исследованиях советских ученых и инженеров в области ракетной техники, о принципах действия ракет, предназначенных к запуску в верхние слои атмосферы»³⁰⁷. А в плане производства художественных фильмов, утвержденном в 1955 году, были запланированы съемки научно-фантастического художественного фильма по сценарию А. Довженко «В глубинах космоса»³⁰⁸.

В 1955 году было принято решение о начале производства детского научно-популярного киножурнала «Хочу все знать» объемом в две части. Так, в 1956 году предусматривалось выпустить четыре выпуска этого киножурнала³⁰⁹.

В сфере кино в период с апреля 1953 года происходили глобальные, революционные изменения в разных смыслах. В смысле количественном — не только подвергнута разгромной критике, но и решительно осуждена практика создания малого числа кинокартин. Развернулась грандиозная работа по расширению и реконструкции существующих мощностей, строительству новых зданий для киностудий. Наконец, произошло внедрение технических новшеств — прежде всего, стоит отметить первые опыты съемок широкоэкранных фильмов, разработки в области широкоформатного, панорамного кино, внедрение записи стереофонического звука на магнитную дорожку. Закладывались и создавались новые стандарты в сфере производства и проката кино.

Изменения политики в области кинопроизводства происходили не одномоментно. Можно выделить несколько важных этапов. Начало решительному пересмотру предшествующей практике было положено в конце апреля 1953 года с принятием решения о прекращении работы над историко-биографическими фильмами, производство которых считалось ранее приоритетным. В качестве точки отсчета следующего этапа изменений в сфере кинематографии можно условно считать отстранение

³⁰⁷ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 354. Л. 31.

³⁰⁸ Там же. Д. 326. Л. 186.

³⁰⁹ Там же. Д. 354. Л. 25.

от руководства в кино всех главных руководителей бывшего Министерства кинематографии весной 1954 года. Знаковые события этого этапа — обсуждение сценария С. А. Герасимова «Дочь народа» в мае 1954 года, фильма И. А. Пырьева «Испытание верности» и назначение Пырьева на должность директора «Мосфильма» осенью 1954 года. Этот период стал апогеем «стихийной оттепели», об особенностях которой будет сказано ниже.

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

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

ТЕАТР

В первые месяцы «оттепели» в сфере театрального искусства, в отличие от кино, значительных изменений не происходило. 25 июня 1953 года Министерством было принято решение «временно воздержаться» от постановки пьесы О. М. Мальцева «Югославская трагедия»³¹⁰. Но это было скорее естественной реакцией на смену курса политического руководства страны, на нормализацию отношений с Югославией.

В середине июля 1953 года первый заместитель министра культуры И. Г. Большаков отмечал, что «появились первые³¹¹ сатирические пьесы: «Раки» Михалкова, «Гибель Помпеева» Вирты и «Когда ломаются копыя» Погодина...»³¹². В конце того же месяца в Министерстве культуры обсуждалась комедия С. В. Михалкова «Раки». В основу комедии был положен «фельетон о ротозеях

³¹⁰ Там же. Д. 71. Л. 5.

³¹¹ Имеются в виду первые сатирические пьесы, созданные после XIX съезда КПСС, прошедшего в октябре 1952 года.

³¹² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 14. Д. 1. Л. 18.

и обманувшем их авантюристе», опубликованный в журнале «Крокодил» и перепечатанный газетой «Правда»³¹³. В композиционном отношении пьеса «Раки» во многом напоминала сюжетную схему «Ревизора». Заместитель начальника Главного управления искусств Министерства культуры М. И. Чулаки считал, что действительность получила одностороннюю характеристику, но, тем не менее, её можно было оставить в репертуаре (пьеса шла в 15 театрах), не рекомендуя для широкого распространения.

К сожалению, поскольку стенограммы заседаний коллегий Министерства культуры СССР за 1953 год не сохранились, остаются неясны детали обсуждения вопросов, рассматривавшихся в Министерстве в этом году. И, в частности, точка зрения министра П. К. Пономаренко по тем или иным вопросам. Последняя коллегия, в которой он принимал участие, состоялась 23 января 1954 года. Относительно театральной сферы сохранилось, наверно только одно его замечание, свидетельствующее об осторожном, если не сказать бюрократическом подходе. В начале января обсуждался вопрос о предложениях заместителя министра Н. Н. Беспалова по репертуарному плану Ленинградского государственного академического Малого оперного театра на 1954 год. Пономаренко сказал: «Я думаю, что такие театры мы должны рассматривать, но утверждать мы не будем. У нас нет замечаний. Если появится что-то политически неверное или ненужное — мы за это несем ответственность. Но стеснять театры мы не будем. Если им потребуется заменить какую-нибудь вещь, мы разрешим. По плану постановки у Министерства замечаний нет»³¹⁴. Это высказывание Пономаренко по поводу ответственности ставило руководство управления театров в странное положение. По сути, оно лишалось директивных функций, но, вместе с тем отвечало за «неблагонадежные» спектакли.

Инициаторами изменений в театральной сфере были театральные деятели. 2 июня 1953 года в «Литературной газете» вышла редакционная статья «Убрать все преграды между драматургом и театром». В статье, в частности говорилось о том, что

³¹³ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 76. Л. 195.

³¹⁴ Там же. Д. 228. Л. 92.

контроль со стороны органов Министерства культуры является мелочной опекой над театрами и тормозит развитие драматургии³¹⁵. В главном печатном органе страны — газете «Правда» 6 сентября того же года была опубликована передовая статья «К новому подъему театрального искусства», а 9 октября того же года напечатана статья народного артиста СССР Н. К. Черкасова «Заметки о театре», в которой ставился вопрос о формировании репертуара театров и порядке выпуска новых спектаклей. 15 октября в «Литературной газете» вышла статья Б. Лавренева и В. Пименова «Формальная опека или творческое руководство». В этих статьях говорилось о том, что соответствующие органы управления Министерства культуры задерживают выход на сцену хороших пьес. Позиция, выраженная в статьях в «Литературной газете» была признана неправильной министром культуры П. К. Пономаренко³¹⁶.

По состоянию на 1953 год вопрос о выпуске того или иного спектакля в решался не руководством театра, а вышестоящими инстанциями. А. А. Фадеев в записке на имя Г. М. Маленкова и Н. С. Хрущева от 11 сентября отмечал, что пьеса К. М. Симонова «Доброе имя», принятая к постановке во МХАТе и Ленинградском театре им. А. С. Пушкина была снята с репертуара по распоряжению одного из руководителей управления театров Министерства культуры СССР Северина³¹⁷. Фадеев призывал избавить театры от мелочной опеки низовых партийных организаций и руководства Министерства культуры. Он предлагал подчинить три театра: Художественный, Малый и имени А. С. Пушкина непосредственно ЦК КПСС, с тем чтобы ЦК «смог непосредственно определять и направлять всю театральную политику, и, в первую очередь, всю репертуарную политику в стране»³¹⁸. Помощниками ЦК в этом деле Фадеев видел Всесоюзное театральное общество и Союз советских писателей. Такое подчинение трех крупнейших театров, по Фадееву, благоприятно сказалось бы на всех театрах страны. В ведении Министерства

³¹⁵ Аппарат ЦК КПСС и культура 1953–1957: Документы. М. 2001. С. 178.

³¹⁶ Там же. С. 179.

³¹⁷ Там же. С. 145.

³¹⁸ Там же. С. 150.

культуры СССР Фадеев предлагал оставить только материальные вопросы, с которыми «такие опытные в хозяйственном отношении работники, как т. Беспалов или т. Большаков вполне справятся»³¹⁹. К предложениям Фадеева высшее политическое руководство страны не прислушивалось.

Перемены в области театрального искусства начали активно осуществляться после ухода П.К. Пономаренко с поста министра. Тема расширения прав директоров театров обсуждалась на заседании коллегии Министерства культуры СССР 18 февраля 1954 года. По существовавшему на тот момент положению, театры не имели права самостоятельного выбора той или иной пьесы, «заключения договоров с авторами на создание новых произведений, выпуска подготовленных премьер, а также определения количества, сроков подготовки и размеров затрат на новые постановки»³²⁰. Театры, «в погоне за выполнением плана, тащат на сцену слабые пьесы. Планы нужно выполнять, потому что планы-то по количеству»³²¹ — отмечал первый заместитель министра С.В. Кафтанов. Участник этого обсуждения Н.Е. Твердохлебов говорил о том, что ранее руководящие органы «постоянно вмешивались в вопросы репертуара театров, количества новых постановок, принимали в кавычках, нередко вновь выпущенные спектакли, давали всевозможные указания, часто мешающие, а не помогающие повышению идейно-художественного качества наших спектаклей, была подвергнута справедливой критике и назрел вопрос, чтобы пересмотреть установившуюся практику. Предполагается, чтобы директоры театров сами устанавливали репертуар театров и количество новых постановок, которое должно утверждаться вышестоящими органами, так как это является элементом государственного плана»³²². Другой первый заместитель министра культуры И.Г. Большаков заявил: «практика после 1948 года показывает, что привела не к улучшению театрального искусства, а к ухудшению. Такая бюрократическая препона не соответствует улучшению качества театрального

³¹⁹ Аппарат ЦК КПСС и культура 1953–1957: Документы. М. 2001. С. 151.

³²⁰ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 209. Л. 3.

³²¹ Там же. Д. 228. Л. 173.

³²² Там же. Л. 154.

искусства. Надо побыстрее войти в Правительство»³²³. Интересно, что это говорил тот самый И. Г. Большаков, который будучи министром кинематографии занимался воплощением политики «малокартинья» в жизнь. Большаков в своих работах обосновывал эту политику³²⁴. В 1954 году он выступал за решительные перемены в театральной сфере и критиковал порядки, сложившиеся в театрах в конце 1940-х — начале 1950-х гг. Данное высказывание Большакова, а также заявление о том, что записку с предложениями по реформе управления театральной сферой надо сделать «убедительнее, принципиальнее», а её подготовку «не надо задерживать» свидетельствует о том, что ранее Большаков был только исполнителем решений вышестоящих органов.

Министерство культуры предлагало значительно расширить права директоров театров. Сам факт обсуждения этой темы свидетельствовал о желании изменить существующее состояние дел. Твердохлебов сообщил, что «эти предложения требуют некоторого изменения ранее имевшихся приказов и постановлений Совета министров СССР от 1948 и 1949 гг. В частности, мы просим коллегия поставить вопрос об изменении постановления 1948 года, где было записано, как недостаток, что Комитет по делам искусств не утверждает смет, а также пункт 2 постановления Совета министров от 1949 года, где установлено количество постановок»³²⁵. Руководители крупнейших театров участвовали в обсуждении и поддерживали изменения существовавшей системы. В частности, известная актриса А. К. Тарасова, которая в тот период была директором МХАТа, сказала: «Эти предложения накладывают большую ответственность на театр. Все театры ждут решения этих вопросов. Ответственность большая, но она и должна быть»³²⁶. Ей вторил директор Малого театра М. И. Царев, заявляя, что сейчас у руководства театров «связаны руки»³²⁷. С. В. Кафтанов отмечал, что «постановление, которое

³²³ Там же. Л. 172.

³²⁴ См. например: Большаков И. Г. Советское киноискусство в послевоенные годы. М. 1952.

³²⁵ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 228. Л. 155.

³²⁶ Там же. Л. 159.

³²⁷ Там же. Л. 160.

намечается, ведет, главным образом, к тому, чтобы наши театры ставили лучшие пьесы, чтобы повышали художественный уровень пьес и развязывали творческую инициативу»³²⁸.

Тему расширения прав директоров театров продолжили обсуждать на коллегии 17 апреля 1954 года, после того, как в руководстве Министерства произошло обновление. Обсуждался также и вопрос «об упрощении системы прохождения пьес»³²⁹. При системе, сложившейся к 1954 году, роль художественного руководителя в театре была незначительной. Он находился в подчиненном положении по отношению к директору театра: «это создало в ряде театров неправильную обстановку. Творческие вопросы смяты. Я не хочу сказать, что художественного руководителя в театре не считают художественным руководителем, а только главным режиссером. А нужно было бы сделать так, чтобы художественный руководитель в театре имел всю полноту ответственности не только по творческим вопросам, но чтобы с ним согласовывались и экономические, финансовые вопросы. Нужно сделать так, чтобы эти вопросы в театре решались совместно»³³⁰ — утверждал заместитель министра В. С. Кеменов.

С. В. Кафтанов говорил о создавшемся положении так: «вообще многие творческие вопросы решались не только без участия общественности, но и без театра, многие вопросы предписывались сверху — эту пьесу поставим, эту не поставим, то есть не только совет, но и театр был обезличен в большой степени. Мы дальше считаем невозможным развивать искусство без широкого участия деятелей искусства»³³¹. Высказался Кафтанов об изменении политики в области театра: «можем ли мы сказать, что Станиславский прав и Немирович-Данченко нет, один прав, другой — нет. Нет, не можем: каждый прав по-своему. Нам надо это вливать в театры, студии, главки, которые призваны руководить этим делом. От милицейского подхода надо отказаться. Надо убедить человека, что он должен измениться, а не приказывать только. Убедить это сложнее, но это неизбежно. Мне кажется, нам нужно

³²⁸ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 228. Л. 174.

³²⁹ Там же. Д. 209. Л. 7.

³³⁰ Там же. Д. 229. Л. 124.

³³¹ Там же. Д. 234. Л. 18.

в главках иметь совещательные органы — коллегии, с которыми начальник Главного управления театров и музыкальных учреждений будет советоваться»³³². Это необходимо для того, «чтобы устранить элементы вкусовщины и более объективно решать, необходим коллективный опыт даже в вопросах искусства. Он нужен во всех областях — и в технике, и в науке, но в искусстве особенно важен»³³³. Кафтанов заявил, о необходимости привлечения творческих сотрудников к вопросам управления было дано свыше: «не то, чтобы мы делали их чиновниками, а чтобы мнение их всегда было учтено»³³⁴.

Заместитель министра Н. П. Охлопков отметил, что имеет «большое политическое значение то обстоятельство, что директорам дали большие права, чем они имели раньше. Мне кажется, что это привело к положительным результатам. Ведущие работники театров почувствовали большую ответственность»³³⁵.

В начале марта 1955 года был издан приказ министра культуры «об утверждении типового положения о Художественном совете театра»³³⁶. В приказе отмечалось, что в большинстве случаев художественные советы в театрах созывались нерегулярно. А основные вопросы жизни театра решались после 1954 года директором и художественным руководителем театров, без предварительного обсуждения с творческими силами театров. Принятое положение о художественном совете было призвано вовлечь театральную труппу в обсуждение наиболее насущных вопросов жизни театра: обсуждению текущего репертуара и подготовку новых спектаклей.

Весной 1954 года высшим политическим руководством была дана установка на обращение в театральном репертуаре к отечественной классике. Заместитель министра В. С. Кеменов, позднее так говорил об этом: «в свое время Александров, вернувшись из Совета министров СССР проинформировал, что есть указание, поскольку тяжелое положение создалось с репертуаром

³³² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 229. Л. 128.

³³³ Там же. Д. 234. Л. 18.

³³⁴ Там же. Л. 21.

³³⁵ Там же. Д. 229. Л. 116.

³³⁶ Там же. Д. 305. Л. 249.

в театрах, инсценировать классиков. Александров показал пьесу Кривошеина «Помпадуры и помпадурши» по Салтыкову-Щедрину. Я похвалил эту пьесу за язык, именно потому, что там был язык Салтыкова-Щедрина... Еще речь шла о второй пьесе — это «Драма на охоте» по Чехову. Александров дал вторую пьесу, я сказал, что эту пьесу ставить нельзя, так как это граничит с сексуальностью, которая переходит в порнографию. Я ушел от него. Через 3 недели получаю письмо Министра культуры РСФСР, к которому приколота записка Александрова «заключить с автором договор»³³⁷.

Во втором номере журнала «Театр» за 1954 год была опубликована пьеса Л. Зорина «Гости», ставшая одним из знаковых литературных произведений начала «оттепели». Управление театров и музыкальных учреждений Министерства культуры СССР и его репертуарно-редакторский отдел разрешили эту пьесу к постановке в театрах страны. В частности, она шла некоторое время в московском театре имени М. Н. Ермоловой. До тех пор, пока решением коллегии Министерства культуры СССР её постановка была запрещена. Героём пьесы, по мнению руководства Министерства, является «фальшивый человек, карьерист и негодяй, являющийся ответственным работником Министерства юстиции СССР»³³⁸. По мнению коллегии Министерства культуры, фабула пьесы состояла в том, что сама ответственная работа и материальная обеспеченность привели главного героя к социальному перерождению и нравственному падению, и, якобы порождают новый высший свет и буржуазию³³⁹. В пьесе «Гости» говорится о том, что для ответственных работников любой рядовой гражданин лишь «песчинка, один из тысячи просителей»³⁴⁰. Руководство Министерства культуры возлагало ответственность за выход этой пьесы не только на управление театров и музыкальных учреждений, но и на руководство Союза писателей. В частности, что такие известные и авторитетные авторы, как К. М. Симонов и Б. А. Лавренев дали пьесе положительную оценку и отнесли ее

³³⁷ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 344. Л. 52.

³³⁸ Там же. Д. 213. Л. 37.

³³⁹ Там же. Л. 37.

³⁴⁰ Там же. Л. 52.

«к числу достижений советской драматургии»³⁴¹. Заместитель министра В. С. Кеменов заявил, что Лавренев в своем докладе характеризовал пьесу Зорина «Гости» как достижение и выступил против людей, — я цитирую — «имеющих тенденцию без конца говорить о кризисе драматургии»³⁴².

Руководство Министерства культуры видело главный порок пьесы в том, что Л. Зорин, «пользуясь ремесленными приемами», неправильно изобразил работников аппарата «как некую касту, пренебрегающую интересами простых людей и противостоящую советскому народу»³⁴³. С точки зрения заместителя министра культуры СССР Ф. Д. Хрустова большой порок пьесы состоял и в том, что в ней давалось «противопоставление Москвы, центра, и провинции, краев»³⁴⁴. Ему вторил другой заместитель министра В. С. Кеменов: «мысль автора — что простые люди, провинция — это настоящие, хорошие люди, а люди центра, Москвы — люди порочные. Есть противопоставление богатых и бедных»³⁴⁵. Один из сотрудников Министерства сказал: «Я убежден, что автор слушает передачи «Голоса Америки», которая ведет самую отъявленную пропаганду против нас. Это как раз и является материалом для «Голоса Америки»³⁴⁶.

Вместе с пьесой «Гости» были подвергнуты критике и запрещены к постановке разрешенные ранее пьесы «Наследный принц» А. Мариенгофа и «Деятель» И. Городецкого³⁴⁷. В конце 1955 года по настоянию отдела культуры ЦК КПСС была запрещена другая пьеса Л. Зорина «Алпатов», которая до того была с небольшими поправками принята Министерством культуры СССР, репетиции пьесы велись в театре им. Моссосвета, предлагалась публикация этой пьесы в журнале «Театр»³⁴⁸.

³⁴¹ Там же.

³⁴² Там же. Д. 343. Л. 18.

³⁴³ Там же. Д. 214. Л. 3.

³⁴⁴ Там же. Д. 230. Л. 186.

³⁴⁵ Там же. Л. 198.

³⁴⁶ Там же. Л. 196.

³⁴⁷ Там же. Д. 233. Л. 22.

³⁴⁸ Аппарат ЦК КПСС и культура 1953–1957: Документы. М. 2001. С. 449.

Пьеса «Гости» была одной из первых в череде ряда драматических произведений, в которых были затронуты злободневные вопросы. Эти вопросы, которые ранее замалчивались в отечественной драматургии.

Известный писатель В. Катаев написал пьесу «Поведение». Её решил поставить режиссер Н. П. Акимов. Он считал пьесу нужной, хорошей: «и вот, когда спектакль был готов, Валентин Петрович испытал такой ужас, что исчез с лица земли и готовый спектакль не вышел, его не выпустили. Но страшно, что он никем не запрещен, а снят. Это было под влиянием детонации истории Зорина»³⁴⁹.

Близкой к «Гостям» по теме была пьеса украинского советского писателя Ю. И. Яновского «Дочь прокурора». Премьера спектакля состоялась в начале 1954 года. По итогам года она заняла четвертое место в стране по количеству зрителей — 1 223 000 человек. «Дочь прокурора» была поставлена 2338 раз в 50 театрах³⁵⁰. Позднее эта пьеса была признана «слабой» министерствами культуры Союза и Украины, рекомендована к снятию с репертуара. Но, тем не менее, определенный период продолжала идти на Украине. Пьеса, по мнению руководства Министерства культуры СССР, содержала «много нездоровых направлений, там много Достоевщины»³⁵¹.

Актуальной была и сатирическая комедия В. Минко «Не называя фамилий»: «там также показан крупный работник, также показан конфликт его со своим отцом в деревне, отъезд его из деревни»³⁵². В отличие от «Гостей» её не только не запретили, а планировали к постановке в кино. В феврале 1954 года С. В. Кафтанов говорил о том, что постановку пьесы можно показать по телевидению³⁵³. По итогам 1954 года пьеса стала бесспорным лидером по постановкам в театрах и по количеству зрителей. 5915 спектаклей в 149 театрах страны посмотрело 2 848 000 зрителей (то есть около трех миллионов!). Показательно, что уже в следующем году пьеса Минко не только перестала занимать лидирующее место, но, по итогам первого полугодия 1955 года не вошла и в десятку пьес,

³⁴⁹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 343. Л. 65.

³⁵⁰ Там же. Л. 147.

³⁵¹ Там же. Л. 16.

³⁵² Там же. Д. 230. Л. 190.

³⁵³ Там же. Д. 228. Л. 183.

поставленных театрами³⁵⁴. Популярность пьесы значительно упала с появлением значительного количества новых пьес на современные темы. Второе место по популярности в 1954 году заняла пьеса Ц. Солодаря «В сиреневом саду» — поставлена 1449 раз в 85 театрах, а просмотрели ее 1 449 000 зрителей³⁵⁵. В первом полугодии 1955 года «В сиреневом саду» переместилась на четвертое место. Главный режиссер театра им. Вахтангова Р. Н. Симонов объяснял популярность этого спектакля тем, что «театры хотят ставить сиреневые сады, и это определяется не только вкусом зрителя, не его воспитанием, а тем, что это определяется желанием зрителя к комедии, что они имеют право на отдых, посмотреть смешную вещь»³⁵⁶. На третьем месте в 1954 году была пьеса «Свадебное путешествие» В. Дыховичного и М. Слободского — поставлена 3994 в 80 театрах, количество посмотревших — 1 401 000 человек³⁵⁷. Успех трех указанных спектаклей в значительной мере объяснялся и тем, что они были комедийными. А этим жанром советский зритель в начале 1950-х избалован не был. В справке Министерства культуры говорилось: «появление пьес «В сиреневом саду» и «Свадебное путешествие» пополнило репертуар таким увлекательным жанром, как водевиль, который долгое время не исполнялся на сцене. Этим и объясняется известный интерес зрителей к обоим произведениям»³⁵⁸.

Летом 1954 года на рассмотрение в Министерство культуры СССР была представлена пьеса А. Штейна³⁵⁹ «Персональное дело»³⁶⁰. Заместитель министра Кеменов в записке на имя

³⁵⁴ Там же. Д. 436. Л. 220.

³⁵⁵ Там же. Д. 343. Л. 7.

³⁵⁶ Там же. Л. 71.

³⁵⁷ Там же. Л. 147.

³⁵⁸ Там же. Л. 148.

³⁵⁹ А. П. Штейн — драматург, в период «малокартинья» написал сценарии к фильмам «Суд чести» и историко-биографическим «Адмирал Ушаков», «Корабли штурмуют бастионы».

³⁶⁰ «В пьесе «Персональное дело» показана трудовая советская семья и коллектив работников одного из советских учреждений. На судьбе главного героя инженера Хлебникова в пьесе поднимаются вопросы внутривластной жизни и морального облика советского человека» — РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 343. Л. 122.

министра от 10 июля 1954 года сообщал: «ознакомившись с пьесой Александра Штейна «Персональное дело», считаю, что было бы целесообразным обсудить ее на заседании коллегии Министерства. Такое же мнение тт. Охлопкова Н. П. и Солодовникова А. В.»³⁶¹. По мнению последнего, «широкое обсуждение» этой пьесы и пьесы А. Софронова «Сердце не прощает» «будет содействовать выявлению положительных тенденций в современной драматургии и более правильной ориентировке театров в выборе репертуара»³⁶². Выбор именно этих пьес для «широкого обсуждения» был предварительно согласован с К. М. Симоновым.

Обсуждение пьесы «Персональное дело» состоялось на коллегии Министерства культуры СССР 5 августа 1954 года. Министр Г. Ф. Александров обсуждение именно этой пьесы на коллегии объяснял тем, «что когда товарищи прочитали эту пьесу, они почувствовали, что эта пьеса не рядовая, что она может сыграть крупную роль в правильном воспитании людей, в том, чтобы каленым железом изгонять, выжигать из нашей жизни мерзавцев. В этом смысле пьеса может оказаться очень своевременной»³⁶³.

Обсуждение пьесы на коллегии получилось очень экспрессивным. Заместитель министра культуры Н. П. Охлопков положительно отнесся к её появлению: по постановке вопросов и их решению [она] очень остра и таких пьес давно не было. У нас были либо лакировочные пьесы, замазывающие факты большого жизненного значения, показывающие, будто их не бывает... и второе — бывает другая вещь, наиболее ярким продуктом чего явились «Гости». Отвратительная пьеса, слабая и художественной своей стороной, и совершенно порочная, антипартийная пьеса по образам, созданным в ней...»³⁶⁴. В ходе дискуссии, развернувшейся на коллегии, Н. Охлопков вступил в жесткий спор с другим заместителем министра Ф. Хрустовым. Но показателен не сам факт спора и накал страстей на коллегии. Споры в министерствах случались и раньше, при Сталине. Очень

³⁶¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 217. Л. 121.

³⁶² Там же. Л. 122.

³⁶³ Там же. Д. 233. Л. 38.

³⁶⁴ Там же. Д. 217. Л. 39.

важны для понимания процессов происходящих не только в театральной сфере, но и, может быть, в советском обществе, слова Охлопкова: «громко, властно заявила о своем существовании правда, та правда о которой вы [Хрустов] говорите, что она не существует. Сколько людей вернулись в партию после того, как партия и ЦК очень строго разбирают дела и возвращают людей не только с соседней улицы, а из далеких краев сибирских! А вы в это время говорите, что таких вещей не бывает. До сих пор люди возвращаются из далекой ссылки, из тюремных камер, а не только из соседних углов. Как это можно отрицать?»³⁶⁵. Важно констатировать два факта: слова о возвращении из далекой ссылки были сказаны на заседании коллегии задолго до XX съезда — в августе 1954 года, а сам процесс возвращения развернулся в полную силу к лету того же года. Подытоживая спор с Хрустовым Охлопков заявляет: «весь народ говорит, что это правда, а вы говорите, что это неправда. Вы вступаете в борьбу не с автором, а с правдой»³⁶⁶. Заканчивая обсуждение «Персонального дела», министр сказал: «эта пьеса, конечно, приемлема для постановки в театре и она по своему содержанию будет полезна в воспитательном отношении»³⁶⁷.

Разрешенная к постановке пьеса «Персональное дело» пользовалась большой популярностью у зрителей. В первом полугодии 1955 года она заняла второе место по постановкам в театрах страны, уступив только «Истории одной любви» К. М. Симонова³⁶⁸. Успех пьесы А. Штейна объяснялся тем, «что тема волнует наш народ»³⁶⁹. А в успехе пьесы К. Симонова сотрудники Министерства культуры СССР видели тенденцию, наметившуюся в драматургии начального периода «оттепели». Эта тенденция заключается в стремлении уйти от трудности воплощения больших тем современности в область показа семейно-бытовых неурядиц и интимных отношений людей»³⁷⁰. Но давняя пьеса

³⁶⁵ Там же. Д. 233. Л. 22.

³⁶⁶ Там же. Л. 22–23.

³⁶⁷ Там же. Л. 34.

³⁶⁸ Там же. Д. 436. Л. 220.

³⁶⁹ Там же. Д. 343. Л. 117.

³⁷⁰ Там же. Л. 148.

К. М. Симонова, которая была выпущена в 1954 году в новой редакции заняла лидирующее положение главным образом потому, что в репертуаре театров отсутствовали качественные лирические спектакли.

В середине 1950-х гг. началось признание творчества В. Розова. В 1954 году пьеса «Страница жизни» стала одной из популярных. Она заняла девятое место по количеству зрителей — 741 000 человек, поставлена 2027 раз в 55 театрах³⁷¹. Его же пьеса «В добрый час» в первом полугодии 1955 года была на третьем месте по количеству постановок³⁷². По этой пьесе был впоследствии создан фильм. Директор МХАТа им. М. Горького А. В. Солодовников в начале мая 1955 года констатировал: «сейчас очень популярным стало имя Розова. И он находится в странном положении. Все стараются сделать его своим драматургом. Не успели мы его пригласить к себе в театр, как начались звонки, примерно такого порядка, а не можете ли бы нам его уступить (так было с Малым театром), а Центральный детский театр говорит — он наш»³⁷³.

В театрах в 1954 и 1955 гг. ведущее место занимали спектакли на актуальные, современные темы, комедии, а также пьесы на лирические темы.

Весной 1955 года, со сменой министра культуры, часть работников аппарата посчитала, что некоторые решения, принятые с весны 1954 года, будут отменены. Об этом заместитель министра В. С. Кеменов говорил так: «есть товарищи, которые подсовывают ряд распоряжений, которые раньше были, полагая, что если министр Александров отменил, то теперь пришла пора все вернуть обратно, все под себя подгребают, предполагают штамповать пьесы и рассылать их по театрам. Это вреднейшая затея. Вместо того, чтобы продумать, какими возможными средствами мы располагаем, чтобы улучшить репертуар, некоторые товарищи заняли позицию упрямства и стараются цепляться за старое»³⁷⁴. Была подтверждена генеральная линия на предоставление театрам большей самостоятельности. Но некоторые

³⁷¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 343. Л. 147.

³⁷² Там же. Д. 436. Л. 220.

³⁷³ Там же. Д. 343. Л. 31.

³⁷⁴ Там же. Л. 27.

детали политики в области театров были подкорректированы с приходом нового министра. В частности, предлагалось воссоздать «систему заказов»³⁷⁵ пьес и шире ее практиковать, активнее участвовать в процессе контроля за репертуаром — в двухмесячный срок пересмотреть текущий репертуар театров и изъять из него все «неполноценные пьесы»³⁷⁶.

Вопросам репертуара драматических театров была посвящена коллегия Министерства, которая состоялась 9 мая 1955 года. Высказывались разные мнения по улучшению репертуара, чтобы в театрах шли качественные спектакли на современные темы. Интересное мнение высказал С. В. Михалков: «На мой взгляд одна из лучших пьес о труде — это пьеса Чехова «Три сестры». На протяжении трех актов перед зрителями проходит жизнь людей, лишенных полезной деятельности на благо общества. Герои пьесы тягостятся тем, что жизнь их сера и бесцельна. Казалось бы, что здесь общего с темой труда, но зритель, уходя со спектакля, чувствует, что такое тема труда. После спектакля «Три сестры» хочется работать, трудиться и радоваться, что ты занят полезным делом. Пьеса Чехова косвенно, а не прямолинейно решает тему труда и куда более успешно воздействует на зрителя, чем некоторые современные пьесы...»³⁷⁷. По мнению Михалкова, нельзя требовать, чтобы «та или иная книга или пьеса нравилась всем одинаково, так же как нельзя считать, что если данное произведение кому то не понравится, то оно уже таково, что не должно быть показано другим, которым оно, это произведение, вдруг, избави бог, может понравиться!»³⁷⁸ Эту позицию Михалков подкреплял авторитетом Ленина, который не считал себя компетентным в вопросах искусства. И приводил в качестве примера историю со сценарием, который недавно не был принят на Мосфильме. В основе сюжета история о том, как молодая девушка из деревни приезжает в город, пытается поступить в институт, в это же время знакомится с молодым человеком, потом он ее бросает, она рождает ребенка, не проходит

³⁷⁵ Там же. Л. 28.

³⁷⁶ Там же.

³⁷⁷ Там же. Л. 89.

³⁷⁸ Там же. Л. 92.

по конкурсу в институт, ее встречает другой молодой человек, добывается ее, усыновляет ребенка. Фильм не разрешили снимать по решению главного управления с мотивировкой «Не типично для нашей действительности»³⁷⁹. Михалков продолжает: «хорошо, попробуем временно согласиться с этим! Но почему же в то же самое время по всему Советскому Союзу и в самой Москве широко идет фильм, снятый не советским режиссером... Министерства подают заявки на просмотры этого фильма своими служащими. Стоят очереди зрителей. Мальчишки у входа в кино перепродают билеты. В этом фильме подробно рассказывается о том, как некий муж, желая избавиться от своей жены, систематически и ежедневно убеждал ее, что она душевно больна, а сам незаметно травил ее газом. Картина так и называется «Газовый свет». Наивно думать, что психологическое воздействие на зрителя от просмотра этого фильма обезвреживается тем обстоятельством, что данный случай мог произойти только в капиталистическом обществе!»³⁸⁰. В какой степени это выступление С. В. Михалкова на коллегии повлияло на судьбу будущего фильма не установлено. Но заместитель министра культуры по вопросам кино В. Н. Сурин распорядился направить сценарий в ЦК ВЛКСМ для получения консультации. Оттуда пришел положительный отзыв: «работники ЦК ВЛКСМ считают, что проблемы, затрагиваемые в сценарии, жизненны, важны и актуальны»³⁸¹. Главное управление по производству фильмов после этого изменило точку зрения. В записке его начальника А. Федорова, составленной в декабре 1955 года, указывалось, что в целом, сценарий «Человек родился» весьма интересный: «сценарий не требует какой-либо серьезной и кардинальной переработки, а нуждается лишь в отдельных частных поправках, что может быть с успехом сделано уже в режиссерском варианте»³⁸². В итоге фильм по сценарию Л. Аграновича разрешили к постановке (он был запущен в подготовительный период приказом по Министерству культуры СССР от 17 декабря

³⁷⁹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 343. Л. 99.

³⁸⁰ Там же. Л. 99.

³⁸¹ Там же. Д. 330. Л. 228.

³⁸² Там же. Л. 229.

1955 г.³⁸³), режиссером стал В. Ордынский. В прокат фильм вышел под названием «Человек родился» и до сих пор периодически демонстрируется по телевидению.

Положение в детской драматургии С. В. Михалков охарактеризовал следующим образом: «как вычищается и приглаживается каждый сценарий и каждая пьеса для детей, дабы не дай бог! — герои фильма не допустили каких-либо выходов и не повлияли бы на воспитание советских школьников, которые сейчас и в школе, и дома, и не улице мурлычат набившую оскомину пошленькую мелодию из фильма «Бродяга» (снятого не без таланта, но все же по рецепту американских киноевщиков!) и, подражая герою этого фильма, практикуются в мелком воровстве, уличных драчках и тому подобном. Все это равноценно тому, как если бы у ребенка утром отнимали ромовую шоколадную конфетку, дабы в его организм не попала и капля алкоголя, а вечером того же дня давали ему бокал с коктейлем! Я думаю, советский зритель... достоин большего доверия и уважения. Пусть он сам судит о произведениях, написанных и поставленных сов. писателями, актерами, режиссерами, которые сами являются плоть от плоти частью советского народа»³⁸⁴.

Относительно посещаемости театров министр культуры Н. А. Михайлов отметил, что «в 1954 году посещаемость театров по стране составила 59%. Можно ли этим пренебрегать... По-моему, нельзя. Чтобы было бы, если бы из каждых 100 экземпляров газеты, где-то издаваемой, расходилось бы только 59? Это было бы скандальное дело»³⁸⁵. Справедливости ради, надо отметить, что в 1954 году посещаемость возросла по сравнению с предыдущими периодами. Согласно справке, представленной в мае 1955 года, средняя заполняемость театров была в 1940 году 55,5%, в 1947 году — 51,0%³⁸⁶. Таким образом, можно констатировать определенный рост посещаемости театров. Михайлов, под аплодисменты присутствующих на коллегии, раскритиковал существовавшую ранее установку на создание одних

³⁸³ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Л. 227.

³⁸⁴ Там же. Д. 343. Л. 100.

³⁸⁵ Там же. Л. 131.

³⁸⁶ Там же. Л. 142.

шедевров: «Я думаю, что нам надо писать больше пьес и играть больше пьес и тогда у нас появится больше шедевров»³⁸⁷. Надо дать «простор театру», «поломать оковы»: «я думаю, сама логика вещей требует, чтобы ставить больше пьес, пусть трудящиеся выбирают сами пьесы, какие им понравятся»³⁸⁸. Таким образом, новый министр подтвердил главную установку на предоставление театрам большей самостоятельности.

Главному театру страны — МХАТу уделялось повышенное внимание со стороны руководства Министерства. Кризисное состояние, в котором пребывал МХАТ, неоднократно обсуждалось: в очередной раз на коллегии Министерства культуры СССР 2 ноября 1955 года. Писатель Погодин, в частности заявил: «в Художественном театре 17 лет тому назад была поставлена моя пьеса «Кремлевские куранты», это было моей последней пьесой, которую я всерьез и в полный голос написал, после этого я занимался писанием, или, как мы говорим, писаниной: чтобы не дисквалифицироваться, чтобы не утратить свои связи с театром и искусством, но были такие условия, при которых то, что мне велит мое «я», я не делал в полный голос. Болезнь Художественного театра — это болезнь вообще нашего искусства, — об этом надо честно и открыто говорить...»³⁸⁹. Режиссер Марков говорил о том, что главная причина кризиса в том, что МХАТ долгое время находился «вне какой-либо критики»: «ему были присуждены Сталинские премии, каждый спектакль должен был получить премию. Внутри театра это создавало невозможное положение: в театре обсуждали, лауреатская это пьеса или нет, и если не лауреатская — то не стоит над ней работать. Художественный театр потерял творческую смелость...»³⁹⁰. А «при всех достижениях... у него есть один недостаток — догматизм в проведении метода Станиславского»³⁹¹. Директор театра среди мер, направленных на оздоровление ситуации в театре предлагал в том числе и приглашение из Ленинграда

³⁸⁷ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 343. Л. 135.

³⁸⁸ Там же. Л. 137.

³⁸⁹ Там же. Д. 354. Л. 93.

³⁹⁰ Там же. Л. 90.

³⁹¹ Там же. Л. 90–91.

Г. Товстоногова, а из Центрального Детского театра О. Ефремова³⁹² (то есть еще в 1955 году).

В 1954 году возобновилась постановка пьесы М. А. Булгакова «Дни Турбиных» на сцене московского драматического театра им. К. С. Станиславского³⁹³. Весной 1955 года руководители МХАТа А. К. Тарасова и М. Н. Кедров в письме на имя Первого заместителя Председателя Совета министров СССР В. М. Молотова указали, что «для Художественного театра его [М. А. Булгакова] творческое наследие навсегда останется образцом честного, требовательного к себе и высокоталантливого писательского труда»³⁹⁴.

О том, что несмотря на значительные перемены в театральной сфере, которые начались в 1954 году, в рассматриваемый период предшествующий опыт не отвергался полностью, свидетельствует приказ министра культуры СССР от 23 июля 1955 года. В самом начале этого приказа имеется отсылка к Постановлению ЦК партии от 26 августа 1946 года «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению»³⁹⁵. Основной смысл постановления 1946 года — введение в репертуар театров пьес отечественных авторов на современные темы. В приказе Министерства культуры отмечалось, что республиканские министерства культуры, а также краевые и областные отделы культуры не уделяют достаточного внимания вопросу репертуарной политики. Критиковалось и бывшее главное управление театров и музыкальных учреждений во главе с А. В. Солодовниковым, ослабившее руководство деятельностью театров в области репертуара³⁹⁶. Говорилось и о том, что за период с весны 1954 года не использовалась система государственного заказа для формирования репертуара театров, а контроль за текущим репертуаром отсутствовал. Основной посыл приказа — возобновление практики госзаказа на создание пьес, от которого фактически отказались на предыдущем этапе³⁹⁷. Предписывалось также усиление

³⁹² Там же. Л. 123.

³⁹³ ГАРФ. Ф. 5446. Оп. 89. Д. 715. Л. 34.

³⁹⁴ Там же. Л. 35.

³⁹⁵ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 316. Л. 221.

³⁹⁶ Там же. Л. 225.

³⁹⁷ Там же. Л. 227.

контроля местных органов управления культурой за формированием репертуара, осуществление контроля за идейно-художественным репертуаром, организация конкурса пьес к 40 годовщине великой Октябрьской социалистической революции³⁹⁸.

К 1956 году в театральной сфере «был отменен целый ряд форм прохождения пьес, при которых театр был лишен самостоятельности и при которых существовала система, что пьесы изготавливаются в Министерстве культуры, в репертуарном отделе, и распространяются театрам для постановки. Эта порочная система аннулирована, театрам даны права и в ряде случаев даны деньги, чтобы театры могли заключать договоры с авторами»³⁹⁹.

А в январе 1956 года Михайлов предлагал отказаться от практики госзаказов пьес, «потому что за последние три года по госзаказу получены единицы пьес. А театры на это надеются, аппарат работает, автор ходит, его редактируют... Я думаю, что надо покончить с этой опекой. Бывает и так, что пьесу, сделанную по госзаказу, театры не принимают»⁴⁰⁰.

В этот период происходит обращение к творческому наследию Мейерхольда. Долгое время до этого имя одного из ведущих отечественных режиссеров не упоминалось. Даже стенографистка Министерства культуры при фиксации выступления Н. П. Охлопкова написала его фамилию Всеволода Эмильевича как «Меерхольд». В начале 1956 года Охлопков заявил: «мне кажется, что наследие Меерхольда надо изучить. Мы часто выплескиваем вместе с водой и ребенка. Это наследие надо досконально изучить: там есть ценное»⁴⁰¹.

Охлопков же призвал к проведению дискуссий по творческим вопросам: «мы одно оружие воспитания творческих коллективов не используем. Это оружие называется дискуссией. Мне кажется, что «Правда» несколько поспешила со статьей о Погодине. «Правда» — орган ЦК. До этого готовилась Центральным

³⁹⁸ Пьесы, созданные к 40-летию Октябрьской революции ныне хранятся в первой описи фонда Министерства культуры СССР, всего в ней 775 дел (пьес) — РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 1.

³⁹⁹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 436. Л. 158.

⁴⁰⁰ Там же. Л. 162.

⁴⁰¹ Там же. Л. 194.

комитетом комсомола большая, широкая дискуссия по поводу пьесы Погодина. Эта дискуссия нужна в таком же виде, как они бывали и раньше, с вывешиванием даже огромных афиш — идет диспут о том-то и том-то. Надо чтобы опять запестрели наши улицы и дома громадными афишами — диспут о такой-то пьесе. Это не значит выпустить вожжи из рук, но будет слышен голос общественности»⁴⁰².

В театральной сфере с 1954 года происходили значительные изменения. В-целом, в рассматриваемый период можно констатировать значительное оживление театральной жизни. Театрам была предоставлена большая самостоятельность. Наметилась тенденция к появлению пьес на темы, которые раньше были под негласным и гласным запретом. При этом нельзя не отметить, что часть написанных и поставленных в это время пьес были в определенной степени конъюнктурными. Но, на фоне практически полного отсутствия в репертуарах театров пьес на современные темы в предшествующие годы, пьесы, написанные в 1953–1955 гг. пользовались огромным успехом у зрителей. Происходило возрождение и некоторых полузабытых жанров, в частности, водевиля. Репертуар театров значительно расширился. 1953 — начало 1956 гг. — время появления на сцене произведений новых авторов. В частности, автора пьесы «Гости» Л. Зорина (он — автор сценария к фильму «Покровские ворота»). Начало «оттепели» — начало триумфа пьес В. Розова. Некоторые театры получили не только возможность выбирать репертуар, но и делать заказ на написание пьес.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И СОЗДАНИЕ ПАМЯТНИКОВ

В сфере изобразительного искусства в первый год после Сталина изменения не были столь ощутимыми, как в области кино или в театре. В деле создания памятников это отчасти объясняется тем, что с момента принятия решения о создании памятника до его установки проходило много лет. А в некоторых

⁴⁰² Там же.

случаях, по причинам, ни в коей мере не зависящим от идеологических установок, работа над созданием памятников прекращалась.

23–24 апреля 1953 года на коллегии рассматривался вопрос «О проектировании и сооружении памятников». Для обсуждения этого вопроса был представлен пятилетний план сооружения памятников (на 1953–1957 гг.), в котором предусматривалось создание памятников Ленину, но не было ни одного памятника Сталину⁴⁰³. 2 ноября того же года план сооружения памятников повторно рассматривался на коллегии Министерства культуры СССР. Было выдвинуто предложение, что только памятники В. И. Ленину и И. В. Сталину утверждаются на коллегии Министерства культуры СССР, а все остальные принимаются по решению главного управления по делам искусств⁴⁰⁴ Министерства. Но это предложение не было принято. В плане среди прочих памятников предусматривалось: в 1953 году установка двух памятников В. И. Ленину, в 1954 году — трех памятников, в 1955 году — двух, в 1956 году — одного и в 1957 году — двух памятников⁴⁰⁵. При том, что на протяжении этих пяти лет не планировалось создание ни одного памятника Сталину. Вместе с тем, было сделано распоряжение Совета министров СССР и издан приказ Министерства культуры от 26 апреля 1954 года «об установлении у Главного павильона Всесоюзной сельскохозяйственной выставки» (ВСХВ) в Москве монументальных скульптур Ленина и Сталина⁴⁰⁶. Но этот приказ так и остался неисполненным. Линия на отказ от установки новых памятников Сталину была закреплена в решениях Министерства культуры СССР следующего, 1954 года. На пятилетие (с 1954 по 1958 гг.) предусматривалось сооружение 15 памятников Ленину в разных городах страны, по одному памятнику Марксу и Энгельсу в Москве, но ни одного памятника Сталину⁴⁰⁷.

⁴⁰³ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 67. Л. 87–90.

⁴⁰⁴ Там же. Д. 86. Л. 139.

⁴⁰⁵ Там же. Л. 140–143.

⁴⁰⁶ Там же. Д. 153. Л. 240.

⁴⁰⁷ Там же. Д. 216 Л. 136.

26 мая 1953 года на имя Секретаря ЦК КПСС Н. С. Хрущева отделом науки и культуры ЦК КПСС была направлена записка о недостатках в деле сооружения памятников и монументов. В ней отмечалось, что многие возведенные после окончания Великой Отечественной войны памятники В. И. Ленину и И. В. Сталину не являлись оригинальными, а были сделаны по шаблону. Каждый памятник обходился в среднем в сумму от 800 000 до 1 миллиона рублей⁴⁰⁸. В записке было обращение к опыту создания памятников в дореволюционный период. Приводился в пример скульптор А. М. Опекушин, автор памятника А. С. Пушкину в Москве. Говорилось, что он с негодованием отверг предложение о повторении этого памятника. В записке говорилось, что одинаковые памятники Ленину авторства скульптора Н. В. Томского были открыты в четырех городах: сначала в Орле, а потом в Ленинграде, Таллине и Сестрорецке. Монумент Сталина авторства того же Томского сооруженный для Сталинграда, был затем повторен в гг. Краснодаре, Таллине, Вильнюсе, Полярном и в Тиране (Албания). Отдел культуры отмечал, что «укоренившаяся порочная практика сооружения местными Советами дублированных монументальных памятников... наносит вред самой идее монументальной пропаганды»⁴⁰⁹. Отдел ЦК предлагал разрешить возведение памятников из долговременных материалов (бронзы, гранита) только по проектам, утвержденным Министерством культуры СССР, с разрешения ЦК КПСС и Совета министров СССР. Но это предложение отдела ЦК не было поддержано и реализовано в полном объеме.

В июле 1953 года П. К. Пономаренко в письме на имя Г. М. Маленкова просил помощи в выделении в Москве здания для проведения выставок, потому что сейчас выставки проводятся в здании Третьяковской галереи, а также о выделении в Москве, Ленинграде и столицах союзных республик для мастерских художников⁴¹⁰. К вопросу о строительстве помещения для художественных выставок в Москве вернулись 2 декабря 1953 года, приняв решение

⁴⁰⁸ Аппарат ЦК КПСС и культура 1953–1957: Документы. М. 2001. С. 97.

⁴⁰⁹ Там же. С. 98.

⁴¹⁰ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 76. Л. 11.

«более убедительно мотивировать постановку этого вопроса»⁴¹¹ перед Советом Министров СССР. Но это помещение так и не построили, а под выставочный зал отдали Манеж.

Летом 1953 года развернулась критика состояния, в котором находилось отечественное изобразительное искусство и в Министерстве культуры СССР. Первый заместитель министра И. Г. Большаков выступая на профсоюзной конференции перед сотрудниками Министерства 15 июля 1953 года заявил: «Большие недостатки имеются и в области изобразительного искусства. Там тоже до последнего времени наблюдалось чрезмерное увлечение портретной живописью в ущерб показу жизни советского народа. У нас очень мало пишут интересных картин из быта нашего народа, из его жизни и, как вы знаете, те, кто из вас был на выставке 1952 года, вы помните, как всех зрителей привлекла картина «Опять, двойка!» — эта жанровая картина из жизни советского народа пользовалась большим успехом среди наших зрителей, а таких картин, к сожалению, наши художники показали очень мало»⁴¹². Характерно, что вину за отсутствие жанровых картин бывший министр кинематографии возложил не на организаторов выставки 1952 года, а на художников. Но уже сама констатация факта увлечения портретной живописью в июле 1953 года говорила об очень многом в плане намерения изменить существующее положение вещей.

С 1949 года в здании государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина проходила выставка подарков И. В. Сталину, а произведения собственно коллекция музея не экспонировались. В августе 1953 года приказом министра культуры выставка подарков И. В. Сталину была закрыта, а в декабре того же года открылась постоянная экспозиция музея.

На протяжении 1953 года происходило изменение отношения партийно-государственного руководства страны к созданию памятников. Однако эти изменения еще не были оформлены в какие-то решения. О том, что детальные указания со стороны высшего политического руководства по реализации программы

⁴¹¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 91. Л. 3.

⁴¹² Там же. Оп. 14. Д. 1. Л. 14.

установки памятников в первый год после смерти Сталина отсутствовали, свидетельствует обсуждение вопроса о сооружении памятников в начале января 1954 года, еще при первом министре культуры. В начале 1954 года заканчивались работы по созданию памятника Ю. Долгорукому. Но П. К. Пономаренко предложил не устанавливать этот памятник перед зданием Моссовета («может быть его и вообще не признают целесообразным возводить»⁴¹³), а его первый заместитель С. В. Кафтанов сказал, что на этом месте «более целесообразно поставить памятник Ленину. Там и институт Маркса-Энгельса-Ленина. Ленин выступал в Моссовете»⁴¹⁴. Относительно памятников К. Марксу и Ф. Энгельсу Пономаренко сообщил, что решение об сооружении было принято еще 1924 году, и правительство «может спросить, почему мы так пренебрежительно отнеслись к этому делу»⁴¹⁵.

В первой половине 1954 года, на собрании московских художников были сорваны выступления М. Г. Манизера, рассказавшего о творческих планах Академии художеств СССР и вице-президента Академии Б. В. Иогансона. Критике со стороны молодых художников были подвергнуты мастера, пользовавшиеся ранее непререкаемым авторитетом: Н. В. Томский, Е. В. Вучетич и другие⁴¹⁶.

1 июля 1954 года коллегия Министерства культуры СССР рассматривала вопрос «О состоянии и мерах дальнейшего развития советского изобразительного искусства»⁴¹⁷. Обсуждение было продолжено 28 июля. По его итогам было принято решение, в котором, в частности, говорилось, что: «одним из существенных тормозов в развитии изобразительного искусства долгое время являлся культ личности и связанное с ним пренебрежение к правдивому и художественно-полноценному изображению народных масс. Это привело к сужению тематики и к сюжетному и композиционному однообразию советского изобразительного искусства, как в живописи и графике, так в скульптурных памятниках, подавляющее большинство которых решено однообразно

⁴¹³ Там же. Д. 228. Л. 26.

⁴¹⁴ Там же. Л. 27.

⁴¹⁵ Там же. Л. 26.

⁴¹⁶ Там же. Д. 215. Л. 12.

⁴¹⁷ Там же. Л. 3.

в виде отдельной фигуры на геометрическом постаменте и почти не применяется попытки более полного раскрытия темы памятника путем ввода рельефов, других фигур и групп, взаимодействующих с центральной фигурой. Элементы культа личности привели к нарушению жизненной и художественной правды в ряде произведений живописи, в которых, вместо глубокого изучения жизни, поисков ярких выразительных народных типов и характеров, художники изображали народ как пассивную толпу статистов, которая нужна автору лишь для того, чтобы на этом сером, безликом фоне сильнее выделить образ Центрального [так в документе] исторического персонажа. Это порождало в ряде произведений искусства недопустимо поверхностное, обедненное и примитивное изображение народа, простого, рядового советского человека»⁴¹⁸. В этом решении, по сути, критиковались основы той генеральной линии, которая проводилась в советском изобразительном искусстве чуть более года назад. Более того, картины и памятники, в центре которых был «герой» на фоне безликой толпы признавались теперь не соответствующими социалистическому реализму: «произведения, в которых советские люди отображены бесцветно и неубедительно при всей кажущейся реальности трактовки, по существу не являются реалистическими, так как они не раскрывают подлинного характера советских людей... нарушают главное требование социалистического реализма: не раскрывают действительности в ее революционном развитии, в движении, в изменении, не видят нового в облике и характере советских людей»⁴¹⁹. В письме в Совет Министров СССР критиковалась практика установки однообразных памятников Ленину и Сталину по всей стране: «за последнее время получила распространение совершенно неправильная практика установки в различных городах повторений и отливок с уже однажды установленных памятников»⁴²⁰. Указывалось, что во многих советских городах стояли однообразные монументы Ленина авторства Меркурова: «такая практика

⁴¹⁸ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 216. Л. 91.

⁴¹⁹ Там же. Л. 92.

⁴²⁰ Там же. Л. 128.

массового тиражирования одних и тех же скульптур прямым образом противоречит самой задаче скульптурного памятника, лишая его неповторимой ценности и превращая его в шаблон, обедняя идейно-художественное значение и нарушая принцип связи монумента с определенным архитектурным ансамблем»⁴²¹. Критике была подвергнута и установившаяся система, при которой была «фактически прекращена организация широких конкурсов со свободным правом участия в них многочисленных кадров советских скульпторов и архитекторов. В таких конкурсах соискатели выступают под девизами, фамилии их составу жюри неизвестны и присуждение премий решается тайным голосованием, только исходя из качеств представленных моделей памятников»⁴²². За период с 1945 по 1954 гг, проводились лишь закрытые конкурсы «и к участию в них допускались только несколько авторов по выбору Управления изобразительных искусств. Остальная масса советских скульпторов была тем самым фактически устранена от права участвовать в конкурсах, что породило справедливое недовольство среди скульпторов. Но и такие закрытые конкурсы проводились не всегда. Часто вопрос решался аппаратным путем, в виде простого поручения какому-то одному автору создать тот или иной скульптурный памятник»⁴²³.

4 сентября 1954 года был принят приказ по Министерству культуры «О проведении конкурсов на проектировании памятников и монументов»⁴²⁴. Этим приказом определили первые три памятника, которые должны были участвовать в открытых конкурсах: памятник В. И. Ленину в Рязани, памятник А. П. Чехову для Таганрога, памятник В. Г. Белинскому для Ленинграда. Соответствующим подразделениям Министерства предписывалось разработать проект системы оплаты труда скульпторов и архитекторов, участвующих в конкурсах. Таким образом, руководство Министерства культуры поддержало право всех художников и скульпторов на участие в создании произведений, которые считались приоритетными.

⁴²¹ Там же.

⁴²² Там же. Л. 131.

⁴²³ Там же. Л. 131.

⁴²⁴ Там же. Д. 195. Л. 245.

При обсуждении состояния и развития отечественного изобразительного искусства летом 1954 года министр культуры СССР Г.Ф. Александров выступил с программной установкой: «надо очень ясно сформулировать этот главный вопрос в нашем изобразительном искусстве, а именно, что наступила пора более широко, как сейчас это делается в кинематографии, показать народную жизнь. До тех пор, пока мы будем только критиковать роль личности в искусстве, а на деле не начнем изображать все-сторонне труд и быт простых людей, наш народ, до тех пор все эти разговоры о культе личности останутся только разговорами. Это должно найти отражение в решениях наших»⁴²⁵. Александров говорил о необходимости здоровой конкуренции при проведении госзаказа на произведения изобразительного искусства.

В 1955 году состоялась Всесоюзная художественная выставка. В процессе подготовки было рассмотрено около 6000 работ. Из них, после обсуждения и тайного голосования, проведенного в три тура, для экспозиции было отобрано 2164 работы созданные художниками в 1953–1954 гг.⁴²⁶. Руководству выставки была дана значительная самостоятельность в ее организации. Отдел науки и культуры ЦК отмечал, что «Министерство культуры СССР и зам. министра культуры, ведающий вопросами искусства т. Кеменов, устранились от руководства делом подготовки выставки, не направляли работу выставкома, и под видом «широкой демократии» и «коллективности руководства» решение всех вопросов, связанных с выставкой, полностью передоверили выставочному комитету»⁴²⁷. Значительное место на выставке было отведено произведениям художников «еще не изжившим в своем творчестве влияния буржуазного искусства»⁴²⁸. Эта выставка предоставила возможность малоизвестным и молодым художником продемонстрировать свои произведения широкому зрителю.

⁴²⁵ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 216. Л. 131.

⁴²⁶ Там же. Д. 336. Л. 3.

⁴²⁷ Аппарат ЦК КПСС и культура 1953–1957: Документы. М. 2001. С. 378–379.

⁴²⁸ Критиковавшиеся ранее Сарьян был представлен 8 картинами, Кончаловский — 7, С. Герасимов — 9 живописными и 11 графическими работами, Дейнека — 3 большими картинами.

Особое внимание стало уделяться тому, чтобы создаваемые памятники не повторялись даже в отдельных деталях оформления. Так, в ноябре 1954 года при обсуждении проекта памятника Салавату Юлаеву (скульптор С. Д. Тавасиев и архитектор И. Г. Гайнутдинов) для Уфы был одобрен, но авторам предписывалось «переработать постамент с тем, чтобы он не повторял постамент памятника Петру I в Ленинграде и соответствовал образу Салавата Юлаева»⁴²⁹.

Очень показательна в смысле изменения отношения к изобразительному искусству и созданию памятников история создания памятника И. А. Крылову в городе Калинин (ныне Тверь). Решение о его установке было принято Совнаркомом СССР в 1944 году⁴³⁰. Изначально авторам (Д. В. Горлов, С. Д. Шапошников) ставилась задача создать «сидящего Крылова с постаментом», то есть в духе, по образу и подобию того памятника, который был создан П. К. Клодтом в 1855 году (ныне находится в Летнем саду в Санкт-Петербурге). Таким образом, авторам изначально давалась установка не на создание самобытного и оригинального произведения, а изготовление своего рода копии. Несколько лет авторы искали решение памятника, и, после изучения творчества Крылова, а также литературоведческих работ, отказались от предложенной им концепции «сидящего Крылова»⁴³¹. К началу 1953 года, после разработки около 20 вариантов памятника, была создана рабочая модель, которая была представлена в Комитет по делам искусств при Совете Министров СССР. 5 февраля 1953 года она была утверждена председателем Комитета Н. Н. Беспаловым⁴³². В Министерстве культуры памятник Крылову обсуждали несколько раз на протяжении 1954–1956 гг. Первый краткий обмен мнениями произошел на коллегии 3 ноября 1954 года. Высказывались мнения, что Крылов получился похожим не на писателя, а на чиновника. Н. П. Охлопков сказал по поводу представленного проекта, «это скорее трагическое лицо Бетховена, чем Крылова»⁴³³. Мнения

⁴²⁹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 224. Л. 98.

⁴³⁰ Там же. Д. 353. Л. 98.

⁴³¹ Там же. Д. 235. Л. 90.

⁴³² Там же. Д. 223. Л. 137.

⁴³³ Там же. Д. 235. Л. 48.

разделились, а начальник Главного управления изобразительных искусств А. Казиатко предложил посмотреть модель памятника, которая в тот момент стояла во дворе института имени Сурикова. Было принято решение продолжить обсуждение после ознакомления с этим проектом (кроме того, на коллегии 3 ноября отсутствовал министр). В представленном варианте памятника голова Крылова была опущена, а его лицу было придано мрачное выражение. Обсуждение было продолжено 17 ноября 1954 года. Один из авторов памятника, Д. Горлов говорил о том, Крылов «фигура, которая в своем роде у меня ассоциировалась с Кутузовым в истории развития военного дела в России»⁴³⁴. Многие придерживались той точки зрения, что Крылов получился похожим на чиновника. Кинорежиссер Г. В. Александров заявил, что Крылов больше похож на цензора, чем на писателя: «я тоже не узнал, когда увидел памятник, именно потому, что я представлял Крылова с умом и мужицкой хитрецей. Но Крылов здесь совсем другой и мне кажется, духовное сходство у Крылова не достигнуто. Правильно здесь говорили, что черты Бетховена сильнее, а все творчество Крылова, вся популяризация немножко другого характера»⁴³⁵. Режиссер предлагал отказаться от постаменты — памятник «может стоять на траве». По его мнению, Крылов был против официальности, «у него много любви к народу». В качестве примера нетривиального решения Г. В. Александров приводил захоронение Э. Грига в скале. Среди критиков памятника были и заместители министра. Так, В. С. Кеменов заявил, что «не надо Крылову придавать черты Байрона»⁴³⁶, а Н. Е. Твердохлебов заявил, что черты лица памятника даже внешне не похожи на изображения Крылова⁴³⁷. Министр Г. Ф. Александров заявил о том, что «с той фигурой, которая сейчас показана» он не согласен. И подчеркнул жизнеутверждающую силу в баснях Крылова: «он сторонник того, что победит положительное начало, и эта сторона делает его жизнерадостным, веселым, а не таким мрачным человеком, который смотрит так, что вокруг только

⁴³⁴ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 235. Л. 48.

⁴³⁵ Там же. Л. 96.

⁴³⁶ Там же. Л. 88.

⁴³⁷ Там же. Л. 95.

зло, несправедливость, и т.д., не видит лучшего будущего»⁴³⁸. В памятнике нужно, по мнению Александрова, выразить все детали, свойственные творчеству Крылова. Но какие исправления вносить в памятник авторы должны решать сами: «как показать черты творчества Крылова — художник должен лучше нас продумать»⁴³⁹. Важно отметить и то, что модель памятника принятая за основу руководством бывшего Комитета по делам искусств в феврале 1953 года, в ноябре 1954 года была подвергнута резкой критике.

Осенью следующего, 1955 года (после снятия Александрова с должности министра) вернулись к обсуждению проекта памятника. Министр Н.А. Михайлов на коллегии отсутствовал. Шапошников не внял мнению критиков. В.С. Кеменов заявил: «Тогда все члены коллегии говорили, что творчество Крылова проникнуто внутренним оптимизмом, что в нем силен гнев, но есть и юмор, и сатира, и улыбка, и смех. Нельзя превращать Крылова в озлобленного бюрократа, мрачного мизантропа. И у Белинского сказано это. Автор встал на позицию непринятия замечаний, но все время говорил, что дорабатывает. Характерна стенограмма экспертного совета, который происходил, когда автор доработал. Все говорили автору, что памятник остался таким, как был, что ничего не изменилось, все высказывались единодушно — кроме одного Шапошникова, который сказал, что все хорошо. И он стоит на этой позиции до сих пор. Мне непонятна позиция Главного управления в этом случае. Главное управление понесло расходы, примерно, 200 тыс. руб., — что же у Главка нет мужества сказать, что не выходит? Надо же принципиально подходить к этим вопросам. Что же, надо к этим 200 тыс. добавить еще 800 тыс. и поставить плохой памятник, чтобы нам в течение столетий говорили: что же вы сделали? Находит какой-то компромисс — немножко больше улыбки... Этот памятник похож на персонажа из Гоголя, или даже из Щедрина. Он похож скорее на Собакевича. Но это не обличитель. Надо твердо и ясно сказать, что автор не выполнил пожелания коллегии, что коренное

⁴³⁸ Там же. Л. 98.

⁴³⁹ Там же.

решение образа Крылова не удалось. Больше мы тянуть этот вопрос не можем. Надо сказать, что не вышло, и предложить Главному управлению дать новые предложения»⁴⁴⁰. И если посмотреть на оформление памятника, то оно похоже, по мнению Кеменова, на витрины для газеты — «такие квадратные тумбочки ставятся во всех парках культуры и отдыха и там стоят вазочки для цветов или урны»⁴⁴¹. Кеменов посчитал, что памятник не удался, предложил отклонить его «как неудовлетворительный, как неверно решающий образ Крылова. И находить новое решение»⁴⁴². Кеменов даже предложил поручить создание памятника другим авторам. Н. Е. Твердохлебов выступил еще с более жесткой критикой: «Мне кажется, в этом образе есть какая-то чванливость и некоторая даже тупость, ограниченность. Это не обличение, а некоторая брюзгливость. Я считаю, что это не удалось»⁴⁴³. Один из авторов, скульптор С. Д. Шапошников в ответ на упреки сообщил, что он работал в рамках порядка, который существовал. То есть, эскиз памятника был в свое время утвержден Комитетом по делам искусств, по эскизу была сделана модель, от которой автор не может отступать в ту или иную сторону. Кроме того, авторы были направлены «по определенному пути»⁴⁴⁴.

Но, самое главное состояло в том, что происходило изменение отношения как во взглядах на существующие художественные произведения, так и во взглядах на создание новых. Об этом, применительно к ситуации с созданием памятника И. А. Крылову, Шапошников сказал так: «если взять работу Н. Л. Степанова⁴⁴⁵, которая вышла недавно, и взять его труды, которые вышли несколько лет тому назад, то это диаметрально противоположные вещи. Каким Крылов должен быть — вот что самое главное и весьма существенное»⁴⁴⁶. Первый заместитель

⁴⁴⁰ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 353. Л. 124.

⁴⁴¹ Там же. Л. 125.

⁴⁴² Там же.

⁴⁴³ Там же. Л. 129.

⁴⁴⁴ Там же. Л. 132.

⁴⁴⁵ Н. Л. Степанов — советский литературовед, автор работ о И. А. Крылове.

⁴⁴⁶ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 353. Л. 134.

министра культуры С. В. Кафтанов заявил, что в создании неудачного проекта надо винить не только авторов: «я согласен, что в этом не только ваша вина, а дело и в том, что это утверждалось на протяжении 10 лет разными людьми. Но поймите и нас, что мы не можем поступить иначе. Памятник создается не на 10 лет, а на столетия, фигура очень сложная и интересная, и решать сейчас вопрос только под властью прошлых решений мы не можем»⁴⁴⁷.

Обсуждения проекта памятника Крылову наглядно демонстрируют те изменения, которые происходили в сфере изобразительного искусства начиная с 1953 года. В ноябре 1955 года коллегия Министерства культуры приняла решение «выполненную С. Шапошниковым скульптуру для памятника И. А. Крылову признать неприемлемой»⁴⁴⁸. Авторам поручили продолжить работу по внесению изменений «в соответствии с требованиями, изложенными в решении коллегии от 17 сентября 1954 года»⁴⁴⁹. Вместе с тем, решили привлечь и других авторов. Последний раз памятник И. А. Крылову обсуждали на коллегии в мае 1956 года. Изменения были внесены. Главным образом, они коснулись головы И. А. Крылова, которая была приподнята, а лицу автор придал улыбающееся выражение. Именно в таком варианте сейчас этот памятник установлен в 1959 году и поныне стоит в сквере Крылова, вблизи площади Победы в Твери.

Государство само стало поощрять поиск художниками и скульпторами новых форм и решений. Развернулась борьба с однообразием творческих решений при создании памятников. Вот как об этом говорил сентябре 1955 года при обсуждении памятника В. В. Вересаеву член коллегии Министерства культуры СССР М. И. Чулаки: «меня смущает, что появляются один за другим памятники, до ужаса похожие друг на друга — по позе, по постаменту, отличишь один от другого только когда ближе подойдешь. Мы не ищем памятников разных, которые резко отличались бы друг от друга. Какое-то серийное производство»⁴⁵⁰. А заместитель

⁴⁴⁷ Там же. Л. 132.

⁴⁴⁸ Там же. Л. 97.

⁴⁴⁹ Там же. Л. 98.

⁴⁵⁰ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 351. Л. 46.

министра культуры А. И. Назаров отмечал, что Главному управлению изобразительных искусств неоднократно указывали на необходимость отхода от штампов и шаблонов при создании памятников: «по фигурам и политические, государственные деятели, и музыканты, и писатели — все одинаковы. Поэтому и получается, что памятник Вересаеву будет по своим размерам соперничать с памятником Ленину — потому что нет индивидуального решения. Даже памятник Репину умудрились дать как памятник какому-нибудь государственному деятелю, трибуну»⁴⁵¹.

В ноябре 1955 года обсуждался проект памятника Н. В. Гоголю для установки в Ленинграде (скульптора В. П. Бублева и архитектора А. И. Прибульского). Скульптор объяснил свой замысел: «мне очень понравились слова Фадеева, которые он произнес на открытии памятника Гоголю в Москве, о том, что Гоголь живет с нами. Мне и хотелось сделать такого Гоголя, живущего с нами: живого, очень пронизательного, как бы сидящего с нами Гоголя. И вместе с тем мне хотелось сделать Гоголя-сатирика, активно участвующего в жизни. Гоголь нам становится близким человеком с детских лет. Поэтому мне не хотелось ставить его в надуманную позу, ставить на высокий пьедестал и этим отрывать от зрителя; хотелось приблизить его к зрителю. И в тоже время хотелось сделать Гоголя-сатирика, который активно относится к жизни... Хотелось сделать Гоголя, который бичевал, но не ради самого бичевания, а ради исправления человека. Все это я старался выразить в простом и жизненном движении»⁴⁵². В этих словах Бублева — открытая полемика с вариантом творческого решения памятника Гоголю, установленному незадолго до того, в 1952 году в Москве на Гоголевском бульваре. Представленный вариант был принят за основу при условии доработки. Памятник Гоголю был открыт в Санкт-Петербурге в 1997 году, но был создан другими авторами.

Член коллегии Министерства культуры СССР П. В. Лебедев, сказал, что «сейчас несколько другой взгляд существует на памятник», по сравнению с тем, что создавали в конце 1940-х — начале 1950-х гг.: «проекты того времени создают впечатление какого-то

⁴⁵¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 351. Л. 46.

⁴⁵² Там же. Д. 356. Л. 185.

стандарта, выходящего даже за рамки того, что принято называть формами искусства. Мы хотим иметь памятник не только как память — столб, обелиск, фотография, — но произведение искусства. Мы хотим видеть каждый памятник оригинальным»⁴⁵³.

Менялось и отношение к зарубежному изобразительному искусству. Так, заместитель министра С. В. Кеменов заявил при обсуждении тематического плана Изогиза в декабре 1954 года: «нас упрекают в том, что мы установили железный занавес и не хотим с последним периодом западного искусства иметь дело. У нас выставлены импрессионисты... Хотя бы что-нибудь включить в план, показать народу, что мы не запрещаем, что эти картины висят у нас в музее. На меня они производят меньшее впечатление, чем наш русский пейзаж, но хотя бы две картины — Ренуара, Монэ и т. д. — включить в план с точки зрения политической было бы очень важно»⁴⁵⁴.

Отечественной публике возвращались произведения, ранее находившиеся в хранилищах. Так, 16 марта 1954 года был издан приказ по Министерству культуры «О временной выдаче из [фондов] Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина 5 произведений⁴⁵⁵ Пикассо» для экспонирования на выставке⁴⁵⁶. А 16 марта того же года приказ по Министерству предписывал директору государственного Эрмитажа выдать для экспонирования на выставке 28 произведений⁴⁵⁷ Пикассо⁴⁵⁸.

Таким образом, в течение 1954–1955 гг. в сфере государственной политики в области изобразительного искусства происходили значительные изменения. Жесткой критике подвергнуто

⁴⁵³ Там же. Д. 236. Л. 48.

⁴⁵⁴ Там же. Л. 114.

⁴⁵⁵ А именно картины: «Портрет поэта Савартеса», «Королева Изабо», «Свидание», «Домик в саду», «Странствующие гимнасты».

⁴⁵⁶ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 186. Л. 126.

⁴⁵⁷ Среди картин: «Поясная фигура нагой женщины», «Пьяница», «Купанье», «Гитара и скрипка», «Встреча Марии и Елизаветы», «После бала», «Нагая женщина», «Натюрморт», «Флейта и скрипка», «Фермерша» и др.

⁴⁵⁸ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 186. Л. 194.

создание произведений в манере, которая господствовала в конце 1940-х — начале 1950-х гг. В этой критике, в 1954 году неоднократно употреблялся термин культ личности. Органы руководства культурой стали выступать за разнообразие, за отход от шаблонов и штампов в создании произведений изобразительного искусства. При этом, надо отметить, что единственным правильным методом продолжал считаться социалистический реализм. Вместе с тем, отечественный зритель получил доступ к некоторым произведениям, созданным в других направлениях, например, в жанре импрессионизма. Прекратилось создание и установка памятников Сталину. Более того, создание этих памятников отсутствовало в планах на ближайшие пять лет. Появились элементы соревновательности при отборе авторов для создания памятников. Возобновилось проведение закрытых конкурсов, произведения ранее неизвестных и начинающие авторы получили доступ к широкой публике. На правительственном уровне был поставлен вопрос о тяжелом материальном положении большинства художников и скульпторов, об отсутствии у них помещений для творческих мастерских и нормальных условий для творчества.

КНИГОИЗДАНИЕ И РАСПРОСТРАНЕНИЕ ПЕЧАТНОЙ ПРОДУКЦИИ

К 1953 году книгоиздательская отрасль находилась в кризисе. В июле 1953 года отмечалось, что «непомерно велик процент издаваемых официальных изданий (инструкции, постановления, всяческие официальные издания)»⁴⁵⁹. Тираж этих изданий в 1952 году составил 10% от общего количества выпущенной литературы. А общий тираж художественных произведений «только 15%». На складах скопилось «литературы, которая не находит сбыта на 117 миллионов рублей». В книгоиздательском деле новые тенденции наметились еще в 1953 году. При рассмотрении планов издательств «Искусство» и «Изогиза» на 1954 год критике со стороны руководства Министерства культуры было

⁴⁵⁹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 14. Д. 1. Л. 17.

подвергнуто то, что в некоторых брошюрах и монографиях сохранилась «исключительная биографичность, часто носящая характер чрезмерного самовосхваления и восхваления, тогда как в этих книгах наиболее ценной частью должно быть изложение опыта творческой деятельности»⁴⁶⁰. Говорилось и о том, что «в ряде учебников концентрируется внимание только на одном каком-то ученом, говорится исключительно о нем, и очень мало о том, что сделано другими учеными. Вместе с тем имеем случаи, когда далеко не передовые ученые цитируются в учебниках по 10–15 раз по всякому незначительному случаю. Известны попытки догматизировать отдельные положения крупных ученых. Все это ведет к тому, что мы еще не изжили начетничества, догматического подхода в преподавании, о том, что догматически трактуются основные положения, которыми мы должны руководствоваться»⁴⁶¹.

Сталин до февраля 1956 года по-прежнему считался классиком марксизма. Его произведения продолжали издаваться и распространяться. Но и здесь были внесены определенные коррективы. Так, в списке книг, подлежащих изданию специально для библиотек (подготовленном в конце 1953 года) предусматривалось издание собраний сочинений Маркса, Энгельса, Ленина и Сталина одинаковым тиражом — по 150 000 экземпляров каждого. Но краткий очерк жизни и деятельности Ленина был запланирован тиражом в 200 000, а краткая биография Сталина тиражом на 50 000 меньше⁴⁶². В плане Изогиза на 1955 год, представленном в декабре 1954 года, предусматривалась печать равного количества наименований портретов Маркса, Энгельса, Ленина и Сталина. Но общий тираж портретов Ленина был больше остальных — 600 000 экземпляров, а Маркса, Энгельса и Сталина по 500 000⁴⁶³.

30 декабря 1953 года рассматривался тематический план переиздания художественной литературы на русском языке в 1954 году. Некоторые изменения были радикальными. Так,

⁴⁶⁰ Там же. Оп. 2. Д. 89. Л. 6.

⁴⁶¹ Там же. Оп. 14. Д. 1. Л. 25.

⁴⁶² Там же. Оп. 2. Д. 92. Л. 122.

⁴⁶³ Там же. Д. 226. Л. 71.

впервые спустя много лет на государственном уровне был поднят вопрос о литературном наследстве С. Есенина «имея в виду, что должно быть осуществлено наиболее полное издание произведений поэта, приемлемых для выпуска в печати»⁴⁶⁴. Отметим, что в предшествующие годы имя Есенина как минимум замалчивалось, а его произведения не издавались. В план издательства «Гослитиздат» на III квартал 1954 года было включено издание избранных произведений А. А. Блока объемом в 5 печатных листов⁴⁶⁵.

Планировалось также включение «в план редакционно-подготовительных работ на 1954 год издания избранных сочинений А. Дюма (отца), увеличение тиража произведений И. С. Тургенева и В. Гюго «имея в виду многочисленные просьбы читателей»⁴⁶⁶. В то же время, было предложено уменьшить тираж и объем издаваемых сочинений А. И. Герцена, потому что они могут «представлять интерес только для узкого круга читателей».

В разделе о кино отмечалось, что в 1955 году было принято решение об экранизации произведений Ф. М. Достоевского. Но еще в сентябре 1954 года, в проекте плана Гослитиздата значилось издание собрание сочинений Ф. М. Достоевского в десяти томах, а также издание его отдельных произведений. Таким образом, планировалось вернуть его произведения читательской аудитории⁴⁶⁷. Правда, план издания десятитомника Достоевского так и остался неосуществленным к началу 1956 года. В начале декабря 1955 года, в плане подготовки к 75-летию со дня смерти писателя была подтверждено намерение издать это собрание сочинений. Кроме того, планировалось подготовить и издать биографию писателя, критические статьи о его произведениях. 14 декабря 1955 года был издан приказ по Министерству культуры о мероприятиях в связи с этой датой⁴⁶⁸. Приказом предусматривалось создание путеводителя по музею писателя, короткометражного документального фильма о жизни и деятельности

⁴⁶⁴ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 14. Д. 94. Л. 7.

⁴⁶⁵ Там же. Д. 192. Л. 89.

⁴⁶⁶ Там же. Д. 94. Л. 6.

⁴⁶⁷ Там же. Д. 220. Л. 176.

⁴⁶⁸ Там же. Д. 330. Л. 192.

Ф. М. Достоевского, создание новых художественных фильмов по мотивам его произведений, создание театральных постановок во МХАТе, Малом театре и театре им. Е. Вахтангова в Москве, а также в трех ленинградских театрах, организация книжных выставок в Москве и Ленинграде, разработка лекционной программы о творчестве писателя, организация радиопередач, а также очерка на телевидении⁴⁶⁹.

В тематическом плане этого издательства на 1956 год, представленном в августе 1955 года, указывалось: «Предполагается издать долгое время не издававшиеся произведения Л. Андреева, И. Бунина... Ф. Тютчева, А. К. Толстого, И. Вольнова, А. Неворова, Ю. Олеси, Ю. Тынянова, Шолом-Алейхема, Апулея, Э. По, С. Льюиса и др.». Обратим внимание, что предполагалась, «возвращение» читателю произведений эмигрантов и противников советской власти И. А. Бунина и Л. Н. Андреева. Их произведения долгий период не издавались в СССР. С 1955 года издавались собрания сочинений И. А. Бунина. Вдова писателя Вера Николаевна передала в Советский Союз часть его архива. А несколько позднее, весной 1956 года ей, распоряжением Совета министров СССР была установлена пожизненная пенсия в размере 800 рублей⁴⁷⁰.

В марте 1955 года руководство МХАТа (А. К. Тарасова и М. Н. Кедров), а также ряд ведущих советских писателей: А. Фадеев, К. Федин, Вс. Иванов, Л. Леонов, С. Михалков, С. Маршак, Н. Асеев, К. Чуковский, В. Каверин обратились к Первому заместителю Председателя Совета министров СССР В. М. Молотову, курировавшему в Правительстве вопросы высшего образования и культуры с просьбой о выплате авторского гонорара вдове писателя М. А. Булгакова — Елене Сергеевне пожизненно, в связи с тем, что его произведения в послевоенный период не издавались. В письме писателей отмечалось, что в 1955 году «появилась возможность издать сборник» избранных пьес писателя⁴⁷¹. Решение о выплате пожизненного гонорара вдове писателя Совет министров СССР не поддержал.

⁴⁶⁹ Там же. Л. 193–196.

⁴⁷⁰ ГАРФ. Ф. 5446. Оп. 90. Д. 294. Л. 102.

⁴⁷¹ Там же. Оп. 89. Д. 715. Л. 34.

Намечалось приступить к изданию серии «Памятники мировой эстетической мысли». При обсуждении плана издательства «Иностранная литература» на 1954 год отмечали, что оно крайне мало выпускает и планирует выпускать произведения «прогрессивных писателей капиталистических стран» (Англии, Италии, стран Латинской Америки, Японии, Индии), особенно неблагоприятно обстояло дело с изданием «прогрессивных писателей скандинавских стран — только одна книга датского писателя, совершенно не издавались произведения писателей из арабских стран»⁴⁷². В 1955 году в одном из советских журналов был опубликован Хемингуэй. Министр культуры Н. А. Михайлов в сентябре того же года при обсуждении плана издательства «Иностранная литература» на 1956 год предложил издать его отдельной книгой: «недавно опубликовано в журнале замечательное произведение Хемингуэя — почему нам его не издать?»⁴⁷³. И вообще, министр предложил «поработать над таким изданием, как антология современной английской поэзии, антология современной французской поэзии, если не антологии — то хотя бы сборники в 2-3 печатных листа»⁴⁷⁴.

В соответствии с решением вышестоящих инстанций, в январе 1955 года были изданы приказы министра культуры СССР о выпуске журналов «Иностранная литература» и «Нева»⁴⁷⁵. В 1946 году, что после принятия печально известного постановления Оргбюро ЦК ВКП(б) «О журналах «Звезда» и «Ленинград», журнал «Ленинград» был закрыт. С 1955 года в Ленинграде вновь стали издаваться два литературных журнала. В том же году начали выходить журналы «Юность» и «Дружба народов»⁴⁷⁶.

В ноябре 1955 года отмечалось, что продажа книг и другой печатной продукции в 1954 году по сравнению с 1953 годом на 13,8%, тенденция к увеличению продаж книг констатировалась и в 1955 году⁴⁷⁷.

⁴⁷² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 89. Л. 6.

⁴⁷³ Там же. Д. 351. Л. 40.

⁴⁷⁴ Там же. Л. 41.

⁴⁷⁵ Там же. Д. 302. Л. 174, 176.

⁴⁷⁶ Аппарат ЦК КПСС и культура 1953–1957: Документы. М. 2001. С. 445.

⁴⁷⁷ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 324. Л. 153.

Неоднократно обсуждалось неблагоприятное состояние в такой узкой сфере издательской отрасли, как печать открыток. В конце января 1954 года И. Г. Большаков рассказывал, что на совещании у члена Президиума ЦК КПСС и заместителя Председателя Совета Министров СССР А. И. Микояна говорили о том, «что нигде нельзя купить хорошую художественную открытку»⁴⁷⁸. Большаков сказал: «ко мне приезжают иностранцы и они хотят купить художественные открытки с видами Москвы, а этого у нас нет»⁴⁷⁹. И это говорилось о столице. В приказе министра культуры от 1 сентября 1954 года констатировалось: «спрос населения городов и особенно села на открытки не удовлетворяется. Основная масса открыток продается в Москве и в наиболее крупных городах; в сельскую местность они почти не попадают»⁴⁸⁰.

Летом 1954 года отмечалось, что «анализ выпущенных за последние годы открыток показывает нетерпимое однообразие их. В общем тираже главную часть занимают открытки репродукции с картин. Совсем нет сатирической открытки и открыток с текстом народных пословиц, поговорок, наиболее популярных басен и песен»⁴⁸¹. В условиях, когда спрос населения не был удовлетворен, эту нишу заняли мелкие издательства и даже частные фотографы (особенно важно подчеркнуть, что речь идет о сталинском времени): «пользуясь тем, что центральные издательства выпускают ограниченный ассортимент открыток, отдельные местные издательства, артели и даже частные предпринимчивые фотографы наполняют рынок (особенно районы юга и курортные места) низкопробными, безвкусно раскрашенными фотографиями городов, курортов и цветов, фотомонтажами на лирические темы»⁴⁸².

Примерно такая же ситуация с ассортиментом была и в отношении печати репродукций картин. В декабре 1954 года констатировали узость тематики. Издания произведений современного западного искусства «совершенно не намечалось»,

⁴⁷⁸ Там же. Д. 228. Л. 113.

⁴⁷⁹ Там же.

⁴⁸⁰ Там же. Д. 197. Л. 55.

⁴⁸¹ Там же. Д. 218. Л. 45.

⁴⁸² Там же.

«в то время как включение в план некоторых работ зарубежных художников (например, Ренуара, Монэ), содействовало бы росту международных культурных связей»⁴⁸³. При издании и тиражировании репродукций не учитывался спрос населения.

П. К. Пономаренко на одной из коллегии Министерства культуры СССР в начале 1954 года заявил, что «вот письма всем поздравительные посылаются, а почему же открытку нельзя послать?»⁴⁸⁴ Речь, таким образом, шла об изменениях устоявшихся к тому времени традиций.

Нельзя не отметить тенденцию предоставления большей самостоятельности издательствам. В апреле 1955 года министр культуры Н. А. Михайлов заявил: «не все нам следует здесь регламентировать. Есть такие моменты в жизни издательства, которые не обязательно на коллегии утверждать»⁴⁸⁵.

На уровне Министерства культуры говорили о крайне запущенном состоянии дела распространения книг. По свидетельству министра культуры РСФСР Т. М. Зуевой: «при всей запущенности материально-технической базы наших учреждений, нет, наверное, ни одной отрасли, которая была бы так запущена, как книжная торговля. Потому мы что мы никогда, нигде ничего не строили». А «если вы приезжаете в район, ищете самую страшную избушку — там обязательно написано «Книга». Я в Мурманске три дня не вылезала из подвалов. На книжных базах книги плавают в воде. Коллектор — в воде, книжный фонд библиотеки — в воде. Все учреждения культуры в подвалах, и в первую очередь книжные базы и книжные магазины. У нас огромные материальные и денежные потери из-за того, что теряются книжные фонды»⁴⁸⁶. Особо подчеркнем, что это говорит не упоминавшийся «Голос Америки», а министр культуры самой крупной республики Советского Союза. Подобная ситуация была не только в России. Так, министр культуры Белоруссии говорил, что «нет книжных баз в Могилеве, в Витебске, в Бресте. Очень плохое положение. Это вопрос очень важный. Просто жалко, когда

⁴⁸³ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 226. Л. 31.

⁴⁸⁴ Там же. Д. 228. Л. 113.

⁴⁸⁵ Там же. Д. 341. Л. 21.

⁴⁸⁶ Там же. Д. 342. Л. 9.

мы книги выпускаем в исключительно хорошем переплете, чудесные издания, и суем их в подвал, и они через неделю покрываются плесенью...»⁴⁸⁷.

Зуева предлагала в следующей пятилетке полностью ликвидировать все избы-читальни: «мы этот вопрос обсуждали внимательно на Всероссийском совещании и после продумывали, — мы пришли к заключению, что надо кончать с этими, по существу, архаичными учреждениями и переходить на колхозные клубы, на сельские клубы. Нам проектируются опять избы-читальни. Мы ставим себе задачей покончить с ними в 1957 г. И все избы-читальни, которые можно перестроить, переоборудовать, перевести на сельские клубы, а остальные — избушки на курьих ножках — ликвидировать, заменяя колхозными клубами, или превратить в сельские библиотеки, — но снять даже самый термин, который стал уже непонятным»⁴⁸⁸. В этом вопросе её поддержал и министр культуры Белоруссии Г. Я. Киселев⁴⁸⁹.

С 1953 года начинают издаваться произведения отечественных писателей и поэтов, которые не публиковались на протяжении более двадцати лет, читателю возвращаются имена Ф. М. Достоевского, А. А. Блока, С. А. Есенина, И. А. Бунина. В школьную программу вводится изучение стихов Блока и Есенина. Начинают печататься произведения популярных зарубежных современных писателей. В частности, Э. М. Ремарка и Э. Хемингуэя. Советский читатель получает возможность доступа к зарубежной классике.

МУЗЫКА, РАДИОВЕЩАНИЕ, ТЕЛЕВИДЕНИЕ И МЕЖДУНАРОДНОЕ КУЛЬТУРНОЕ СОТРУДНИЧЕСТВО

Новые веяния затронули и сферу музыкального искусства. В 1953 году в ЦК КПСС отмечали, что среди композиторов получило распространение мысль о том, что Постановление ЦК ВКП(б) об опере «Великая дружба» В. Мурадели от 10 февраля 1948 года потеряло свою актуальность⁴⁹⁰. Этого мнения,

⁴⁸⁷ Там же. Л. 30

⁴⁸⁸ Там же. Л. 7-8.

⁴⁸⁹ Там же. Л. 28.

⁴⁹⁰ Аппарат ЦК КПСС и культура 1953–1957: Документы. М. 2001. С. 198.

в частности, придерживался и секретарь Союза композиторов Ю. А. Шапорин. В журнале «Советская музыка», № 11 за 1953 год вышла статья А. И. Хачатуряна «О творческой смелости и вдохновении», в которой он высказывался за свободу творчества и против руководящих указаний в области искусства.

21 января 1954 года, при обсуждении концерта в Большом театре, посвященного памяти В. И. Ленина, развернулась дискуссия о творчестве Д. Д. Шостаковича. Министр культуры П. К. Пономаренко сказал: «у нас Шостакович — музыкант с мировым именем. А относятся к нему неправильно. Его 10-я симфония как будто не существует. У него есть «Леди Макбет Мценского уезда — ее осудили, но рассказывают, что в ней есть потрясающие вещи. Может быть, их взять оттуда отрывками»⁴⁹¹. Это высказывание Пономаренко предполагало по сути ревизию печально известной статьи в «Правде» от 28 января 1936 года «Сумбур вместе музыки». Более того, Пономаренко взял Шостаковича под защиту от критики руководства Союза композиторов: «Хренников додумался до того, что когда сказали, но ведь людям нравится, а он ответил, вот и страшно, что нравится. Надо музыку Шостаковича больше и смелее пускать»⁴⁹². Тему подхватили другие руководители Министерства. А первый заместитель министра культуры С. В. Кафтанов предложил «шире пускать» не только Шостаковича, но и Прокофьева.

В том же года в Московском доме композиторов состоялась трехдневная дискуссия, посвященная 10 симфонии Д. Д. Шостаковича. Примечательно, что руководитель Союза композиторов Т. Н. Хренников не присутствовал на дискуссии, не были на ней и секретари Союза композиторов Ю. Шапорин и М. Коваль. Симфония Шостаковича в основном получила одобрение у участников дискуссии. А композитор Кара Караев заявил, что «мы должны особенно ценить и беречь Шостаковича, так как он прошел через страдания, через мучения, через учение партии»⁴⁹³. При этом надо отметить, что творчество и имя Шостаковича не находилось под запретом в предыдущий период. Достаточно

⁴⁹¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 228. Л. 121.

⁴⁹² Там же. Д. 235. Л. 90.

⁴⁹³ Аппарат ЦК КПСС и культура 1953–1957: Документы. М. 2001. С. 213.

вспомнить, что именно Д. Д. Шостакович был автором музыки к суперпопулярному фильму 1948 года «Молодая гвардия», он же написал музыку к фильмам «Встреча на Эльбе», «Падение Берлина», «Незабываемый 1919-й».

Летом 1954 года Генеральный секретарь Союза Композиторов Т. Н. Хренников направил в ЦК КПСС письмо с просьбой разрешить проведение второго съезда композиторов в декабре 1955 года⁴⁹⁴. Хренников мотивировал свою просьбу тем, что по уставу съезды должны были проводиться раз в три года, а первый состоялся в 1948 году. Постановление Совета министров о проведении второго съезда было принято почти год спустя после обращения Хренникова в ЦК КПСС. Съезд разрешили провести в апреле 1956 года⁴⁹⁵.

21 июня 1955 года был подписан приказ министра культуры СССР «об улучшении пропаганды советской музыки». Приказом предусматривалось увеличение в репертуаре филармоний произведений современных советских композиторов, составление программ симфонических произведений «по принципу сочетания лучших произведений советских композиторов с произведениями отечественной и зарубежной классики»⁴⁹⁶, организация записей на грампластинки произведений советских композиторов за 1955–1956 гг. и радиопередач, популяризирующие творчество современных отечественных композиторов, проведение фестиваля советской музыки в марте — апреле 1956 года. Помимо коллективов, исполняющих классический репертуар, в фестивале предполагалось участие эстрадного оркестра по управлением Л. Утесова и Эстрадного оркестра Всесоюзного радио.

По радио стали передаваться произведения выдающегося русского композитора С. В. Рахманинова. 10 ноября 1955 года приказом министра культуры в план новых постановок Большого театра была включена опера С. Рахманинова «Франческа да Римини». Оперу планировали выпустить на сцене филиала Большого театра в декабре 1956 года⁴⁹⁷.

⁴⁹⁴ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 17. Д. 496. Л. 98.

⁴⁹⁵ ГАРФ. Ф. Р-5. Оп. 1. Д. 639. Л. 159.

⁴⁹⁶ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 313. Л. 158.

⁴⁹⁷ Там же. Д. 325. Л. 30–31.

В декабре 1955 года Президиум ЦК КПСС принял решение о создании нового государственного гимна СССР.

В глубоком кризисе находилась сфера производства и распространения грампластинок. В то время (при отсутствии магнитофонов в широком пользовании) пластинка была единственным источником повторного воспроизведения аудиозаписей в домашних условиях. 2 октября 1953 года коллегия Министерства рассмотрела вопрос об увеличении выпуска и улучшении репертуара грампластинок. Инициатива постановки этого вопроса исходила от Правительства. Было высказано суждение, что «надо больше производить таких пластинок, которые пользуются большим спросом у населения⁴⁹⁸». Потому что, если во многих магазинах пластинки лежат и не продаются, это говорит о том, что на такой репертуар не имеется спроса. В записке Министерства культуры на имя Г. М. Маленкова и Н. С. Хрущева указывалось, что в «1939 г. были распроданы все выпущенные пластинки, тогда как в 1952 г. оказалось непроданными 16 миллионов пластинок, и в то же время население предъявляло большой спрос на пластинки, которые не выпускались»⁴⁹⁹. При том, что в 1939 году было произведено 66 миллионов пластинок, а в 1952 году — только 51,2 миллиона. Пластинки не продавались потому, что записывалась только серьезная симфоническая музыка, практически полностью игнорировались оперетта, эстрада и танцевальная музыка. Так, «в 1952 году было записано 857 новых наименований пластинок, из них только 8 наименований легкой музыки. В то время, как 70 % заявок торговой сети составляли пластинки с современной эстрадной музыкой»⁵⁰⁰. В начале 1950-х гг. были сняты с производства почти все пластинки с записями популярных артистов Л. Утесова, К. Шульженко, Л. Черной, М. Бернеса и других. Министерство культуры предлагало увеличить выпуск грампластинок в 1954 году до 70 миллионов, а в 1955 году до 100 миллионов, построить в течение двух лет новый завод грампластинок, мощностью не менее 50 миллионов штук в год,

⁴⁹⁸ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 228. Л. 188.

⁴⁹⁹ Там же. Д. 85. Л. 175.

⁵⁰⁰ Там же. Л. 176.

«возобновить производство грампластинок с записями песен и музыкальных произведений, любившихся народу, и по тем или иным причинам снятых с производства»⁵⁰¹.

Уже к концу 1953 года резко увеличились тиражи грампластинок с «западной танцевальной» музыкой. Так, в первом квартале 1953 года было выпущено 27 000 пластинок, в четвертом квартале того же года — уже 327 000, а в первом квартале 1954 года — 665 000 штук (то есть, тираж за год увеличился более чем в 24 (!) раза). Выпуск западной танцевальной музыки в начале 1954 года составил более половины всего тиража т. н. «легкой» музыки⁵⁰². Эти пластинки пользовались повышенным спросом в магазинах и даже такое увеличение тиража не могло удовлетворить покупательского спроса⁵⁰³. Отдел науки и культуры ЦК отмечал, что кооперативные артели «полулегальным порядком» стали выпускать записи западной музыки, а также записи Лещенко и Вертинского.

14 сентября 1954 года был издан приказ министра культуры СССР об улучшении репертуара выпускаемых грампластинок⁵⁰⁴. В приказе министра культуры СССР от 28 июля 1955 года отмечалось плохое состояние техники производства, низкое качество оформления и упаковки, отсутствие рекламы, малые тиражи каталогов. Констатировался и тот факт, что худсовет Министерства культуры не влиял на «репертуарно-тиражную» политику⁵⁰⁵. Приказом предписывалось составление плана выпуска грампластинок и обсуждение этого плана на худсовете, «организовать широкую рекламу грампластинок путем выпуска специальных проспектов и каталогов..., обратив особое внимание на популяризацию пластинок с записями симфонической, оперной и вокальной музыки»⁵⁰⁶, техническое перевооружение заводов грампластинок.

⁵⁰¹ Там же. Л. 177.

⁵⁰² Аппарат ЦК КПСС и культура 1953–1957: Документы. М. 2001. С. 290.

⁵⁰³ Там же. С. 290.

⁵⁰⁴ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 196. Л. 224.

⁵⁰⁵ Там же. Д. 317. Л. 180.

⁵⁰⁶ Там же. Л. 184.

9 февраля 1954 года было принято Постановление Совета министров СССР «Об организации производства магнитофонов для широкого потребления». Министерство культуры СССР во исполнение этого постановления 1 марта 1954 года издало приказ «Об организации производства магнитофильмов и ленты для магнитной звукозаписи и звуковоспроизведения»⁵⁰⁷. Таким образом, в начале 1954 года было положено начало производства магнитофонов для населения.

Пропаганде отечественной музыки был посвящен приказ министра культуры от 21 июля 1955 года. Отмечалось, что лучшие произведения советских композиторов исполняются крайне редко, а «наиболее популярные советские песни исполняются лишь ограниченным кругом певцов»⁵⁰⁸. Намечалось составить список лучших симфонических и камерных произведений, рекомендуемых к исполнению, организация встреч советских композиторов во слушателями в клубах, проведение в марте — апреле 1956 года фестиваля советской музыки, составление плана радиопередач по популяризации творчества советских композиторов и плана записи их произведений на грампластинки⁵⁰⁹.

Одной из целей приказа Министерства культуры СССР от 15 июля 1955 года было привлечение на радио новых исполнителей: «К выступлениям на радио мало привлекаются новые молодые исполнители...»⁵¹⁰. Приказом также предписывалось «не допускать частой повторяемости исполнения по радио одних и тех же произведений, а также выступлений одних и тех же артистов и музыкальных коллективов»⁵¹¹, а также трансляцию произведений авторов из республик.

По состоянию на 1953 год в СССР было три радиoproграммы (канала). Первая программа вещала ежедневно в течение 20 часов в сутки. Она транслировалась главным образом через радиотрансляционную сеть и радиоточки, но покрывало вещанием далеко

⁵⁰⁷ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 184. Л. 203.

⁵⁰⁸ Там же. Д. 313. Л. 157.

⁵⁰⁹ Там же. Л. 159–160.

⁵¹⁰ Там же. Д. 315. Л. 1.

⁵¹¹ Там же. Л. 2.

не всю территорию Советского Союза: «ее лишен возможности качественно принимать целый ряд областей европейской части России. Особенно плохо обеспечено радиовещание в районах Дальнего Востока, Сибири, Урала и Средней Азии» — об этом сообщал первый заместитель министра культуры И. Большаков в июле 1953 года⁵¹². Вторая (вещание 10 часов в сутки) и третья (вещание — 4,5 часов в сутки) программы считались дополнительными к первой. Их могли принимать жители центральных регионов, имеющие собственные радиоприемники (третья программа — только на территории Московской области).

Состояние находившегося в к 1953 году практически в зародышевом состоянии телевидения было предметом неоднократных обсуждений в Правительстве и Министерстве культуры СССР. По состоянию на 1953 год в стране был только один телецентр в Москве. Существовала одна программа телевидения. Телевизионный сигнал могли принимать в Москве и Московской области, в радиусе до 100 км. Но, например, в Загорске сигнал принимали не все приемники⁵¹³. При этом телевещание было не ежедневным. Телезрителей в официальных документах иногда называли радиозрителями. К середине 1954 года в зоне действия московского телецентра было зарегистрировано более 200 тысяч телевизоров⁵¹⁴.

В середине января 1955 года было принято решение о введении ежедневных телепередач⁵¹⁵. После 1953 года происходит создание студий телевидения в регионах. Так, например, в марте 1955 года было принято решение об организации студий телевидения в Риге и Харькове⁵¹⁶, в начале мая того же года — в Омске⁵¹⁷, в конце июня — в Таллине⁵¹⁸, в начале июля в Минске⁵¹⁹, в конце июля — в Свердловске⁵²⁰, в начале декабря —

⁵¹² Там же. Оп. 14. Д. 1. Л. 15.

⁵¹³ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3465. Л. 215.

⁵¹⁴ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 193. Л. 118.

⁵¹⁵ Там же. Д. 303. Л. 120.

⁵¹⁶ Там же. Д. 307. Л. 79.

⁵¹⁷ Там же. Д. 309. Л. 191.

⁵¹⁸ Там же. Д. 314. Л. 68.

⁵¹⁹ Там же. Д. 312. Л. 104.

⁵²⁰ Там же. Д. 316. Л. 102.

во Владивостоке⁵²¹. Постановлением Совета министров СССР от 15 июля 1955 года предусматривалась реконструкция Московского телевизионного центра. В числе прочих мер намечалось строительство опытного передатчика цветного телевидения, 6 радиопередатчиков УКВ диапазона. Предполагалось, организовать вещание двух каналов (программ) черно-белого телевидения (к 1956 году) и одного цветного. Подчеркнем, что до 1955 года был только один канал телевидения, вещание осуществлялось не ежедневно. 15 сентября 1955 года было принято Постановление Совета министров СССР «О мероприятиях по дальнейшему развитию телевизионного вещания в СССР»⁵²², которым предусматривалось строительство телевизионных центров в 28 городах и ретрансляционных станций в 15 городах СССР.

С 1954 года значительно увеличивается международный культурный обмен. Источники, прежде всего, делопроизводственные документы Министерства культуры СССР — приказы министра и по Министерству культуры СССР, служебные записки руководящих сотрудников на имя министра и его заместителей наглядно свидетельствуют об изменениях в области культурных связей с зарубежными странами.

В приказе по Министерству от 14 апреля 1954 года сообщается о приглашении в СССР в мае и октябре 1954 года (8 и 10 соответственно) артистов, музыкантов и деятелей балетного искусства из Великобритании⁵²³. В тот же день, другим приказом сообщалось о приглашении в СССР из Швеции делегации деятелей искусства в количестве 10 человек и народного хора из г. Боргарнес, в составе 50 человек. Обе делегации должны были посетить СССР летом 1954 года⁵²⁴. В конце апреля — мае 1954 года в Советский Союз были приглашены артисты и деятели музыкальной культуры из Чехословакии⁵²⁵, в июне того же года Лейпцигский хор мальчиков в количестве 140 человек⁵²⁶, затем группа

⁵²¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 330. Л. 120.

⁵²² Там же. Д. 321. Л. 150.

⁵²³ Там же. Д. 187. Л. 203.

⁵²⁴ Там же. Л. 205.

⁵²⁵ Там же. Д. 188. Л. 68.

⁵²⁶ Там же. Л. 261.

греческих артистов и деятелей культуры в составе 12 человек «для концертных выступлений и ознакомлением в советском искусством и культурой»⁵²⁷, группа индийских артистов в составе 30 человек сроком на шесть недель⁵²⁸.

Летом 1954 года в двух книжных магазинах в Москве и Ленинграде были организованы специализированные отделы по продаже книг «стран народной демократии» — «социалистических стран». А 4 ноября 1955 года был издан приказ «о расширении торговли литературой, издаваемой в странах народной демократии». Эти указом предписывалось организация торговли книжной продукцией социалистических стран во всех столицах союзных республик, а также в городах: Харькове, Одессе, Львове, Ужгороде, Сталинграде, Ростове-на-Дону, Свердловске, Томске, Хабаровске и Владивостоке⁵²⁹. Предусматривалось также обслуживание по системе «Книга-почтой» иногородних покупателей по письмам-заказам.

Так, например, 30 июля 1955 года было принято Постановление Совета министров СССР о расширении культурных связей между СССР и Францией⁵³⁰. Намечалось, в частности проведение фестиваля французских фильмов в Москве в октябре — ноябре 1955 года. Иностранные кинофильмы на последнем этапе «малокартинья», в 1952 году, занимали значительное место в репертуаре советских кинотеатров. В частности, с огромным успехом шел фильм «Тарзан»⁵³¹. Но, во-первых, «Тарзан» был трофейным, во-вторых, с момента его создания до выхода на советский экран прошло несколько лет, а значит его нельзя назвать современным в момент выхода в отечественный прокат, а в третьих, фестивали зарубежного кино в период конца 1940-х начала — 1950-х гг. невозможно было даже представить. На неделе французского кино предполагалась демонстрация французских фильмов: «Красное и черное», «Тереза Ракен», «Жюльетта», «Дети Райка», «Беглецы».

⁵²⁷ Там же. Д. 194. Л. 83.

⁵²⁸ Там же. Л. 143.

⁵²⁹ Там же. Д. 324. Л. 244.

⁵³⁰ Там же. Д. 318. Л. 19.

⁵³¹ С успехом в 1952–1953 гг. шел и французский фильм «Кардинал Ришелье» 1935 года.

Из них, как минимум, три фильма можно было отнести к современным. Кроме того, намечалась организация в первом квартале 1956 года выставки советской книги, прием французских студентов в московскую консерваторию, проведение выставки французских художников в Москве и другие мероприятия.

В ноябре — декабре 1955 года намечались двухнедельные гастроли английской драматической труппы театральной компании «Теннент»⁵³² под руководством Питера Брука⁵³³. А в конце декабря 1955 г. — начале января 1956 г. намечалось проведение гастролей в Москве Будапештского театра оперетты⁵³⁴, а также американской оперной труппы «Порги и Бесс» в Москве и Ленинграде⁵³⁵.

В августе 1955 года один из руководителей главного управления театров и музыкальных учреждений В. Голов в служебной записке просил увеличить лимит расхода бензина «в связи со значительным ростом гастролей зарубежных коллективов и отдельных исполнителей»⁵³⁶. В 1955 году за рубеж было командировано 2500 деятелей культуры в 44 страны, Советский Союз посетило 2200 деятелей искусств из 30 стран.

Значительные изменения в культурной политике начались весной 1953 года, через месяц после смерти Сталина. В самом начале «оттепели» они затронули кино. Точкой отсчета можно считать радикальное изменение тематического плана производства кинофильмов по решению Правительства в апреле 1953 года.

Изменения, происходившие в 1953 — начале 1956 гг. были, в определенной степени, революционными. Этот период можно условно назвать «стихийной оттепелью». Для этой «стихийной оттепели» были характерны три основные черты. Инициатива изменений в культурной политике исходила от высшего

⁵³² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 326. Л. 4.

⁵³³ Питер Брук — двоюродный брат известного театрального режиссера В. Н. Плучека.

⁵³⁴ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 330. Л. 197.

⁵³⁵ Там же. Л. 216.

⁵³⁶ Там же. Д. 320. Л. 139.

политического руководства СССР, но четкие рамки изменений им не определялись. С просьбами об изменениях в сфере искусства с самого начала «оттепели» выступали представители творческой интеллигенции. Наконец, в условиях отсутствия подробных указаний от высшего политического руководства, а также его призывов к проявлению большей инициативы, руководство Министерства культуры СССР на определенном этапе само стало активным участником формирования деталей политики в области культуры.

Изменения в области культурной политики были непоследовательными. Политика в области культуры, осуществлявшаяся в 1953–1955-х гг. в значительной степени подготовила почву для решений, принятых на XX съезде. Быстрота, с которой происходили изменения в области культуры и с какой появлялись новые произведения, свидетельствует также о том, что часть произведений, получившие известность в этот период, были созданы ранее и «ждали своего часа». С другой стороны, отечественное искусство, избавленное от жесткого прессинга и чрезмерной мелочной опеки, вышло на новый уровень. В относительно короткое время появились новые значительные произведения.

Повседневное культурное пространство советского человека за три года — от весны 1953 года до февраля 1956 года значительно изменилось. Особенно заметные изменения произошли в самом популярном и демократичном виде искусства — кино. Изменения происходили и в других сферах культуры — в театре, литературе, изобразительном искусстве. Культурное пространство менялось не только за счет появления новых произведений. Но и за счет публикации ранее не издававшихся (или давно не переиздававшихся) литературных произведений, за счет возвращения широкому читателю таких имен, как А. Блок, С. Есенин (и, в частности, включения их в школьную программу), И. Бунина, М. Цветаевой и ряда других. В сфере кино, помимо создававшихся в этот период новых фильмов, начали демонстрироваться некоторые современные зарубежные фильмы, практически сошли с экрана одиозные фильмы, созданные в период «малокартинья».

Значительное число произведений, созданных и опубликованных в рассматриваемый период, вошло в золотой фонд отечественной культуры.

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ СССР В 1953–1963 ГГ.

Как ни странно, до 1953 года в СССР не существовало такого ведомства, как Министерство культуры, а управление культурными процессами было рассредоточено по разным партийно-правительственным учреждениям. На протяжении советского периода система органов партийно-государственного руководства подвергалась многочисленным реорганизациям. Одной из наиболее крупных реформ в этой области явилось создание в марте 1953 году союзно-республиканского Министерства культуры, которое выполняло различные функции.

Примечательно, что опытом организации работы советского Министерства культуры и его деятельности интересовались и за рубежом. Так, один из чиновников Министерства сообщил: «я вам расскажу такой случай, о котором многие вероятно не подозревают, что такая страна древней культуры, как Франция, просила у Министерства культуры СССР дать им структуру нашего Министерства, чтобы перестроить у себя управление культурой, управление искусством по нашему, советскому

образцу»¹. Отметим, что это высказывание было сделано на закрытом заседании Министерства, не для широкой публики или вышестоящих органов управления.

Государственное руководство культурой можно условно разделить на два метода — прямой и косвенный. Под прямыми методами управления художественной культурой понимаются административные, директивные методы, под косвенными, прежде всего, — финансовые. Финансовые методы управления со стороны государства заключаются в выделении денежных средств на постановку в театре, кинофильм, памятник, и т.п. Кроме того, к косвенным формам управления относится административное определение тиража того или иного произведения, что является немаловажным для его популяризации. В условиях советской системы стратегия развития искусства определялась аппаратом ЦК КПСС, в его ведении находились и прямые рычаги воздействия на культурные процессы — административные² и директивные (в этом плане Министерство являлось лишь передаточным звеном). В руках Министерства культуры находились в основном косвенные рычаги управления. Политикой предоставления государственных заказов авторам Министерство способствовало поддержке тех или иных деятелей культуры. Большое значение имеет и такой косвенный рычаг управления как деятельность по разработке и внедрению новой техники. Особенно это сказывается на развитии кино, телевидения и радио.

Хронологические рамки данной работы охватывают 1953–1963 гг., то есть первое десятилетие истории Министерства культуры. Нижней точкой отсчета является март 1953 года, когда Министерство было образовано, а в качестве верхней выбран 1963 год, когда закончилось выделение из Министерства управлений по отраслям культуры в самостоятельные ведомства. Тогда структура Министерства приняла ту форму, которая сохранилась практически без изменений вплоть до ликвидации

¹ Центральный архив общественных движений г. Москвы (ЦАОДМ). Ф. 957. Оп. 1. Д. 129. Л. 80.

² В распоряжении Министерства культуры СССР также имелись административные ресурсы, однако, никогда оно не являлось истинным автором или разработчиком того или иного указания.

Министерства культуры СССР 14 ноября 1991 года. Десятилетие 1953–1963 гг. практически полностью совпадает с тем периодом истории страны, который принято называть «оттепелью».

Министерство культуры — принципиально новая структурная единица в составе правительства — было образовано в соответствии с Законом о преобразовании министерств СССР от 15 марта 1953 года. Постановление об объединении министерств было сначала представлено Г.М. Маленковым на мартовском (1953) Пленуме ЦК КПСС³. После одобрения Пленумом закон был внесен на сессию Верховного Совета. Председатель Совета министров СССР Г. М. Маленков, представивший закон на утверждение сессии Верховного Совета, мотивировал свои предложения потребностью повышения оперативности управления, сокращением бюрократического аппарата: «проведение в жизнь организационных мероприятий в области улучшения государственного и хозяйственного руководства... несомненно создаст лучшие условия для успешного решения стоящих перед нашей страной исторических задач»⁴. Таким образом образование Министерства культуры СССР произошло в контексте «министерской реформы». Особенно подчеркивалась идея преемственности руководства. Маленков говорил, что мероприятия «по укрупнению ныне существующих министерств, по объединению в одном Министерстве руководства родственными отраслями народного хозяйства, культуры, управления назрели не сегодня. Они уже длительное время, при жизни товарища Сталина, вместе с ним вынашивались в нашей партии и правительстве. И теперь мы лишь ускорили проведение в жизнь назревших организационных мер по дальнейшему улучшению руководства»⁵. Однако на самом деле при жизни Сталина, вплоть до последнего периода наблюдалась прямо противоположная тенденция к «разбуханию» аппарата управления. Так в делопроизводственных документах Министерства кинематографии сохранилось характерное высказывание министра И. Г. Большакова. На одном из заседа-

³ Российский государственный архив новейшей истории (РГАНИ). Ф. 2. Оп. 1. Д. 25. Л. 3–9.

⁴ Правда. 16 марта 1953.

⁵ Там же.

ний коллегии в конце 1952 года он заявил, что проблемы в сфере кинопроизводства были вызваны в том числе и тем, что у министра было только пять заместителей, но теперь, когда их количество увеличилось до семи, дела должны пойти лучше⁶. Кстати, в укрупненном Министерстве культуры, в марте 1953 года у министра было всего четыре заместителя⁷.

Неразработанность реформы, осуществленной в марте 1953 года, вскоре, в августе того же года косвенно были вынужден признать и сам Маленков. Выступая на сессии Верховного Совета он сказал: «нам придется пойти на некоторые поправки к проведенной реорганизации министерств в связи с новыми задачами по дальнейшему развитию отдельных отраслей народного хозяйства»⁸.

В соответствии с законом от 15 марта 1953 года в состав Министерства культуры СССР вошли бывшие:

- Министерство высшего образования
- Министерство кинематографии
- Министерство трудовых резервов⁹
- Комитет по делам искусств
- Комитет радиоинформации
- Главполиграфиздат¹⁰.

Немного позднее в структуру Министерства влилось и Совинформбюро. Кроме того, Министерству культуры отошли все предприятия, стройки и организации, входившие в состав вышеперечисленных структур¹¹. Таким образом, оно в пятидесятых годах занималось не только руководством культурными процессами. Можно утверждать, что Министерство культуры в определенной степени относилось и к разряду промышленных министерств,

⁶ Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3475. Л. 304.

⁷ Там же. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 2. Л. 27.

⁸ Маленков Г.М. Доклад на VIII сессии Верховного Совета / Правда. 8 августа 1953.

⁹ Ведало учреждениями среднего специального (техникумами) и специально — го обучения (ФЗУ, ремесленными школами и т. п.).

¹⁰ Правда. 15 марта 1953.

¹¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 2. Л. 88.

с присущими им атрибутами производственного плана и бухгалтерско-финансовой отчетности. В его ведении находились крупные объекты капитального строительства, предприятия промышленности, изготавливавшие, в частности, киноаппаратуру, фильмокопии и т. п., еще более мощная и прибыльная отрасль производства печатной продукции, научно производственные институты и т. д. На балансе Министерства числилось даже два паровоза. Трудно перечислить все сферы деятельности, которыми занималось Министерство культуры. Наряду с названными оно ведало зоопарками (Главное управление культурно-просветительных учреждений)¹², организацией художественной лотереи, спортом, нормами питания учащихся¹³. Строительно-монтажные организации, подчиненные Министерству до 1957 года возводили детские сады, школы и учреждения здравоохранения¹⁴. В его ведении находилось радио и зарождавшееся тогда телевидение. Так, в частности, Министерство занималось редакционной политикой — например, составляло «план освещения в „Последних известиях“ вопросов сельского хозяйства»¹⁵.

Из простого перечисления подразделений, вошедших в состав нового административного образования (а, также учитывая то, что Министерство культуры занималось некоторыми вопросами средней школы, например, обсуждением учебников), можно без преувеличения утверждать, что по объему, сфере деятельности, количеству подведомственных отраслей новому Министерству культуры не было равных в отечественной истории. В самом деле, ни ранее, ни позднее не было такого многофункционального правительственного учреждения, занимавшегося вопросами образования и культуры. В начале советской власти, правда, существовал Наркомат просвещения, который также занимался проблемами культуры и образования. Но масштабы деятельности Наркомпроса конца 1910-х — 1920-х гг. и Министерства культуры в 1950-х гг. несопоставимы. Несоразмерны количество вузов и средних специальных учебных заведений, тиражей

¹² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 125. Л. 155.

¹³ Там же. Д. 105. Л. 151.

¹⁴ Там же. Д. 88. Л. 147.

¹⁵ Там же. Д. 262. Л. 158.

печатной продукции, не говоря уже о том, что такие отрасли как радио и кино находились на заре советской власти в зародышевом состоянии, не имели массового слушателя и зрителя в целом по стране, а телевидения вообще не существовало, нельзя также не отметить повышение уровня грамотности, и увеличение территории страны произошедшее за более чем 30 лет.

Министерство культуры СССР образца 1953 года было настолько крупным государственным образованием, что его Главные управления в некоторых случаях были слабо связаны между собой, не только в смысле отраслевом, но и в буквальном — территориальном. Управления Министерства были разбросаны по всей Москве. Даже такие «родственные» как Главное управление кинематографии и Главное управление кинофикации и кинопроката находились на значительном расстоянии — первое размещалось в Малом Гнездиновском переулке, 7; второе — на Ленинградском шоссе, 57. Другие Главные управления находились по 10 различным адресам¹⁶.

Естественно, что оперативная связь между отдельными подразделениями Министерства и его руководством затруднялась. Это отмечали и сами сотрудники Министерства.

На заре существования Министерства культуры нельзя не отметить чрезмерную централизацию в решении вопросов, не имевших принципиального значения, которые можно было бы решить на низших уровнях. Так, в делопроизводственных документах отложилось очень много бумаг, которые свидетельствуют, что решение незначительных проблем происходило на самом высоком уровне. Характерный пример — подготовка Министерством проекта распоряжения Совета министров о том, чтобы обязать Министерство строительства изготовить и поставить зданию МГУ им. М.В. Ломоносова на Ленинских горах «специальные штепсельные вилки»¹⁷. Конечно, вряд ли это распоряжение составлял сам министр, или даже его заместитель. Однако то, что для решения частного технического вопроса необходимо было составить распоряжение Совета министров СССР,

¹⁶ Там же. Д. 98. Л. 259.

¹⁷ Там же. Д. 108. Л. 25.

само по себе говорит о многом в плане чрезмерной централизации государственного управления.

Первые десять лет истории Министерства культуры как органа государственного управления, это, по сути, история его разукрупнения и «отпочковывания» от него различных управлений и преобразования их в самостоятельные и независимые от Министерства культуры ведомства. Начало этому процессу было положено чуть более чем через год после образования — в 1954 и завершилось в 1963 году. Постановлением Совета министров СССР от 28 марта 1953 года была определена следующая структура Министерства:

- Главное управление высшего образования;
- Главное управление кинематографии;
- Главное управление по делам искусств;
- Главное управление радиоинформации;
- Главное управление радиовещания;
- Главное управление профессионального образования;
- Главное управление издательств, полиграфии и книжной торговли;
- Совинформбюро (на правах Главного управления);
- Главное управление кинофикации и кинопроката;
- Главное строительное управление;
- Главное управление производственных предприятий;
- Главное управление сбыта;
- Управление по делам культурно-просветительских учреждений;
- Управление средних специальных учебных заведений;
- Управление руководящих кадров;
- Управление внешних сношений;
- Планово-экономическое управление;
- Финансовое управление;
- Управление капитального строительства;
- Центральная бухгалтерия;
- Первый отдел;
- Военно-мобилизационный отдел;
- Отдел экспертизы проектов и смет по строительству;
- Юридический отдел;
- Отдел военизированной и пожарно-сторожевой охраны;

- Транспортный отдел;
- Инспекция при министре;
- Секретариат министра;
- Канцелярия министра;
- Арбитраж;
- Хозяйственное управление.

При Министерстве культуры состоят Высшая аттестационная комиссия (ВАК) и Государственная инспекция по охране памятников истории и искусства¹⁸.

Министерству также непосредственно подчинялся Союзгосцирк, имевший в середине пятидесятых годов несколько лет статус Главного управления цирков.

Управления Министерства подразделялись на отделы по отраслям культуры, — например отдел театров и т. п.

Структура Министерства была подвижной и изменялась на протяжении всего исследуемого периода. Так, в 1954 году был создан отдел новой техники. В Главном управлении кинематографии в том же году был образован сельскохозяйственный отдел для более квалифицированного руководства делом создания научно популярных фильмов по аграрной тематике¹⁹. На создание данного отдела повлияли решения Сентябрьского (1953 г.) Пленума ЦК КПСС, в постановлении которого говорилось: «Обязать Министерство культуры СССР организовать производство необходимого количества высококачественных, главным образом цветных учебных и научно-популярных фильмов по планам и заказам Министерства сельского хозяйства и заготовок СССР и Министерства совхозов СССР»²⁰. В том же году Главное управление искусств было разделено на два: управление театров и музыкальных учреждений, а также изобразительных искусств и охраны памятников.

Наиболее крупные изменения в структуре Министерства происходили: 26 марта 1954 года, с образованием Министерства высшего образования и Главного управления трудовых резервов при Совете министров СССР, когда были исключены из центрального аппарата

¹⁸ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 2. Л. 91.

¹⁹ Там же. Д. 242. Л. 88.

²⁰ КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. Т. 8. М., 1985. С 340.

Главные управления высшего образования и профессионального образования. Начальник Главного управления профессионального образования Г. Зеленко объяснял необходимость выделения подведомственного ему управления из состава Министерства тем, что за период 1953 года резко увеличилось количество училищ, школ и, соответственно, число учащихся в них. Эта ситуация в свою очередь была вызвана тем, что в стране сложилась «неправильное соотношение специалистов со средним и высшим образованием» — во многих отраслях промышленности — «техников работает меньше, чем инженеров»²¹. «В этих новых условиях возникает настоятельная необходимость непосредственного подчинения руководства подготовкой и распределением трудовых резервов Советом министров СССР»²². В записке составленной для Г. М. Маленкова и Н. С. Хрущева 4 января 1954 года²³ указывалась и еще одна причина необходимости его выделения: «Находясь в составе Министерства культуры СССР, Главное управление профессионального образования, в силу специфичности своих задач, органически не было связано с другими Главными управлениями Министерства и должно было осуществлять непосредственную связь с Министерствами и ведомствами, Госпланом СССР и другими центральными органами по всем вопросам подготовки и распределения государственных трудовых резервов»²⁴. Однако, ВУЗы и средние специальные учебные заведения, готовившие специалистов в области культуры, остались в совместном ведении Министерства культуры и Министерства высшего и среднего специального образования. Следующий виток преобразований в структуре Министерства был связан с административной реформой проведенной в 1957 году, образованием Совнархозов и новой попыткой сокращения государственного аппарата. Руководители ведомств сами вносили в ЦК предложения о возможных преобразованиях. Так, Н. А. Михайлов предложил выделить из состава Министерства ведомства связанные с вопросами внешнеполитической пропаганды и информации

²¹ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 1. Л. 24.

²² РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30. Д. 57. Л. 49.

²³ Там же. Л. 48–49.

²⁴ Там же. Л. 49.

(Главное управление радиовещания и Совинформбюро)²⁵. Были учреждены Госкомитеты по культурным связям с зарубежными странами и по радиовещанию и телевидению, соответственно из аппарата Министерства были исключены 22 августа 1957 года Главные управления радиоинформации, радиовещания и Совинформбюро. Тогда же, в связи с передачей предприятий промышленности Совнархозам были ликвидированы Главные управления производственных предприятий и полиграфической промышленности. Управление капитального строительства и новой техники, созданное тогда же, руководило работой двух проектных институтов и конторой «Теамонтаж»²⁶. Н. А. Михайлов также предложил ликвидировать Главное управление культурно-просветительных учреждений, мотивируя этот шаг тем, что финансирование ведется из бюджетов союзных республик²⁷. Это предложение не было принято. Министр культуры, вопреки мнению специалистов (деятелей культуры — скульпторов, архитекторов, художников) тогда же предлагал ликвидировать главную инспекцию по охране памятников. Он обосновывал это предложение тем, что финансирование охраны памятников ведется из местных бюджетов²⁸. Деятели культуры считали, что ликвидация общесоюзного органа по надзору за памятниками приведет к потере контроля за их состоянием. Действительно известны многие случаи, когда местные власти не только не наблюдали за состоянием памятников, их ремонтом и реставрацией, а наоборот способствовали (иногда умышленно — разбирая на кирпичи памятники архитектуры) их разрушению. В 1961 году преобразования коснулись «внутренних», административных структур Министерства — создается Управление делами, а Канцелярия и Хозяйственный отдел упраздняются. И, наконец, после создания 17 мая Госкомитета по делам кинематографии, а 10 августа 1963 года Госкомитета по печати при СМ СССР упраздняются управления по производству фильмов, кинофикации и кинопроката и отдел издательств. Создание Комитета по печати при Совете министров диктовалось необходимостью ликвидации ведомственной ра-

²⁵ Там же.

²⁶ Там же. Оп. 36. Д. 42. Л. 22.

²⁷ Там же. Л. 19.

²⁸ Там же. Л. 28.

зобщенности в руководстве книжными издательствами. К 1957 году (когда была предпринята попытка наведения порядка в этой сфере) в систему Министерства входило 13 центральных и 96 местных издательств, другим министерствам и ведомствам, общественным организациям подчинялись 109 издательств²⁹. Единого центра руководства и координации издательской политикой не было. К 1963 году в стране было девять центров занимающихся выпуском литературы³⁰. При этом, «только 40% всего объема книжной продукции было подведомственно Министерству культуры»³¹. Начальник Главиздата отмечал, что редакционно-издательская политика у всех этих центров различная и между «этими центрами нет государственной точки зрения для того, чтобы навести порядок»³².

В 1963 году (согласно приказу министра от 14 октября 1963)³³ структура Министерства культуры получила законченный вид и практически не претерпела глобальных изменений в течение последующих десятилетий, вплоть до ликвидации Министерства культуры СССР:

- Управление театров;
- Управление музыкальных учреждений;
- Управление изобразительных искусств и охраны памятников;
- Управление культурно — просветительских учреждений;
- Главная библиотечная инспекция;
- Управление кадров и учебных заведений;
- Планово-финансовое управление (с Центральной бухгалтерией);
- Управление внешних сношений;
- Отдел капитального строительства и новой техники;
- Отдел снабжения;
- Первый отдел;
- Управление делами.

После 1963 года в ведении Министерства остались только те сферы искусства, руководство которыми до 1953 года осуществ-

²⁹ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 42. Л. 17.

³⁰ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 165. Л. 117.

³¹ Там же. Л. 116.

³² Там же.

³³ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 965. Л. 182.

влялось Комитетом по делам искусств. Однако в отличие от последнего Министерство по своему статусу находилось выше, чем другие ведомства, занимавшиеся проблемами культуры.

Высшим органом управления Министерства культуры являлась, как и в других правительственных органах коллегия. В ее состав входили: сам министр, его первые заместители и заместители, а также начальники некоторых Главных управлений. Первоначальный состав коллегии был утвержден Постановлением Совета министров в 1953 году³⁴ и включал в себя восемь человек, сотрудников Министерства. На протяжении исследуемого периода коллегия претерпевала и качественные и количественные изменения. Во-первых, она увеличилась. Так, в середине 1950-х годов количество ее членов возросло до 22 человек³⁵. А к 1963 году несколько сократилась — до 17 человек. Во-вторых, в нее были включены не только представители Министерства. Участие в составе коллегии представителей творческих организаций, общественных (ВЛКСМ), региональных министерств культуры (РСФСР, УССР), редактора газеты «Советская культура», должно было, по-видимому, отразить их влияние на принятие решений, способствовать лучшему проведению решений коллегии в жизнь, их разъяснению и пропаганде.

Сначала было установлено, что заседания коллегии проводились раз в неделю (по четвергам в 1 час дня)³⁶. Однако это решение исполнялось не полностью — заседания не всегда проходили по четвергам. А с приходом на должность министра Е. А. Фурцевой было решено проводить заседания два, а при необходимости — три раза в месяц. На одном из заседаний коллегии она заявила: «не стоит созывать коллегии каждую неделю»³⁷ и мотивировала свое предложение тем, что в других Министерствах коллегия собирается не чаще, чем раз в 10 дней или два раза в месяц.

Деятельность Министерства регулировалась Положением о Министерстве культуры СССР, утвержденным Постановлением

³⁴ Там же. Д. 2. Л. 53.

³⁵ РГАНИ. Ф. 5, Оп. 36. Д. 42. Л. 19.

³⁶ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 66. Л. 7.

³⁷ Там же. Д. 767. Л. 205.

Совета министров СССР от 20 июня 1953 года³⁸. Согласно этому документу министр обладал весьма широкими полномочиями. Так, он определял персональный состав коллегии и представлял его на утверждение в Совет министров СССР, утверждал положения о Главных управлениях и управлениях Министерства, назначал и смещал их начальников, а также руководителей подразделений непосредственно подчиненных Министерству (директоров учебных заведений, киностудий и т. п.), создавал организации и изменял их подчиненность. На практике некоторые кадровые вопросы был уполномочен решать первый заместитель министра³⁹. Впрочем, по многим кадровым вопросам союзное Министерство являлось лишь передаточным звеном. Характерен пример назначения на должности чиновников областного ранга. Схема была весьма сложна и многоступенчата. Республиканское Министерство представляло кандидатуру на обсуждение в союзное. Последнее, в свою очередь, рассматривало анкетные данные — одобряло или отвергало претендента. В случае одобрения, кандидатура на должность чиновника областного ранга представлялась на окончательное утверждение в ЦК КПСС.

Министр одновременно являлся председателем коллегии, вел её заседания, подводил итоги обсуждения, выносил окончательный вердикт по тому или иному вопросу. Он также оформлял решения коллегии в виде приказов и инструкций. В положении, правда, зафиксирована возможность ограничения власти министра: «в случае разногласия между министром и коллегией министр проводит в жизнь свое решение, доводя о возникших разногласиях до сведения Совета министров СССР, а члены коллегии в свою очередь могут апеллировать в Совет министров СССР»⁴⁰. Однако ни одного прецедента разногласий коллегии и министра по принимаемым решениям не зафиксировано.

Структура уровня высшего управления Министерства была подвижной в течение всего рассматриваемого периода. В момент создания у министра было два первых заместителя и два

³⁸ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 13. Д. 1. Л. 19–28.

³⁹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 28. Л. 29–30.

⁴⁰ Там же. Оп. 13. Д. 1. Л. 26.

заместителя. С 1954 года остался лишь один первый заместитель. К 1957 году количество обычных заместителей увеличилось до восьми⁴¹. Затем происходит их сокращение. К 1963 году у министра остались один первый и три простых заместителя⁴². За каждым из заместителей был закреплен тот или иной участок работы: вопросы кадров, вопросы производства, строительства и снабжения, отдельные отрасли художественной культуры⁴³.

Первый заместитель во время отсутствия министра (по болезни, в случае увольнения) выполнял его функции: руководил Министерством, вел заседания коллегии, подписывал приказы, участвовал в заседаниях Совета министров СССР.

Рассматривая структуру Министерства культуры, нельзя не упомянуть о партийных органах, занимавшихся аналогичными проблемами. К 1953 году вопросами художественной культуры в ЦК КПСС занимался Отдел художественной литературы и искусства, выделившийся в 1950 году из Отдела пропаганды и агитации. Руководителем Отдела был В. С. Кружков. В конце марта 1953 года постановлением Секретариата ЦК был образован Отдел науки и культуры (заведующий Отделом А. М. Румянцев). 29 сентября 1955 года этот отдел был разделен на два разных — науки и культуры (заведующий Отделом культуры — Д. А. Поликарпов, заместители Б. Рюриков, Б. Ярустовский и другие). В декабре 1962 года был образован Идеологический отдел ЦК (заведующий Отделом — Секретарь ЦК КПСС Л. Ф. Ильичев), которому были переданы функции упраздненных отделов пропаганды и агитации; науки, высших учебных заведений и школ; культуры. Отдел культуры вошел в Идеологический отдел ЦК КПСС на правах подотдела в том же составе, что и ранее. Этим подотделом руководил тот же Д. А. Поликарпов.

Полномочия и функции Министерства культуры были закреплены в Положении, принятом 20 июня 1953 года, согласно которому оно должно было обладать практически неограниченными возможностями в сфере управления наукой и культурой. Причем

⁴¹ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 42. Л. 19.

⁴² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 997. Л. 77–78.

⁴³ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 42. Л. 19.

контроль над этими сферами должен был быть всеобъемлющим как в части административной, так и в материальной. В частности, Министерство утверждало учебники, направляло деятельность высших учебных заведений, руководило и управляло производством кинофильмов, вносило в Совет министров предложения по развитию кинематографа, устанавливало порядок утверждения литературно-режиссерских сценариев, утверждало планы производства отечественных фильмов и осуществляло прокат на территории СССР⁴⁴. Министерство должно было стать, по замыслу авторов положения, государственным органом, который «осуществляет руководство всеми видами искусства в СССР и направляет деятельность творческих союзов... в деле создания произведений для театрально-зрелищных учреждений»⁴⁵. Оно также составляло сводные и годовые тематические планы издания литературы, должно было осуществлять учебно-методическое руководство делами подготовки и воспитания специалистов в сфере образования. Кроме того, Министерство решало финансовые вопросы в подведомственных ему учреждениях — в частности должно было утверждать порядок установления тарифно-квалификационных категорий творческим работникам, разрабатывать и вносить на утверждение в Совет министров типовые расценки и гонорары. Министерство, согласно положению, должно было руководить подведомственным ему предприятиям и стройкам. Таким образом, посредством Министерства культуры, согласно принятому положению, должен был осуществляться фактически тотальный контроль в сфере культуры и образования.

КАДРОВЫЙ СОСТАВ МИНИСТЕРСТВА

Постановлением Совета министров от 28 марта 1953 года⁴⁶ были определены структура и штаты Министерства культуры. Численность центрального аппарата устанавливалась в 4643 единицы. Количество его сотрудников предписывалось

⁴⁴ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 13. Д. 1. Л. 22.

⁴⁵ Там же. Л. 23.

⁴⁶ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 2. Л. 88.

сократить на 14,7% по сравнению с количеством кадров, работавших в различных ведомствах, влившихся в состав новообразованного Министерства. Данные о количестве штатных работников имеются в сводных отчетах по расходам на содержание органов управления по годам и приводятся в таблице⁴⁷.

	1953	1954	1958	1963	1964
Штат на конец года (человек)					
План	3 613	1 353	413	—	—
Выполнено	3 522	1 071	401	274	308
Средняя ставка заработной платы (рублей в месяц)					
План	1 122	1 180	1 341	137	142
Выполнено	1 068	1 173	1 297	128	139

Выборка данных по годам проводилась исходя из следующих соображений. 1953 год — первый год работы Министерства. Показатели на конец следующего года интересны тем, что дают представление о количестве сотрудников, оставшихся после выделения из Министерства в качестве самостоятельного подразделения Главного управления высшего образования, Главного управления профессионального образования, Управления среднего специального образования. 1958 год — середина рассматриваемого периода. Данные 1964 года в сравнении с 1963 (когда закончилось оформление структуры Министерства) позволяют сделать вывод о наметившейся тенденции к некоторому росту числа сотрудников аппарата, — их количество за год увеличилось на 34 единицы (или на 12,4%). Если данные по штатам не могут быть корректно сопоставлены (за исключением 1963 и 1964 годов) вследствие естественного сокращения количества сотрудников из-за ликвидации управлений в связи с образованием новых министерств

⁴⁷ Там же. Оп. 16. Д. 92. Л. 7–7 об.; Д. 118. Л. 506.; Д. 539. Л. 506.; Д. 997. Л. 5 об.; Д. 927, Л. 5 об. При сопоставлении данных необходимо учитывать денежную реформу 1961 года, в ходе которой 10 «старых» рублей обменивали на 1 «новый» и соответственно деноминировались заработные платы и цены.

и ведомств, то данные по усредненной зарплате вполне могут быть сравнимы. Анализируя эти цифры можно сделать вывод о том, что происходил непрерывный рост зарплаты на протяжении всех одиннадцати лет — со 106, 8 рублей в 1953 году (в пореформенных ценах) до 139 рублей в 1964, или на 30,1 %. За этот же период среднемесячная зарплата рабочих и служащих, занятых в народном хозяйстве увеличилась примерно на 33,1 % (с около 67,7 рублей в 1953 году до 90,1 рублей в 1964 г)⁴⁸. Разумеется, следует учитывать, что существовал огромный разрыв между ставками высшего руководства Министерства и ставками низшего (технического) персонала. Так, например в 1953 средний оклад начальника Главного управления составлял 2000–2500 рублей. Оклад начальников управлений устанавливался в размере 1600–2000 рублей, оклад заместителей на 10–15 % ниже⁴⁹. В тоже время на аналогичных должностях в ЦК оклад заведующего отделом (должность в структуре ЦК, равнозначная министру в государственном аппарате) составлял 7000 рублей, заведующего сектором (должность, равнозначная начальнику Главного управления в Министерстве) 5000 рублей⁵⁰. Кроме того, сотрудники, в основном — руководящие кадры, получали различные надбавки и доплаты к должностным окладам, которые не учитывались при исчислении среднемесячной зарплаты.

Штаты и номенклатура руководства Министерства определялись постановлениями Совета министров СССР. Первые заместители и заместители министра культуры назначались Постановлением Совета министров, тогда как, например, заместители министров машиностроения или электростанций лишь утверждались по представлению соответствующих министров⁵¹.

МИНИСТРЫ

За рассматриваемый период сменилось четыре министра: П. К. Пономаренко (15 марта 1953 — 9 марта 1954); Г. Ф. Алексан-

⁴⁸ Народное хозяйство СССР в 1964 году. М., 1965. С. 554–555.

⁴⁹ РГАЛИ. Ф. 2329, Оп. 2. Д. 102. Л. 104.

⁵⁰ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30. Д. 59. Л. 163.

⁵¹ Ср.: РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 2. Л. 27, 43.

дров (9 марта 1954 — 10 марта 1955); Н. А. Михайлов (21 марта 1955 — 4 мая 1960); Е. А. Фурцева (4 мая 1960 — 24 октября 1974).

Первый министр культуры СССР *Пантелеймон Кондратьевич Пономаренко* (1902–1984) свой трудовой путь начал в 1919 году на нефтепромыслах, работая слесарем, а затем на железнодорожном транспорте машинистом. Впоследствии занимался комсомольской и партийной деятельностью (член КПСС с 1925 года). В 1932 году закончил Московский институт инженеров транспорта. Пономаренко стал одним из представителей генерации выдвиженцев, которые заняли руководящие посты после «чисток» конца 1930-х гг. В 1938 году он возглавил Белоруссию, став Первым секретарем ее ЦК Компартии (одновременно в 1944–1948 гг. он являлся Председателем Совета министров БССР). Одной из самых значительных вех в биографии Пономаренко стало назначение на должность Начальника штаба партизанского движения (1942–1944). Во-первых, так считал сам Пономаренко, во-вторых, его имя в общем курсе советской истории ассоциируется прежде всего с руководством партизанским движением⁵². С 1948 года он переводится на руководящую работу в Москву и избирается секретарем ЦК ВКП(б) (1948–1953). Одновременно в ноябре 1950 — декабре 1952 гг. занимал должность министра заготовок СССР. В октябре 1952 года Пономаренко включается в состав высшего политического руководства страны — Президиум ЦК. После смерти Сталина П. К. Пономаренко стал лишь кандидатом в члены Президиума ЦК (1953–1956) и был освобожден от обязанностей секретаря ЦК. Однако вряд ли это передвижение по карьерной лестнице можно рассматривать как серьезное понижение в должности. Членами Президиума ЦК в марте 1953 года стали только ближайшие соратники Сталина. Когда по инициативе Л. П. Берия происходило перераспределение обязанностей в высшем руководстве, Пономаренко возглавил малопрестижное Министерство культуры. После февральско-мартовского (1954) Пленума ЦК, принявшего решение об освоении целины (и в связи с этим об «укреплении»

⁵² См. например: История КПСС. Изд. 7. М., 1984. С. 468; История Отечества: 11 класс. М., 1992. С. 63, 66.

руководства Казахстана) он был назначен Первым секретарем ЦК Казахстана. Однако рапортовать о рекордных урожаях хлеба Пономаренко не было суждено, в 1955 году на посту руководителя Казахстана его сменил ставленник Хрущева Л. И. Брежнев. У П. К. Пономаренко были плохие отношения с новым партийным лидером Н. С. Хрущевым, об этом свидетельствовал сам Пантелеймон Кондратьевич: «наши натянутые отношения начались где-то год спустя после моего избрания первым секретарем ЦК КП(б)Б, когда во время одной встречи в приемной Сталина он допустил грубость, на что я тут же в жесткой форме обратил его внимание. В период Великой Отечественной войны наши отношения даже ухудшились»⁵³. Карьерный рост П. К. Пономаренко можно отчасти объяснить тем фактом, что он был свояком Г. М. Маленкова⁵⁴. С началом опалы Маленкова в 1955 году начался закат карьеры Пономаренко, — он направляется в почетную «ссылку» на должность посла в Польше (где он сменил будущего министра культуры Н. А. Михайлова), затем в 1957–1959 гг. послом в Индию и Непал, в 1959–1962 в Нидерланды, в 1962–1964 представителем СССР в МАГАТЭ. Впоследствии он преподавал в Академии общественных наук при ЦК КПСС. Для самого П. К. Пономаренко недолговременное пребывание на посту министра культуры, очевидно, не явилось значительным событием в жизни. Так, в объемном личном архиве, собранном им самим и ныне хранящемся в РГАСПИ, не отложилось материалов, касающихся деятельности его как министра⁵⁵.

Второй министр культуры *Георгий Федорович Александров* (1908–1961) имел непосредственное отношение к культуре. В 1932 году он окончил Московский институт истории и философии (академик АН СССР с 1946 года). В 1938–1939 годах работает в Исполкоме Коминтерна. С 1939 года Александров — заместитель заведующего Отделом пропаганды и агитации ЦК ВКП(б). В 1940–1947 годах — начальник Управления пропаганды и агитации.

⁵³ Куманев Г. А. О чем вспоминал П. К. Пономаренко // Отечественная история. 1998. № 5. С. 135.

⁵⁴ Российский государственный архив социально-политической истории (РГАСПИ). Ф. 83. Оп. 1. Д. 35. Л. 39 об.

⁵⁵ Там же. Ф. 625. Оп. 1.

тации ЦК ВКП(б). В 1947–1954 гг. директор Института философии АН СССР. Имя Г. Ф. Александрова, прежде всего, ассоциируется с так называемыми «философскими дискуссиями» конца 1940-х гг. Его книга «История западноевропейской философии»⁵⁶ была раскритикована высшим руководством ЦК и, в частности, А. А. Ждановым. Александров, в духе того времени, вынужден был признать свои ошибки и заняться самобичеванием. Самый наглядный тому пример — книга «Труды И. В. Сталина в области языкознания и вопросы исторического материализма»⁵⁷. В ней покаяние автора доходит до самоуничтожения и благодарности партии (прежде всего Сталину и Жданову) за исправление его ошибочных взглядов.

За свои труды по философии Александров был дважды (1943, 1946) был удостоен звания лауреата Сталинской премии. В 1941–1956 гг. он являлся кандидатом в члены ЦК КПСС. После скандального изгнания с поста министра культуры СССР он был направлен в Минск, в Институт философии АН Белоруссии. Как правило, при обсуждении факта снятия Александрова с поста министра культуры ответственные работники ЦК КПСС и Министерства культуры СССР ссылались на закрытое письмо ЦК «О недостойном поведении Александрова, Еголина и других...».

Николай Александрович Михайлов (1906–1982) занимал пост министра более шести лет. А начинал трудовую деятельность чернорабочим на заводе «Серп и Молот» в 1922 году. Затем он был редактором заводской газеты «Мартеновка», завсектором печати Пролетарского райкома партии Москвы (член КПСС с 1930 года). С 1937 года в редакции газеты «Правда», впоследствии ответственный секретарь «Комсомольской правды». В 1938–1952 гг. Михайлов — Генеральный секретарь ЦК ВЛКСМ. В 1952–1953 гг. член Президиума (Политбюро) ЦК, секретарь ЦК и одновременно заведующий Отделом пропаганды и агитации. В этот период Михайлов по роду деятельности занимается вопросами литературы и искусства. Кроме того, в начале 1950-х гг. он входил

⁵⁶ Александров Г. Ф. История западноевропейской философии. М., 1947.

⁵⁷ Александров Г. Ф. Труды И. В. Сталина в области языкознания и вопросы исторического материализма. М., 1952.

в состав Художественного совета при Министерстве кинематографии СССР, участвовал в обсуждении фильмов, создававшихся в тот период. То есть принимал непосредственное участие в решении вопросов кино. С марта 1953 по 1954 гг. Михайлов руководил московской парторганизацией. По мере того, как Н. С. Хрущев стал постепенно расставлять на ключевые посты лично преданных ему людей, Михайлов, очевидно, не пользовавшийся полным доверием, был переведен на дипломатическую работу послом в Польшу.

В фондах Отдела культуры ЦК КПСС отложился весьма интересный документ о Н. А. Михайлове. В письме на имя Д. Т. Шепилова от 5 марта 1957 года, заместитель директора Государственного издательства изобразительного искусства И. М. Горелов (лично не знакомый с Михайловым) отзываясь о нем следующим образом: «Человек, умеющий изъясняться лишь на двух языках — русском и матерном, не являющийся знатоком ни в одной области культуры и искусства, возглавляет Министерство культуры величайшей страны социализма. Это оскорбительно для партии и страны»⁵⁸. В 1960 году Михайлов вновь был удален из Москвы (назначен послом) в Индонезию, а затем, уже после отставки Хрущева, вновь возвращен в Москву, с тем чтобы возглавить одно из бывших подразделений Министерства культуры — стать Председателем комитета по печати при Совете Министров СССР (1965–1970). С 1970 года на пенсии. Член ЦК КПСС в 1939–1971 гг. Для стиля руководства Министерством во времена Н. А. Михайлова характерно усиление идеологической составляющей. Так, например, выступая перед подчиненными, он заявлял: «Нам надо... высоко держать знамя воинствующей партийности»⁵⁹; «вся наша работа во многом носит идеологический характер»⁶⁰.

Екатерина Алексеевна Фурцева (1910–1974) была самым нестандартным и ярким министром культуры в рассматриваемый период. Кроме того, она была единственной, кто не был

⁵⁸ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 48. Л. 39.

⁵⁹ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 103. Л. 26.

⁶⁰ Там же. Д. 43. Л. 193.

отправлен в отставку с должности министра и дольше других (в том числе и тех, кто был министром после нее) занимала этот пост — 14 лет. О ней сохранилось множество разнообразных воспоминаний. Ни одному министру культуры не было посвящено столько исследований и газетных публикаций. Необходимо отметить, что и до назначения Фурцевой был прецедент, когда пост министра культуры, правда на республиканском уровне занимала женщина. С момента образования Министерства культуры РСФСР в 1953 году эту должность занимала Т. М. Зуева⁶¹. Тем не менее, настоящий взлет карьеры Фурцевой в рамках аппаратной системы приходится не на министерский период, а на 1956–1960 гг., когда она входила в состав высшего политического руководства страны — Президиум (Политбюро) ЦК. Её портреты вывешивали на центральных площадях городов вместе с изображениями вождей сталинской эпохи и проносили во время демонстраций.

Фурцева родилась в семье рабочего-текстильщика в уездном городе Вышний Волочок Тверской губернии. По окончании ФЗУ работала ткачихой на фабрике «Большевичка», в 1933–1935 гг. училась на Высших академических курсах гражданского воздушного флота в Ленинграде. 1937–1942 училась в Московском институте тонкой химической технологии им М. В. Ломоносова. В 1948 году закончила заочное отделение Высшей партийной школы при ЦК ВКП(б). После войны Екатерина Алексеевна работала во Фрунзенском райкоме Москвы. Один из ее коллег по совместной работе вспоминал: «Катю Фурцеву не любили в районе. Да и она... никого очень не жаловала. Боялась, угождала только вышестоящим»⁶². Но вместе с тем она была «недюжинным оратором» и организатором, а «Фрунзенский район оказался единственным в городе, выполнившим план строительных работ»⁶³. В нём было сосредоточено много научных и культурных организаций и по роду работы Фурцева неоднократно сталкивалась с их проблемами. Коллеги Фурцевой по работе в партийных

⁶¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 105. Л. 212.

⁶² Таранов Е. В. Первая дама Москвы // Кентавр. 1992. № 11–12. С. 60.

⁶³ Там же. С. 63.

организациях свидетельствуют, что молодого секретаря заметили в руководстве ЦК. В начале 1950-х годов её переводят в Московский горком партии. Уже к концу жизни Сталина она удостоивается чести сидеть на торжественных заседаниях в одном президиуме с высшим руководством страны.

После смерти Сталина «Фурцева прочно стала в фарватер политики Хрущева. Выбор был сделан не под нажимом, а осознанно и продуманно⁶⁴. По инициативе Хрущева в марте 1954 года Фурцева была избрана первым секретарем МГК КПСС — руководителем главной городской парторганизации страны и фактически стала хозяйном города. В 1952–1956 гг. она — кандидат в члены ЦК, а на XX и последующих съездах КПСС (вплоть до самой смерти) избиралась в состав членов ЦК. Сразу после XX съезда Фурцева избирается кандидатом в члены Президиума ЦК.

И до своего выдвижения в руководящие органы партии она занималась «в горкоме вопросами пропаганды, агитации, культуры, науки»⁶⁵. Во время столкновения Хрущева с так называемой «антипартийной группой» Фурцева безоговорочно стала на сторону первого и активно его поддерживала. Она искренне разделяла позицию борьбы с культом личности. В Хрущеве на данном этапе она видела воплощение нового и прогрессивного — об этом можно судить по ее речи на знаменитом Июньском (1957) Пленуме ЦК, на котором она была избрана членом Президиума ЦК.

Однако Екатерина Алексеевна не была безропотным исполнителем воли Первого секретаря. Так, Д. Т. Шепилов вспоминает ее отношение к реализации хрущевской идеи о создании совнархозов: «Фурцева прибежала: Что делать? Во главе совнархозов — случайные люди! Все решения импульсивны, необдуманны!»⁶⁶. Судя по всему, она отрицательно относилась к горячности и поспешности в принятии решений, свойственной Н. С. Хрущеву. Об этом свидетельствует, в частности и ее выступление на конференции парторганизации Министерства куль-

⁶⁴ Таранов Е. В. Первая дама Москвы // Кентавр. 1992. № 11–12. С. 69.

⁶⁵ Там же. См. напр. ее выступление на XIX съезде КПСС: Правда. 13 октября 1952.

⁶⁶ И примкнувший к ним Шепилов... М., 1997. С. 129.

туры СССР в июле 1963 года: «Должна быть уверенность, не шаханье то в одну сторону, то в другую»⁶⁷. Надо учесть, что это было сказано после знаменитых встреч Хрущева с творческой интеллигенцией с одной стороны, и после удаления Е. Фурцевой из состава Президиума ЦК — с другой.

В 1959–1961 гг. усилилась тенденция к установлению абсолютной власти Хрущева. Вслед за Кириченко, Аристовым, Беляевым, Мухитдиновым, Поспеловым и другими выдвиженцами Июньского Пленума 1957 года — в 1961 году Фурцева была выведена из состава Президиума ЦК. По воспоминаниям А. И. Микояна, Фурцева поддерживала члена Президиума ЦК КПСС Н. Г. Игнатова в его притязаниях на лидерство. И именно поэтому была выведена из состава высшего политического руководства октябре 1961 года. Многие вопросы Фурцевой в качестве министра было решать на первых порах проще, поскольку она входила одновременно в 1960–1961 гг. в состав высшего политического руководства. После прихода на пост министра, она развернула деятельность по резкому сокращению «составления аппаратом всевозможных бумаг и справок»⁶⁸. Была «дана большая инициатива в работе, большая возможность управления и отделам планировать свою работу»⁶⁹. Об этом в конце 1960 года, то есть менее чем через год после прихода Е. А. Фурцевой в Министерство, говорили многие выступающие на собрании парторганизации Министерства. Так, первый заместитель министра А. Н. Кузнецов заявил: «Если вспомнить партийное собрание, которое проходило год тому назад, когда мы обсуждали также свою работу, было много суеты в работе, мало проверки исполнения, живой творческой работы и т. д.»⁷⁰. Для характера ее руководства Министерством характерен «деловой стиль». Об этом свидетельствуют как и приведенные факты, так и, например, то, что, на коллегии, состоявшейся сразу же после Июньского (1963) Пленума ЦК, посвященного идеологическим вопросам, она фактически

⁶⁷ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 165. Л. 135.

⁶⁸ Там же. Д. 130. Л. 137.

⁶⁹ Там же. Л. 130.

⁷⁰ Там же. Л. 176.

не уделила ему внимания. Сообщив о составлении резолюций в связи с решениями Пленума, она сказала: «Перейдем, товарищи, к основному вопросу „О ходе подготовки Всесоюзной художественной лотереи 1963 г...»⁷¹.

Претенденты на пост министра культуры выбирались не из сотрудников Министерства.

Личный фактор, безусловно, в той или иной степени наложил отпечаток на стиль работы как коллегии (в большей степени), так и Министерства в целом. Первый министр культуры Пономаренко не имел каких-либо собственных инициатив по решению тех или иных вопросов в подведомственном ему учреждении. В середине 1953 года он говорил о взаимодействии с творческой интеллигенцией следующее: «Что мы собираемся в этом смысле делать? Я затрудняюсь этот вопрос ответить [так в стенограмме]. Единственно могу сказать, что мы преисполнены желания создать им все необходимые условия. Конечно идти не на все, что они понимают под условиями, потому что по всякому понимают, — но многое для них сделаем, потому что многое здесь неправильно»⁷². Материалы коллегии Министерства культуры свидетельствуют о том, что Пономаренко не имел собственного мнения по ключевым вопросам, а предпочитал дожидаться указаний от высшего политического руководства. То есть, на посту министра проявлял себя, как безинициативный руководитель. Министр Михайлов руководствовался указаниями из ЦК и Правительства. Для его периода руководства характерно повышенное внимание к откликам на политические события, имевшие к Министерству культуры подчас весьма отдаленное отношение. Например, в январе 1960 была специально созвана партийная конференция Министерства, на которой единственной темой было «Обсуждение решений Декабрьского (1959) Пленума ЦК КПСС и задач Министерства культуры»⁷³. Пленум же был посвящен вопросам сельского хозяйства. В том же году была созвана еще одна партконфе-

⁷¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 985. Л. 176.

⁷² ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 1. Л. 107.

⁷³ Там же. 1. Д. 129. Л. 2.

ренция, посвященная итогам визита Н. С. Хрущева в страны Юго-восточной Азии. Для стиля работы Михайлова было особенно характерно увлечение администрированием, а также «проработки» деятелей культуры. Приведем лишь два характерных случая. В 1958 году на коллегии Министерства было устроено разбирательство с известным артистом М. Бернесом, превратившееся фактически в его публичную порку. Михайлов в присутствии коллегии заявил: «Искусство без вас обойдется, а как вы без искусства обойдетесь, трудно сказать»⁷⁴. Показательный случай произошел и с известным композитором Н. Богословским, которого Михайлов, вместе с руководством Союза композиторов, настолько усердно пытался исключить из этого Союза, что только вмешательство Отдела культуры ЦК (организации далеко не либеральной), заставило отменить уже принятое решение об исключении Н. Богословского и восстановить его в составе членов Союза⁷⁵. Отдел культуры предлагал лишь ограничиться строгим выговором. Во время руководства Министерством Михайловым на коллегии «прорабатывалась» также молодая актриса Л. Гурченко. Справедливости ради, надо отметить, что в данном случае Михайлов выступил в защиту актрисы.

В период пребывания на посту министра Александрова были воплощены в жизнь или сделаны попытки проведения целого ряда новых инициатив. У Александрова было собственное представление о роли и задачах Министерства и его руководства. Так, на одной из коллегий он сказал, что коллегия должна заниматься решением прежде всего, творческих вопросов.

ЧЛЕНЫ КОЛЛЕГИИ

В состав коллегии Министерства на момент его создания в качестве заместителей министра вошли бывшие руководители соответствующих отраслей культуры и образования: И. Г. Большаков — первый заместитель (бывший министр

⁷⁴ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 617. Л. 22.

⁷⁵ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 68. Л. 27.

кинематографии), Н. Н. Беспалов — заместитель (бывший председатель Комитета по делам искусств), В. Н. Столетов (бывший министр высшего образования). В созданное в 1953 году Министерство перешли на работу бывшие руководители ведомств, занимавшиеся ранее вопросами управления культурой. Здесь, однако, можно отметить весьма показательный факт. Уже в 1954 году Большаков, Беспалов, Столетов другие были переведены из Министерства культуры на другую работу. Известны примеры, когда руководители промышленных министерств сталинского периода продолжали и впоследствии занимать свои должности, либо переходили на более высокие посты. Причём некоторые из них работали вплоть до середины 1980-х гг. Подобных примеров множество, самые известные: карьера А. Н. Косыгина, Д. Ф. Устинова, К. В. Русакова, Н. К. Байбакова, П. Ф. Ломако и ряда других. У руководителей государственных структур, ведавших культурой в последние годы жизни Сталина, сложилась прямо противоположная судьба — они не только не остались у руководства культурой, но и были переведены на нижестоящие должности. Например, И. Г. Большаков в 1954 году назначен заместителем министра внешней торговли СССР, Н. Н. Беспалов — заместителем Председателя Совета министров РСФСР⁷⁶, В. Н. Столетов назначен республиканским министром высшего образования. Эти кадровые перемещения, очевидно, явились косвенным признанием недовольства состоянием дел в советской культуре в конце 1940-х — начала 1950-х гг.

Новым в решении кадровых вопросов в высшем руководстве Министерства весной 1953 года было лишь назначение на пост первого заместителя министра культуры СССР С. В. Кафтанова, который ранее работал директором научно-исследовательского физико-химического института им. Л. Я. Карпова (системы Министерства химической промышленности СССР)⁷⁷. С 1946 по 1951 гг. он был министром высшего образования СССР. Кафтанов дольше остальных проработал на должности первого за-

⁷⁶ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30. Д. 237. Л. 197.

⁷⁷ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 121. Л. 105.

местителя министра культуры (до 1959 года). Фактически в период 1953–1959 гг. он был вторым человеком в Министерстве культуры СССР. В 1959 году его повысили — он был назначен председателем Комитета по радиовещанию и телевидению СССР (радио и телевидение вплоть до 1957 года находились в ведении Министерства культуры СССР).

В конце 1950-х гг. на должность заместителя министра был назначен И. И. Цветков, ранее работавший начальником Отдела культуры и здравоохранения Госплана СССР⁷⁸. В 1960-х годах должность заместителя министра занимал Н. Н. Данилов, ранее работавший заместителем начальника Главного управления по производству фильмов⁷⁹.

В свою очередь, руководители и сотрудники выделявшихся из состава Министерства культуры ведомств выбирались из его среды. Так, например, главой вновь образованного в 1954 году Министерства высшего образования СССР стал В. П. Елютин, уже упоминавшийся С. В. Кафтанов стал председателем комитета по радиовещанию и телевидению. Будущий министр просвещения СССР М. А. Прокофьев работал в 1953–1954 годах заместителем начальника Главного управления высшего образования Министерства культуры СССР⁸⁰.

Личные данные по кадровому составу большинства членов коллегии, среднему и низшему составу Министерства находятся в настоящее время в Министерстве культуры России (в архиве бывшего Министерства культуры СССР) и недоступны. Поэтому целостную картину о характере кадровых перемещений (из какой организации поступил тот или иной работник в Министерство) составить довольно трудно. Фрагментарные сведения можно получить об отдельных работниках уровня заместителя министра или начальника Главного управления. О характере кадрового состава сотрудников управлений, его изменениях, сделать целостные определенные выводы по данным, имеющимся в открытом доступе, невозможно.

⁷⁸ РГАСПИ. Ф. 586. Оп. 1. Д. 18. Л. 3.

⁷⁹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 457. Л. 1.

⁸⁰ Там же. Д. 98. Л. 259.

В состав коллегии входили, начиная с 1954 года, не только сотрудники Министерства, но и деятели культуры, например: писатель К. М. Симонов, кинорежиссеры Г. В. Александров и И. А. Пырьев, художник Б. В. Иогансон, композитор Д. Б. Кабалевский и другие⁸¹. Режиссер и актер, руководитель московского театра им. В. В. Маяковского Н. П. Охлопков был даже короткое время (1954–1955) заместителем министра культуры СССР (в его ведении были вопросы кино и театра). Однако назначение творческого работника на пост заместителя министра было исключением из правил. Оно было осуществлено почти в самом начале «оттепели» при содействии министра Г. Ф. Александрова. Пребывание и деятельность Н. П. Охлопкова на посту заместителя министра не вписывалось в каноны поведения руководящих работников. В архиве Общего отдела ЦК отложилась докладная записка секретаря Петроградского РК КПСС Сорокина, по форме представляющая собой жалобу или даже донос. В ней рассказывалось о поведении заместителя министра Н. П. Охлопкова на совещании в «Ленфильме»: «Т. Охлопков... ориентировал слушателей на то, что пора прекратить решение творческих вопросов в кабинетах и на совещаниях. Он недвусмысленно сказал, что ему как режиссеру и творческому работнику противно видеть мизансцену, когда вопросы искусства решаются за Т-образным столом. Свою речь тов. Охлопков закончил словами о том, что бы режиссеры и сценаристы писали для кино все, что они чувствуют, писали при том смелее и, что до тех пор, пока он находится на посту зам. министра, поддержка им во всем будет оказана»⁸². Такие заявления из уст руководящего работника Министерства звучали революционно, не больше, не меньше. Особенно на фоне той политики, которая проводилась в культуре и искусстве вплоть до марта 1953 года.

Министр культуры, его заместители, члены коллегии, начальники Главных управлений и их заместители, начальники управлений и их заместители входили в номенклатуру

⁸¹ Члены коллегии образца начала 1960-х гг.: РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 997. Л. 77–78.

⁸² РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30. Д. 85. Л. 10.

ЦК КПСС, то есть назначение происходило только после рассмотрения кандидатур и утверждения их в соответствующем отделе ЦК⁸³. Этим обстоятельством объясняется тот факт, что у министра не могло быть собственной «команды» в высшем руководстве Министерства в современном понимании этого слова. Подобную собственную команду пытался подобрать министр Г. Ф. Александров, после назначения которого, на протяжении двух месяцев на должности заместителя министра были назначены новые люди, в том числе и близкий к Г. Ф. Александрову Ф. Д. Хрустов. Однако, должность первого заместителя министра при Александрове продолжил занимать назначенный свыше С. В. Кафтанов. Именно поэтому, можно утверждать, что и у Александрова не было собственной команды в руководстве Министерства. Хотя ему, как никакому другому министру культуры, была дана свобода в формировании высшего руководства Министерства. Логика передвижения кадров внутри Министерства проследить довольно трудно. Системы здесь, судя по документам, не было. Так, например, начальник Главного управления кинофикации и кинопроката Ф. Кузьев после образования в 1963 году Госкино и ликвидации соответствующей структурной единицы был назначен начальником Планово-финансового управления.

СРЕДНИЙ И НИЗШИЙ КАДРОВЫЙ СОСТАВ

В фондах Министерства культуры СССР в РГАЛИ отложились сведения о кадровом составе Главного управления кинофикации и кинопроката по занимаемой должности, уровню образования, месту проживания и партийности⁸⁴. Они позволяют, на примере одного из управлений составить фрагментарное представление о среднем и низшем звене сотрудников Министерства. Главное управление кинофикации и кинопроката было одним из самых крупных главных управлений в Министерстве культуры СССР.

⁸³ Там же. Оп. 17. Д. 402. Л. 36.

⁸⁴ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 13. Д. 312. Л. 4–9.

**Состав работников Главного управления
кинофикации и кинопроката Министерства культуры СССР (1953)**

Образование	Количество	%
Высшее	69	32,9
Незаконченное высшее	12	5,7
Выше среднего	1	0,5
Среднее	71	33,8
Незаконченное среднее	49	23,3
Начальное	1	0,5
Низшее	6	2,9
Нет данных	1	0,5

Партийность	Количество	%
КПСС	75	35,7
ВЛКСМ	28	13,3
Беспартийные	107	51,0

Таким образом, примерно треть работников одного из главных управлений Министерства составляли лица с высшим образованием. В то же время около 27% не имели законченного среднего образования. Не установлено, какому уровню образования соответствовали сотрудники с низшим образованием. Возможно, они умели лишь читать и делать простейшие вычисления. Все руководящие должности в аппарате Главного управления занимали сотрудники с высшим образованием. Те, кто имел начальное или низшее образование выполнял технические обязанности, то есть работал водителем, киномехаником, уборщицей и т. п.

Наиболее тяжелое положение с квалифицированными кадрами было в Главном управлении цирков (впоследствии Союзгосцирк): «из 44 работников аппарата, занимавших должности специалистов, только 7 человек с высшим образованием и лишь трое из них имеют высшее законченное образование по искус-

ству»⁸⁵. Один из сотрудников репертуарно-художественного отдела этого Главного управления, занимавший должность инспектора-режиссера, окончил три класса духовной семинарии и музыкальное училище⁸⁶.

Невысоким был процент сотрудников с высшим образованием в середине 1950-х годов и в других Главных управлениях. В управлении по производству фильмов — 29%, в управлении книжной торговли — 21%. Приятное исключение в этом смысле представляло Главное управление радиовещания — 86% работников с высшим образованием. Здесь из 355 сотрудников «307 человек — молодые специалисты, окончившие один или два Вуза и пришедшие в Главк за последние три или четыре года»⁸⁷.

Рядовой состав отделов театров, музыкальных учреждений, изобразительного искусства постоянно менялся. В 1955 году Отдел ЦК по подбору и распределению кадров совместно с Отделом науки и культуры составили записку «О неудовлетворительной работе с кадрами в Министерстве культуры СССР». В ней, в частности, отмечалось, что «Главное управление театров и музыкальных учреждений на протяжении более полугода находилось без руководства... Длительное время здесь не укомплектован состав руководящих работников»⁸⁸. С бывшим начальником этого Главного управления вообще сложилась курьезная ситуация. Один из выступавших на партконференции Министерства в мае 1955 года сообщил: «вчера в газете „Правда“ была опубликована статья т. Солодовникова под названием „Главная забота театра“. В ней т. Солодовников восклицает: „Как же понять практику театров, допускающих однобокое изображение советской жизни, формирующих репертуар в порядке равнения на отсталые и непритязательные вкусы“». «Однако, — продолжает выступающий, — возникает другой вопрос: как понять, что это пишет т. Солодовников, член нашей партийной организации, член коллегии Министерства культуры, который около года был начальником Главка,

⁸⁵ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 34. Д. 128. Л. 18.

⁸⁶ Там же. Л. 18.

⁸⁷ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 43. Л. 163.

⁸⁸ РГАНИ. Ф. 5, Оп. 29, Д. 39, Л. 60.

которому именно и было поручено и доверено формирование репертуара театров?»⁸⁹

В 1963 году на партконференции представитель отдела театров жаловался: «сейчас отдел театров насчитывает только 15 человек, для работы это совершенно недостаточно, постоянная текучка»⁹⁰, в отделе изобразительного искусства и охраны памятников также была «большая текучка»⁹¹ (в 1963 году в данном отделе работало 18 человек вместе с техническими работниками⁹²). Некоторые сотрудники объясняли тяжелую кадровую ситуацию низкой заработной платой (100–120 рублей у начальника отдела Министерства в 1963 году), поэтому «квалифицированные кадры к нам не идут»⁹³. Так, например, по уровню образования в 1963 году в Отделе театров было 20% сотрудников со средним образованием. Хотя в Главном управлении по производству фильмов не стояло столь острой проблемы с руководящими работниками, здесь такой же острой была проблема профессиональной пригодности сотрудников, особенно на начальном этапе работы Министерства: «Ярким примером неправильного подбора работников в кадровый аппарат может служить отдел кадров Главного управления по производству фильмов. Среди работников этого отдела совсем нет специалистов по кинематографии (кинорежиссеров, сценаристов, операторов, художников). Отдел состоит преимущественно из малоквалифицированных технических работников, занимающих должности старших инспекторов»⁹⁴. В середине 1950-х гг. состав Главного управления театров и музыкальных учреждений был таков — «только 40% творческих работников. Возьмите отдел музыкальных театров: в составе отдела нет ни одного работника с законченным высшим музыкальным образованием, а вы сами понимаете, какие серьезные задачи возложены на этот отдел»⁹⁵.

⁸⁹ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 43. Л. 130.

⁹⁰ Там же. Д. 165. Л. 114.

⁹¹ Там же. Д. 166. Л. 56.

⁹² Там же. Д. 165. Л. 8.

⁹³ Там же. Л. 198.

⁹⁴ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 29. Д. 39. Л. 65.

⁹⁵ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 43. Л. 162.

Для понимания системы работы Министерства интерес представляет исследование взаимоотношений между высшим руководством и рядовыми кадрами. К 1953 году обстановку в аппаратах ведомств, занимавшихся культурой, можно в целом охарактеризовать как негативную. Особенной критике подчиненных подвергался министр кинематографии И. Г. Большаков. В фондах Отдела художественной литературы и искусства ЦК отложилось несколько документов работников Министерства кинематографии с жалобами на него только за 1952 год. В этой связи нельзя не упомянуть, что за 1953–1963 гг. в соответствующих фондах ЦК отложился только один документ подчиненного с жалобой на министра⁹⁶. Письма с критикой И. Большакова в основном анонимные. На имя Генерального секретаря ЦК ВЛКСМ Н. А. Михайлова за подписью «критикующие» в октябре 1952 года пришло письмо, в котором выражалась благодарность за критику министра кинематографии. В письме, в частности, говорилось: «Под руководством т. Большакова в аппарате Министерства извращаются принципы критики и самокритики и выживаются все товарищи, которые пробовали выступать с критикой Большакова»⁹⁷. В другом послании на имя Секретаря ЦК ВКП(б) Г. М. Маленкова (февраль 1952 года) «группа товарищей» писала: «Используя свое положение министра, он в подведомственном вузе защитил диссертацию на кандидата искусствоведческих наук. Это всех удивляет, смешит, а иногда возмущает... Говорят, рукопись писал его референт»⁹⁸. Руководители Отдела художественной литературы и искусства ЦК отмечали нездоровую атмосферу, сложившуюся в аппарате Министерства кинематографии. В частности, незаслуженное премирование работников, не выполнявших план и неправильную расстановку кадров⁹⁹. В Комитете по делам искусств царил авторитарный стиль руководства. В конце 1952 года проходил смотр Комитета Всесоюзной художественной выставки. На просмотре большинством голосов (за — 7, против — 34) была отклонена к показу на выставке картина художников отца и сына

⁹⁶ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 48. Л. 39.

⁹⁷ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 133. Д. 382. Л. 263.

⁹⁸ Там же. Л. 78.

⁹⁹ Там же. Л. 79.

Тоидзе «И. В. Сталин в гостях у матери» из-за низкого качества художественного исполнения. «Несмотря на это, накануне открытия выставки бывший председатель Комитета по делам искусств при Совете министров СССР т. Беспалов включил картину в экспозицию выставки. Появление произведения Тоидзе на выставке вызвало недовольство ряда художников, которые считали, что слабое, отклоненное выставочным комитетом произведение не должно экспонироваться»¹⁰⁰.

Взаимоотношения между руководителями и сотрудниками в Министерстве культуры улучшились, хотя и не кардинально. В бывшем Министерстве кинематографии невозможно было представить сцену, когда подчиненный обращался бы к министру в таком стиле: «я прошу вас сказать партийному собранию, будет наше Министерство культуры заниматься делом охраны памятников или оно не будет этим заниматься (аплодисменты), так как в течение двух месяцев от вас не поступило никаких указаний по этому вопросу, несмотря на то, что к вам с этими вопросами обращались (аплодисменты)»¹⁰¹. Появилась большая терпимость со стороны руководства Министерства культуры к высказываниям иных мнений со стороны нижестоящих сотрудников. Однако между руководителями Министерства и рядовыми кадрами существовала значительная дистанция. Общение между ними шло в основном путем составления приказов, указаний с одной стороны и записок, справок с другой. Непосредственные встречи были редким явлением. Так, в 1963 году, на партконференции Фурцева отметила: «Нужно организовать работу аппарата, и, прежде всего со стороны руководства Министерства, нужно систематически встречаться с работниками аппарата»¹⁰².

Другой пласт взаимоотношений составляли отношения между деятелями искусства и сотрудниками аппарата Министерства. Еще на заре его существования со стороны высшего руководства страны была дана следующая установка: «т. Мален-

¹⁰⁰ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 133. Д. 397. Л. 233.

¹⁰¹ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 43. Л. 155.

¹⁰² Там же. Д. 165. Л. 203.

ков поставил одной из важнейших задач привлечь всех деятелей искусства к обсуждению всех вопросов»¹⁰³. В беседе с Александровым он говорил, как должны складываться отношения между работниками Министерства и творческими работниками: «здесь приемы руководства, возможные в промышленных министерствах применять нельзя — нельзя действовать приказами»¹⁰⁴. На практике эти отношения были весьма противоречивыми.

Деятели культуры не высказывали, по крайней мере, публично, недовольство действующим министром культуры. В начале 1960-х гг. критика работников культуры «выплескивалась» на сотрудников аппарата. Так кинорежиссер И. Пырьев, на собрании кинематографистов в 1962 году «обвинил работников Министерства культуры в том, что они... неуважительно относятся к работникам киноискусства и преднамеренно 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 взять людей более молодых, понимающих наше искусство, видящих его трудности, видящих как их можно решить, и послать их в Главк и Министерство. А пока этого нет, мы делаем такое предложение: руководство кинематографией учредить здесь, на Васильевской улице, в нашем прекрасном здании, а мы все: я, Ромм, Арнштам, Юткевич и другие будем ее (министра) аппаратом, будем её обслуживать. А у входа поставим вахтера и прикажем не пускать сюда аппарат Министерства и Главка»¹⁰⁵. Тем не менее, были и положительные оценки сотрудничества государственных структур и деятелей искусств. Композитор Д. Д. Шостакович в мае 1964 года, выступая на заседании Идеологической комиссии (то есть в довольно узком кругу, не для широкой публики), заявил о поддержке Министерством культуры РСФСР распространения классической музыки, проведении фестивалей: «Министерство нам всегда помогало, и без него нам было бы трудно»¹⁰⁶.

¹⁰³ Там же. Д. 18. Л. 168.

¹⁰⁴ Там же. Л. 35.

¹⁰⁵ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 146. Л. 28.

¹⁰⁶ Идеологические комиссии ЦК КПСС и культура. 1958–1964. Документы. М., 1999. С. 501.

ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ РАБОТЫ КОЛЛЕГИИ

Поскольку высшим органом министерства являлась коллегия, то исследование круга тем, рассматривавшихся на ней, позволит сделать важные заключения. Перечень отдельных проблем можно условно объединить по тематике. Получившиеся таким образом «сухие» цифры дадут представление о том, каким отраслям культуры уделялось первостепенное внимание. Кроме того, модно проследить, изменялась ли с течением времени расстановка акцентов по отношению к тем или иным отраслям культуры. Данные по годам, приведенные в сводной таблице, отбирались исходя из следующих критериев. 1953 год — первый год деятельности Министерства. Но, так как он не совпадает с годом календарным (Министерство было образовано 15 марта, коллегия начала полноценно работать только с 24 марта), то представляется целесообразным рассмотреть данные за следующий, 1954 год. Кроме того, в июне 1954 года из Министерства были выделены управления, руководившие высшим и средним специальным образованием. 1958 год — это середина исследуемого периода. Показатели 1963 года выбраны потому, что он знаменовал окончание рассматриваемого периода.

Тематика вопросов, рассмотренных на коллегии
Министерства культуры СССР (1953–1963)

	1953 ¹⁰⁷	1954 ¹⁰⁸	1958 ¹⁰⁹	1963 ¹¹⁰
Кино	60	49	39	2
Праздничные мероприятия, фестивали, гастроли, даты	25	15	23	5
Тематические планы выпуска литературы	16	12	1	1
Структура, делопроизводство, кадры	83	23	10	6

¹⁰⁷ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 95.

¹⁰⁸ Там же. Д. 238.

¹⁰⁹ Там же. Д. 631.

¹¹⁰ Там же. Д. 996.

Производство грампластинок	5	1	4	
Театры	48	11	10	11
Телевидение	6	4		
Радио	13	2		
Сооружение памятников	12	20	2	2
Книжное издательство, полиграфия и торговля	29	5	15	1
Звания и награды (представления)	12	8	20	1
Высшее образование и подготовка кадров	83	6	8	5
Культурно-просветительская работа и атеистическая пропаганда	6	8	10	1
Издания министерства (газеты, журналы)	8	3	1	
Проверки (в том числе по обращениям)	22	13	2	1
Филармонии и эстрадные организации, ансамбли	14	3	2	4
Музеи, фонды и охрана памятников	15	5	3	3
Изобразительное искусство	10	2	1	
Предложение нижестоящих организаций	3	2		
Капитальное строительство по министерству	18	3		
Библиотеки	3	1		3
Гонорары творческим работникам		1		
Премирование	3	1		
Совинформбюро		1		

Рассмотрение Постановления ЦК КПСС		1	1	
Задачи, связанные с подготовкой к XXI съезду КПСС			4	
Международное культурное сотрудничество	3		2	2
Парки культуры и отдыха				1
Художественная лотерея				1
Конференции	6		4	
Финансово-производственный план	2		2	4
Цирки	2			
Пенсии	3			
Спорт	2			
Школа (учебники)	2			
Жилье для работников науки и культуры	5			
Рассмотрение обращений частных лиц	37		2	3
Предприятия министерства	6			
Записки МИДа	2			
Секретно	4			
Всего	568	200	166	57

Согласно данным, приведенным в таблице, наибольшее количество вопросов было рассмотрено на заседаниях коллегии в марте — декабре 1953 года, наименьшее — за весь 1963 год. Казалось бы, огромный перечень вопросов должен свидетельствовать о демократичности и стремлении министра к коллективному решению проблем (в высшем органе Министерства было рассмотрено 37 обращений частных лиц). Однако высо-

кие цифры 1953 года говорят скорее о другом — чрезмерной централизации: на обсуждение коллегии выносились даже мелкие проблемы. Это также свидетельствует и о скованности руководителей среднего звена, отсутствии инициативы — тяжелом наследии сталинского времени. Министр Александров в 1954 году писал: «Одной из причин, порождающих излишнюю переписку, является то обстоятельство, что руководители местных организаций, главных управлений и Министерства ограничены в своих правах и не могут решать в ряде случаев самые неотложные небольшие вопросы оперативного характера»¹¹¹. В 1955 году отмечалось, что Министерство ежедневно получало 220–230 документов и отправляло до 500. Михайлов считал подобное обилие документации свидетельством того, что «наши органы на местах не решают многие вопросы самостоятельно»¹¹². И в начале 1960-х годов первый заместитель министра культуры А. Н. Кузнецов отмечал: «Иногда самих бумаг пишут ужасно много. Они приходят на стол, я их отодвигаю день, другой, — они растут... Многие бумаги написаны на уровне районного отделения культуры. Подписать не могу, а выправить некогда и я держу день, другой — получается, что я задерживаю»¹¹³. Фурцева в 1963 году так характеризовала организацию своей работы: «Меня, даже министра, иногда так захлестнет текущая работа, что пройдет день, две недели, я анализирую, что за это время сделала, и выходит, что ничего не сделала»¹¹⁴.

Из всех сфер художественной культуры наибольшее внимание коллегия уделяла кино. Только в 1963 году вопросы театров заняли лидирующее место в работе коллегии (в большой степени это объяснялось образованием весной того года Госкино и передаче ему всех соответствующих полномочий). В 1953 году на первом месте стояли проблемы, связанные с высшим и средним специальным образованием. В архиве министерства культуры отложились многочисленные документы о том, что оно было занято вопросами высшей и средней специальной школы.

¹¹¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 251. Л. 47.

¹¹² ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 45. Л. 123.

¹¹³ Там же. Д. 129. Л. 89.

¹¹⁴ Там же. Д. 165. Л. 204.

Спектр этих вопросов обширен: от новых институтов и кафедр, их руководства, норм питания учащихся — до вопросов совещания историков университетов по периодизации новой истории (в связи с письмом завкафедрой МГУ И. Галкина)¹¹⁵. Естественно, что в подобных условиях высшее руководство Министерства было просто не в состоянии уделять полноценного внимания отраслям художественной культуры. Исключением являлось кино, но и то в значительной степени потому, что объемы кинопроизводства были малы. Так, в самом начале деятельности Министерства предметом обсуждения коллегии стала вторая серия художественного фильма «Корабли штурмуют бастионы» («Адмирал Ушаков»). Во всей последующей истории Министерства трудно найти примеры столь детального рассмотрения на коллегии одной из серий одной кинокартины.

Большой сегмент в деятельности коллегии в 1953 году занимают вопросы, связанные со структурой и делопроизводством самого Министерства. Это представляется естественным, так как в первые месяцы происходило укомплектование его штатного состава и формирование структуры. Что же касается отраслей художественной культуры, то, помимо кино, приоритетом пользовался театр. Музеи и вопросы охраны памятников оставались на периферии внимания руководства. Уменьшение с течением времени числа вопросов, связанных с обсуждением установки памятников, связано с передачей части полномочий в местные органы управления — в начале деятельности коллегия утверждала проекты памятников во всех областных центрах СССР. Если в начале исследуемого периода коллегия рассматривала кандидатуры на присвоение наград и званий отдельно по каждой персоналии, то уже к 1958 году такие решения принимаются списками. Вопросам культурно-просветительных учреждений также уделялось мало внимания на коллегии, что дало право сотруднику этого отдела право в 1963 году утверждать: «впервые за много лет коллегия рассматривает многие наши вопросы»¹¹⁶.

¹¹⁵ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 78. Л. 33–36.

¹¹⁶ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 166. Л. 115.

В 1958 году, в связи с подготовкой семилетнего плана развития народного хозяйства и в 1961 году, при разработке новой Программы КПСС высшее руководство Министерства и руководители Главных управлений по поручению ЦК КПСС занимались составлением перспективных планов развития отраслей культуры. Особый интерес представляют соображения руководителей Министерства об оценке потенциала развития отечественной культуры на 15–20 лет, то есть вплоть до 1980 года. В записке первого заместителя министра культуры С. В. Кафтанова от 31 июня 1958 года были представлены некоторые конкретные данные, с пометкой о том, что материал «является сугубо ориентировочным и требует дальнейшей доработки и обсуждения»¹¹⁷. По планам Министерства производство полнометражных художественных фильмов должно было быть доведено до 250–300 в год¹¹⁸. Киноустановки должны были стать стационарными. Кино, по замыслу Министерства культуры, должно было стать к 1980 году одним из основных наглядных методов при проведении занятий в школах и вузах. В этой части прогноз сотрудников Министерства оказался перевыполненным — по крайней мере, в центральной части СССР городские школы при проведении уроков могли пользоваться более совершенным и демократичным техническим средством — к 1980-м годам была создана система образовательного центрального телевидения. Количество театральных, музыкальных и цирковых коллективов должно было быть увеличено, а их деятельность, в отличие от киноустановок, стать в основном передвижной. Причем предполагалось, что советский человек в среднем будет посещать эти культурные учреждения до 25 раз в год¹¹⁹ (то есть в среднем 2 раза в месяц). На самом деле в 1958 году на одного человека приходилось в среднем 1,05 посещения театров, концертов и цирков¹²⁰. В сфере развития искусства опора делалась на его демократизацию — создание самодеятельных оркестров, оперных

¹¹⁷ РГАСПИ. Ф. 586. Оп. 1. Д. 6 Л. 30.

¹¹⁸ Там же. Л. 32.

¹¹⁹ РГАСПИ. Ф. 586. Оп. 1. Д. 6. Л. 33.

¹²⁰ Там же. Л. 38.

и драматических театров, музыкальных и художественных школ для взрослых. Тем самым планировалось решить одновременно две проблемы — повышение культурного уровня населения и уменьшение государственных расходов¹²¹. Предполагалось введение более углубленного эстетического воспитания в средней школе. Преподавание основ знаний в области театра, кино, изобразительного искусства, хореографии должно было «не только формировать хороший вкус, но и содействовать выявлению творческих дарований человека»¹²². Согласно плану, предполагалось отменить плату для детей и пенсионеров при посещении музеев и выставок, сделать бесплатными школьные и детские театры¹²³. С 1970 года намечалось снизить цены на билеты во все театры и концертные залы. Все эти меры в комплексе должны были по замыслу авторов привести в конечном итоге к постепенному стиранию «существенного различия между профессиональным и самодеятельным искусством»¹²⁴.

К числу принципиально новых инициатив в развитии творчества относилось и предложение сотрудников Министерства о введении нового художественного метода: «*в драматургии, музыке, изобразительном искусстве окончательно победит принцип коммунистического реализма*» — правда, в варианте письма, отправленного заместителю заведующего отделом культуры ЦК КПСС Б. С. Рюрикову эта фраза была вычеркнута (очевидно, рукой С. В. Кафтанова)¹²⁵.

КИНО

Кино как отрасль производства и потребления делится на два самостоятельных процесса: кинопроизводство и демонстрацию кинофильмов (кинопрокат). В Министерстве культуры СССР, соответственно имелись два Главных управления: кинематографии и кинофикации и кинопроката. Под кинопроизвод-

¹²¹ РГАСПИ. Ф. 586. Оп. 1. Д. 6. Л. 34.

¹²² Там же. Д. 57. Л. 5.

¹²³ Там же. Л. 8.

¹²⁴ Там же. Л. 9.

¹²⁵ Там же. Д. 6. Л. 37.

ством понимается работа над фильмом, которая проходящая на киностудии (к ней относится и дублирование иностранных фильмов на национальный язык).

К моменту создания Министерства культуры СССР советское кино находилось в глубочайшем кризисе. Наверное, трудно найти более емкое, краткое и четкое определение положения, сложившегося в деле создания кинофильмов в начале 1950-х гг., чем это сделал министр культуры Н. А. Михайлов: «Фильмов делалось мало, снимались они долго и стоили дорого»¹²⁶. В 1953 году П. К. Пономаренко представил Председателю Совета министров СССР Г. М. Маленкову следующие данные по производству фильмов¹²⁷:

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

Таблица свидетельствует, что даже перед Великой Отечественной войной и сразу после её окончания фильмов снималось намного больше, чем в конце 1940 — начале 1950-х гг. Более того, до 1952 года отмечалась ярко выраженная тенденция к сокращению выпуска фильмов. Пономаренко отмечал, что прекратили свою работу по выпуску фильмов Белорусская, Армянская, Азербайджанская киностудии. Другие киностудии были загружены лишь частично. Так, на заседании коллегии Министерства культуры СССР в марте 1954 года Н. П. Охлопков заметил: «Лучше всего директору Киевской киностудии. Там готовится только одна картина, а студия делает скамейки»¹²⁸. Действительно ряд киностудий в условиях резкого сокращения производства фильмов занимались непрофильной деятельностью. Г. Ф. Александров объяснял такую ситуацию тем, что «некоторое время назад существовала точка зрения, что в нашей стране должно выпускаться 10 фильмов в год»¹²⁹. 14 июня 1948 года

¹²⁶ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30. Д. 184. Л. 1.

¹²⁷ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 101. Л. 177.

¹²⁸ Там же. Д. 229. Л. 120.

¹²⁹ Там же. Л. 54.

было принято Постановление Совета министров СССР «О плане производства художественных, документальных и видовых кинофильмов на 1948 год». В нем делалась установка на повышение качества выпускаемых кинокартин за счет уменьшения их количества. Следует заметить, что в начале 1950-х годов такие страны, как Италия, Франция или Япония выпускали «около 100 или больше 100 фильмов в год»¹³⁰. Сложилась парадоксальная ситуация — руководство страны, резко осуждавшее и сурово каравшее «низкопоклонство перед Западом» и всем иностранным, довело ситуацию в кинопрокате до того, что «за период 1949–1952 годов, то есть за 4 года, на экраны выпущено всего советских фильмов 31 % и иностранных 69 %. По Москве конечно, не заметишь — тут меньше выпускалось, а в целом получается такая картина»¹³¹. «Наиболее тяжелым для кинематографии был 1951 год. Находившиеся в разных стадиях производства 20 фильмов были по тематическим соображениям исключены из плана года, что привело к списанию в убыток 25 млн. рублей»¹³². «Получилось так, что на студиях союзных республик было свернуто производство кинофильмов, зато было образовано 12 [республиканских] министерств кинематографии»¹³³.

В тематическом и жанровом плане выпускавшиеся фильмы были однообразны. Главную часть плана производства фильмов составляли фильмы на исторические и биографические темы — о царях, князьях, полководцах, которые «ввиду их обилия стали создаваться по одному штампу»¹³⁴. Такие картины «стали постепенно походить на жития святых»¹³⁵ — сказал на партконференции Министерства культуры в июне 1953 года под смех зала П. К. Пономаренко. В плане художественного решения выпускаемых в стране кинофильмов сложилась четко выраженная тенденция к подчеркиванию выдающейся роли

¹³⁰ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 18. Л. 16.

¹³¹ Там же. Д. 1. Л. 28.

¹³² РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30. Д. 184. Л. 1.

¹³³ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 1. Л. 28.

¹³⁴ Там же. Л. 30.

¹³⁵ Там же. Л. 31.

отдельных личностей в историческом процессе. Такие фильмы представлялись пропагандой, как исключительные достижения. Подобными настроениями, объясняемыми атмосферой культа личности, руководствовались чиновники Министерства кинематографии при составлении тематических планов и получали всяческую поддержку со стороны высшего руководства, прежде всего, И. В. Сталина. Некоторые режиссеры весьма преуспели в создании фильмов о «сверхлюдях». Так, в 1954 году один из сотрудников Главного управления кинематографии Министерства культуры на партконференции сказал: «И вот с этой самой трибуны полтора года тому назад в своем выступлении т. Чиаурели¹³⁶ призывал к тому, чтобы делать фильмы только о выдающихся личностях. Зачем нам фильмы о доярках. Так он говорил»¹³⁷. Н. С. Хрущев вспоминал, что после выхода на экраны картины «Кубанские казаки» ряд членов Политбюро сказали Сталину, «что жизнь колхозников показывается неправдиво в этом фильме. Там полное изобилие. Сталину нравилось, когда на экране показывали, что каждый колхозник, сидя за праздничным столом, съедает по индейке. Я тогда Сталину сказал, что индейки эти куплены министром кинематографии Большаковым и едят их не колхозники, а артисты... деревня тогда переживала большие трудности»¹³⁸. Признанные ведущие мастера советского кино (это полуофициальный термин начала 1950-х гг., обозначавших тех режиссеров, чьи работы получили одобрение со стороны руководства страны) находились в простое или снимали картины на историко-биографические темы, в несвойственном им жанре. Так, ведущий комедиограф того времени Г. Александров («Волга-Волга», «Веселые ребята», «Весна» и другие) в 1952 году закончил постановку фильма «Композитор Глинка». Другой признанный мастер — М. Ромм («Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Девять дней одного года», «Обыкновенный фашизм») снимал в 1953 году фильм «Адмирал

¹³⁶ Автор фильмов «Падение Берлина», «Незабываемый 1919», главным героем которых был Сталин.

¹³⁷ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 18. Л. 79.

¹³⁸ КПСС. ЦК. Пленум. 1963, июнь. М., 1964. С. 278

Ушаков». Популярностью историко-биографические фильмы не пользовались. Это осознавали и в Отделе художественной литературы и искусства ЦК и в Министерстве кинематографии еще при жизни Сталина: «Даже такой высокохудожественный фильм как „Композитор Глинка“ по этой причине [большое количество фильмов на исторические темы и минимум — на современные] плохо посещается зрителями»¹³⁹. На этой записке, составленной для секретаря ЦК КПСС П. Н. Пospelова, виза последнего — «согласен». Практически не выпускались приключенческие и комедийные фильмы. Министр кинематографии И. Г. Большаков на заседании коллегии в конце 1952 года вынужден был констатировать: «Факт остается фактом — фильм „Тарзан“ имеет огромный успех во всех городах и в Москве»¹⁴⁰. Два последних суждения отчетливо характеризуют отношение массового советского зрителя к советскому кинопроизводству тех лет.

Тем не менее, нельзя сказать, что о плачевном состоянии с делом создания фильмов не говорилось в последний период жизни Сталина. Началась критика теории «бесконфликтности». На XIX съезде КПСС, состоявшемся в октябре 1952 года, в отчетном докладе ЦК Г. М. Маленков сказал: «У нас умеют делать хорошие фильмы, имеющие большое воспитательное значение, но таких фильмов создается еще мало. Наша кинематография имеет все возможности для того, чтобы выпускать много хороших и разнообразных кинокартин, но эти возможности используются плохо»¹⁴¹. В передовой статье газеты «Правда» от 4 сентября 1952 года констатировалось: «Крайне мало выпускается за последнее время кинокомедий, спортивных, приключенческих, музыкальных картин»¹⁴². О положении детского кино красноречиво свидетельствует заголовок статьи К. Симонова и Ф. Панферова, опубликованной в «Литературной газете» в 1952 году — «Возродить кинематографию для детей и юношества». Киностудия «Союздетфильм» была

¹³⁹ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 133. Д. 399. Л. 114.

¹⁴⁰ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 3475. Л. 303.

¹⁴¹ Правда. 6 октября 1952.

¹⁴² Правда. 4 сентября 1952.

к тому моменту «реорганизована в общую студию и загружена производством дубляжа иностранных фильмов»¹⁴³. Несмотря на все эти факты, министр кинематографии И. Большаков в публичной лекции «Советское киноискусство в послевоенное время» утверждал, что «наше кино... [после войны] сделало новый значительный шаг вперед»¹⁴⁴. В то же время руководители Отдела художественной литературы и искусства ЦК В. Кружков и А. Сазонов отмечали, что «в кино, как и в литературе, распространялись произведения, где „бесконфликтность“ нашла свое конкретное проявление. Прежде всего» в фильмах «Сельский врач» (реж. С. Герасимов) и «Щедрое лето» (реж. Б. Барнет)¹⁴⁵.

Какой же выход из создавшегося положения видело партийно-государственное руководство в 1952-м — начале 1953 гг.? Выдвигалась задача тщательной подготовки новых сценариев: «в этом залог успешного решения задачи увеличения выпуска полноценных в идейном и художественном отношении фильмов»¹⁴⁶. В другой передовице «Правды» говорилось, что сценарии, так же как и романы, пьесы, музыкальные произведения, были бы более полноценными, «если бы авторы не спешили с их опубликованием, а полнее разрабатывали бегло намеченные характеры, терпеливо оттачивали художественные средства, взвешивали каждое слово, продумывали бы в произведении все до мельчайших деталей»¹⁴⁷. Естественно, что в условиях тотальной регламентации творчества мастера кино избегали постановки фильмов на современные темы. Часть режиссеров находились к середине 1950-х годов в долговременном творческом простое.

Ситуацию с отсутствием производства новых комедийных фильмов попытались исправить еще при жизни Сталина. Министерство кинематографии предлагало идти здесь проторенным, проверенным путем. В дополнительном плане производства

¹⁴³ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 133. Д. 382. Л. 130.

¹⁴⁴ Там же. Л. 201.

¹⁴⁵ Там же. Л. 202.

¹⁴⁶ Правда. 4 сентября 1952.

¹⁴⁷ Правда. 18 февраля 1952.

фильмов на 1953 года намечался запуск музыкальной комедии «Секрет успеха», «которая будет построена по принципам фильма „Волга-Волга“»¹⁴⁸ (автор сценария и режиссер Г. Александров, предполагалось участие Л. Орловой, И. Ильинского, Ф. Раневской). Второй комедией, которую намечалось поставить, была сатирическая — «Тихий угол» по сценарию Н. Вирты. В ней, на материале из колхозной жизни разоблачаются самоуспокоившиеся люди, лодыри и клеветники¹⁴⁹.

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

К 1953 году сложилась кризисная ситуация в отечественной кинематографии. С одной стороны — влияние постановлений конца 1940-х годов и попытки детальной регламентации творчества. С другой стороны — в передовой статье газеты «Советское искусство» 31 января 1953 года, в частности, говорилось: «За последнее время кинодокументалисты наряду с удачными произведениями выпустили немало бледных невыразительных фильмов, отмеченных поверхностным отношением к материалу, штампом, избитыми трафаретными приемами, лакировкой действительности»¹⁵⁰. Власти призывали тщательнее разрабатывать сценарий, «потому что выросли требования к сценариям»¹⁵¹. Они порицали трафаретность, но, контролируя процесс творчества до мельчайших деталей, продолжали держать деятелей кино в жестких рамках, создавали другие трафареты.

Большие потери советская кинематография во второй половине 1940-х — начале 1950-х гг. понесла не только жанровом плане, но и в финансовом, и в кадровом. Из-за того, что было свернуто производство полнометражных художественных фильмов, штаты киностудий сокращались: «Чтобы найти выход из тяжелого финансового положения со студий было уволено около 3000 человек»¹⁵². Некоторые работники кино, по словам

¹⁴⁸ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 133. Д. 399. Л. 23.

¹⁴⁹ Там же. Л. 23.

¹⁵⁰ Советское искусство. 31 января 1953.

¹⁵¹ Там же. 25 февраля 1953.

¹⁵² РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30. Д. 184. Л. 2.

режиссера М. Швейцера, «оказались в полной бездне, безработице и ничтожестве»¹⁵³. Выпускники ВГИКа могли реализовать себя в профессии, только занимаясь съемками научно-популярных и документальных фильмов, либо работая вторыми режиссерами. Тяжелыми были и бытовые условия творческих работников. Секретарь партбюро ведущей киностудии страны «Мосфильм» писал: «Работники студии живут в бараках, построенных в 1929–1930 гг., которые приходят в полную негодность. В бывших общежитиях теперь живут семейные в клетушках, разгороженных фанерными перегородками. Молодые режиссеры, инженеры и художники, прибывшие на студию, живут в тесных рабочих общежитиях, в комнатах, где проживают по 15–20 человек»¹⁵⁴. Начальник управления по производству фильмов Министерства культуры А. И. Рачук говорил, что в период «малокартинья» «кадры были растеряны, студии не были оснащены»¹⁵⁵. Для того, чтобы выйти из тяжелой экономической ситуации, «рабочие кадры киностудий были загружены выполнением всевозможных заказов других организаций и предприятий»¹⁵⁶.

В начале 1950-х годов увеличились средние сроки производства фильмов и их стоимость. Это было вызвано несколькими причинами: тотальной регламентацией творческого процесса, изменением тематических планов (отказом от продолжения постановки уже запущенных в производство картин). И, наконец, сами студии не были заинтересованы создавать картины в короткие сроки «потому, что тогда цехи и творческие работники находились бы в простоях»¹⁵⁷. Для создания полноценного представления о производстве фильмов в первой половине 1950-х годов рассмотрим данные о стоимости и времени производства кинокартин¹⁵⁸.

¹⁵³ Кинематограф оттепели. М., 1996. С. 180.

¹⁵⁴ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 133. Д. 382. Л. 254.

¹⁵⁵ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 130. Л. 71.

¹⁵⁶ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30. Д. 184. Л. 2.

¹⁵⁷ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 18. Л. 77.

¹⁵⁸ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30. Д. 184. Л. 5.

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

Средние сроки производства полнометражных художественных фильмов (месяцев)¹⁵⁹				
1951	1952	1953	1954	1955
18	13,5	12	12	11,5
Фильмы с наиболее длительными сроками производства (месяцев)				
1952	«Композитор Глинка» (реж. Г. Александров)			34,5
1955	«К новому берегу» (реж. Л. Луков)			17,5
Фильмы с наименьшими сроками производства (месяцев)				
1952	«Максимка» (реж. В. Браун)			6
1953	«Команда с нашей улицы» (реж. А. Маслюков)			7

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

¹⁵⁹ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30. Д. 184. Л. 7.

Так, в 1958 году средний срок производства кинофильма составил 10,5 месяцев, а средняя стоимость 2,8 миллионов рублей¹⁶⁰. Низкая стоимость и короткое время постановки кинокартины «Максимка» (1952) объяснялась тем, что «все сцены, связанные с плаванием корабля, засняты в декорациях фильма „Адмирал Ушаков“¹⁶¹. В тоже время на «студиях США, Англии, Франции художественные фильмы снимаются, как правило, в течение 6-8 месяцев»¹⁶². Кроме того, из-за изменения тематического плана, только в 1952 году было списано в убыток 5,3 миллиона рублей, а в 1953 году — 4,4 миллиона рублей¹⁶³. Если «до сокращения производства накладные расходы составляли до 25 % стоимости каждого фильма, то в 1951 году эти расходы достигли 50 %»¹⁶⁴.

Значительные перемены в кинематографии, переоценка ценностей, ревизия того, что было создано в кино в начале 1950-х гг., начались уже в первые месяцы после смерти Сталина: «Во многих исторических фильмах — о царях, князьях и полководцах, также и биографических фильмах допускались вульгаризация и упрощенчество в изображении исторических процессов, заключавшееся в том, что все исторические события в фильмах показывались только в связи с действиями выдающихся личностей, роль которых чрезмерно преувеличивалась и толковалась с давно осужденных нашей партией позиций. Эти тенденции, не имеющие ничего общего с ленинизмом, в отдельных картинах и произведениях перерастали в прямой культ личности»¹⁶⁵ — заявил в июне 1953 года Пономаренко. В качестве наиболее одиозных фильмов, где находит отражение недооценка роли народных масс, через год после смерти Сталина назывались «Падение Берлина», «Сталинградская битва», — «из которой автором были выброшены все эпизоды, связанные с простыми людьми»¹⁶⁶. В 1953 году Отдел науки и культуры ЦК выступил с критикой

¹⁶⁰ Там же.

¹⁶¹ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 103. Л. 122.

¹⁶² РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 133. Д. 399. Л. 103.

¹⁶³ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 374. Л. 13.

¹⁶⁴ Там же. Д. 267. Л. 143.

¹⁶⁵ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 1. Л. 29–30.

¹⁶⁶ Там же. Д. 18. Л. 79.

кинофильма «Незабываемый 1919 год» (1952 г.), менее года назад преподносившегося как большое достижение советского кино. Картина рассматривалась как претендент на присуждение Сталинской премии первой степени: «Этот фильм имеет существенные недостатки и по своему идейно-художественному уровню значительно уступает ранее выпущенным картинам того же режиссера. В фильме малоудачным является образ В. И. Ленина в исполнении артиста П. Молчанова. Значительно ниже своих возможностей играет артист М. Геловани [роль Сталина]. В картине не создано ярких глубоких образов представителей народа, бледно отражено участие широких народных масс в исторических событиях 1919 года. В композиционном отношении фильм страдает рыхлостью и неоправданными длиннотами в ряде сцен»¹⁶⁷. Надо отметить, что инициатива критики историко-биографических фильмов, а также установки на создание фильмов на современные темы исходила от высшего политического руководства страны с апреля 1953 года.

Несколько позднее, на XX съезде КПСС фильмы, в которых культ личности достиг гипертрофированное выражение, получили публичное осуждение со стороны высшего партийного руководства — Первого секретаря ЦК Н. С. Хрущева: «Вспомним хотя бы картину „Падение Берлина“. Там действует один Сталин: он дает указания в зале с пустыми креслами, и только один человек приходит к нему и что-то доносит — это Поскребышев, неизменный его оруженосец (Смех в зале). А где же военное руководство? Где же Политбюро? Где же правительство? Что они делают и чем занимаются? Этого в картине нет»¹⁶⁸. Не меньшей критике были подвергнуты фильмы, лакировавшие окружающую действительность. В 1957 году, выступая перед деятелями искусства Хрущев заявил: «советские люди отвергают... такие слащавые фильмы, как „Незабываемый 1919“ или „Кубанские казаки“»¹⁶⁹. В Министерстве культуры отмечали: «Если пьесы, романы, в которых имеет место культ личности И. В. Сталина, поддаются ис-

¹⁶⁷ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 17. Д. 402. Л. 182.

¹⁶⁸ Известия ЦК КПСС. 1989. № 3. С. 150–151.

¹⁶⁹ Хрущев Н. С. За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа. М., 1957. С. 25.

правлению, то фильмы и произведения живописи, к сожалению, большей частью исправить нельзя»¹⁷⁰. Однако попытки исправления фильмов были. Например, в начале 1960-х годов были выпущены новые редакции фильмов «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году»¹⁷¹.

В первые дни после своего создания Министерство культуры работало по тем же канонам, что и Министерство кинематографии. 3 апреля 1953 года Пономаренко просил у Маленкова разрешения на съемку трех цветных фильмов: «Александр Пушкин» (постановку намечалось поручить С. Герасимову), «Тихий угол» (Б. Барнет), «Ангел-хранитель из Небраски» (Ю. Райзман)¹⁷². Обсуждение хода съемки фильмов велось на самом высоком уровне — в коллегии Министерства (см. например обсуждение кинофильма «Корабли штурмуют бастионы» — «Адмирал Ушаков»). В тот момент сценарий проходил не меньше восьми инстанций для утверждения¹⁷³.

В июне 1953 года на утверждение Маленкова был представлен «переработанный в соответствии с Постановлением Совета министров СССР от 8 мая с. г. тематический план производства полнометражных художественных фильмов на 1954 год»¹⁷⁴. Первоначально в плане содержалось много фильмов на историко-биографические темы, «некоторые современные темы касались проблем орошения пустынь и связанных с этим строительства каналов»¹⁷⁵. Министерство культуры СССР, следуя указаниям высшего политического руководства страны, пошло на радикальные меры: «Все эти темы исключены»¹⁷⁶. В обновленном плане основное место заняли фильмы «на современные темы о рядовых советских людях»¹⁷⁷. При этом Министерство культуры обратило внимание сценаристов на необходимость создания сценариев

¹⁷⁰ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 457. Л. 4.

¹⁷¹ В новых редакциях роль Сталина была вырезана.

¹⁷² Там же. Д. 98. Л. 115–116.

¹⁷³ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 18. Л. 27.

¹⁷⁴ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 108. Л. 9.

¹⁷⁵ Там же.

¹⁷⁶ Там же.

¹⁷⁷ Там же. Л. 10.

и фильмов на жизненном материале, «без затушевывания и лакировки действительности», особенно на колхозные темы¹⁷⁸. В 1954 году предусматривалось производство 53 художественных картин, или в 3,5 раза больше чем в 1952 году, и в 7,5 раз больше, чем в 1951. Таким образом, производством фильмов загружались все студии, а в «тематическом плане на 1954 год нашли отражение темы из жизни народов всех союзных республик, за исключением Карело-Финской и Таджикской»¹⁷⁹.

Для привлечения зрителей на игровые историко-биографические фильмы Министерство культуры СССР в 1957 году внесло предложение о том, чтобы скопившиеся в органах кинопроката эти кинокартины, на киноустановках демонстрируемые крайне редко, выдавать «киноустановкам, а также лекториям и учебным заведениям, для показа их на условиях, существующих для проката хроникально-документальных, научно-популярных кинофильмов»¹⁸⁰. Объективная картина популярности кинофильмов у широкого зрителя выглядела, например в 1956 году так¹⁸¹:

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

¹⁷⁸ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 108. Л. 10.

¹⁷⁹ Там же. Л. 11.

¹⁸⁰ Там же. Д. 557. Л. 59.

¹⁸¹ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30. Д. 237. Л. 44.

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

Изменились не только взгляды руководства на политику в области количества создаваемых фильмов, их сюжетной направленности, тематики, но и на место кино в жизни общества. Кино должно было стать главной частью досуга советского человека. В 1954 году министр культуры Александров на партконференции заявил: «Товарищ Маленков прямо сказал, что мы вытесняем и будем вытеснять водку из быта, мы будем внедрять кино»¹⁸². Если в 1953 году в среднем взрослый человек ходил в кино 2-3 раза в год, то теперь была поставлена цель «добиться того, чтобы советский человек имел возможность смотреть новые фильмы два раза в неделю»¹⁸³. Правда, для этого, помимо увеличения производства фильмов необходимо было решать вопросы развития кинопроката. Необходимость коренного изменения положения осознавалось не только в высшем руководстве, но, что не менее важно, самими сотрудниками Министерства культуры. Так, начальник Главного управления кинематографии в 1954 году говорил: «Никакими поправками, никакими незначительными улучшениями того или иного участка нашей работы мы не выполним поставленных перед нами задач. Необходима коренная и значительная перестройка всего дела кинематографии»¹⁸⁴. Резко критиковался и сам подход к руководству делом создания кинофильмов: «идут разговоры, что существует кризис в сценарном деле. Это неправильные разговоры. Это придумано для того, чтобы оправдать практику малого выпуска фильмов»¹⁸⁵. Спустя год после смерти Сталина государственная доктрина в отношении кино изменилась.

¹⁸² ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 18. Л. 17.

¹⁸³ Там же. Л. 18.

¹⁸⁴ Там же. Л. 75.

¹⁸⁵ Там же. Л. 77.

Перед Министерством культуры стояло несколько задач, от решения которых зависело увеличение количества фильмов, их качества, сюжетного разнообразия, приведения технического качества в соответствии с мировыми стандартами. В течение 1954–1956 годов проводится большая работа по предоставлению Министерству права самостоятельного запуска картин в производство и выпуска их на экран, расширению прав директоров киностудий, улучшению кредитования картин¹⁸⁶. Обсуждение выпускаемых картин теперь происходило на уровне художественных советов киностудий. Высшее руководство Министерства вмешивалось в процесс создания фильмов лишь в экстренных случаях. Одна из сотрудниц Министерства заявила, что «коллегия Министерства рассматривает фильмы и сценарии только в случае аварии»¹⁸⁷. Увеличение производства фильмов плодотворно сказалось на привлечении в кино молодых даровитых режиссеров. Только с 1953 года начали снимать фильмы И. Лукинский, Ю. Озеров, В. Басов, С. Сиделев, А. Граник¹⁸⁸. В 1955 году пришел в игровое кино известный советский комедиограф Э. Рязанов¹⁸⁹. Тогда же на Одесской киностудии начал снимать М. Хуциев. В том же году отмечалось, что более половины новых фильмов «поставлено молодыми режиссерами или впервые начавшими самостоятельную работу кинорежиссерами». В конце 1950-х — начале 1960-х годов начинают деятельность в режиссеры, чей талант полностью раскрылся на протяжении последующего времени: Г. Данелия, А. Тарковский, В. Шукшин, Э. Климов, Н. Михалков, А. Кончаловский и другие. Знаменитые к тому времени мастера советского кино также обрели «второе дыхание». Только в 1956 году «крупные мастера со-

¹⁸⁶ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30. Д. 184. Л. 2.

¹⁸⁷ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 103. Л. 36.

¹⁸⁸ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 267. Л. 151.

¹⁸⁹ Вот как оценивали сценарий — «Карнавальная ночь» — в Главном управлении по производству фильмов: «комедиограф В. Поляков, успешно работающий в эстрадном жанре, к своей работе в кино не относится с той же требовательностью, о чем свидетельствуют два последних очень слабых его сценария, к сожалению запущенных нами в производство, — „Любовь не слепа“ и „Карнавальная ночь“» (РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 457. Л. 33).

ветского кино, которые в прошлом были ориентированы на постановку, главным образом, исторических и биографических фильмов... повернулись к современной теме и создали ряд актуальных фильмов — „Большая семья“, „Дело Румянцева“ (реж. И. Хейфиц), „Урок жизни“ (реж. Ю. Райзман), „Неоконченная повесть“ (реж. Ф. Эрмлер), „Убийство на улице Данте“ (реж. М. Ромм), „Урок истории“ (реж. Л. Арнштам), „Первый эшелон“ (реж. М. Калатозов) и другие»¹⁹⁰. Сотрудница Министерства К. Парамонова отмечала, что главный успех в кино — появление новых произведений принципиального значения: «К таким произведениям нужно отнести, прежде всего, фильм Довженко и Солнцевой „Поэма о море“. В этом произведении авторы не просто художники, следующие за жизнью. Они философы, мыслители, вторгающиеся в гущу происходящих событий, пытающиеся понять великий смысл творчества народа»¹⁹¹. Некоторые картины на современные темы вызывали нарекания со стороны Министерства. Так, первый заместитель министра С. Кафтанов заявил: «картина „Большая семья“ по роману „Семья Журбиных“ — это очень слабая попытка дать образ настоящего советского рабочего»¹⁹².

Остро стояла проблема оснащения студий кинотехникой. В этом смысле СССР отставал от наиболее развитых стран Запада: «возьмите любой вопрос кино, касающийся цвета, звука, широкого экрана — везде отстали на 10 лет от всех стран»¹⁹³. Министр Александров был вынужден констатировать в 1954 году: «В этом году фестиваль кинофильмов в Каннах будет только на широком экране. Наш Советский Союз со своей кинематографией выпадает из мировой кинематографии»¹⁹⁴. Такое положение объяснялось тем, что ранее «бывшее руководство Министерства (т. Пономаренко, особенно т. Большаков) говорило, что мы не промышленное Министерство, а Министерство культуры, и поэтому у нас нет технических проблем... Такая позиция, собственно говоря, свидетельствует о том, что год прошел совершенно бесплодно

¹⁹⁰ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30. Д. 184, л. 4.

¹⁹¹ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 18. Л. 55.

¹⁹² Там же. Л. 163.

¹⁹³ Там же. Л. 166.

¹⁹⁴ Там же. Л. 37.

для Министерства с точки зрения развития новой техники»¹⁹⁵. Работа по внедрению новой техники действительно находилась в запущенном состоянии: «На кинокопировальных фабриках имеется импортная аппаратура в возрасте 20 лет, но по своим качествам она несколько лучше аппаратов, выпускаемых нашей промышленностью в 1953 году»¹⁹⁶, — было заявлено в 1955 году. Один из сотрудников Министерства говорил: «Мне кажется, что технику у нас не любят, не уважают и недооценивают»¹⁹⁷.

Но, уже в 1955 году благодаря новым разработкам был освоен широкоэкранный метод съемки (сняты первые широкоэкранные документальные фильмы)¹⁹⁸. А в следующем, 1956-м году, были запущены три художественных широкоэкранных фильма. В стране имелись все предпосылки для проектирования и научной разработки новой техники. Михайлов в 1957 году отмечал, что «в 1956 году и в начале 1957 года НИКФИ была разработана и изготовлена сложная техника для нового вида зрелища — панорамного кинематографа»¹⁹⁹. «Новая отечественная кинотехника была разработана и создана за короткий срок, примерно за 1,5 года, в то время как американские фирмы эту же задачу решали несколько лет, работая над так называемой системой „Синерама“»²⁰⁰. Уже в 1958 году прошли первые демонстрации панорамного кино. Несколько позднее была разработана уникальная система «Круговая кинопанорама». Съемка при этом методе производилась одновременно 11 кинокамерами. Снимались в основном видовые короткометражные фильмы. Этот дорогой проект, имевший целью создать у зрителя эффект присутствия, невозможно было осуществить без государственной поддержки. Слишком велики были затраты на постановку и содержание кинотеатра. А в начале 1960-х годов в «Круговой кинопанораме» демонстрировался видовой мультфильм²⁰¹.

¹⁹⁵ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 18. Л. 55.

¹⁹⁶ Там же. Д. 43. Л. 174.

¹⁹⁷ Там же. Л. 174.

¹⁹⁸ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30. Д. 184. Л. 3.

¹⁹⁹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 557. Л. 221.

²⁰⁰ Там же. Л. 221.

²⁰¹ Ежегодник Большой Советской Энциклопедии — 1960. М., 1960. С. 82.

Еще одно новшество в техническом отношении — съемка широкоформатных фильмов, предназначенных для показа в крупных кинотеатрах, с большим экраном, рассчитанных на тысячу и более мест²⁰². Предложения о внедрении техники для съемок для широкоформатного кино были направлены министром культуры Н. Михайловым в Совет министров СССР в апреле 1960 года²⁰³.

При этом нельзя не отметить проблему советской промышленности — ее отставание от запросов потребителя. И в сфере кинопроизводства именно по этой причине срывались планы. Например, по производству широкоэкранных фильмов. В 1959 году, то есть через три года после съемок первых широкоэкранных фильмов, вместо плановых 12 было снято лишь 7²⁰⁴, а в 1963 году было уже в сумме 26 широкоформатных и широкоэкранных фильмов²⁰⁵.

²⁰² Необходимое техническое пояснение об отличии широкоформатного от широкоэкранного кино. Широкоформатное — в идеале — снимается на 70 мм киноплёнке, с улучшенным качеством резкости, прорисовкой деталей, цветовой гаммой, с большим размером охваченного места съемки; техника съемки предполагала запись стереозвука на 6 (!) магнитных дорожках. Широкоэкранное кино — съемка на 35 мм плёнке: при этом полезный размер экрана увеличивался по сравнению с обычным, но из-за особенностей оптики по краям кадра изображение было не совсем четким, расплывчатым; звук записывался на одной дорожке (то есть в режиме моно). Широкоэкранное кино могло демонстрироваться в любом кинотеатре или клубе. Широкоформатное кино могло демонстрироваться только в крупных городских кинотеатрах, где имелось соответствующее оборудование, возможность оценить его преимущества. В широкоформатном кинотеатре пять звуковых колонок располагались по длине экрана, а шестая, в которой воспроизводились спецэффекты, — непосредственно по стенам в зрительном зале, что должно было усилить эффект присутствия. Система Dolby stereo предполагает воспроизведение звука лишь с двух каналов, то есть качество звука, даже не принимая во внимание уменьшение количества звуковых каналов, несколько ниже.

²⁰³ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 780. Л. 19.

²⁰⁴ Там же. Д. 780. Д. 776. Л. 1.

²⁰⁵ Ежегодник Большой Советской Энциклопедии — 1964. М., 1964.

Количество создаваемых фильмов к 1960 году росло из года в год. В 1959 году было выпущено 145 полнометражных фильмов, в том числе 117 художественных²⁰⁶. К 1957 году проблемы количества выпускаемых на экраны отечественных фильмов уже не было (144 полнометражных)²⁰⁷. Т. е. количество создаваемых фильмов было сопоставимо с количеством, кинокартин, снимаемых в странах Запада. ЦК озаботился к вопросу художественного уровня отечественных кинофильмов²⁰⁸. В декабре 1958 года было решено «считать главной задачей советской кинематографии повышение идейно-художественного качества выпускаемых кинофильмов»²⁰⁹. И в 1959 году Министерством культуры было принято решение об уменьшении выпуска новых кинофильмов. Это решение мотивировалось необходимостью уделить пристальное внимание качеству создаваемых кинокартин²¹⁰. В сборнике, подготовленном идеологическим отделом ЦК в 1963 году, приводятся следующие данные о выпуске кинофильмов²¹¹:

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

К этой таблице надо добавить, что на конец рассматриваемого периода отмечалось некоторое увеличение производства художественных фильмов — до 96²¹². Сравнивая эти данные с цифрами критичного 1951 года, когда было выпущено лишь 6 художественных фильмов, нельзя не отметить роста по их

²⁰⁶ Ежегодник Большой Советской Энциклопедии — 1960. С. 82.

²⁰⁷ Идеологические комиссии. С. 114.

²⁰⁸ Там же. С. 116.

²⁰⁹ Там же.

²¹⁰ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 776. Л. 144.

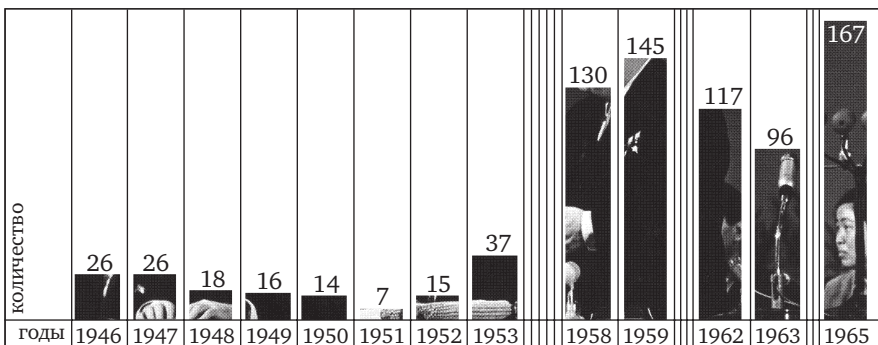
²¹¹ РГАНИ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 627. Л. 24 об.

²¹² Ежегодник БСЭ — 1964. С. 83.

производству к 1963 году — в 16 раз, и в 24 (!) раза в 1959 году. В 1963 году только фильмов, снимаемых по новым техническим методам, было снято в 4,3 раза больше, чем всех фильмов в 1951 году. Естественно, что без расширения прав самого Министерства культуры, киностудий, творческих работников, а также финансово-экономических и технических мер такой бурный рост был бы невозможен.

Министерство культуры занималось перспективным планированием и прогнозированием. В 1958 году было определено, что к 1965 году будет выпускаться 200 полнометражных фильмов, из которых 165 художественных²¹³. Однако этот план не был выполнен: в 1965 году было снято всего 167 полнометражных, из них 131 художественный²¹⁴. План 1958 года по производству фильмов был реализован только в 1970 году — тогда было снято 218 кинофильмов (из них 181 художественный — включая телевизионные)²¹⁵.

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



²¹³ РГАСПИ. Ф. 586. Оп. 1. Д. 6.

²¹⁴ Ежегодник БСЭ — 1966. М., 1966. С. 99.

²¹⁵ Ежегодник БСЭ — 1971. М., 1971. С. 82.

Довольно быстрыми темпами строились новые киностудии в Ташкенте, Риге, Минске, реконструировались и технически переоснащались крупнейшие киностудии страны: «Мосфильм», имени М. Горького, «Ленфильм»²¹⁶.

Если в начале 1950-х годов молодые кинорежиссеры практически не могли найти себе применения в профессии, то в начале 1960-х годов возможность выхода на широкий экран со своими работами получили даже некоторые студенты ВГИКа. Министерство культуры сообщало: «Ежегодно институт может передавать в прокат примерно 15 частей короткометражных фильмов»²¹⁷. Причем ВГИКу перечислялись: по 400 рублей за каждый художественный фильм, по 300 рублей за научно-популярный и по 200 рублей за каждый хроникально-документальный фильм²¹⁸.

Партийные и государственные органы контролировали процесс создания кинофильмов. На протяжении 1953–1963 годов был издан целый ряд постановлений ЦК КПСС и Совета министров СССР, касающихся вопросов кинопроизводства. Каждую неделю новые фильмы смотрели члены Президиума и секретари ЦК, которые, в конце концов, являлись главными вершителями судьбы фильма. В случае их возражений фильм отправлялся либо «на полку» (то есть в недоступный зрителю архив), либо на доработку²¹⁹.

После расширения прав киностудий и предоставления большей свободы творчества, отказа от мелочной регламентации творческого процесса, вмешательство аппарата Министерства культуры в процесс создания фильма стало номинальным. В 1963 году, после знаменитых встреч Хрущева с творческой интеллигенцией, на партконференции в Министерстве говорилось: «Нечего греха таить... до сего времени активного вторжения в репертуарную политику студий не было, а мы по сути фиксируем заявки, и не направляем эту работу. В лучшем случае отклоняем явно неполноценные произведения»²²⁰. Самый

²¹⁶ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30. Д. 184. Л. 3.

²¹⁷ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 1002. Л. 14.

²¹⁸ Там же.

²¹⁹ Куницын Г. Почему я не стал министром кинематографии // Кинематограф оттепели. М., 1996. С. 203.

²²⁰ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 165. Л. 36.

яркий пример вмешательства партийных и государственных структур в процесс создания фильмов — история с кинокартиной «Застава Ильича». Она достаточно освещена в литературе²²¹. Поэтому представляется, что здесь имеет смысл остановиться на менее известных примерах руководства кинематографией. Подобное вмешательство иногда сказывалось на судьбе фильма отрицательно, иногда положительно. Выше уже говорилось, что в 1953 году резко был изменен тематический план по производству фильмов — это способствовало появлению на экранах картин разных жанров. В 1958 году Министерство культуры выступило с идеей выпуска на широкий экран второй серии кинофильма «Иван Грозный». Фильм был закончен С. Эйзенштейном в 1945 году, но тогда не был выпущен на экраны. А после постановления ЦК «О кинофильме „Большая жизнь“» от 4 сентября 1946 года, в котором, в частности указывалось, что «режиссер С. Эйзенштейн обнаружил невежество в изображении истории, представив прогрессивное войско Ивана Грозного — опричников — в виде шайки разбойников, а самого Ивана Грозного слабовольным»²²² — на фильм было наложено табу. В 1958 году Министерство культуры организовало просмотр второй серии для советских ученых-историков, которые «единодушно отметили высокий уровень этого кинопроизведения, режиссерскую, актерскую и операторскую работу»²²³. в связи с этим Министерство обратилось в Президиум ЦК с просьбой о выпуске второй серии на экраны. Тираж намечался больший, чем у выпущенной в 1945 году первой серии, — 500 копий против 259. Одновременно планировался повторный выпуск на экраны первой серии.

В 1962 году Министерство культуры ходатайствовало о запуске дорогостоящего проекта «Война и мир» — стоимость его производства (без услуг Министерства обороны) должна была составить 4 миллиона рублей. Вспомним, что самый дорогой фильм периода «малюкартинья» — «Незабываемый 1919 год» — обошелся в 1 миллион 93 тысячи рублей (в пореформенных ценах). Министерство

²²¹ Хлопьянкина Т. А. «Застава Ильича». Судьба фильма. М., 1990.

²²² РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30. Д. 280. Л. 85.

²²³ Там же. Л. 86.

указывало на окупаемость «Войны и мира», и, более того, огромную прибыль от реализации проекта: «доходы от проката должны быть 40 миллионов рублей, от проката за рубежом несколько сот тысяч инвалютных рублей»²²⁴. Фильм был снят в 1965–1967 годах.

В качестве государственных заказчиков создания фильмов выступали помимо Министерства культуры, другие государственные учреждения: Министерство сельского хозяйства — в основном научно-популярные фильмы, КГБ — художественные фильмы «о разоблачении американского империализма, антисоветской и антидемократической пропаганды»²²⁵.

Соответствие фильмов канонам социалистического реализма определяли главным образом в ЦК КПСС. В 1961 году критике со стороны Отдела культуры подверглась комедия Э. Рязанова: «Ознакомление с фильмом „Человек ниоткуда“, показало, что все содержание этой кинокартины чуждо нашему советскому искусству и представляет собой образец безыдейного формалистического трюкачества... В отдельных эпизодах фильма ощущается идейно сомнительный подтекст, который сводится к тому, что дикарь оказывается по своим моральным качествам лучше, чище и благороднее тех людей, с которыми он сталкивается в нашей действительности»²²⁶. Тогда же критике подвергся Ю. Райзман (ранее снявший знаменитый «Коммунист»). Главная причина критики его фильма «А если это любовь?» та же, что и у фильма «Застава Ильича»: «в картине „А если это любовь?“ налицо явное противопоставление старшего и младшего поколений советских людей. Образы молодежи, как носители всего чистого и светлого, противопоставлены представителям старшего поколения, которые выведены как мещане и обыватели.»²²⁷.

Интересно отметить следующую тенденцию. Если до начала 1960-х годов критиковались главным образом действительно слабые в художественном отношении кинокартины, которые не оставили значительного следа в советском киноискусстве, то впоследствии критика была обращена на ряд фильмов, вошед-

²²⁴ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30. Д. 280. Л. 85. Д. 146. Л. 31.

²²⁵ Там же. Оп. 55. Д. 53. Л. 62.

²²⁶ Там же. Оп. 36. Д. 138. Л. 7.

²²⁷ Там же. Л. 100.

ших в золотой фонд советского кино. Кинорежиссер А. Тарковский говорил в начале 1960-х годов: «Искусство делать сейчас трудно как никогда; потому что по старому, как это было в период культы личности, уже делать нельзя, а по новому „не дают“, „боятся“. В конце концов, все зависит от нескольких человек — понравится ли им фильм, не сочтут ли они его „формалистическим“, „идейно-порочным“. А те, кто это определяют, кроме общих правильных положений, оценить и разобрать ничего не могут»²²⁸.

Резкая критика со стороны высшего партийного руководства не препятствовала критикуемым режиссерам и сценаристам работать в профессии. В отличие от предыдущего периода, после суровых проработок деятели кино не лишались права на творческий поиск. Например, Г. Шпаликов, чей сценарий «Застава Ильича» подвергся уничтожительной критике со стороны партийно-государственного руководства, продолжал довольно плодотворно работать в кино. В 1963 году он заявил: «Я считаю свой новый сценарий „Я шагаю по Москве“ первым ответом на критику... В нем я продолжаю рассказывать о молодых людях. Это фильм о товариществе»²²⁹.

Целесообразность закупки иностранных кинофильмов, в конечном счете, определялась в Отделе культуры ЦК. Вот как, например, Отдел отреагировал на предложение Министерства о закупке известной французской комедии «Закон есть закон»: «Отдел культуры ЦК КПСС считает покупку данного фильма нецелесообразной, так как по содержанию и своим художественным качествам он не представляет интереса для советского зрителя». На записке имеется резолюция Секретаря ЦК Фурцевой — «согласиться»²³⁰. Приоритет при закупке отдавался фильмам производства социалистических стран. Отбор кинофильмов для закупки из капиталистических стран осуществлялся специальной комиссией. В ее состав входили представители Отдела культуры ЦК, Министерства культуры, режиссеры, писатели, критики. Однако в начале 1960-х годов на практике «нередко

²²⁸ Там же. Оп. 30. Д. 457. Л. 11.

²²⁹ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30. Д. 457. Л. 7.

²³⁰ Там же. Д. 82. Л. 131.

вопрос о закупке того или иного фильма решал председатель комиссии — заместитель министра культуры СССР т. Кузнецов А. Н., единолично, без коллективного обсуждения»²³¹.

КИНОПРОКАТ

Состояние сети советского кинопроката в начале 1950-х годов позволяет говорить о том, что большая часть населения страны не имела возможности смотреть кино. Так, к началу 1953 года в стране насчитывалось 2880 районных центров «не имеющих кинотеатров»²³². Показ фильмов в таких населенных пунктах происходил в клубах, однако стационарные киноустановки имели только 20 % всех клубов, а в остальных «показ фильмов осуществляется лишь средствами кинопередвижек, пребывающих в клубы порой от случая к случаю»²³³. О технической оснащенности сельских кинопередвижек в начале 1950-х красноречиво свидетельствует тот факт, что существовали так называемые «сельские гужевые кинопередвижки»²³⁴. В ряде мест на селе из-за отсутствия приемлемых помещений показ кино происходил «в жилых домах колхозников» — в качестве примеров П. К. Пономаренко называл отдельные районы Белорусской ССР и Великолукской области РСФСР²³⁵. Даже в столице сеть кинотеатров была «крайне недостаточна и не в состоянии обслужить население города»²³⁶. Министр культуры Н. А. Михайлов в 1955 году отмечал, что в ряде районов Москвы кинотеатров вообще нет. По сравнению с крупными городами развитых

²³¹ Идеологические комиссии. С. 264.

²³² РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 133. Д. 400. Л. 21.

²³³ Там же. Л. 22.

²³⁴ Там же. Д. 384. Л. 15.

²³⁵ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 1. Л. 37. В городах и местах массового отдыха вплоть до конца 1970-х гг. были широко распространены, как правило, бесплатные «уличные кинотеатры» (под открытым небом), состоявшие из: кинобудки (в которой работал приезжий кинотехник, вкупе с переносной кинотехникой, либо только кинофильмом), нескольких рядов скамеек для зрителей и основы для киноэкрана (или вместо него). — Прим. ред.

²³⁶ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 121. Л. 130.

капиталистических стран количество зрительных мест в Москве было мизерным. Так, в столице было всего 5 зрительных мест на 1000 человек, в то время как в Нью-Йорке 80 мест²³⁷.

На 1 января 1953 года количество киноустановок в стране составляло 49 496. По плану их число должно было увеличиться до 64 350. Однако те темпы, которыми план осуществлялся в жизнь, позволяют утверждать, что этот план не был бы выполнен. Ввод новых киноустановок неуклонно сокращался²³⁸:

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

С техническим качеством фильмокопий дело обстояло неудовлетворительно. Министр культуры Пономаренко был вынужден в 1953 году констатировать: «Цвета искажаются. Даже в Москве выпускаются фильмы, являющиеся полным браком, а о периферии и говорить нечего»²³⁹. Сельское население, обслуживаемое кинопередвижками, работающими на узкой пленке «не знает цветного кино»²⁴⁰. К 1953 году Министерство кинематографии сократило выпуск цветных фильмов на черно-белой пленке, но в то же время не имелось технической базы для печати достаточного количества цветных копий, таким образом, число их уменьшилось. Еще в декабре 1952 года Отдел художественной литературы и искусства ЦК сообщал, что «кинообслуживание населения за последнее время резко ухудшилось»²⁴¹. Большой разрыв существовал между средним количеством посещений кино в год среди городского и сельского населения. Так, городской житель в среднем смотрел кино 13,9 раз, а сельский всего 4 раза в год. Особенно сильным в начале 1950-х годов был разрыв в национальных республиках²⁴².

²³⁷ Там же. Д. 374. Л. 13.

²³⁸ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 133. Д. 400. Л. 21.

²³⁹ ЦОАДМ, Ф. 957. Оп. 1. Д. 1. Л. 33.

²⁴⁰ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 133. Д. 384. Л. 171.

²⁴¹ Там же.

²⁴² ЦОАДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 1. Л. 36.

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

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

Очень низкий уровень посещения кино на селе в союзных республиках объяснялся тем, что не уделялось должного внимания дублированию фильмов на местные национальные языки²⁴³.

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

Остро стоял вопрос с количеством пленки для печати фильмокопий. Так, в 1955 году сотрудник Министерства заявил: «Фабрики [кино] не имеют права перевыполнять план, так как в случае перевыполнения плана они на следующий месяц не будут иметь пленки». Из-за отсутствия ее в необходимом количестве «в настоящее время используется только 78% мощностей»²⁴⁴. Качество пленки в плане пожаробезопасности также не соответствовало мировым стандартам. В 1950–1960-х годах в СССР для демонстрации фильмов использовалась преимущественно огнеопасная пленка. По этой причине частыми были случаи пожаров, иногда с большим количеством человеческих

²⁴³ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 1. Л. 37.

²⁴⁴ Там же. Л. 171.

жертв. Так, в 1958 году на партийном собрании Министерства культуры сотрудник управления кинофикации и кинопроката отмечал: «у нас только за последние два года сгорело 65 человек, и только потому, что мы не перевели производство фильмов на негорючую основу»²⁴⁵. В то же самое время первый заместитель министра С. Кафтанов, обращаясь к зарубежной практике, писал в декабре 1957 года: «За последнее время почти все капиталистические страны перейдя на производство огнебезопасной пленки, издали у себя законы, запрещающие производство, продажу в этих странах горючих пленок и демонстрацию в кинотеатрах фильмов на горючей пленке»²⁴⁶. Внедрение огнебезопасной пленки сулило немало и чисто экономических выгод.

Так, можно было бы сократить количество киномехаников до одного (в 1950-х годах на киноустановках работало по 2–3 киномеханика)²⁴⁷. Кроме того, сократились бы расходы на обеспечение пожарной безопасности в кинотеатрах и на строительство специальных хранилищ. Полностью переход на негорючую пленку предполагалось завершить к 1965 году²⁴⁸.

Бурными темпами происходило в исследуемый период строительство новых киноустановок. В течение ряда лет план по введению в строй новых киноустановок перевыполнялся. Изменился подход к строительству кинотеатров в крупных городах. В начале деятельности Министерства культуры, он, правда, был несколько утопичным. Пономаренко (вероятно, в силу технической неосведомленности) сообщал, что «в ближайшие два года Министерство культуры намечает строительство и открытие стереоскопических кинотеатров во всех столицах союзных республик и в наиболее крупных промышленных центрах...»²⁴⁹ В июне 1958 года Совет министров СССР принял Постановление о строительстве крупных кинотеатров (более 1000 мест) в 19 городах СССР²⁵⁰. В частности, согласно этому

²⁴⁵ Там же. Д. 103. Л. 147.

²⁴⁶ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 557. Л. 264.

²⁴⁷ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 103. Л. 147.

²⁴⁸ Там же. Л. 115.

²⁴⁹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 125. Л. 99.

²⁵⁰ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 131. Л. 77.

Постановлению намечалось соорудить крупный кинотеатр в Москве на Октябрьской площади. Само Министерство несколько ранее, в 1957 году, из-за нехватки кинотеатров в столице просило «разрешить построить в городе Москве кинотеатр вместимостью 4000–5000 зрительских мест и дать указание Мосгорисполкому для указанного строительства выделить земельный участок, ранее предназначавшийся для строительства Дворца Советов»²⁵¹. Сооружение крупных кинотеатров в городах СССР велось медленно, так как «большинство специалистов считало, „что такие большие кинотеатры нерентабельны, поэтому и тянется и проектирование, и строительство, потому что такие большие кинотеатры как кинотеатры не нужны“»²⁵². Один из сотрудников Министерства для объяснения медленного темпа возведения крупных кинотеатров несколько утрировал ситуацию: «Почему задерживается строительство?.. Возьмите Кишинев — на 1 тыс. мест [кинотеатр]. Там весь Кишинев в этот кинотеатр можно посадить со всеми младенцами и стариками»²⁵³. При этом отмечалось, что нужны не чистые кинотеатры, а комбинированные помещения²⁵⁴.

Однако на практике руководство Министерства способствовало тому, чтобы *комбинированные* кинотеатры не только не проектировались, но и уже существующие использовались только по своему прямому назначению. В 1960 году Михайлов при обсуждении мер экономии в расходовании государственных средств на киносеть предложил ликвидацию «в кинотеатрах читальных залов, прекращение выписки газет и журналов», поручить «Министерствам культуры союзных республик рассмотреть вопрос о целесообразности продолжении работы музыкальных коллективов в кинотеатрах»²⁵⁵. При осуществлении этого предложения кинотеатры лишались статуса некоего универсального центра досуга (где перед сеансом можно было бы послушать музыку, почитать, сходить в тир, посмотреть выставку и т. п.).

²⁵¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 557. Л. 64.

²⁵² ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 131. Л. 86.

²⁵³ Там же. Л. 87.

²⁵⁴ Там же. Л. 86.

²⁵⁵ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 776. Л. 12.

В целом введение новых киноустановок происходило ускоренными темпами. План на 1956–1960 годы был выполнен в течение трех лет. Число киноустановок росло невиданными темпами²⁵⁶:

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

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

В результате СССР в начале 1960-х годов начал сравниться по количеству мест в городских кинотеатрах (с учетом клубов, условия в которых на практике не всегда и не принципиально отличались от уровня кинотеатров) на 1000 населения²⁵⁷ с ведущими странами Запада:

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

Тем не менее, ощущалась нехватка киноустановок, особенно кинотеатров, в которых демонстрация фильмов велась по новым техническим методам. Так, Михайлов в 1958 году заявил: «мы сейчас обслуживаем кинопанорамой трудящихся только в Москве и то при условии, что билеты продаются на полгода вперед»²⁵⁸. Для решения проблемы Михайлов предлагал ЦК передать под еще один панорамный кинотеатр клуб Управления делами Совета министров СССР. Однако Отдел культуры ЦК это предложение не поддержал²⁵⁹. В целом же вместо постановки

²⁵⁶ РГАНИ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 747. Л. 25.

²⁵⁷ Там же. Л. 25 об.

²⁵⁸ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 103. Л. 103. Л. 164.

²⁵⁹ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 79. Л. 16.

проблемы на государственный уровень Михайлов уповал на проявление инициативы в деле строительства кинотеатров местными руководящими работниками²⁶⁰.

В плохом положении обстояло дело с помещениями для хранения пленок — фильмобазами. Копии кинокартин, многие из которых приносили колоссальные прибыли государству, хранились «во временно приспособленных помещениях: подвалах жилых домов и административных зданий, в зданиях закрытых церквей и т. д.»²⁶¹.

В плане привлечения зрителей большое значение имела политика цен на билеты. 1 сентября 1953 года Совет министров СССР поручил Министерству культуры рассмотреть предложения о снижении цен²⁶². Оно проводилось в рамках общего снижения цен, проводившегося в 1953–1954 годах. К 1953 году существовали следующие цены, установленные Постановлением Совета министров СССР (городские кинотеатры делились на три разряда²⁶³:

киноустановки	цена на билет (руб.)	
	1953	предложения МК
первый разряд	3–6	3–5
второй разряд	2–5	2–4,5
третий разряд	2–4,5	2–3,5
кинопередвижка	2,5	2
сельские районные центры	2–4,5	1,5–3
другие сельские населенные пункты и кинопередвижки	2,5	1,5

²⁶⁰ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 103. Л. 165.

²⁶¹ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 237. Л. 44.

²⁶² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 121. Л. 32.

²⁶³ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 121. Л. 32–33.

Кроме того, на дневные сеансы в рабочие дни была установлена скидка 30% — Министерство предлагало 40%. На детские сеансы в городах стоимость билета составляла 1-2 рубля (предложение — 1 руб.), на селе 1 руб. (50 копеек). По представленному Министерством проекту предусматривалось «общее снижение цен на кинобилеты в размере 23%, в том числе в городских кинотеатрах и на киноустановках на 16% и на киноустановках в сельской местности на 42%²⁶⁴. Так же было выдвинуто предложение об освобождении от налога демонстрации научно-популярных и документальных фильмов — «в целях их более быстрого продвижения»²⁶⁵. После внесения проекта 14 сентября 1953 года началась довольно длительная процедура согласования новых цен с заинтересованными организациями — прежде всего, с Министерством финансов — вплоть до апреля 1954 года. По подсчетам последнего, доходы от кино при принятии варианта Министерства культуры должны были сократиться на 42,3%, при том, что принятые ранее планы по валовому сбору от продажи билетов не выполнялись²⁶⁶.

Новые цены были введены с июня 1954 года²⁶⁷. Предложения Министерства культуры были в основном приняты. Так, в городских кинотеатрах стоимость билета составила 2–5 рублей, а по селу — 2–3,5 рубля²⁶⁸. Летом 1954 года министр культуры Александров составил информационную записку для секретаря ЦК П. Н. Поспелова «О первом месяце работы киносети по новым сниженным ценам». Особенно сильно отразилось снижение цен на посещаемости киносеансов в сельской местности: «Впервые за послевоенные годы государственная сельская киносеть выполнила план как по зрителям, так и по валовому сбору»²⁶⁹. В июле 1954 года, по сравнению с предыдущим месяцем, на селе было обслужено на 34,8% зрителей больше. Динамика изменения выполнения плана по кинообслуживанию зрителей на селе выглядела так:

²⁶⁴ Там же. Л. 33.

²⁶⁵ Там же. Л. 34.

²⁶⁶ Там же. Л. 41.

²⁶⁷ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30. Д. 85. Л. 16.

²⁶⁸ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 468. Л. 37.

²⁶⁹ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30. Д. 85. Л. 16.

**Динамика численности кинозрителей
в сельской местности СССР (1953–1954)**

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

В городе снижение цен «не оказало существенного влияния на увеличение количества зрителей». Александров отмечал, что «решающее значение в работе городской киносети имеет количество и качество выпущенных на экраны новых кинофильмов»²⁷⁰. Так, если в июне 1954 года платные киносеансы посетило 64,226 миллионов человек, то в июле — 67,834 миллиона. По городам план за один месяц работы по новым ценам был также перевыполнен (100,6%), хотя и не в такой степени, как на селе. Увеличение производства фильмов, введение быстрыми темпами новых киноустановок, снижение цен на билеты способствовали резкому увеличению сумм выручки от посещений кино²⁷¹:

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

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

В связи с этим в 1963 году в управлении кинофикации и кинопроката отмечали: «Можно подумать, что действительно сейчас этими вопросами занимаются местные, республиканские органы. Но это не так. Дело в том, что место Министерства куль-

²⁷⁰ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30. Д. 85. Л. 17.

²⁷¹ Там же. Ф. 2. Оп. 1. Д. 747. Л. 25.

туры Союза заняло Министерство финансов Союза. Министерство финансов Союза совершенно не смущается тем, что влезает в прерогативы местных органов культуры; местные финансовые органы устанавливают количество дней, которые должен работать кинотеатр, количество сеансов, которые должен дать кинотеатр, и вся сеть в целом, и записывают налог. То есть Министерство финансов заполнило вакуум, который появился после ухода Министерства Союза. Мы считаем это ненормальным, потому что Министерство финансов планирует сеть не как отрасль культуры, а как источник дохода. В результате за последние 4–5 лет ни один год план киносетью не выполняется, — ни сетью Министерства культуры, ни профсоюзной киносетью. А что значит, что план не выполняется? Это значит, во-первых, что сотни тысяч, а в нашей системе работает свыше 300 тысяч человек, — лишаются материальных стимулов в своей работе»²⁷².

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

Инициатива в формировании репертуара на местах (из того объема, что предлагало Министерство) была предоставлена руководящим работникам кинопроката. В этом смысле главной проблемой, после увеличения количества выпускаемых в прокат отечественных и зарубежных фильмов, являлось их соотношение. К этому вопросу неоднократно обращался Отдел культуры ЦК. Если отбросить идеологические клише, то используя современную терминологию, можно утверждать, что Отдел и Министерство культуры проводили политику протекционизма. В записке Отдела культуры ЦК от 8 сентября 1959 года указывалось, что в 1955 году на экран выпущено 63, а в 1958 году 113 иностранных фильма, в 1960 году Министерство культуры намеревалось закупить 160 зарубежных фильма. «При таком

²⁷² ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 165. Л. 11.

подходе к делу, — отмечалось в записке, — наши кинотеатры выпустят 120 отечественных и 160 иностранных фильмов»²⁷³. Естественно, что ЦК, в первую очередь, указывало на чуждые идеологические установки, пропагандируемые в ряде зарубежных фильмов, никак не связанные «с задачами коммунистического строительства, осуществлением которых занят советский народ»²⁷⁴, выступало против фильмов, идеализирующих западный образ жизни, проповедующих «буржуазные идеи классового мира»²⁷⁵. Вместе с тем, по сути, Отдел культуры способствовал пропаганде отечественного кино. Обращалось внимание и на соотношение зарубежных фильмов, демонстрируемых в СССР и советских, идущих в прокате за границей: оно было не в пользу отечественного кинематографа²⁷⁶. А феврале 1961 года был издан указ министра «О мерах по улучшению проката фильмов». В нем предписывалось увеличить тиражи лучших советских кинокартин за счет сокращения тиражей фильмов из капиталистических стран. В клубах и на киноустановках в сельской местности фильмы производства капиталистических стран было предписано демонстрировать «только по рекомендательным спискам Министерства культуры СССР»²⁷⁷.

Особо рекламировались Министерством кинокартины, посвященные памятным датам истории советского государства, в которых пропагандировались коммунистические идеалы. Для популяризации подобных фильмов устраивались специальные фестивали, коллективные просмотры, предварительная реализация билетов непосредственно на предприятиях, организациях и учебных заведениях²⁷⁸. Причем продажа билетов на такие сеансы зачастую носила «добровольно-принудительный» характер. Для обеспечения заполняемости зрительных залов привлекались партийные и комсомольские организации. Например, во время фестиваля кинофильмов, посвященного 40-летию

²⁷³ Идеологические комиссии. С. 186.

²⁷⁴ Там же.

²⁷⁵ Там же. С. 189.

²⁷⁶ Там же. С. 259.

²⁷⁷ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 138. Л. 31.

²⁷⁸ Там же. Оп. 30. Д. 237. Л. 180.

Октябрьской революции, «благодаря помощи со стороны партийных и комсомольских организаций г. Москвы документальный фильм „Великий поворот“ демонстрировался с аншлагами на всех сеансах»²⁷⁹.

Рассматривая проблемы кинопроката, представляется интересным отметить существование в 1956 — начале 1957 года альтернативной — маленькой, но весьма организованной системы киносети в Москве. Группа С. Гуляева и Г. Табачника (в состав ее входила так называемая «золотая молодежь» — дети довольно высокопоставленных родителей) организовала демонстрацию в ряде институтов и учреждений Москвы «снятых с показа или запрещенных отечественных и зарубежных кинофильмов»²⁸⁰. Эта группа предлагала зрителям то, что государство запрещало (по разным причинам — политическим мотивам, из-за окончания срока лицензии). Фильмокопии поступали в группу С. Гуляева, как правило, благодаря подкупу сотрудников фильмобаз: некоторые копии, подлежащие уничтожению на базах хранения, попадали к участникам группы. Деньги от демонстрации организаторы показов делили между собой. Интересен был репертуар фильмов — это главным образом зарубежные фильмы (на демонстрацию которых закончилась лицензия), пользующиеся популярностью: «Серенада Солнечной долины», «Большой вальс», «Дама с камелиями», «Граф Монте-Кристо», «Чарли Чаплин» и другие. Советские фильмы были представлены, в основном, снятыми с экрана по политическим соображениям (кинокартины, созданные в период культа личности — «Оборона Царицына», «Три встречи», в репертуаре были даже документальные фильмы, например «Советская Кабарда», который в тот момент исправлялся «по политическим мотивам»²⁸¹. Всего у участников группы правоохранительные органы изъяли более 200 наименований фильмов²⁸². Сам просмотр кинофильмов превращался в небольшое шоу. Перед показом устраивались выступления

²⁷⁹ Там же. Л. 181.

²⁸⁰ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 557. Л. 148

²⁸¹ Там же. Л. 150–151.

²⁸² Там же. Л. 159–160.

музыкантов, «исполнявших так называемую „стильную музыку“»²⁸³. в целях «рекламы Табачник и его соучастники приглашали для ведения программы и выступлений некоторых артистов московских театров и эстрады, в частности, заслуженного артиста РСФСР Мартинсона, артиста Театра Сатиры Весника, ... с которыми расплачивались наличными деньгами»²⁸⁴. Таким образом, несмотря на географическую узость распространения, дело было поставлено на «широкую ногу». Участники группы неминуемо должны были столкнуться с органами правопорядка, поскольку кинопрокат в СССР являлся монополией государства. Организаторы группы были осуждены.

Одна из важнейших проблем, которой занималось Министерство культуры в конце 1950 — начале 1960-х годов в сфере кинопроката, являлась работа по увеличению зарплаты работникам киносети. Сотрудники киносети по количеству были самым многочисленным отрядом работников культуры наряду с сотрудниками библиотек. Но если библиотека являлась планово-убыточным учреждением, требующим государственной поддержки, то кинопрокат был довольно прибыльной отраслью. Тем не менее, зарплата работников киносети оставалась на крайне низком уровне — сельские киномеханики, например, получали в среднем 395 рублей, а городские 305 рублей²⁸⁵. Министерство культуры неоднократно выступало за повышение их зарплаты. Так, в 1957 году оно входило в Совет министров СССР с этими предложениями. Средняя зарплата всех работников киносети в 1956 году составляла 384 рубля (киномеханики получали 270–310 рублей, директора большинства кинотеатров — 450–640 рублей). Из-за низкой зарплаты и увеличивающейся загрузки только «за 1955 год из киносети Министерства культуры СССР выбыло 31,5% к численности на начало 1955 года. Около 85% работников киносети имеет стаж непрерывной работы не более 5 лет»²⁸⁶. Министерство предлагало тогда увеличить зарплату в среднем на 20%. После

²⁸³ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 557. Л. 149.

²⁸⁴ Там же. Л. 150.

²⁸⁵ Там же. Л. 210.

²⁸⁶ Там же. Л. 25.

принятия совместного Постановления Совета министров СССР, ЦК КПСС и ВЦСПС «О повышении заработной платы низкооплачиваемым рабочим и служащим» от 8 сентября 1956 года²⁸⁷ сложилась вообще парадоксальная ситуация. Например, уборщица в кинотеатре получала примерно столько же, сколько киномеханик, работа которого требовала определенных базовых знаний и технической квалификации. В 1959 году, в письме в Совет министров министр Михайлов отмечал, что «крайне низкая заработная плата работников киносети не создает условий для закрепления квалифицированных технических кадров в системе кинофикации и кинопроката. Из-за большой текучести и низкой квалификации работников киносети имеются многочисленные случаи порчи дорогостоящей аппаратуры и фильмокопий, что приносит большие убытки государству»²⁸⁸. В 1959 году работники проката получали²⁸⁹:

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

49% всех работников киносети относились к категории низкооплачиваемых работников, получающих зарплату до 350 рублей. Действующая система «оплаты труда была установлена постановлениями СНК СССР в 1939 и 1941 годах»²⁹⁰ и с тех пор практически не пересматривалась, за исключением положений о премировании. Тем временем интенсивность труда работника киносети возросла. Так, в 1940 году на одного работника

²⁸⁷ КПСС в резолюциях. Т. 9. С. 140–141.

²⁸⁸ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 780. Л. 90.

²⁸⁹ Там же. Л. 91.

²⁹⁰ Там же. Л. 97.

в среднем приходилось 60 сеансов в год, в 1957 году — 150, а среднее количество обслуженных зрителей также возросло: в 1940 году — 9680, а в 1957 году — 22 100²⁹¹. Кроме того, в связи с введением новой техники для показа, увеличились требования к квалификации сотрудников. Министерство культуры, «неоднократно» ставившее вопрос о пересмотре зарплаты, в 1959 году «вновь разработало проект упорядочения оплаты труда... по которому размеры ставок заработной платы... [запланированы] в зависимости от объема и режима работы киноустановок»²⁹². Также была разработана новая система премирования работников: согласно проекту, планировалось работникам киноустановок повысить оклады на 27,6–91,6%, работникам отделов кинофикации на 31,3–84,6%²⁹³. Против увеличения зарплаты, как всегда в подобных случаях, выступили Министерство финансов и Госплан. Последний предлагал отложить упорядочение заработной платы... до 1961–1962 годов»²⁹⁴. Министерство финансов вообще предложило отложить реформу на неопределенное время — «до проведения общего упорядочения заработной платы работников учреждений культуры»²⁹⁵. ВЦСПС поддержал предложения Министерства культуры в целом, но с оговоркой, что «ввести новую систему оплаты можно в нескольких областях в виде опыта»²⁹⁶. К этому необходимо добавить, что зарплата работников кинопроката, как и других работников культуры, оставалась на достаточно низком уровне и в течение последующих десятилетий.

ТЕАТРЫ

К 1953 году в театральном искусстве, как и в других сферах художественной культуры, сложилась тяжелая ситуация. Творческая деятельность театров определялась постановлениями

²⁹¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 780. Л. 97.

²⁹² Там же. Л. 98.

²⁹³ Там же. Л. 104.

²⁹⁴ Там же. Л. 101.

²⁹⁵ Там же. Л. 104.

²⁹⁶ Там же. Л. 106.

ЦК ВКП(б) конца 1940-х гг. Главным документом, регламентирующим жизнь театров в финансовом плане, было Постановление Совета министров СССР от 4 марта 1948 г. № 536 «О сокращении государственной дотации театрам и мерах по улучшению их финансово-хозяйственной деятельности»²⁹⁷.

В целом по стране театральные учреждения являлись убыточными и требовали большой государственной дотации. Но если до Постановления 1948 года она составляла 590 миллионов рублей, то после него она была сокращена до 119 миллионов рублей²⁹⁸. Результатом такого резкого снижения (почти в 5 раз) государственной поддержки явилось уменьшение количества действующих театров. За период с 1948 по 1952 годы закрылось более 300 театров²⁹⁹. К этому надо добавить, что даже запланированные «в течение послевоенных лет средства на строительство, реконструкцию и оборудование московских театров совершенно не выделялись»³⁰⁰. С другой стороны, дотации не хватало и на работающие театры и Правительство в конце каждого года выделяло дополнительные ассигнования на покрытие сверхплановых убытков³⁰¹. В результате фактическое государственное финансирование театров, например, в 1953 году составило 382 миллионов рублей³⁰².

Театры в провинции владели нищенское существование. Пономаренко приводил конкретные примеры: «Декорации, костюмы, бутафория переходят из одного спектакля в другой, перекрашиваются, переделываются и пришли в негодное состояние»³⁰³; «имеются жалобы работников театров на систематическую задержку выплаты заработной платы». Расходы на осуществление новых постановок требовали значительных затрат. Чем крупнее был театр, тем естественно они были больше.

²⁹⁷ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 121. Л. 76.

²⁹⁸ Там же. Л. 69.

²⁹⁹ РГАСПИ. Ф. 586. Оп. 1. Д. 18. Л. 11.

³⁰⁰ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 121. Л. 130.

³⁰¹ Там же.

³⁰² РГАНИ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 627. Л. 34.

³⁰³ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 121. Л. 75.

Затраты на театральные постановки (в среднем, рублей)³⁰⁴

	1947	1954
Драматические театры союзного подчинения	149 000	147 000
Драматические театры республиканского и местного подчинения	20 500	14 600
Передвижные районные драматические театры	7 300	5 500

В то же время затраты на постановки в отдельных театрах в несколько раз превышали эту среднюю цифру. Так, «в театре им. Маяковского на оформление „Гамлета“ израсходовано 420 тысяч рублей»³⁰⁵.

Кроме того, в конце 1940-х — начале 1950-х годов в сравнении с довоенным периодом посещаемость театров упала: «средняя посещаемость театров в стране пока находится на невысоком уровне (отмечал в середине 1953 года министр культуры П.К. Пономаренко в письме на имя Маленкова), не превышающем 60% вместимости зрительных залов, а по ряду театров и того ниже. При этом в 1952 году и особенно в начале 1953 года наметилась тенденция падения посещаемости театров»³⁰⁶. Ниже приводятся статистические материалы, подготовленные к июньскому (1963 г.) Пленуму ЦК о количестве театров и их посещаемости:

	1913	1940	1953	1958	1962
количество театров					
количество	177	908	513	528	495
посещаемость театров³⁰⁷					
количество зрителей		83 704	70 851	83 166	97 911

³⁰⁴ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 468. Л. 18.

³⁰⁵ Там же. Д. 121. Л. 18.

³⁰⁶ Там же. Л. 74.

³⁰⁷ РГАНИ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 627. Л. 31 об.

Из приведенных таблиц видно, что количество зрителей по сравнению с довоенным периодом в 1953 году уменьшилось на 15,5%. Заполняемость зрительных залов театров в 1952 году в среднем была 59%. «Имелись факты, — заявил Пономаренко в 1953 году, — когда выступавших на сцене лиц было больше, чем в зрительном зале»³⁰⁸. Однако в последующие года популярность театрального искусства начала расти. Несмотря на некоторое сокращение количества театров за период 1952–1962 годов (на 3,5%) количество зрителей за этот же период увеличилось на 27,7%.

На момент создания союзного Министерства ему непосредственно подчинялись шесть театров: МХАТ им. Горького, Малый театр, театр им. Е. Вахтангова, Ленинградский академический театр драмы им. А. Пушкина, Центральный детский театр, Большой театр³⁰⁹. В 1957 году, в связи с проводившейся реорганизацией в системе правительственных учреждений, расширением прав местных органов управления, часть театров союзного подчинения была передана республиканским органам управления³¹⁰. Таким образом, за весь период 1953–1963 гг. в неизменном подчинении Министерства культуры СССР находились только три московских театра: Большой, МХАТ им. М. Горького, Малый (с 1961 года к ним прибавился Большой Кремлевский дворец съездов).

В работе Министерства культуры в сфере театров на начальном этапе его деятельности главными были два направления: увеличение государственной поддержки театров и меры по расширению прав самих театров в составлении репертуара и управления хозяйственной деятельностью. В качестве первоочередных мер предлагалось увеличить ежегодную дотацию на сумму 77,4 млн. рублей (Госплан и Министерство финансов согласились на 20,5 млн. рублей). На самокупаемости предлагалось оставить русские драматические театры, работающие в крупных городах, «в том числе все московские и ленинградские театры... — эти театры имеют возможность, не снижая качества спектаклей, работать безубыточно»³¹¹. В 1953 году для нормальной деятельности необходима

³⁰⁸ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 1. Л. 39.

³⁰⁹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 360. Л. 233.

³¹⁰ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 42. Л. 32.

³¹¹ Там же.

была дотация — «для районных передвижных и колхозно-совхозных театров в размере, примерно, 100–150 тыс. рублей в год, для детских театров кукол 40–50 тыс. рублей в год, для русских театров, работающих в небольших городах и промышленных центрах 200–250 тыс. рублей...»³¹². К 1958 году дотация была восстановлена в размере 590 млн. рублей³¹³. Сравнивая эту цифру с данными 1947 года, необходимо учитывать уменьшение количества действующих театров и увеличение театров, работающих на самоокупаемости³¹⁴. Таким образом, средства, направляемые в убыточные театры, значительно увеличились. Однако уже с 1959 года дотации вновь уменьшаются. Постановлением Совета министров СССР от 8 декабря 1958 года на 10% и затем еще на 5,3%. В значительной мере этим объясняется некоторое сокращение численности театров — в 1962 году их стало на 33 меньше, чем в 1958-м. Отдел культуры ЦК отмечал, что это сокращение связано в основном «с ликвидацией ряда передвижных драматических театров, а также объединений некоторых детских и кукольных театров»³¹⁵. А в материалах, подготовленных для июньского (1963 года) Пленума ЦК сообщалось, что были ликвидированы театры в районных центрах, слабые в художественном отношении³¹⁶. В 1962 году расходы на содержание театров составляли 41,6 млн. рублей³¹⁷ (в пореформенных ценах).

В 1962 году Отдел культуры ЦК провел обследование финансового состояния театров страны. По его данным, в 1961 году из 497 театров системы Министерства культуры с прибылью закончили «только 36 театров, получившие прибыль в сумме 866 тыс. рублей, а с убытками — 461 театр, убытки которых составили более 36 млн. рублей. В числе театров, работавших с убытками, — все театры оперы и балета, 311 драматических театров и 100 детских и юного зрителя»³¹⁸. Полностью картина доходов и расходов театров выглядела следующим образом:

³¹² РГ АЛИ. Ф. 2323. Оп. 2. Д. 121. Л. 69.

³¹³ Там же. Д. 627. Л. 34.

³¹⁴ Там же. Д. 776. Л. 5.

³¹⁵ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 143. Л. 100.

³¹⁶ Там же. Ф. 2. Оп. 1. Д. 627. Л. 31 об.

³¹⁷ Там же. Л. 34.

³¹⁸ Там же. Ф. 5. Оп. 36. Д. 143. Л. 105.

Доходы и расходы театров в СССР (1958–1961, млн. рублей)³¹⁹

	1958	1960	1961
всего доходов	69,0	77,3	80,4
всего расходов	114,0	112,8	115,9
дефицит	44,9	35,5	35,5

Увеличилось число театров, работавших на самоокупаемости. Для перехода на самоокупаемость театрам приходилось коренным образом перестраивать свою работу. В фондах Министерства культуры СССР отложено письмо директора Джамбульского казахского театра. В нем сообщается, что после того, как театр отказался от дотации, из 428 спектаклей, намечавшихся к постановке в 1963 году, 342 было решено провести «исключительно в колхозах и совхозах»³²⁰. Если ранее Джамбульский театр находился на гастролях каждый год с 15 апреля по 15 октября, то с переходом на самоокупаемость планировалась круглогодичная работа «двумя бригадами на выездах и гастролях, в основном обслуживающая тружеников сельского хозяйства»³²¹. Впрочем, пример с переходом на бездотационную работу национального театра не был типичным. Как правило, на самоокупаемость переводились русские театры, работавшие в крупных городах. Несмотря на то, что прибыль от театров росла в целом, эта отрасль культуры с финансовой точки зрения оставалась убыточной.

Другой важной заботой Министерства на первых порах являлось перераспределение функций в системе управления театрами: расширялась самостоятельность Главного управления искусств в руководстве театрами и самих театров, ликвидировалась излишняя централизация. Пономаренко просил в 1953 году предоставить Главному управлению по делам искусств «устанавливать лимиты стоимости каждой новой постановки в пределах

³¹⁹ Там же.

³²⁰ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 999. Л. 5.

³²¹ Там же. Л. 6.

общей суммы постановочных затрат, а также перераспределять между театрами амортизационные отчисления по имуществу от постановок прошлых лет»³²². Александров в 1954 году также добивался изменения существующего порядка и просил разрешить министерству устанавливать размер дотации отдельным театрам в пределах общей суммы ассигнований на эту цель, принимать решения об открытии новых театров³²³. Под его руководством в Министерстве был разработан проект Постановления Совета министров, согласно которому резко расширились права директора театра. В частности, директору предоставлялось право определения нового и текущего репертуара, заключение договоров с авторами на создание новых произведений, непосредственное представление в местные органы Главлита СССР произведений для включения их в репертуар, установления суммы расходов на каждую постановку в пределах общей суммы, приглашения на договорных началах творческих работников в театр, перевода артистов из одной тарифной категории в другую³²⁴. Из простого перечисления новых прав директора театра можно сделать вывод о чрезмерной централизации в деле государственного руководства театрами, которое существовало к моменту образования Министерства культуры. Это подтверждает выступление министра культуры РСФСР Т. Зуевой. На коллегии в 1954 году она охарактеризовала ситуацию следующим образом: «Мы сами не могли представлять пьесы для утверждения их в Главлит, а должны были представлять их в Министерство культуры СССР. Мы не имели права открытия музеев и театров»³²⁵.

Была также проведена реформа в формировании художественных советов театров — раньше они назначались сверху, а подбирались директором театра, следствием этого явилось долговременное пребывание в его составе одних и тех же лиц, зачастую не пользовавшихся достаточным авторитетом в театре. Теперь коллектив сам определял состав художественных советов: в ре-

³²² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 102. Л. 83.

³²³ Там же. Д. 262. Л. 18–19.

³²⁴ Там же. Д. 257. Л. 51.

³²⁵ Там же. Д. 229. Л. 133.

зультате в некоторых театрах не были избраны членами совета даже секретари партбюро, слабо влиявшие на работу театра³²⁶.

К 1955 году относится инициатива Министерства о снижении цен на билеты в театры (вспомним, что еще в 1954 году была проведена ценовая реформа в кино). Работа над этим предложением, основной целью которого являлось привлечение дополнительных зрителей, велась Министерством культуры СССР в течение нескольких месяцев. Суть проблемы заключалась в следующем. В годы Великой Отечественной войны были резко подняты цены на театральные билеты. В середине 1950-х гг. стоимость билета составляла 160–165 % «к средней стоимости билета за 1940 год. По передвижным и детским театрам довоенные цены на билеты повышены более чем в два раза»³²⁷. Ввиду того, что цены на театральные билеты устанавливались в годы войны произвольно, по усмотрению местных органов и директоров театров, в размерах цен наблюдался разноряд. В середине 1950-х гг. в театрах г. Москвы были установлены следующие цены на билеты: «в МХАТ и Малом театре — до 25 рублей, в драматических театрах г. Москвы — до 18 рублей»³²⁸. Средняя цена билета в театрах страны составляла 8 руб. 14 коп. Министерство культуры предлагало такую реформу, при которой она составила бы 6 руб. 01 коп. (средняя цена на билет в 1940 году составляла 4 руб. 82 коп.) При этом общая сумма потерь предполагалась в размере 150,7 млн. руб.: «Для покрытия всего этого разрыва за счет роста посещаемости потребовалось бы увеличить число зрителей на 41,4%. Такое повышение посещаемости нереально...»³²⁹ — считали в Министерстве. Его предложения встретили сопротивление со стороны Министерства финансов СССР, которое не могло согласиться с увеличением убытков. В роли согласительной комиссии между двумя ведомствами выступил аппарат ЦК КПСС. Вот как выглядели предложения трех структур³³⁰:

³²⁶ Там же. Д. 468. Л. 64.

³²⁷ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 468. Л. 36.

³²⁸ Там же.

³²⁹ Там же. Л. 38.

³³⁰ Там же. Л. 46.

	Министерство культуры	Министерство финансов	аппарат ЦК КПСС
снижение цен к плану 1956 г. (%)	29,3	15,0	20,0
средняя цена после снижения (руб.)	5,62	6,76	6,36
рост посещаемости к плану 1956 г. (%)	8,9	13,9	10,0
дефицит (размер дотации, млн руб.)	134,1	18,0	69,8

После согласования, в 1956 году была проведена частичная ценовая реформа³³¹.

Одной из важнейших составляющих работы театра является репертуарная политика, которая, как мы увидим, в СССР строилась независимо от популярности конкретных театральных постановок.

В 1954 году в целом по стране рейтинг наиболее *популярных* (посещаемых) пьес, поставленных театрами, выглядел следующим образом³³²:

Наиболее популярные театральные постановки в СССР (1954 год)

	пьеса	количество театров, поставивших пьесу	количество зрителей (тыс. чел.)
1	В. Минко. «Не называя фамилий»	149	2 848
2	Ц. Солодарь. «В сиреневом саду»	85	1 449
3	В. Дыховичный, М. Слободской. «Свадебное путешествие»	80	1 401
7	К. Симонов. «История одной любви»	85	1 025
9	В. Розов. «Страница жизни»	55	741

Названия драматических произведений, пользовавшихся наибольшей популярностью в 1954 году, мало что скажут даже современным театрам, впрочем, как и имена авторов пьес, занявших

³³¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 468. Л. 65.

³³² Там же. Д. 360. Л. 215.

первые три места. Популярность спектаклей «В сиреневом саду» и «Свадебное путешествие» начальник Главного управления театров Солодовников объяснял тем, что по форме они представляли собой водевиль, «который долгое время не исполнялся на сцене»³³³. Спектакли известных авторов, К. Симонова и В. Розова, оказавшиеся на седьмом и девятом месте в этом рейтинге, не являлись их наиболее значительными произведениями.

Что же касается собственно репертуара театров, то и в нём пьесы отечественных авторов составляли подавляющее большинство. С течением времени произведения зарубежных драматургов стали занимать большее место в репертуаре. Так, в 1956 году их количество увеличилось по сравнению с 1955 годом в два раза, но, тем не менее, составляло не более 1/3 от всего числа постановок³³⁴. К концу рассматриваемого периода число постановок пьес зарубежных авторов вновь уменьшилось. В сезоне 1962–1963 годов «3/4 текущего репертуара составляли пьесы, написанные советскими авторами и, главным образом, на современные темы»³³⁵. В репертуаре театров пьесы советских драматургов занимали ведущее место на всем протяжении исследуемого периода (в 1954 году — 67% из всех пьес). Репертуар советских театров в 1959–1963 гг. состоял из следующих основных постановок:

	Сезон 1959–1960 гг. ³³⁶		Сезон 1962–1963 гг. ³³⁷	
	пьесы	кол-во театров	пьесы	кол-во театров
1	Стряпуха	96	Перед ужином	67
2	Барабанщица	70	Палата	61
3	Иркутская история	55	День рождения Терезы	60
4	Дали неоглядные	55	Ленинградский проспект	58
5	Именем революции	55	Под одной из крыш	48

³³³ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 460. Л. 215.

³³⁴ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 44. Л. 1.

³³⁵ Идеологические комиссии. С. 385.

³³⁶ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 129. Л. 86.

³³⁷ Ежегодник БСЭ — 1964. С. 90.

Пьесы А. Арбузова «Иркутская история», А. Салынского «Барабанщица», А. Софронова «Стряпуха» пользовались популярностью в течение ряда лет. Так, в сезоне 1962–1963 годов «Иркутскую историю» поставили 39 театров. Министр культуры Фурцева отмечала, что пьеса З. Аграненко «Под одной из крыш» о периоде культа личности написана с «неверных позиций»³³⁸. Тем не менее, критика со стороны министра не привела к тому, что пьеса была снята с репертуара — более того, она заняла пятое место по количеству театров, поставивших спектакль. Анализируя данные о репертуаре театров, можно сделать вывод о том, что уменьшилось количество театров, поставивших одну и ту же пьесу (в 1954 году 149 театров, в 1959 году — 96, а в 1962 — только 67) — это свидетельствовало о том, что у театров появилась большая возможность выбора новых произведений.

Переводные пьесы на русском языке направлялись для распространения Министерством культуры РСФСР. Министерство культуры СССР разрабатывало рекомендательные списки пьес.

В начале 1950-х годов и начале существования Министерства культуры репертуарная политика определялась следующим образом: «аппарат Главискусства принял на себя функции непосредственной работы с авторами по доработке и редактированию произведений. В течение длительного периода времени тот или иной редактор направлял и приучал на свой вкус, что ему нужно сделать, чтобы пьеса понравилась редактору, чтобы пьеса пошла в театр. Иногда автор более пяти раз редактировал пьесу... Так, например Строева „помогла“ доработать Зорину пьесу „Гости“»³³⁹. С того момента, как Министерство предоставило инициативу в формировании репертуара самим театрам, Отдел культуры ЦК отмечал (в 1957 году) оживление работы театров, заинтересованность их в постановке новых спектаклей. После расширения прав театров сотрудникам Министерства оказалось не под силу осуществлять тотальный контроль за репертуаром. Дело сложилось так, «что ответственными за поток распространяемых пьес (на русском языке) оказались второ-

³³⁸ Идеологические комиссии. С. 395.

³³⁹ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 18. Л. 42.

степенные работники Отдела распространения ВУОПа и Министерства культуры РСФСР (репертуарная группа). Работники Министерства культуры СССР и РСФСР занимаются вопросами репертуара от случая к случаю, преимущественно только тогда, когда в Министерство поступает какой-либо сигнал о неблагополучном спектакле»³⁴⁰. После XX съезда КПСС театры обратились к теме общественной жизни в период «культы личности» и проблемам реабилитированных. Даже в первом театре страны — МХАТе репетировалась пьеса Г. Березко с характерным названием «Возмездие». Отдел культуры ЦК с тревогой отмечал подобную тенденцию и в случае со МХАТом требовал отказаться от постановки.

В рассматриваемый период для театров существовал определенный план выпуска новых пьес: для театров Москвы и Ленинграда — 6–8 новых пьес в год; республиканских и краевых центров не менее 10 новых пьес; городских, районных театров 10–13 новых пьес. Этот план был установлен Постановлением Совета министров СССР 6 февраля 1949 года № 560. Наличие подобного плана нередко отрицательно сказывалось на качестве репертуара — начальник отдела театров отмечал: «Посмотрите на положение московских театров, ведь одна премьера за другой выходит, им нужно закончить план, поставить галочку в отчете и получить премию»³⁴¹. Еще более остро эта проблема стояла для провинциальных театров. План для них был большим, а количественный состав труппы меньше. В 1956 году Михайлов приводил примеры, когда некоторые областные театры, имевшие в своем составе 30 человек, ежегодно играли по 400–500 спектаклей³⁴². Поэтому в Министерстве отмечали весьма низкий художественный уровень спектаклей в периферийных театрах³⁴³.

В распоряжении Министерства культуры СССР находился такой важнейший рычаг формирования репертуарной политики, как государственный заказ. Однако сотрудники Министерства отмечали, что «работа по созданию репертуара в отделе [театров]

³⁴⁰ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 44. Л. 7.

³⁴¹ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 130. Л. 84.

³⁴² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2, Д. 469, Л. 36

³⁴³ Там же. Д. 468. Л. 13.

велась келейно. Тов. Глаголева [заместитель начальника отдела] сама решала вопрос принятия пьесы на госзаказ, обсуждение ее, читку. Иногда в этом участвовала так называемая репертуарная группа»³⁴⁴. Технологию принятия пьесы на госзаказ один из руководителей парторганизации Министерства культуры охарактеризовал так: «как создаются произведения? Заходит автор к Глаголевой, о чем-то говорит, договор пошел на утверждение»³⁴⁵. Следовательно, можно сделать вывод, что принятие пьес на госзаказ осуществлялось отдельными работниками среднего звена Министерства. В формировании репертуарной политики высшие руководители Министерства культуры участия не принимали. Об этом свидетельствует высказывание первого заместителя министра А.Н. Кузнецова: «Мы сегодня проводили большое совещание, посвященное репертуару Малого театра. Многие вещи прозвучали как откровение для нас, в том числе для меня. Какую пьесу ставят, когда выпускают, нужна ли она, зачем нужна, — мы не всегда можем ответить»³⁴⁶. «Мы говорим, что нет пьес. А какие пьесы мы сами можем порекомендовать. Читаем ли мы их сами?»³⁴⁷. Уже на излете оттепели, после идеологического Пленума ЦК 1963 года, Министерством культуры были предприняты некоторые меры к усилению контроля за формированием репертуара. Для, этого, в частности, Фурцева предлагала увеличить количество сотрудников отдела театров, а также создать «репертуарные коллегии и художественные экспертные коллегии по драматическому, музыкальному и изобразительному искусству»³⁴⁸.

Государственные органы управления культурой следили не только за репертуарной политикой в театрах, но и формой постановки спектаклей. Приоритет в этом деле был за Отделом культуры ЦК. В августе 1958 года руководством отдела была составлена записка «О формалистических увлечениях в декоративном оформлении театральных постановок». Тенденции к формализму

³⁴⁴ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 165. Л. 167.

³⁴⁵ Там же. Л. 168.

³⁴⁶ Там же. Л. 24.

³⁴⁷ Там же. Л. 25.

³⁴⁸ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 165. Л. 145.

авторы записки нашли, в частности в театре им. В. Маяковского (главный режиссер Н. Охлопков), Сатиры (главный режиссер В. Плучек). Так, «в постановке „Садовник и тень“ в театре им. В. Маяковского полностью отрицается живописная декорация. Действие происходит на открытой сцене. Места для публики отведены и на сцене... Главным в спектакле становится символ, условность, намек»³⁴⁹; «спектакль „Мистерия-буфф“ оформлен театром [Сатиры] в духе рисунков РОСТА и звучит в настоящее время условно, искусственно и архаично»; «условность живописных декораций в спектакле [„Никто“, режиссер А. Эфрос, „Современник“] доведена до предела — она явно подражает модернистским тенденциям живописи современных Польши и Югославии; некоторые театры нередко отказываются от занавеса, обозначая начало действия простым ударом гонга»³⁵⁰. С тревогой отдел культуры отмечал и попытки теоретически обосновать новые тенденции в театральном искусстве: «так возникла в ряде статей идеализация деятельности Камерного театра, театра В. Мейерхольда»³⁵¹. Это представлялось как стремление «поставить под сомнение реалистическую систему К. С. Станиславского»³⁵².

К принципиально новому моменту в развитии театрального искусства можно отнести состоявшуюся во второй половине 1950-х годов «реабилитацию» творческих методов В. Э. Мейерхольда, которая стала возможной, прежде всего, благодаря многочисленным обращениям в ЦК КПСС виднейших деятелей театра.

Одной из новых тем, возникших в работе театров, после предоставления им большей самостоятельности, стала дискуссия о роли и месте главного режиссера в театре, о том, кто является руководителем — директор или главный режиссер. Министерство культуры СССР в 1956 году в своем приказе рекомендовало Министерствам культуры союзных республик «в тех случаях, когда это возможно, назначать директорами театров главных режиссеров»³⁵³. Однако практика назначения творческих

³⁴⁹ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 67. Л. 85.

³⁵⁰ Там же. Л. 86.

³⁵¹ Там же. Л. 87.

³⁵² Там же.

³⁵³ Там же. Д. 44. Л. 23–24.

работников на пост директора не всегда себя оправдывала (в этом мы убедимся на примере МХАТа). В этой связи некоторые режиссеры А. Попов (театр Советской армии), Г. Георгиевский (Ставропольский краевой драматический театр) видели выход «в том, чтобы вновь ввести в театрах должность художественного руководителя, которому бы принадлежала вся полнота власти в вопросах художественного руководства театром»³⁵⁴. Важной проблемой оставалось формирование театральных трупп, «то есть права дирекции театров по приему и увольнению актеров, не ясен вопрос о разграничении прав и обязанностей между директором и главным режиссером театра»³⁵⁵. Дирекция театра была лишена, по сути, возможности вносить изменения в состав труппы (увольнять актеров по причине утери квалификации, по возрасту). Увольняемые актеры добивались через суд своего восстановления. Это негативно сказывалось на качестве работы театра. Лишь в 1960 году Министерством культуры было принято положение о замещении вакантных должностей в театрах по конкурсу³⁵⁶.

Министерство культуры занималось также другими проблемами, имеющими непосредственное отношение к театру. Например в 1962 году оно осуществляло подготовку к проведению мероприятий, связанных со 100-летием со дня рождения К. С. Станиславского, и даже просило ЦК учредить золотую медаль его имени³⁵⁷, но отдел культуры отказал³⁵⁸. Министерство организовывало творческие конференции театральных деятелей (см. например, просьбу Михайлова о проведении конференции, посвященной творчеству А. П. Чехова³⁵⁹).

Не только среди театров страны, но даже и среди театров, подчиненных непосредственно Министерству культуры СССР, особое положение занимал МХАТ им. М. Горького. Никакому другому театру не уделялось столько внимания со стороны Ми-

³⁵⁴ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 44. Л. 27.

³⁵⁵ Там же. Л. 25.

³⁵⁶ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 129. Л. 20.

³⁵⁷ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 143. Л. 109.

³⁵⁸ Там же. Л. 110.

³⁵⁹ Там же. Д. 42. Л. 113.

нистерства и Отдела культуры ЦК. Начальник главного управления театров объяснял такое пристальное внимание тем, что во всем мире изучают систему Станиславского, как передовую и обсуждают проблемы МХАТа — поэтому его трудности «не могут стать только делом коллектива Художественного театра»³⁶⁰. К моменту создания Министерства, во МХАТе, как и в целом в советском искусстве, сложилась тяжелая ситуация. Это осознали как в самом театре, так и в руководящих партийных органах. Вот как ведущие артисты театра оценивали состояние МХАТа на беседе 10 апреля 1954 года у директора театра А. К. Тарасовой.

«Прудкин М. И.: Неужели мы навсегда потеряли свое лицо? Сплошные изничтожения и унижения МХАТу, потому что у нас закисшая жизнь.

*Массальский П. В.: Унылая!...*³⁶¹

Яншин М. М.: У меня, например, характер считается подлинно МХАТовским, так говорят мне все: «настоящий МХАТовец» — и что же?.. я часто за последнее время чувствую себя здесь, в театре, которому я отдал свою жизнь. абсолютно ненужным. как так получилось. (слезы) я не знаю...»³⁶²

А. К. Тарасова на коллегии в Министерстве заявила: «Неблагополучие, которое не удовлетворяет и театр и, я бы сказала, наш народ, длится в течение нескольких лет»³⁶³. Старейшая актриса МХАТа О. Л. Книппер-Чехова, (тяжело болевшая в этот период) в письме, адресованном коллегии Министерства отмечала: «Театр наш болеет уже много лет. Старые дрожжи уже прокисают. Значит, нужна помощь...»³⁶⁴.

Партийные руководители объясняли кризис во МХАТе невнимательным отношением к нему со стороны Комитета по делам искусств. С трибуны XIX съезда КПСС, состоявшегося в октябре 1952 года, секретарь Московского комитета партии Е. А. Фурцева заявила, что это невнимание привело к тому, что замечательный коллектив МХАТа «оказался в долгу перед советским зрителем.

³⁶⁰ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 360. Л. 30.

³⁶¹ Там же. Л. 313.

³⁶² Там же. Л. 328.

³⁶³ Там же. Л. 5.

³⁶⁴ Там же. Л. 176.

За последние два года из намеченных к постановке новых пьес театр поставил только три. Коллектив театра долгое время работал над постановкой неполноценных в идейно-художественном отношении пьес: „Потерянный дом“ — Михалкова, „Кандидат партии“ — Крона и некоторыми другими. Затратив таким образом время и средства, театр не выпустил за последние два года ни одного нового спектакля на советскую тему. Если бы Комитет по делам искусств занимался этим ведущим театром страны, он мог бы не допустить подобного положения»³⁶⁵. Представляется, что кризисное состояние МХАТа нельзя объяснить такой упрощенной схемой. Тяжелая ситуация театра объясняется целым рядом причин, в весьма малой степени связанных со вниманием или невниманием к театру со стороны Комитета. Да и сама Фурцева, уже работая в ЦК, в конце 1950-х годов, занимаясь проблемами МХАТа, по сути, дезавуировала свою точку зрения, высказанную на партсъезде. Прежде всего, нельзя не отметить, что любой, даже самый популярный театр проходит определенные отрезки в своей творческой жизни, периоды, когда взлеты сменяются спадами. Следующая причина кризиса состояла в том, что после смерти В. И. Немировича-Данченко в 1943 году в театре не осталось признанного лидера, художественного руководителя с непререкаемым авторитетом. У ведущих актеров театра сложились собственные представления на его развитие. И, хотя министру культуры Александрову понравилась мысль о том, что «наследником учения Станиславского является весь коллектив театра»³⁶⁶, сама по себе она является ошибочной в деле дальнейшего творческого развития. Методы Станиславского каждый член коллектива театра интерпретировал по-своему. А в таком большом театре, как МХАТ, где у каждого существовали амбиции, прежде всего, необходимо было единоначалие. На деле же все происходило с точностью до наоборот. Во МХАТе к 1955 году сложилось два руководящих центра. Один — во главе с главным режиссером М. Н. Кедровым, другой представляла директор и одна из ведущих актрис театра А. К. Тарасова. М. Н. Кедров не пользовался

³⁶⁵ Правда. 13 октября 1952.

³⁶⁶ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 360. Л. 169.

достаточным авторитетом и не смог объединить театр. Он сам говорил: «Но что же за положение у меня, когда я прихожу на спектакль „Дачники“ — меня режиссер не пускает. Происходит неприятная сцена с участием Аллы Константиновны»³⁶⁷. Но самое главное, что «у нас в театре разрушена творческая организация и вообще организация»³⁶⁸. В условиях, когда главный режиссер театра не мог перестроить работу в театре так, как ему представлялось необходимым, нельзя было преодолеть кризис. По сути дела, руководящие работники Министерства культуры хотели в данной ситуации улучшить ситуацию, ничего не меняя.

А. К. Тарасова не вполне соответствовала должности директора театра. Назначение ее на этот пост состоялось в 1953 году, после того как с должности директора был по многочисленным просьбам коллектива снят человек «со стороны». Таким образом, театр надеялся решать проблемы собственными силами. В принципе, к тому времени уже имелся положительный опыт совмещения обязанностей, в частности, в Малом театре, где один из его ведущих актеров М. И. Царев одновременно являлся директором (причем довольно долго)³⁶⁹. Но во МХАТе попытка изменить ситуацию силами коллектива самого театра к кардинальному улучшению не привела. Да и сама Алла Константиновна признавала: «Я не обладаю организационными способностями, — я люблю театр, отдаю ему всю жизнь, но я не считаю себя 100 %-ным директором»³⁷⁰. Неудовлетворительная ситуация к середине 1950-х гг. сложилась и с молодыми кадрами. Это отмечали и М. Кедров («у нас нет промежуточного поколения 35-летних актеров»³⁷¹), и А. Тарасова³⁷², и В. Топорков («из-за возраста актеров, явно не соответствующего играемым персонажам, иногда просто стыдно смотреть некоторые спектакли»³⁷³). Сохранению застоя, связанного с возрастным составом труппы,

³⁶⁷ Там же. Л. 29.

³⁶⁸ Там же. Л. 20.

³⁶⁹ Там же. Д. 786. Л. 20.

³⁷⁰ Там же. Д. 360. Л. 9.

³⁷¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 360. Л. 27.

³⁷² Там же. Л. 9.

³⁷³ Там же. Л. 105.

способствовали ряд известных актеров театра. Так, в 1958 году актер Б. Ливанов направил в ЦК письмо, в котором указывал, что вынужден уйти на пенсию в связи с неправильным отношением к нему со стороны дирекции МХАТа: его заменили молодыми актерами в спектаклях «Дядя Ваня» и «Три сестры» (так как, например, он не мог играть молодого офицера Соленого — Б. Ливанову было на тот момент 53 года)³⁷⁴. Робкие попытки введения молодых актеров в состав труппы были, но ни один из них, введенных, например, в сезоне 1954–1955 годов, не стал впоследствии звездой уровня Тарасовой или того же Ливанова³⁷⁵. Некоторые немолодые уже ведущие актеры пытались делать собственные постановки. Одним, как например М. Яншину, это удавалось, другие — например Б. Ливанов, не смогли утвердиться на новом поприще (см. резкую критическую оценку спектакля «Ломоносов»³⁷⁶). Проблема омоложения состава труппы в 1955 году была только обозначена, но не решена. В 1963 году министр культуры Фурцева вновь поставила ее и обратилась в ЦК с рядом предложений. В числе ее инициатив были: омоложение коллектива МХАТа, перетарификация труппы, перевод на пенсию старых артистов, приглашение в театр новых режиссеров — «поскольку эти мероприятия затронут ряд известных деятелей театра, Министерство культуры СССР считает необходимым доложить в ЦК КПСС по этому вопросу»³⁷⁷. В сложившихся условиях отдел культуры ЦК еще в 1957 году выступил с инициативой создания молодежно-театральной труппы «из числа наиболее одаренной артистической молодежи и студийцев МХАТа с привлечением для работы в этой труппе творчески ярких режиссеров, близких ко МХАТу по их творческому направлению»³⁷⁸. Это, по сути дела, принятие окончательного решения о создании будущего «Современника» — для спектаклей «этой труппы следует предоставить сцену филиала театра»³⁷⁹.

³⁷⁴ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 67. Л. 23.

³⁷⁵ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 360. Л. 272–273.

³⁷⁶ Там же. Л. 239.

³⁷⁷ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 55. Д. 47. Л. 85–86.

³⁷⁸ Там же. Оп. 36. Д. 44. Л. 16.

³⁷⁹ Там же.

Еще одна причина кризиса, которая была отмечена Фурцевой еще в 1952 году, — проблема выбора репертуара. Этот вопрос был общим местом во многих выступлениях на коллегии Министерства в январе 1955 года. По мнению министра Г. Ф. Александра, репертуар подбирался по принципу «может быть подойдет», то есть был случайным³⁸⁰. В этой связи он заявил, что «театр должен заказывать драматургу то, что необходимо театру»³⁸¹, и, в качестве примера, приводил переписку К. Станиславского и А. Чехова по проблемам репертуара.

Таким образом, существовал целый комплекс причин, приведших театр в кризисное состояние. М. Н. Кедров в 1955 году был снят с поста главного режиссера МХАТа. Но, выйти из кризиса в рассматриваемый период театру не удалось. Перемены начались только с приходом во МХАТ О. Н. Ефремова в 1970 году.

Остро стояла проблема не только с художественной деятельностью во МХАТе, но и с самим зданием театра. Еще в 1945 году происходило обследование его помещения специалистами, которые пришли к выводу, что в здании можно работать не более 5 лет³⁸². Однако вопрос не решался, а тем временем, несмотря на ежегодные капитальные ремонты, здание продолжало разрушаться. Созданная по поручению Совета министров комиссия в составе М. Сабурова (Госплан), М. Сулова (ЦК), Н. Беспалова (Комитет по делам искусств), С. Круглова (МВД), М. Яснова (Моссовет) в марте 1953 года рассмотрела вопрос о строительстве нового здания МХАТа. Она пришла к следующим выводам: «ввиду большой ветхости существующего здания МХАТ, построенного в разные сроки (1807–1882–1909 гг.) нецелесообразно производить капитальный ремонт и восстановление этого здания». Строительство нового здания МХАТ на месте существующего комиссия посчитала «нецелесообразным, ввиду большой стесненности этого участка примыкающими к нему зданиями». Из рассмотренных пяти участков для строительства нового здания в районах ул. Горького, пл. Свердлова, Арбатской пл.

³⁸⁰ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 360. Л. 175.

³⁸¹ Там же.

³⁸² Там же. Д. 98. Л. 215.

и пл. им. Пушкина, комиссия выбрала участок между Тверским бульваром и пл. им. Пушкина³⁸³. То есть было избрано то место, где сейчас располагается МХАТ им. М. Горького (главный режиссер Т. Доронина). А в начале 1960-х годов министром культуры Фурцевой было внесено предложение о строительстве нового здания МХАТа на Театральной площади³⁸⁴, но оно не было осуществлено.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

В изобразительном искусстве к моменту образования Министерства также как и в кинематографии царил неблагоприятная обстановка. Причем кризис развивался по нескольким направлениям: с одной стороны — напряженная атмосфера в сообществе художников, с другой — в отношениях между государством и художниками. Первое в условиях всеобъемлющего контроля правительственных учреждений вытекало из второго. Письма, жалобы, предложения, критические выступления начали поступать в партийные и правительственные органы с 1950 года³⁸⁵, однако вплоть до 1954 года меры для исправления положения не предпринимались. Только в начале оттепели были внесены предложения по изменению целого ряда существующих порядков.

По мнению партийного руководства, большой ущерб развитию советского изобразительного искусства и скульптуры нанес «культ личности и связанное с ним пренебрежение к правдивому и художественно-полноценному изображению народных масс. Это привело к сужению тематики, к сюжетному и композиционному однообразию советского изобразительного искусства, как в живописи и графике, так и в скульптурных памятниках, подавляющее большинство которых решено однообразно... Элементы культа личности привели к нарушению жизненной и художественной правды в ряде произведений живописи, в ко-

³⁸³ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 98. Л. 209.

³⁸⁴ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 165. Л. 134.

³⁸⁵ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30. Д. 85. Л. 35.

торых вместо глубокого изучения жизни, поисков ярких, выразительных сюжетных типов и характеров, художники изображали народ как пассивную толпу статистов, которая нужна автору лишь для того, чтобы на этом безликом фоне выделить образ центрального исторического персонажа. Это порождало в ряде произведений недопустимо поверхностное, обыденное и примитивное изображение рядовых советских людей»³⁸⁶. Автор этих строк, Г. Ф. Александров, по сути, «отлучил» подобные произведения от социалистического реализма: «произведения, в которых советские люди изображены бесцветно и неубедительно при всей кажущейся реальности трактовки, по существу не являются реалистическими, так как они не раскрывают подлинного характера советских людей»³⁸⁷. Нельзя сказать, что проблему жанрового однообразия совершенно не осознавали в руководящих структурах (по крайней мере, накануне начала оттепели, в 1953 году). 21 января 1953 года в записке на имя Маленкова секретари ЦК по идеологии Н. А. Михайлов и М. А. Суслов, заведующий отделом ЦК В. Кружков, председатель Комитета по делам искусств Н. Беспалов сообщали о созыве пятой сессии Академии художеств СССР: «Сессия поставит перед художниками задачу — создание глубоко идейных и высокохудожественных произведений изобразительного искусства, уделит серьезное внимание вопросам разработке в изобразительном искусстве темы труда, жанровой живописи и пейзажу — картине»³⁸⁸. Однако ни в политике государства в области живописи, ни в организации труда художников кардинальных изменений внесено не было вплоть до 1954 года. Впрочем, судя по архивным материалам по организации труда деятелей изобразительного искусства, не предпринимались даже попытки к изменению этих условий.

В последний период жизни Сталина основной тенденцией в развитии советского изобразительного искусства являлось создание монументальных парадных произведений, которые многих случаях создавались так называемым «бригадным

³⁸⁶ Там же. Л. 37.

³⁸⁷ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30. Д. 85. Л. 37.

³⁸⁸ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 133. Д. 397. Л. 26.

методом», широко культивировавшимся Комитетом по делам искусств. В качестве примера подобной работы можно привести полотно, законченное уже после смерти Сталина — «Выступление И. В. Сталина на II съезде колхозников-ударников». Картина, над которой коллектив художников во главе с А. М. Герасимовым в составе шести человек работал в течение 18 месяцев, представляла собой огромный холст размером 685*1106 см — «в картине изображено свыше 200 действующих лиц, ее размер превышает 75 кв. м, большая работа была проделана художниками по собиранию материала, необходимого для написания картины (около 100 этюдов)»³⁸⁹. Она предназначалась для Главного павильона ВСХВ (ныне ВДНХ)³⁹⁰. Государственная закупочная комиссия, дававшая первоначальную оценку подобным крупным произведениям, состояла из известных художников, стоявших у руководства Академией художеств: народного художника СССР Б. В. Иогансона, народного художника РСФСР М. Г. Манизера, дважды лауреата Сталинской премии Ф. П. Решетникова, искусствоведов и музейных работников³⁹¹. В данном случае, стоимость произведения свыше 50 000 рублей должна была утверждаться Советом министров СССР. Комиссия по оценке состояла из руководителей министерств: финансов — А. Г. Зверева, культуры — П. К. Пономаренко, сельского хозяйства — И. А. Бенедиктова, председателя Госплана — Г. П. Косяченко. Министерство культуры предлагало со своей стороны установить гонорар в сумме 350 000 рублей³⁹².

Необходимо отметить, что партийное руководство рассматривало изобразительное искусство в целом и создание скульптурных произведений в частности, прежде всего, как одну из составляющих пропаганды, главным образом которой был план монументальной пропаганды³⁹³. Однако нельзя сказать, что все памятники деятелям советского государства и коммунистического движения устанавливались быстро. Относительно

³⁸⁹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2, Д. 125. Л. 60

³⁹⁰ Там же. Л. 31.

³⁹¹ Там же. Л. 60.

³⁹² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2, Д. 125. Л. 53.

³⁹³ Там же. Д. 55. Л. 38.

быстрыми темпами, на поток было поставлено создание, прежде всего, памятников И. В. Сталину и В. И. Ленину. Другие деятели советского государства и коммунистического движения не удостоивались такого внимания со стороны правительственных структур.

Выражение недовольства сложившейся обстановкой начало принимать открытые формы — в виде резкой критики, которую не могли удержать скрытыми угрозами чиновники Комитета по делам искусств. Ленинградский скульптор А. А. Айриев на одном из собраний деятелей изобразительных искусств выступил с резкими заявлениями по поводу организации труда художников. Неустроенность быта, отсутствие социальных гарантий со стороны государства были одними из главных причин, беспокоивших художников. Речь А. Айриева была одобрена большинством художников, присутствовавших на собрании и неоднократно прерывалась аплодисментами. Он, в частности, сказал: «Если бы я был женщиной и вздумал бы рожать, декретный отпуск мне не был бы обеспечен. Если бы я заболел или получил увечья, я не имел бы никакой компенсации»³⁹⁴. На правительственном уровне проблема материального обеспечения художников и скульпторов была заявлена только в 1954 году, в уже упоминавшемся письме Александрова Секретарю ЦК КПСС Н. Н. Шаталину: «предположение, что художник может, продав картину, обеспечить себе возможность творческой работы над следующим произведением, является ошибочным»³⁹⁵. Так, например, картина Ю. Непринцева «Отдых после боя», «над которой он работал в течение ряда лет (в том числе три года над самим полотном) была оценена государственной закупочной комиссией в 60 000 рублей и только в связи с исключительным успехом у советского зрителя ее оценка была повышена до 100 000 рублей. Таким образом, продажа картины едва окупила художнику понесенные производственные расходы, но не возместила даже прожиточный минимум художника и его семье за период работы над холстом, не говоря уже о том, что никаких материальных

³⁹⁴ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 133. Д. 397. Л. 96.

³⁹⁵ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30. Д. 85. Л. 39.

условий для работы над следующим произведением эта картина художнику не дала»³⁹⁶. Г.Ф. Александров писал: «В настоящее время лишь немногие скульпторы имеют удовлетворительные мастерские, при этом они вынуждены платить за их аренду очень дорого, так как арендная плата за мастерские взимается по тарифам торговых помещений. Скульптор не имеет возможности организованно приобретать необходимые для его работы твердые материалы... и вынужден обращаться к частникам»³⁹⁷.

С проблемой государственного руководства изобразительным искусством непосредственно связана крайне напряженная обстановка в среде художников и скульпторов. Противостояние происходило в этот период между знаменитыми деятелями изобразительного искусства (приближенными к Комитету по делам искусств) и менее известными художниками. Скульптор А. Айриев писал, что изобразительный отдел Комитета по делам искусств «делал и делает ставку только на уже известные творческие имена, тем самым сталкивает основную массу художников с группой более или менее известных художников. Чрезмерно загружая последних, этот орган вынуждает их к использованию наемной рабочей силы, т. е. толкает их на путь частного найма труда художников из „основной массы“. Иными словами, грубо культивирует подрядничество»³⁹⁸. Молодые художники по окончании института не имели материальной базы для дальнейшей творческой работы: «Не случайно большое количество художников принуждено переходить на оформительскую работу, что приводит художника к резкому снижению его творческой квалификации»³⁹⁹. Самостоятельная работа молодых скульпторов была невозможной, так как им нужно было бы «в счет своего гонорара приобретать материал, оплачивать натуру, содержать мастерскую, подсобную рабочую силу и т. д., что является для них часто непосильным. основная масса скульпторов не имеет такой возможности. Это лишает их элементарных условий для творческого труда, что порождает нездоровую атмосферу среди

³⁹⁶ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30. Д. 85. Л. 39.

³⁹⁷ Там же. Л. 41.

³⁹⁸ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 133. Д. 397. Л. 79.

³⁹⁹ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30. Д. 85. Л. 40.

скульпторов»⁴⁰⁰. Министр культуры СССР в своих выводах о деятельности государственных структур зашел дальше, чем критиковавший их А. Айриев. Александров писал, что Комитет по делам искусств не только вынуждал известных скульпторов сколачивать бригады, но сам широко ввел в практику коллективную работу над произведениями так называемым «бригадным методом», стремясь таким образом сократить сроки выполнения картин и скульптуры»⁴⁰¹. В качестве негативного примера подобного подряничества приводились картины «Строительство Куйбышевской ГЭС» (П. Соколов-Скаля с бригадой) и «Митинг в честь 150-летия Кировского завода» (бригада молодых художников). Соответственно за произведения, созданные бригадным методом, известным мастерам выплачивались значительно большие гонорары, чем рядовым участникам. Например, при оплате бригады Е. Вучетича за создание монумента И. В. Сталина для Волго-Донского канала, скульптурный комбинат из общей суммы выплатил самому Е. Вучетичу 511 645 рублей, а другим скульпторам значительно меньшие суммы (94, 44, 16, 12, 8 и 5 тысяч рублей). «Такие факты не единичны», — отмечал Г. Ф. Александров⁴⁰². Если в центре средства, расходуемые государством на изобразительное искусство, распределялись, главным образом, среди знаменитых художников и скульпторов, то на местах они «в значительной степени» попадали «в руки халтурщиков»⁴⁰³. Негативно сказалось на деятельности художников и резкое уменьшение ассигнований из государственного бюджета: в 1949 году — 25 млн. рублей; в 1953 году — 16,055 млн. рублей⁴⁰⁴.

Кроме «нездоровых» отношений между известными и молодыми художниками, напряженная обстановка сложилась между руководством Академии художеств и ее не менее известными членами. Об авторитарном стиле руководства ее руководителей А. Герасимова и Д. Налбандяна писал Маленкову

⁴⁰⁰ Там же. Л. 41.

⁴⁰¹ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30. Д. 85. Л. 40.

⁴⁰² Там же. Л. 42.

⁴⁰³ Там же. Л. 44.

⁴⁰⁴ Там же. Л. 45.

25 февраля 1953 года известный художник Н. Жуков (так же, как и два упомянутых, сделавший немало для канонизации в советском изобразительном искусстве образа Сталина). В одном из частных писем, направленных в Министерство культуры в середине 1950-х годов, говорилось: «Работы А. Герасимова в то время считались верхом совершенства, а все исполненное не в его манере парадности относилось к антихудожественным произведениям»⁴⁰⁵. Даже руководители Отдела художественной литературы и искусства ЦК В. Кружков и А. Киселев вынуждены были признать неправильный стиль руководства Академией художеств: «Т. Герасимов на отдельные критические выступления в его адрес как художника и руководителя Оргкомитета Союза советских художников реагировал неправильно и пытался в своем выступлении [на собрании, посвященном обсуждению Всесоюзной художественной выставки] зажать критику»⁴⁰⁶.

Таким образом, государственное изобразительное искусство охватил кризис, а государственные органы, которые должны были заниматься руководством и созданием условий работы для художников, не предпринимали мер для изменения ситуации. Перед Министерством культуры СССР в подобных условиях, прежде всего, стояла задача разобраться в ситуации и причинах кризиса. Уже 1 июня 1953 года министр культуры СССР Пономаренко, выступая на партконференции Министерства заявил: «Тема труда, жизнь простых людей города и деревни — в нашей живописи, графике и скульптуре показывается бледно, нежизненно, скомкано»⁴⁰⁷. Это было лишь констатацией сложившейся обстановки. Конкретные меры к ее изменению были предприняты при следующем министре Александрове. В письме Секретарю ЦК Н. Н. Шаталину от 27 сентября 1954 года он предлагал предпринять целый комплекс мер. Среди них предоставление Министерству права заключения договоров с художниками, авансирования художников в процессе работы над новыми произведениями (в счет их закупки), увеличение средств на оплату

⁴⁰⁵ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2, Д. 555. Л. 20.

⁴⁰⁶ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 133. Д. 397. Л. 153.

⁴⁰⁷ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 1. Л. 44.

творческих командировок, проведение конкурсов художников на создание лучших эскизов, ежегодных передвижных выставок, организация трехгодичного стипендиата для окончивших вузы, строительство в Москве здания Государственных мастерских скульптуры и живописи... Александров выдвинул оригинальное предложение о том, чтобы при проектировании многоэтажных зданий предусматривать оборудование верхних этажей (мансард) под мастерские художников и строительства во дворах одноэтажных зданий с верхним светом для мастерских⁴⁰⁸. Кроме того, намечалось произвести финансовые изменения в организацию деятельности художников. Было внесено предложение о том, чтобы обязать исполкомы горсоветов «взимать арендную плату за предоставляемые под творческие мастерские художников и скульпторов помещения и коммунальные услуги по тарифам жилых помещений»⁴⁰⁹. Министерством культуры совместно с Оргкомитетом Советских художников были разработаны новые ставки авторского вознаграждения, предполагалось отменить налог на производственные расходы.

Нельзя не упомянуть и о новаторской инициативе Министерства. В апреле 1956 года оно обратилось в Отдел культуры ЦК с предложением о посылке в творческие командировки за границу молодых художников. Там, по замыслу Министерства, можно было бы детально ознакомиться с наследием великих мастеров живописи. Посылать молодых художников намечалось в страны с древними культурными традициями, а значит в капиталистические страны — прежде всего, в Италию и Францию. Интересно и то, что советский министр Н. А. Михайлов для обоснования этого предложения апеллировал к опыту дореволюционной России: «Императорская Академия художеств ежегодно посылала...»⁴¹⁰. Однако Отдел культуры посчитал данное предложение «нецелесообразным»⁴¹¹.

Примерно начиная с 1956 года оживилась деятельность художников нереалистического направления. До 1956 года проблема

⁴⁰⁸ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30. Д. 85. Л. 59–63.

⁴⁰⁹ Там же. Л. 63.

⁴¹⁰ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 22. Л. 47

⁴¹¹ Там же. Л. 51.

«формализма, абстракционизма, модернизма» в советском изобразительном искусстве на государственном уровне не стояла. Характерно, что даже в конце 1940-х годов, во время принятия известных постановлений ЦК ВКП(б) по идеологическим вопросам вниманием власти были «охвачены» все сферы художественной культуры, кроме изобразительного искусства. Видимо, руководители партии считали, что обстановка в среде художников находится под контролем и какое-либо чрезвычайное вмешательство представлялось ненужным.

Особенно сильно борьба между официальным искусством и иными течениями развернулась в период подготовки Съезда Советских художников, состоявшемся в феврале 1957 года. Министр культуры СССР Михайлов отмечал в январе 1957 года возросшие разногласия в творческой среде. Правда, объяснял он их «заметным влиянием современной буржуазной идеологии»⁴¹². «Большим успехом у художников, особенно у художественной молодежи пользуются выставки, на которых можно найти произведения декадентского, формалистического характера. Под предлогом борьбы с культом личности, имеют место многочисленные случаи выступлений против идейности и партийности советского искусства, против метода социалистического реализма»⁴¹³. Так, «группа молодых людей попыталась организовать на одной из площадей Ленинграда митинг протеста против проводимой в СССР политики в области искусства»⁴¹⁴. В то же время распространялось противопоставление декадентских явлений в искусстве прошлого «как якобы гениальных, — искусству социалистического реализма, якобы серому и бездарному»⁴¹⁵. О своей оппозиционности политике проводимой государством в области изобразительного искусства наиболее четко заявили художники Москвы и Ленинграда. На их собраниях, по мнению Михайлова, «получили необоснованное, огульное осуждение, напечатанные в газете „Правда“ и журнале „Коммунист“ статьи, в которых отстаивались прин-

⁴¹² РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30. Д. 237. Л. 2.

⁴¹³ Там же.

⁴¹⁴ Там же. Л. 5.

⁴¹⁵ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30. Д. 237. Л. 2.

ципы партийности и идейности искусства»⁴¹⁶. Художники, стоявшие у руководства Академии художеств, «подвергаются часто оскорбительным выпадам»⁴¹⁷.

Но руководство ЦК само признавало неблагоприятную ситуацию в творческой среде и критиковало руководство Оргкомитета Союза художников. Так, заместитель заведующего Отделом культуры ЦК Б. С. Рюриков на собрании в ЦК КПСС перед съездом художников заявил: «Дело в том, что Союз художников это не та организация, в которой можно работать приказом и указом. Нормальная работа Союза требует коллективности, не позволяющая ставить личное над общим. К сожалению таких качеств у тов. Герасимова и некоторых его соратников — тт. Манизера, Сысоева, Налбандяна не оказалось»⁴¹⁸. Нетерпимая ситуация в руководстве Академии художеств и связанная в первую очередь со стилем руководства А. М. Герасимова осознавалась самими художниками, Министерством культуры и Отделом культуры ЦК. Однако, никаких организационных выводов не делалось вплоть до 1957 года. Это можно объяснить только покровительством А. Герасимову со стороны самых высших государственных руководителей. Министерство в 1956 году предлагало освободить А. Герасимова от обязанностей президента Академии художеств «из-за неправильного поведения, нетерпимости к критике, грубых и бестактных высказываний»⁴¹⁹. Тем не менее, тогда, накануне съезда художников Отдел культуры посчитал такое решение проблемы «нецелесообразным»⁴²⁰. Но при этом деятельность А. М. Герасимова на посту руководителя советских художников нельзя оценить только резко отрицательно. Например, в 1956 году он внес предложение о передаче бывшей дачи Сталина для размещения на ней интерната для наиболее одаренных учеников в области изобразительного искусства⁴²¹. Поддержки в ЦК эта инициатива не получила.

⁴¹⁶ Там же. Л. 4.

⁴¹⁷ Там же. Л. 3.

⁴¹⁸ Там же. Д. 47. Л. 168.

⁴¹⁹ Там же. Д. 25. Л. 36.

⁴²⁰ Там же. Л. 51.

⁴²¹ Там же. Д. 184. Л. 32.

Инициатором проведения I съезда стало не само руководство Оргкомитета союза художников, а Министерство культуры. Еще в 1955 году оно ставило вопрос о созыве съезда⁴²². Художники, в основной своей массе выразили недоверие плеяде официально признанных мастеров. Так, «на московском собрании художников в декабре 1956 года не были избраны делегатами первого Всесоюзного съезда Советских художников такие мастера, как А. М. Герасимов, Е. В. Вучетич, М. Г. Манизер, А. И. Лактионов, М. В. Томский, Ф. П. Решетников, П. П. Соколов-Скаля, Н. Н. Жуков...» и ряд других. «Б. В. Иогансон, хотя и был избран делегатом, но по числу полученных голосов занял одно из самых последних мест (157 из 173)»⁴²³. В этой связи министр Михайлов выступил с охранительных позиций и предложил провести в Москве, Ленинграде и Киеве довыборы делегатов на съезд, с тем чтобы были избраны ранее забаллотированные художники⁴²⁴. Отдел культуры посчитал такое предложение «неразумным», так как оно «может быть истолковано художественной общественностью как навязывание некоторых кандидатур „сверху“»⁴²⁵. Более того, Михайлов на самом съезде предложил организовать «просеивание» членов Союза Советских художников с целью исключения из его состава (перевод в кандидаты) всех нелояльных лиц⁴²⁶. Но и это предложение в Отделе культуры не поддержали⁴²⁷. После съезда ситуация в среде художников сложилась следующая — с одной стороны Первым секретарем Союза художников был избран К. Ф. Юон, а после его смерти в 1958 году — С. В. Герасимов, новым президентом Академии художеств стал Б. Иогансон (А. М. Герасимов удален с руководящих постов и в Союзе, и в Академии художеств). С другой, в составе Союза художников остались те, кто не разделял официальную доктрину руководства искусством. К концу 1958 года в Союзе художников СССР состояло

⁴²² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 376. Л. 39.

⁴²³ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 47. Л. 17.

⁴²⁴ Там же. Л. 23.

⁴²⁵ Там же. Л. 26.

⁴²⁶ Там же. Л. 23.

⁴²⁷ Там же. Л. 26.

8274 члена⁴²⁸. Михайлов через год после проведения съезда (в июне 1958 года) отмечал, «что групповая борьба в Академии художеств не прекратилась...»⁴²⁹.

Общее изменение идеологического климата в стране, изменение политики государства в области изобразительного искусства привело к значительному росту количества выставок и их посетителей. В год проведения съезда художников (1957) по сравнению с 1954 годом данные выглядели следующим образом⁴³⁰:

	1954	1957
число стационарных выставок, организованных в централизованном порядке	14	23
количество посетителей стационарных выставок (тыс. человек)	370	2 941

Данные таблицы свидетельствует об огромном росте интереса населения к выставкам. Увеличение количества выставок и числа работ, участвовавших в них, с особой остротой поставило перед Министерством проблему отсутствия необходимых помещений для их проведения (особенно в Москве). К 1957 году картины экспонировались в выставочных залах Академии художеств, Союза художников СССР, ЦДРИ и в помещениях музеев (что вносило определенные проблемы в их деятельность). В 1957 году Министерство культуры СССР ходатайствует перед ЦК КПСС о передаче под выставки двух зданий. В мае министр обратился к члену Президиума ЦК Фурцевой с просьбой о передаче дома 12 по ул. Кузнецкий мост⁴³¹, где к тому моменту располагалось несколько контор⁴³². Просьба Министерства культуры не была удовлетворена. В следующем году министр культуры обратился в ЦК с просьбой о передаче бывших «Провиантских складов» на Крымской площади (где в то время располагался

⁴²⁸ Ежегодник БСЭ — 1959. М., 1959. С. 83.

⁴²⁹ Там же. Д. 73. Л. 18.

⁴³⁰ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30. Д. 280. Л. 42.

⁴³¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 555. Л. 27.

⁴³² Там же. Л. 25.

гараж Генштаба и склады) для организации выставок⁴³³ и кино-театра. Однако и ЦК и Министерство обороны СССР выступили против⁴³⁴. В мае 1957 года было направлено письмо Хрущеву о передаче здания Манежа для проведения выставок — эта просьба была удовлетворена. Здесь также располагался гараж Совета министров СССР и в 1957 году Правительство приняло решение о его переносе. Художественная общественность неоднократно обращалась в Министерство по этому вопросу. В мастерской академика Жолтовского был уже «разработан проект специального переоборудования здания Манежа под городской выставочный зал»⁴³⁵. Быстрому положительному решению вопроса в большой мере способствовало празднование в 1957 году 40-летия Октябрьской революции.

В юбилейной Всесоюзной художественной выставке 1957 года предполагалось участие около 6000 произведений — около 2000 живописцев, 300 скульпторов, свыше 700 графиков⁴³⁶. Михайлов отмечал, что по объему выставка превосходит такого рода выставки прошлых лет. Посещаемость выставок в 1957 году превзошла все ожидания: «За шесть дней только экспозицию Центрального выставочного зала (здание бывшего Манежа) просмотрело более 35 тысяч человек. Такой посещаемости не знала ни одна из прежних выставок»⁴³⁷. Для сравнения — на Всесоюзной художественной выставке, состоявшейся в 1955 году, было представлено 2164 произведения 832 авторов, что более чем вдвое превышало количество участников «предшествовавшей выставки 1952 года»⁴³⁸.

Партийные и государственные органы продолжали бороться со всеми течениями в изобразительном искусстве, кроме социалистического реализма. Но эти течения продолжали развиваться. В данной борьбе можно отметить интересный пример двойного подхода. Власть негативно относилась к отечествен-

⁴³³ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 75. Л. 55–56.

⁴³⁴ Там же. Л. 58.

⁴³⁵ РГАЛИ. ф. 2329. Оп. 2. Д. 555. Л. 36.

⁴³⁶ Там же. Л. 61.

⁴³⁷ Там же. Л. 73.

⁴³⁸ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 376. Л. 46.

ным «абстракционистам, авангардистам, формалистам» и т. д. Но в то же время в СССР проводились выставки зарубежных авангардистов. Так, например, в январе 1959 года Михайлов писал: «В польском отделе стихийно возникают споры и дискуссии... среди посетителей. Находятся некоторые молодые люди, защищающие позиции польских авторов. Они выдвигают основным аргументом то, что произведения польского раздела являются якобы новаторскими, и что художник свободен писать так, как он считает нужным»⁴³⁹. В апреле 1963 года, менее чем через полгода после известного посещения Хрущевым Манежа, «Министерство культуры СССР в соответствии с решением ЦК КПСС провело в Москве выставку произведений французских художников Ф. Леже, Ж. Бокье и Н. Леже»⁴⁴⁰. В этом случае Министерство осталось довольным реакцией на «формалистические» произведения Ф. Леже. Впрочем, нельзя не отметить, что сотрудники Министерства до 1963 года в большей мере лишь наблюдали ситуацию с проведением выставок советских «авангардистов и формалистов». Тотального запрета на их проведение не было. Так, например, в 1960 году сотрудник отдела изобразительного искусства Халтурин заявил: «Недавно была выставка в зале Московского художника произведений нереалистического плана художника Неизвестного. Эта выставка получила одобрение в ряде секций в Московском союзе»⁴⁴¹. Заместитель министра культуры Н. Н. Данилов тогда же отмечал: «Скульптор Неизвестный искажает в своих работах до уродства образ советского человека, лишает его интеллектуальности. По этой же мрачной стезе идут скульпторы Сидур, Силис и Лемпорт»⁴⁴². Более резко после посещения выставки МОСХа выступил Хрущев: «Мы видели тошнотворную стряпню Э. Неизвестного. Мы осуждаем и будем осуждать подобные уродства со всей непримиримостью»⁴⁴³.

⁴³⁹ Там же. Оп. 36. Д. 77. Л. 150.

⁴⁴⁰ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 1007. Л. 61.

⁴⁴¹ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 130. Л. 10.

⁴⁴² Там же. Л. 44.

⁴⁴³ Хрущев Н. С. Высокое призвание литературы и искусства, М., 1963. С. 175.

Министерство лишь отмечало, что «отдел изобразительного искусства слабо влияет на такую крупную организацию художников, как МОСХ, где до сих пор не создана действительно здоровая обстановка»⁴⁴⁴. Фурцева с тревогой говорила о том, что «в последние годы отмечается усиление влияния буржуазной идеологии на некоторую часть советских художников и скульпторов. В результате этого, отдельные молодые художники... стали работать в духе подражания формалистическим течениям буржуазного изобразительного искусства Запада»⁴⁴⁵. Проекты памятников, выполненные в чуждой социалистическому реализму манере, свободно участвовали в конкурсах. Так, жюри конкурса по созданию памятника в честь освоения человеком космического пространства в 1962 году отмечало, что оно осуждает «формалистические происки некоторых участников», упоминая пять представленных работ⁴⁴⁶.

В борьбе с идейными противниками Фурцева в своей записке в ЦК (август 1961 года) предлагала использовать методы убеждения: «В целях преодоления нездоровых тенденций...» Министерство предлагало созвать совещание деятелей изобразительного искусства⁴⁴⁷. Оно, в большинстве случаев, следило за развитием процесса. Первый заместитель министра А. Н. Кузнецов в феврале 1963 года заявил: «как бы мы с вами при всей правильности идейной позиции, не попали в положение кулуарных революционеров. Мы пишем записки, а Академия художеств и союз художников идут по своей дороге и делают, что им нужно. Нужно активнее выступать. Я сам повинен. Было партийное собрание в МОСХе незадолго по этой выставке. На нем было много сказанного неправильно. Вы [начальник отдела изобразительного искусства] там были, но Вы там не выступили. Вы сказали: Как выступить? С трибуны стащат. — Я думаю, что сейчас нужно считать за честь, если тебя с трибуны стащат»⁴⁴⁸. Не получая четких указаний от вышестоящих партийных органов, сотруд-

⁴⁴⁴ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 130. Л. 123.

⁴⁴⁵ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 137. Л. 76.

⁴⁴⁶ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 927, Л. 124.

⁴⁴⁷ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 137. Л. 76.

⁴⁴⁸ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1, Д. 165, Л. 25

ники Министерства предпочитали не вступать в открытую конфронтацию с деятелями изобразительного искусства нереалистического направления. После того, как поддержка со стороны самого высшего партийного руководства (Хрущева, Ильичева) была им оказана, Министерство начало действовать в основном административными методами. Так, в 1963 году при участии чиновников из Министерства происходили выборы нового состава МОСХа (так называемое «укрепление его реалистами») ⁴⁴⁹. Кузнецов выступил также с предложением о подведении теоретической базы под борьбу с нереалистическими направлениями — привлекая Институт теории и истории искусств, «который нам подчинен. Если там правильно поставим дело, можем многое сделать» ⁴⁵⁰. Фурцева в 1963 году представляла работу Министерства с художниками так: «Надо беседовать с молодыми художниками, знать их творческие замыслы, вовремя направлять их работу, помогать советом. К сожалению, этого не делалось» ⁴⁵¹. Такой метод объяснялся тем, что «самый характер работы художника или скульптора таков, что он замкнут, обособлен в своей творческой мастерской и помощь ему нужна тогда, когда он еще приступает к работе» ⁴⁵².

Большинство произведений живописи и скульптуры данного периода было все же выполнено в реалистической манере. В распоряжении Министерства культуры по-прежнему находился такой мощный рычаг управления, как государственный заказ. А. К. Лебедев, начальник Управления изобразительного искусства и охраны памятников говорил по этому поводу следующее: «И политикой заказов мы всячески боролись с этими [формалистическими, авангардистскими, модернистскими] тенденциями, создавая возможности для труда художников, работающими над реалистическими произведениями» ⁴⁵³.

Однако административные методы, также как и методы убеждения, в середине 1960-х годов слабо влияли на настроения

⁴⁴⁹ Там же. Л. 121

⁴⁵⁰ Там же. Л. 25.

⁴⁵¹ Там же. Л. 148.

⁴⁵² Там же.

⁴⁵³ Там же. Л. 8.

художников-нереалистов. В справке, составленной КГБ СССР, об обстановке в среде творческой интеллигенции чуть более чем через годпосле посещения Хрущевым выставки в Манеже отмечалось, что ноги деятели искусств остались верны своим взглядам. «Художник Белютин Э. М. по-прежнему высказывает намерение продолжать пропаганду формалистического искусства...» и раз в неделю организует у себя на квартире просмотр и обсуждение формалистических картин. «Художники Московского отделения Союза художников Николаев, Андронов, Биргер, Иванов не сумели преодолеть своих ошибок и продолжают оставаться на прежних позициях. Они решили не выставлять своих картин на выставках в течение 5 лет»⁴⁵⁴. Некоторые художники все-таки «сделали правильные выводы из указаний партии — например скульптор Э. Неизвестный — это видно из его высказываний»⁴⁵⁵.

Особого внимания заслуживает рассмотрение деятельности Министерства культуры СССР в области создания памятников (скульптур, монументов), имеющих общегосударственное значение. Процесс создания памятника от момента принятия решения до его воплощения в жизнь был довольно длительным. Причем эта длительность в реализации того или иного проекта характерна не только для данного периода. Министерство культуры СССР руководило делом создания памятников, установка которых производилась в соответствии с решением ЦК КПСС или Совета министров.

Примеров «долгостроя» множество. Характерны примеры с памятниками К. Марксу и Ф. Энгельсу. Еще в 1920 году В. И. Ленин участвовал в закладке памятника К. Марксу на Театральной площади. Был объявлен конкурс, несколько лет велись работы, но они не были завершены, поскольку в 1938 году СНК СССР «принял постановление о сооружении памятников К. Марксу и Ф. Энгельсу в комплексе сооружений Дворца Советов»⁴⁵⁶. В 1956 году был рассмотрен новый проект Дворца, в котором не предусматривалось установка памятников К. Марксу

⁴⁵⁴ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30, Д. 457, Л. 8

⁴⁵⁵ Там же. Л. 6.

⁴⁵⁶ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 555. Л. 46.

и Ф. Энгельсу. В этой связи Министерство культуры вновь внесло «предложение об установке данного памятника на пл. Свердлова, там, где предполагал В. И. Ленин»⁴⁵⁷. Памятник К. Марксу был открыт в октябре 1961 года, во время работы XXII съезда КПСС, а памятник Ф. Энгельсу в 1976 году.

Министерство, практически с момента создания рассматривало вопрос о сооружении памятника А. В. Суворову в Москве. Еще 13 апреля 1950 года Советом министров СССР было принято Постановление о его создании. Министерство культуры СССР дважды в 1953 году рассматривало этот вопрос. Сначала открытие памятника было намечено на 21 ноября 1954 года⁴⁵⁸, затем даже в более ранний срок — 18 мая того же года⁴⁵⁹. В итоге памятник А. В. Суворову был установлен в... 1982 году по проекту другого архитектора и скульптора. Другой пример подобного рода — судьба памятника Ф. Дзержинскому. Постановление ЦИК о его установке на одноименной площади в Москве было принято 19 июля 1936 года⁴⁶⁰. Памятник (скульптор Е. Вучетич) был открыт в 1958 году.

В рассматриваемый период было установлено несколько знаковых памятников, которые имели и имеют важнейшее значение. Кроме упоминавшихся — это, прежде всего, памятники В. В. Маяковскому, П. И. Чайковскому, памятник в честь запуска первого искусственного спутника Земли (площадь Рижского вокзала), монумент в ознаменование выдающихся достижений советского народа в освоении космического пространства у (ВДНХ)⁴⁶¹ и целый ряд других.

Касаясь вопросов проектирования памятников в рассматриваемый период, нельзя не отметить противоречия между огромным количеством замыслов и уменьшения Правительством ассигнований на эти цели (особенно после принятия Постановления

⁴⁵⁷ Там же.

⁴⁵⁸ Там же. Д. 127. Л. 189.

⁴⁵⁹ Там же. Л. 197.

⁴⁶⁰ Там же. Д. 555. Л. 23.

⁴⁶¹ По проекту 1961 года его намечалось установить на Юго-западе Москвы, в парке имени XXII съезда КПСС (РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 927. Л. 130).

ЦК КПСС и Совета министров СССР от 28 сентября 1961 года «Об устранении излишеств в расходовании государственных и общественных средств на сооружение памятников»⁴⁶²). В большой степени именно этим объясняется наличие нереализованных интересных и грандиозных проектов. Уже на излете оттепели, в 1963 году, Министерство занималось руководством создания четырех памятников общегосударственного значения:

1. Памятник В. И. Ленину в Москве. Точнее даже не памятник, а целая скульптурная группа, которую предполагалось разместить на Ленинских горах. Один из проектов, вышедших в финал конкурса, предполагал отображение в этом комплексе этапов истории КПСС, другой — «своеобразный открытый музей, где средствами монументальной скульптуры раскрывается история революционного движения в России»⁴⁶³. Интересно, что проект авторской группы Н. Томского, скульптора, приближенного к власти, был снят с участия в конкурсе по причине того, что предложенная композиция памятника «холодна и официальна, малосовременна по характеру скульптуры и архитектуры»⁴⁶⁴;

2. Памятник Победы (решение о постройке принято Постановлением Совета министров СССР 21 июня 1960 года). Комиссия ЦК подготовила проект решения по строительству памятника на Поклонной горе еще в 1957 году⁴⁶⁵. Коллегия Министерства культуры на расширенном заседании в основном одобрила проект Е. Вучетича. Там же было решено поручить авторскому коллективу доработать проект. Памятник был полностью открыт в 1990-е годы;

3. Монумент «Героям целины». Министерство совместно с Госстроем и Мосгорисполкомом к началу 1963 года провело закрытый конкурс на лучший проект. По их поручению авторский коллектив должен был представить окончательный вариант проекта к июлю 1964 года. Проект не был реализован.

4. «Монумент в ознаменование победы народов нашей страны в отечественной войне 1812 года» (в 1962 году отмечалось ее

⁴⁶² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 927. Л. 148.

⁴⁶³ Там же. Д. 999. Л. 91.

⁴⁶⁴ Там же. Л. 93.

⁴⁶⁵ Там же. Д. 555. Л. 38.

150-летие). Министерство провело открытый конкурс и «рассмотрев представленные работы, жюри не рекомендовало к осуществлению ни один из проектов». В этой связи Министерство просило у ЦК разрешение провести закрытый конкурс: «Такая форма позволит более эффективно контролировать и направлять работу по созданию проекта»⁴⁶⁶. Проект не был реализован.

В 1963 году Министерством была предпринята попытка перенесения памятника «Рабочий и колхозница» с его нынешнего места. Любопытно, что обсуждение перенесения памятника произошло благодаря письму, по сути дела, частного лица. 14 мая 1963 года пенсионер, член КПСС В. В. Свистков направил Секретарю ЦК Л. Ф. Ильичеву письмо, в котором говорилось о том, что 1 мая 1920 года основатель советского государства В. И. Ленин лично участвовал в закладке памятника «Освобожденному труду» на месте памятника Александру III у храма Христа Спасителя. Пенсионер писал: «Спрашивается, почему до сих пор мы не можем достойно выполнить волю нашего Ильича, собственноручно положившего первый камень в фундамент памятника»⁴⁶⁷. Л. Ф. Ильичев переслал письмо в Министерство культуры. Рассмотрев сложившуюся ситуацию, Министерство выступило с предложением о том, «что монумент „Освобожденному труду“ можно было бы создать, используя как основу композиции существующую скульптурную группу В. И. Мухиной „Рабочий и колхозница“»⁴⁶⁸. Памятник намечалось перенести на «участок стрелки Москвы-реки и обводного канала, который расположен напротив бассейна „Москва“, то есть места, где в 1920 году была осуществлена закладка монумента»⁴⁶⁹. Необходимость переноса скульптуры В. И. Мухиной справедливо мотивировалось, в том числе, и тем, что в районе ВДНХ будет сооружен монумент в ознаменование освоения космоса. Он, по мнению А. Н. Кузнецова сделает «Рабочего и колхозницу» «второстепенной декоративной скульптурой»⁴⁷⁰.

⁴⁶⁶ Там же. Д. 1007. Л. 285.

⁴⁶⁷ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д 1007. Л. 257.

⁴⁶⁸ Там же. Л. 254.

⁴⁶⁹ Там же. Л. 255.

⁴⁷⁰ Там же.

В том же году рассматривался проект переноса памятника Ю. Долгорукому «с Советской площади в другой район столицы и о восстановлении на этой площади обелиска Свободы работы скульптора Н. А. Андреева»⁴⁷¹.

Но самым показательным примером нереализованного проекта, которым правительственные учреждения, и в том числе Министерство культуры, занимались довольно длительное время, явилось сооружение Дворца Советов. Интерес к его строительству то угасал, то возрастал. Фурцева, еще будучи Первым секретарем московской парторганизации, на XX съезде КПСС в 1956 году заявила, «что Партия и Правительство возлагают на строителей, архитекторов, скульпторов почетную задачу — воздвигнуть в Москве Дворец Советов»⁴⁷². Показательно, что работа по его проектированию велась более-менее интенсивно вплоть до закрытия проекта. В материалах Министерства культуры отложился документ, датированный 24 января 1963 года — письмо работников НИКФИ о серьезных недостатках «принятой Управлением по проектированию Дворца Советов овальной формы большого и малого залов»⁴⁷³. А всего через три месяца, в мае 1963 года было принято Постановление Совета министров СССР о том, чтобы отложить проектирование и строительство Дворца Советов на неопределенное время⁴⁷⁴.

ДРУГИЕ СФЕРЫ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

В части руководства музыкальной культурой Министерство занималось, прежде всего, управлением музыкальными театрами, ансамблями, филармониями, координацией деятельности композиторов, организацией фестивалей, конкурсов и других подобных мероприятий, выпуском грампластинок.

Музыке со стороны высшего руководства Министерства уделялось меньшее внимание по сравнению с другими сферами художественной культуры. Нередко руководство со стороны

⁴⁷¹ Ежегодник БСЭ — 1964. С. 96.

⁴⁷² XX съезд КПСС. Т. 1. С. 132–133.

⁴⁷³ Ежегодник БСЭ — 1964. С. 96.

⁴⁷⁴ Там же.

министров сводилось только к составлению плана выступлений артистов во время праздничных мероприятий (например, на концертах, посвященных очередной годовщине Октябрьской революции).

На развитие музыкального искусства к 1953 году наложило глубокий отпечаток принятое в 1946 году Постановление «Об опере В. Мурадели „Великая дружба“». Поэтому так же, как и деятели кино, советские композиторы избегали создания произведений на современные темы⁴⁷⁵.

В мае 1958 года в ЦК КПСС готовилось Постановление «Об исправлении ошибок в оценке опер „Великая дружба“, „Богдан Хмельницкий“ и „От всего сердца“». Авторы Л. Ф. Ильичев, Б. С. Рюриков, П. А. Сатюков не указывали конкретных причин, заставивших их обратиться к этому проекту. Возможно, определенную роль сыграла подготовка к Первому Международному конкурсу им. П. И. Чайковского. Само Постановление «прошло незамеченным»⁴⁷⁶. Его влияние на развитие музыкальной жизни страны оценить трудно: во-первых, в представленных в ЦК отчетах о собраниях композиторов, проходивших после выхода Постановления, содержались лишь общие фразы и «благодарность партии за заботу о развитии музыки», во-вторых, расширение тематики и количества опер, поставленных в театрах страны, началось задолго до принятия этого Постановления⁴⁷⁷:

	1953	1957
новых балетов	5	13
новых опер	3	23

Возвращение имен, ранее находившихся под негласным запретом. Таких, как, например, С. В. Рахманинова и Ф. И. Шаляпина — также началось задолго до 1958 года: еще в октябре 1956 года

⁴⁷⁵ Там же.

⁴⁷⁶ Там же.

⁴⁷⁷ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 143. Л. 5.

Михайлов просил об этом ЦК КПСС. Произведения Рахманинова исполнялись на концертах и по радио, как минимум с 1955 года. Постановление ЦК «Об исправлении ошибок...» способствовало своеобразной реабилитации произведений и композиторов, критиковавшихся в 1946 году. Произведения композитора В. Мурадели, главного объекта критики, не только стали широко ставиться в оперных театрах страны, но и в 1964 году его новая опера была исполнена в один из самых главных праздников страны.

Министерство культуры непосредственно руководило музыкальной жизнью столицы. В 1953 году ряд артистов оперы обратились к П. К. Пономаренко с просьбой об открытии нового театра под руководством И. С. Козловского. Они мотивировали свое предложение, в том числе и тем, что до революции в Москве было 4 оперных театра, а в 1950-х годах только 3 (Большой, его филиал, театр им. Станиславского и Немировича-Данченко)⁴⁷⁸. Министерство ответило отказом, так как оперные театры плохо посещались зрителями (зрительный зал театра им. Станиславского и Немировича-Данченко оставался незаполненным)⁴⁷⁹.

Но решение некоторых вопросов о деятельности музыкальных театров затягивалось. Например, в августе 1953 года коллегией Министерства культуры соответствующему управлению было поручено рассмотреть и внести предложения об улучшении работы московского Театра оперетты. Вплоть до 1955 года было составлено 29 вариантов проекта решения коллегии. В марте того же года в Главном управлении театров и музыкальных учреждений, по словам одного из сотрудников Министерства, был «выработан тридцатый вариант приказа по Министерству. Вы думаете вопрос решен и приказ подписан? — говорил он. — Нет. В московском театре оперетты по-прежнему из 195 человек актерского состава половина артистов непригодна для работы в столичном театре. Значительная часть артистов утратила свои профессиональные данные, театр не располагает исполнителями на ответственные вокальные партии. Сейчас мы ждем указание о подготовке тридцать первого вари-

⁴⁷⁸ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 78. Л. 38–43.

⁴⁷⁹ Там же. Л. 37.

анта приказа»⁴⁸⁰. И в 1963 году отмечалось, что работа коллектива Театра оперетты «давно не удовлетворяет» отдел музыкальных учреждений⁴⁸¹.

Все музыкальные театры являлись финансово убыточными.

Даже Большой театр приносил убытки, несмотря на рекордно высокую среднюю посещаемость спектаклей (в начале 1960-х годов примерно 99,1%⁴⁸²). Когда в конце 1950-х годов развернулась компания по сокращению государственной дотации театрам, в Министерстве отмечали, что главная задача состояла в том, «чтобы сохранить имеющиеся» музыкальные театры⁴⁸³. При этом расходы на содержание театров оперы и балета были большими, чем на содержание драматических. Например, расходы на новую постановку в оперных театрах союзного подчинения в среднем составляли в 1954 году 317,0 тысяч рублей, в то время как в обычном театре новая постановка обходилась в 147,0 тысяч рублей. Затраты на постановку в крупнейшем музыкальном театре страны — Большом достигали 750–800 тысяч рублей⁴⁸⁴.

В октябре 1961 года в Москве был открыт Большой Кремлевский Дворец съездов, в котором, помимо партийных съездов и пленумов, проводились концертные мероприятия. Причем огромный зал Дворца финансово полностью оправдал себя, его работники добились «самоокупаемости всех концертно-зрелищных мероприятий, проводимых в нем»⁴⁸⁵. Прибыль Дворца съездов в 1963 году ожидалась (по оценкам Фурцевой) в размере 550 тысяч рублей. Кроме того, использование Дворца съездов для проведения оперных спектаклей, балетов и концертов позволило сократить дотацию Большому театру.

Характерным примером незавершенности начинаний периода оттепели, является история с созданием нового гимна СССР. Еще до XX съезда КПСС, в декабре 1955 года Президиум

⁴⁸⁰ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 43. Л. 34.

⁴⁸¹ Там же. Д. 166. Л. 40.

⁴⁸² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 927. Л. 1.

⁴⁸³ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 166. Л. 31.

⁴⁸⁴ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 468. Л. 18.

⁴⁸⁵ Там же. Д. 1007. Л. 221.

ЦК КПСС принял решение о создании нового гимна⁴⁸⁶. В соответствии с этим решением Министерство культуры совместно с Союзом писателей и Союзом композиторов организовали закрытый конкурс на лучший текст и музыку. Комиссия под руководством Д. Т. Шепилова должна была рассмотреть проекты к 1 июля 1956 года. Однако, к этому сроку работа не была завершена. Министерство просило ЦК КПСС «дать указания по активизации работы комиссии в июле 1957 года»⁴⁸⁷. Работа по созданию нового гимна велась в течение всего исследуемого периода, и, в начале 1960-х годов ее координация была в основном сосредоточена в Идеологическом отделе ЦК⁴⁸⁸. Секретарь ЦК КПСС Л. Ф. Ильичев представил Хрущеву несколько вариантов гимна, но в результате ни один из них так и не был принят.

Министерство также занималось вопросами производства музыкальных инструментов. Положение в этой области продолжало оставаться неудовлетворительным в течение всего исследуемого периода. Так, в 1960 году Михайлов констатировал, что промышленность удовлетворяет только «одну десятую, а может и меньшую часть запросов трудящихся»⁴⁸⁹. При этом такие музыкальные инструменты, как пианино и духовые, в основном находились в пользовании городских жителей: 96 % в городе и только 4 % в деревне⁴⁹⁰.

В системе Министерства культуры находилось 47 ансамблей песни и пляски, 47 хоров, 37 симфонических оркестров, 20 оркестров народных инструментов и ряд других коллективов⁴⁹¹. Заместитель начальника Отдела музыкальных учреждений в 1960 году утверждал, что в системе организаций Министерства работают около 20 000 артистов⁴⁹². В середине 1950-х годов Министерство разрабатывало ряд мероприятий по уменьшению

⁴⁸⁶ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30. Д. 237. Л. 173.

⁴⁸⁷ Там же.

⁴⁸⁸ Там же. Оп. 55. Д. 99.

⁴⁸⁹ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 129. Л. 19.

⁴⁹⁰ Там же. Д. 18. Л. 43.

⁴⁹¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 375. Л. 62.

⁴⁹² ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 130. Л. 75.

расходов на содержание подчиненных музыкальных коллективов, так как их штаты разрослись в начале 1950-х годов за счет административно-управленческого персонала.

После создания в 1954 году Министерства высшего образования, в ведении Министерства культуры СССР остались 10 художественных вузов, 53 художественных училищ и средних школ и 34 детских художественных школы, с контингентом учащихся 12 тысяч человек⁴⁹³. Впрочем, вузы и техникумы фактически находились в двойном подчинении (министерств высшего образования и культуры). Последнее пыталось ликвидировать параллелизм в руководстве этими учебными заведениями. Проблема была обозначена в сентябре 1957 года, когда Михайлов направил в ЦК КПСС специальную записку, в которой указывал на некавалифицированное руководство вузами искусства со стороны Министерства высшего образования — оно не было в состоянии обеспечить достаточную научную и методическую помощь⁴⁹⁴: «Не имея в своем аппарате специалистов в области искусств, оно испытывает большие трудности при рассмотрении вопросов, поднимаемых вузами искусств и затягивает их решение, чем наносит явный ущерб делу»⁴⁹⁵. Несовершенство руководства этими вузами заключалось еще и в том, что «аспиранты вузов искусств — музыканты, исполнители, художники, композиторы и др. — в соответствии с общим положением по аспирантуре должны были писать диссертации, ни в коей мере не свидетельствующие об уровне их профессионального мастерства»⁴⁹⁶. Просьбу министра о подчинении художественных институтов исключительно Министерству культуры рассматривал Отдел культуры ЦК (который выступил в роли своеобразного третейского судьи) совместно с представителями заинтересованных министерств. Заведующий Отделом ЦК Д. А. Поликарпов счел просьбу Министерства культуры несостоятельной. В итоге было принято половинчатое решение

⁴⁹³ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 251. Л. 155.

⁴⁹⁴ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 42. Л. 71.

⁴⁹⁵ Там же. Л. 70.

⁴⁹⁶ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36, Д. 42. Л. 69.

о том, чтобы Министерство высшего образования уточнило учебные планы и «конкретизировало правила приема в вузы искусства»⁴⁹⁷. Однако такой выход из положения не удовлетворил Министерство культуры, об этом свидетельствует высказывание Михайлова в 1958 году: «А что такое быть художником? Это значит нужно 5-6 часов проводить за мольбертом... А мы хотим, чтобы еще 8 часов он сидел за общими дисциплинами. Когда же ему спать, готовить задания и отдыхать?»⁴⁹⁸

Соответствующие подразделения Министерства культуры осуществляли руководство учебными заведениями искусства по составлению планов обучения специальным дисциплинам и распределению выпускников, совместно с Отделом ЦК определяли планы приема в них. Так, в начале 1960-х годов особо пристальное внимание уделялось вузам, готовившим художников. Если в середине 1950-х годов Министерство стремилось ориентировать выпускников для работы в искусстве и с тревогой отмечало, что «по окончании института молодые художники из-за отсутствия материальной базы вынуждены заниматься оформительской работой, что приводит художника к резкому снижению его творческой квалификации»⁴⁹⁹, то в начале 1960-х годов Министерство наоборот ориентировало студентов для работы в народном хозяйстве. Отдел культуры ЦК выступал инициатором сокращения приема живописцев, скульпторов и графиков на 1962 год с 354 до 160 человек, так как после выпуска они «нигде не работают, и занимаются „чистым искусством“»⁵⁰⁰.

Затем, в мае 1963 года было принято Постановление ЦК КПСС и Совета министров о сокращении приема в вузы искусства на дневное отделение на 200–250 человек»⁵⁰¹. С начала 1960-х годов «больше внимания уделяется, в частности художникам прикладного искусства, с тем, чтобы они нашли применение в различных отраслях промышленности, производящей предметы

⁴⁹⁷ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36, Д. 42. Л. 72.

⁴⁹⁸ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1, Д. 103. Л. 89.

⁴⁹⁹ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30, Д. 85. Л. 40.

⁵⁰⁰ Там же. Д. 145. Л. 86.

⁵⁰¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 945. Л. 158.

быта, одежду, мебель и т. д.»⁵⁰². В этой связи были составлены новые учебные планы по всем отраслям искусства.

В середине 1950-х годов, в связи с увеличением кинопроизводства особенно остро встала проблема с привлечением писателей для работы в кино. Для ее решения при Всесоюзном киноинституте были созданы специальные курсы по подготовке кинодраматургов, а в учебную программу Литературного института имени М. Горького введены специальные кинодисциплины.

Министерство культуры ходатайствовало перед Советом министров об открытии новых вузов. Так, в 1953 году Пономаренко обратился к Маленкову с просьбой об открытии в городе Новосибирске консерватории, так как в Сибири и на Дальнем Востоке в то время не было «ни одного высшего музыкального учебного заведения»⁵⁰³.

Партийно-государственные ведомства большое внимание уделяли идейному контролю за студентами вузов. Для этого, в частности было принято решение установить отбор на режиссерский факультет ВГИКа «из числа людей, имеющих достаточный жизненный и творческий опыт»⁵⁰⁴. Периодически составлялись справки о неблагонадежных взглядах студентов и их «неверных» высказываниях. И здесь, в качестве «рассадника» вольных настроений выступал ВГИК. Взгляды некоторых студентов фиксировались и даже представлялись для рассмотрения в высшие партийные органы (отделы ЦК). В начале 1960-х была составлена специальная справка «О состоянии воспитательной работы во ВГИКе». В ней, в качестве отрицательного примера приводились высказывания С. Соловьева, утверждавшего, «что в нашей стране опять, как в 1949 году хотят обвинить в космополитизме всех тех, кто оглядывается на Запад, где по его мнению, „хорошего больше, чем плохого“»⁵⁰⁵. Помимо высшего и среднего специального образования, Министерство занималось проблемами детских художественных и музыкальных школ. К 1957 году в стране насчитывалось более 900 музыкальных школ-семилеток (в которых

⁵⁰² ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 165. Л. 156.

⁵⁰³ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 121. Л. 226.

⁵⁰⁴ Идеологические комиссии. С. 117.

⁵⁰⁵ РГАНИ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 626. Л. 17.

обучалось более 150 000 детей) и 40 художественных школ-четырёхлеток (около 4000 учащихся). За обучение в них родителями вносилась определенная плата. Она не была унифицирована: в 11 республиках в музыкальных школах плата составляла 480 рублей в месяц, в Азербайджанской ССР — 550 руб., Украинской ССР в зависимости от заработка родителей (по дифференцированной шкале) — 250–750 рублей, а в РСФСР наивысшая плата составляла 1700–2000 рублей в год⁵⁰⁶. В 1956 году была отменена плата за обучение в старших классах средней школы. Министерство культуры предлагало тогда же отменить плату за обучение в детских школах искусств. Для этого требовались дополнительные ассигнования — примерно 80–90 миллионов рублей в год, поэтому Министерство финансов не поддержало данное предложение. Начальник отдела музыкальных учреждений З. Вартамян писал по этому поводу: «Неоднократно этот вопрос ставился перед Министерством финансов и не получил поддержки»⁵⁰⁷.

Министерство культуры также рассматривало вопросы преподавания художественных предметов в средней школе — музыки, рисования, эстетики и т. п. В 1954 году Министерство указывало на неудовлетворительное состояние преподавания пения в школе — этот урок преподавался тогда в 1–4 классах, а должности учителя пения не было в штатном расписании⁵⁰⁸. Преподавание пения было увеличено вплоть до восьмого класса, а должность учителя пения хотя и была восстановлена, однако и в 1963 году он находился по выражению Т. Н. Хренникова «в неравном положении по сравнению с преподавателями других дисциплин. Их труд ниже оплачивается...»⁵⁰⁹. Художник В. А. Серов отмечал, что в некоторых школах рисование и пение преподают «неквалифицированные люди, которые просто не знают, а главное не любят искусство»⁵¹⁰. Министерство занималось также разработкой политики преподавания в области эстетического воспитания в средней школе⁵¹¹.

⁵⁰⁶ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 479. Л. 75.

⁵⁰⁷ Там же. Л. 79.

⁵⁰⁸ Там же. Д. 267. Л. 2–3.

⁵⁰⁹ КПСС. ЦК. Пленум. 1963 г., июнь. С. 157.

⁵¹⁰ Там же. С. 133.

⁵¹¹ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30. Д. 281. Л. 55.

Дело охраны памятников, как уже отмечалось, всегда находилось на периферии внимания руководства Министерства. Один из сотрудников отдела охраны памятников в 1955 году заявил, что, например, Г. Ф. Александров «совершенно не интересовался и не занимался этим разделом работы Министерства... Не изменилось дело и со сменой руководства»⁵¹², то есть после назначения министром Н. А. Михайлова. Более того, он пытался передать функции наблюдения за охраной памятников в ведение союзных республик (мотивировалось это тем, что финансирование производилось из местных бюджетов), а также ликвидировать Государственную инспекцию по охране памятников истории и искусств⁵¹³. Предложение, несмотря на протесты ученых, вносилось на протяжении двух лет — 1956–1957 годах, однако не нашло поддержки в ЦК⁵¹⁴. Из-за скудного финансирования этой сферы Михайлов внес предложение о создании Общества содействия охране памятников культуры в 1957 году⁵¹⁵. Отношение к проблеме охраны памятников изменилось после прихода на должность министра Е. А. Фурцевой. Дело в том, что согласно Постановлению Совета министров от 14 октября 1948 года непосредственное руководство охраной памятников было возложено на два ведомства: Госстрой (памятники архитектуры) и республиканские министерства культуры (памятники искусства). Фурцева предложила сосредоточить руководство делом охраны, реставрации, использования и пропаганды памятников в Министерстве культуры и создать специальное НИИ памятников культуры⁵¹⁶. Кроме того, опять была выдвинута (но с большей настойчивостью) идея о создании добровольных обществ охраны памятников культуры⁵¹⁷. В сентябре 1962 года была проведена специальная коллегия Министерства, посвященная охране памятников⁵¹⁸. В 1963 году

⁵¹² ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 43. Л. 154.

⁵¹³ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 42. Л. 32.

⁵¹⁴ Там же. Д. 26. Л. 56..

⁵¹⁵ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2, Д. 555. Л. 50.

⁵¹⁶ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 145. Л. 110.

⁵¹⁷ Там же. Л. 111.

⁵¹⁸ Там же. Л. 114.

Министерством была создана комиссия по пропаганде исторических памятников⁵¹⁹.

Было внесено несколько конкретных предложений по организации пропаганды памятников на основе изучения лучшего зарубежного опыта. В записке Фурцевой, составленной в феврале 1963 года, отмечалось, что «в ряде зарубежных стран (Франция, Англия) широкую популярность приобрели массовые зрелища, условно называемые „Звук и свет“ и представляющие собой попытки системой звуковых эффектов, декоративным освещением, введением отдельных инсценировок и т. д. оживить тот или иной архитектурный памятник, создавая у зрителей представление об отдельных исторических событиях, происходивших в связи с настоящим памятником. Такого рода зрелища проводятся в вечернее время и привлекают большие массы зрителей»⁵²⁰. Министерство культуры предлагало устраивать такие «действия» в ряде крупнейших архитектурных ансамблей страны: Московском Кремле, Троице-Сергиевой лавре, на Дворцовой площади у Зимнего дворца в Ленинграде, Псковском и Новгородском Кремлях. Первый опыт предполагалось провести на Соборной и Ивановской площадях Московского Кремля, а в качестве тем постановки использовать события «восстания посадских людей 1547 года, восстание московского народа против Лжедмитрия в 1606 года, народного ополчения Минина и Пожарского, события, относящиеся к периодам правления Бориса Годунова, Алексея Михайловича, Петра I, события Отечественной войны 1812 года», а также «штурм Кремля революционными отрядами в ноябре 1917 года, приезд В. И. Ленина и советского правительства в Москву»⁵²¹. Предлагаемое зрелище должно было вызвать у зрителей ощущение присутствия, участия в происходящем. Постановка, по замыслу Министерства культуры, должна помимо игры актеров органически сочетать эффекты кинопроекции и по максимуму включать памятники архитектуры. Приводился график постановки театрализованных зрелищ раз в од-

⁵¹⁹ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 165. Л. 123.

⁵²⁰ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 1007. Л. 114.

⁵²¹ Там же. Л. 115.

ну-две недели с 19–20 часов в осенне-зимний период и с 22 часов летом, а также ориентировочная плата за вход в Кремль — 50 копеек. Первую постановку Министерство готово было осуществить в июне 1963 года. Это предложение не нашло поддержки в ЦК КПСС.

В те годы в органах государственной власти господствовало пренебрежительное отношение к сохранению памятников. Сотрудник Министерства культуры Барановский, работавший в сфере охраны памятников с 1918 года, отмечал, что в начале 1960-х годов было «катастрофическое положение»⁵²² в этой сфере. Государственные ассигнования на охрану и реставрацию памятников были резко сокращены. Только по Москве они были уменьшены на 50% в 1962 году. В связи с этим предполагалось лишь «завершить начатую в предыдущие годы реставрацию наиболее ценных 15 памятников»⁵²³.

Местные органы управления пытались «снять с себя ответственность за сохранение памятников путем сокращения списков памятников»⁵²⁴. Отношение региональных властей к делу сохранения памятников было в большинстве безответственным, частыми были случаи, когда они умышленно содействовали разрушению.

Так, в 1954 году заместитель начальника Инспекции охраны памятников Федоров приводил конкретный пример: «председатель Бронницкого районного совета т. Рассказов развил активную деятельность по заготовке кирпича путем разборки памятника архитектуры XVI века»⁵²⁵.

В особенно тяжелом положении в середине 1950-х — начале 1960-х годов оказались культовые, церковные памятники. Художник И. Глазунов говорил о том, что «такое впечатление, что только что прошел хан Батый»⁵²⁶. Это было связано с новой волной атеистической пропаганды. Нередко только вмешательство Министерства культуры в последний момент

⁵²² ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 166. Л. 58

⁵²³ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 137. Л. 92.

⁵²⁴ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 18. Л. 80.

⁵²⁵ Там же.

⁵²⁶ Идеологические комиссии. С. 329.

предотвращало разрушение того или иного памятника. Например, в 1963 году в Севастополе местные власти пытались снести Владимирский собор. Сотрудники Министерства отмечали, что «собор собору рознь»⁵²⁷. В данном случае это был не только культовый памятник, а еще «памятник героизма, проявленного народом в двух оборонах Севастополя», где покоился прах адмиралов Нахимова, Истомина, Ушакова, Лазарева. Фурцева лично «обратилась... в Крымский обком с просьбой навести порядок в этом деле»⁵²⁸. Однако, вмешательство Министерства происходило только в единичных случаях. Разрушение памятников продолжалось. И. Глазунов в декабре 1962 года говорил об уничтожении целого ряда соборов в Москве, Ленинграде, уничтожении могил Минина и Пожарского: «До сих пор могила Пожарского представляет мусорную яму. Останки Осляби и Пересвета выкинуты на помойку, на саркофагах находится компрессорный завод „Динамо“»⁵²⁹. В Витебске, несмотря на массовые протесты деятелей искусств, был взорван памятник XII века — современник «Слова о полку Игореве». Глазунов говорил: «И если мы предъявляем немцам на Нюрнбергском процессе обвинение в том, что уничтожали памятники XVII и XVIII века, то что делать с секретарем исполкома Сабельниковым, который здравствует до сих пор»⁵³⁰. Писатель В. Солоухин, руководивший в московской писательской организации комиссией по охране памятников, в письме на имя Л. И. Брежнева предлагал отдать Сабельникова под суд⁵³¹.

Не в лучшем положении находились музеи страны. Они всегда были убыточными и требовали постоянной дотации. В 1953 году, по данным Пономаренко, только 10% от суммы, необходимой на содержание музеев, составляла выручка от продажи билетов. Сотрудники музеев являлись одними из самых низкооплачиваемых работников. Перед созданным в 1953 году Министерством культуры в сфере музеев главной проблемой

⁵²⁷ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 165. Л. 123.

⁵²⁸ Там же. Л. 123.

⁵²⁹ Идеологические комиссии. С. 328.

⁵³⁰ Там же. С. 328

⁵³¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 927. Л. 10.

было перераспределение экспонатов среди них, с тем чтобы с ними могло ознакомиться больше посетителей. Эта работа обосновывалась тем, что «в трех крупнейших музеях (Третьяковская галерея, Эрмитаж, Русский музей) имелось более 3 миллионов произведений искусства, а экспонируется всего 42 тысячи, или 1%, следовательно, 98,6% сокровищ недоступны обозрению, скрыты от народа в подвалах. В то же время многие музеи даже столиц союзных республик и крупных городов поражают своей бедностью»⁵³². В течение 1953–1956 годов Министерство культуры СССР проводило большие работы по перераспределению экспонатов из центральных в региональные музеи, по итогам которой музеи союзных республик и областных центров РСФСР получили солидные собрания памятников изобразительного искусства (они составляют основу их коллекций до сих пор).

В течение исследуемого периода Министерством проводилась работа по восстановлению музеев. Так была восстановлена экспозиция музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина (здесь с 1949 года находилась выставка подарков И. В. Сталину). В 1962 году были закончены мероприятия по восстановлению комплекса панорамы «Бородинская битва»⁵³³. В 1961 году Министерство занималось организацией музея подарков СССР от советских граждан, зарубежных делегаций, официальных лиц и туристов. Открытие музея намечалось провести 15 августа 1961 года, в Кремле, на экспозицию должно было быть выставлено около 2500 предметов⁵³⁴. Однако Отдел культуры ЦК посчитал, что экспозиция музея подобрана неудачно и вынес решение её не открывать⁵³⁵. В 1963 году 86% всех музеев находилось в ведении Министерства культуры⁵³⁶. В целом по стране

⁵³² ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 1. Л. 45.

⁵³³ Там же. Д. 165. Л. 7.

⁵³⁴ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 135. Л. 124.

⁵³⁵ Там же. Л. 125. В связи с этим в 1963 году в Министерстве культуры говорили: «за два года мы могли бы 200 тысяч советских граждан познакомить с экспонатами этого музея» (ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 165. Л. 26).

⁵³⁶ РГАНИ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 627. Л. 31.

можно отметить тенденцию к некоторому росту количества музеев по сравнению с 1953 годом. Более внушительным (почти в два раза) был рост их посещаемости⁵³⁷:

	1940	1953	1958	1961	1962
количество музеев	991	909	870	938	937
количество посетителей (тыс. человек)		29 808	39 873		55 736

Министерство руководило делом пополнения экспонатов центральных музеев страны — выделяло средства на закупку произведений искусства: Государственной Третьяковской галерее, Музею имени Пушкина, Эрмитажу, Русскому музею, музею Восточных культур⁵³⁸. Закупка экспонатов производилась по спискам, представляемым музеями. Причем ленинградские музеи находились в более выгодном положении, они пользовались в этом смысле определенной автономией — часть средств предоставлялась им на расходы по собственному усмотрению⁵³⁹. Расходы на содержание музеев и выставок за период 1953–1962 годов выросли с 14,7 миллионов рублей до 23,5 миллионов⁵⁴⁰.

Министерство контролировало состояние работы, экспозиции центральных музеев. В 1956 году Михайлов внес в партийные органы предложение о строительстве нового здания Третьяковской галереи⁵⁴¹. В 1958 году Министерство обращалось в ЦК с просьбой о предоставлении дополнительной площади Эрмитажу.

⁵³⁷ РГАНИ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 627. Л. 31.

⁵³⁸ Там же. Ф. 5. Оп. 36. Д. 75. Л. 122.

⁵³⁹ Там же. Л. 123.

⁵⁴⁰ РГАНИ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 627. Л. 34.

⁵⁴¹ Там же. Ф. 5. Оп. 36. Д. 26. Л. 78.

КУЛЬТУРНЫЙ ОБМЕН

Вопросы культурного сотрудничества в СССР можно условно разделить на два уровня: культурный обмен внутри страны и международное сотрудничество. Основной формой внутреннего культурного обмена в рассматриваемый период являлись декады литературы и искусства и фестивали. Декады предоставляли зрителям возможность ознакомиться с лучшими достижениями национальных театра, оперы, балета, самодеятельности, а деятелям культуры союзных республик давали возможность широкой популяризации своего искусства. Однако наряду с этими положительными моментами в практике проведения декад имелись недостатки: парадность, убытки от декад, нарушение нормальной работы театров во время их проведения и во время длительной (4-х — 5-ти месячной) подготовки к декадам, кроме того, на них происходило периодическое пополнение состава участников за счет московских артистов. В 1958 году Михайлов, в связи с приведенными доводами, обратился в ЦК КПСС с вопросом о целесообразности дальнейшего проведения декад. Конкретных предложений об изменении практики культурного обмена Министерство не предлагало, лишь отмечало, что можно было бы продумать систему мероприятий, которые могли бы «содействовать дальнейшему развитию искусства республик и широкой его пропаганде в не меньшей степени, чем декады литературы и искусства»⁵⁴². Отдел культуры ЦК не поддержал предложения Министерства.

Международное сотрудничество в данный период развивалось по нескольким направлениям: обмен художественными коллективами и исполнителями и оказание помощи, главным образом, развивающимся странам. По сравнению с предыдущим, произошел серьезный прорыв в плане культурного обмена. До 1953 года факты выезда советских артистов и демонстрации выставок за рубежом были единичными (и то, как правило, в социалистические и развивающиеся страны). Характерны примеры с проведением выставок изобразительного искусства:

⁵⁴² РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 83. Л. 22.

в 1951 году было проведено всего три выставки за рубежом (ГДР, Польша, Индия), в 1955 году — 5 (Чехословакия, Финляндия, Китай, два раза в Польше), в 1958 году — 16⁵⁴³. Культурный обмен становился систематическим — во второй половине 1950-х годов был подписан целый ряд договоров между СССР и зарубежными государствами. Резко увеличилось количество человек, выезжавших из Советского Союза по планам культурного обмена. Если в 1955 году из СССР было командировано около 2500 деятелей культуры в 44 страны⁵⁴⁴, то в 1963 году — 17 680 человек. СССР посетило в 1955 году 2200 деятелей культуры из 30 стран, а в 1963 году 19 630⁵⁴⁵. Только в 1957 году Министерством культуры отмечалось, что «за последнее время наши артисты побывали в таких странах, где еще представители советского искусства не были известны: в Турции, Эфиопии, Ливии, Судане, Таиланде, Чили, Эквадоре, Кубе, Коста-Рике и др.»⁵⁴⁶. Резкое увеличение количества выезжавших за рубеж на гастроли побудило Министерство выступить с предложением о том, чтобы ему было разрешено самостоятельно (минуя комиссию ЦК по выездам за границу) направлять советских артистов в социалистические страны, увеличивать их срок пребывания, если будут такие пожелания принимающей стороны⁵⁴⁷. Кроме того, Министерство просило разрешения самостоятельного приглашения деятелей культуры из стран «народной демократии». Однако, Отдел культуры ЦК отверг даже такое частичное покушение на исключительные прерогативы и контрольные функции партийных органов со стороны государственных. Резолюция Д. А. Поликарпова гласила, что предложение Министерства является «неприемлемым»: «Многочисленные факты показывают, что работники Министерства допускают несерьезное отношение к организации поездок советских артистов за границу и к приглашению зарубежных коллективов в СССР. К тому же осуществление предла-

⁵⁴³ Информационный бюллетень Министерства культуры СССР. М., 1959. С. 70.

⁵⁴⁴ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 43. Л. 102.

⁵⁴⁵ Ежегодник БСЭ — 1964. С. 102.

⁵⁴⁶ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 43. Л. 102.

⁵⁴⁷ Там же. Л. 105.

гаемых т. Михайловым мероприятий привело бы к снижению контроля ЦК КПСС за организацией культурного обмена с зарубежными странами»⁵⁴⁸. Однако, контроль со стороны партийных органов все же не исключал скандальных ситуаций, связанных с пребыванием советских артистов за границей. Самый известный пример в течение рассматриваемого периода связан с Р. Нуреевым, во время гастролей в Париже отказавшимся вернуться в СССР.

Гастроли советских артистов за рубежом приносили большие доходы в государственный бюджет. Министерство культуры сообщало, что только за гастрольную поездку, например Святослава Рихтера в Италию и Францию в 1963 году государству будет сдано 50 тысяч долларов прибыли⁵⁴⁹. Тем не менее, несмотря на такие прибыли, партийные органы и КГБ с крайней подозрительностью относились к выездам на гастроли в капиталистические страны. Например, в 1956 году Министерство культуры ходатайствовало о разрешении выезда С. Рихтера. КГБ выступил против, а Отдел культуры согласился, с тем, однако условием, чтобы его сопровождал специальный чиновник из Министерства⁵⁵⁰. При рассмотрении просьб Министерства о посылке на зарубежные гастроли Отдел культуры руководствовался также количеством выездов за границу того или иного деятеля культуры. В сентябре 1956 года он не разрешил выезд в США Д. Ойстраха, так как в том году знаменитый скрипач уже был там в январе и, кроме того, выступил в 13 странах⁵⁵¹. С гастролями крупных коллективов в финансовом плане дело обстояло неоднозначно. В тех случаях, когда были проведены подготовительные мероприятия (реклама, анонсирование и т. п.) гастроли приносили прибыль, и, наоборот, при плохой их организации они приносили убытки. В этом смысле весьма показателен пример гастролей советского цирка. Без предварительного анализа и расчета и при плохой организации, даже в территориально близкой к СССР Скандинавии они прошли

⁵⁴⁸ Там же. Л. 106.

⁵⁴⁹ Там же. Д. 143. Л. 208.

⁵⁵⁰ Там же. Д. 24. Л. 70–74.

⁵⁵¹ Там же. Л. 116.

с убытками, а в далекой Бразилии (коллектив — 50 человек), только расчеты показали, «что с нашей стороны не потребуется инвалютных затрат, и что в итоге гастролей в доход союзного бюджета будет сдано не менее 426 000 инвалютных рублей»⁵⁵². С расширением культурного сотрудничества партийно-государственные органы пытались способствовать продвижению отечественных фильмов на мировом экране. В 1956 году из числа ведущих кинодержав на внешний рынок представляли: США — до 250 кинофильмов, Франция — до 100, Италия — до 85, СССР — до 30⁵⁵³. При этом констатировалось, что, например, в странах Азии и Африки «совсем не знают советских артистов, зато знают наперечет всех американских и прочих „кинозвезд“, чьи портреты вывешены в фойе кинотеатров»⁵⁵⁴. Приобретение иностранных фильмов в СССР было поставлено в зависимость от экспорта в ту или иную страну⁵⁵⁵. В качестве первоочередных мер для улучшения проката за рубежом ставилась задача улучшения рекламы советского кино. Директор Института востоковедения АН СССР Б. Гафуров, составивший записку о состоянии проката отечественных фильмов в развивающихся странах, писал: «Если мы вообще против системы рекламы „кинозвезд“ в Советском Союзе, то не в наших силах перевоспитать заграничную публику. Для того чтобы социалистическая идеология пробила себе дорогу, нужно научиться хорошо рекламировать наши фильмы, являющиеся носителями этой идеологии»⁵⁵⁶.

При этом прокат советских «фильмов за границей не давал ощутимых коммерческих результатов»⁵⁵⁷. Министерство культуры предлагало увеличить ассигнования на рекламу и брать в аренду кинотеатры за рубежом для показа советских фильмов⁵⁵⁸. Министерство принимало участие в разработке ставок гонорара советским артистам за выступления за границей.

⁵⁵² РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 73. Л. 20.

⁵⁵³ Там же. Д. 82. Л. 46.

⁵⁵⁴ Там же. Оп. 30. Д. 237. Л. 146.

⁵⁵⁵ Там же. Д. 82. Л. 47.

⁵⁵⁶ Там же. Д. 237. Л. 146.

⁵⁵⁷ Там же. Оп. 36. Д. 237. Л. 153.

⁵⁵⁸ Там же. Д. 82. Л. 48.

В 1961 году Фурцева предложила отрегулировать нормы ставок. Дело в том, что к тому времени советские артисты получали за выступления в СССР и в капиталистических странах больше, чем в социалистических. Ввиду этого гастроли знаменитых артистов в социалистических странах были непривлекательны с коммерческой точки зрения. Кроме того, в странах «народной демократии» советские артисты вынуждены были выступать с так называемыми «шефскими концертами», которые им не оплачивались⁵⁵⁹. Министерство внесло предложение установить ставку за выступление в социалистических странах равной ставке за выступление в СССР. Отдел культуры выступил против, мотивировав это тем, что существовавшая система оплаты была и так достаточно высока, а повышение ставок привело бы к уменьшению поступлений инвалюты в Госбюджет⁵⁶⁰.

Поскольку среди артистов наибольшей популярностью пользовались поездки в капиталистические страны, а наименьшей — гастроли в отдаленные районы СССР (на целину, в Сибирь и т. п.), Министерство культуры разрабатывало ряд мероприятий, при которых гастроли за рубеж ставились в зависимость от числа поездок по СССР. Тем не менее, ряд известных артистов под всяческими предлогами пытались отказаться от части гастролей внутри страны. В качестве положительного примера в этом смысле один из сотрудников Министерства приводил М. Ростроповича: он «ездил в Заполярный круг, и на целину, и в Якутию, и в Сибирь. Вот товарищ. И когда идет разговор о поездке его за границу, он никогда не ставит вопрос: сколько будут платить?»⁵⁶¹.

При участии сотрудников Министерства составлялся репертуар артистов и коллективов, выезжающих за рубеж на гастроли. Однако исполнители, находясь за границей, иногда меняли ранее утвержденную программу. Фурцева говорила: «Бывает и так, что, представив здесь на утверждение программу, включающую советские произведения, исполнители, оказавшись за рубежом, фактически выступают с другой программой»⁵⁶². Для усиления

⁵⁵⁹ Там же. Д. 136. Л. 175.

⁵⁶⁰ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 136. Л. 177.

⁵⁶¹ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 103. Л. 133.

⁵⁶² Там же. Д. 165. Л. 154.

контроля за репертуаром гастролеров и их персональным составом 1963 году была создана специальная комиссия при министре с участием творческих отделов. Тогда же в отделе музыкальных учреждений говорили, что «мы добились того, что ни один исполнитель и ни один коллектив не выезжает, не имея в своем репертуаре произведений советских композиторов»⁵⁶³.

Вторая половина 1950-х годов отмечена резким увеличением количества проведенных фестивалей, выставок, посещения Советского Союза иностранными деятелями искусства. В этой связи нельзя не сказать о контрпропагандистской практике Министерства. Поскольку проведение гастролей советских артистов и выставок за рубежом рассматривалось, прежде всего, как пропаганда советских достижений, то соответственно к гастролям и выставкам из капиталистических стран относились, как к пропаганде капиталистического строя. Поэтому Министерством культуры вырабатывались специальные меры контрпропаганды. Показательный пример привел один из сотрудников Министерства культуры: в 1960 году, «во время выставки США в Москве огромный отряд проделал большую работу по контрпропаганде, чтобы отвлечь внимание любителей выставок от американской выставки. Была выставка чешского стекла, был первый Международный фестиваль кинофильмов в Москве и ряд других мероприятий. И, как вы знаете, американская выставка не имела никакого успеха, кроме чистого любопытства»⁵⁶⁴.

СССР всегда оказывал поддержку странам социалистического блока, а также развивающимся странам. Эта помощь распространялась и на сферу культуры. В рассматриваемый период проблемы оказания помощи странам «третьего мира» были особенно актуальны в связи с развернувшимся антиколониальным движением и провозглашением независимости стран Азии и Африки. Некоторые инициативы выдвигало в этой связи Министерство культуры. В этой сфере особенно ярко проявился приоритет идеологической составляющей над финансовой прибылью. Так, в 1957 году Михайлов обратился в ЦК с предложением

⁵⁶³ ЦАОДМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 165. Л. 185.

⁵⁶⁴ Там же. Д. 129. Л. 82.

нием об оказании помощи Египту в деле развития кино. Показательно, что само руководство Египта не обращалось в СССР с просьбой о подобной помощи (президент страны А. Насер в беседе с советским послом лишь высказывал намерение обратиться к Советскому Союзу за помощью)⁵⁶⁵. За счет советской стороны министр предлагал построить широкоэкранный кинотеатр в Каире (вспомним, что в самом СССР на тот момент таких кинотеатров катастрофически не хватало — из-за этого съемочные группы вынуждены были снимать два варианта одной и той же картины — обычный и широкоэкранный), лабораторию, помочь специалистами, принять на обучение египтян, сделать постановку 2–3 совместных фильмов. Выгоды советской стороны при осуществлении этого предложения состояли бы только в том, что появилась бы возможность для пропаганды советского кино (дублирование на арабский язык 25 фильмов). Однако, при том неудовлетворительном состоянии, в котором находился прокат советских фильмов за рубежом, и эти выгоды были сомнительны. Отдел культуры ЦК (Рюриков) отклонил просьбу Министерства, посчитав, что ему следовало бы обратиться с конкретными предложениями «на основании просьбы соответствующих египетских организаций, после того, как она поступит»⁵⁶⁶. С подобным предложением, которое также не было принято, Михайлов обращался и в отношении Вьетнама.



Образование Министерства культуры СССР в марте 1953 года произошло в контексте «министерской реформы». В первый год своего существования Министерство культуры являлось многофункциональным ведомством, равному которому по сфере деятельности и кругу полномочий не было ни до, ни после в отечественной истории. Оно занималось всеми отраслями культуры за исключением литературы. Однако, вскоре высшее политическое руководство пришло к выводу, что новое государственное учреждение слишком громоздко. В результате разукрупнения

⁵⁶⁵ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 53. Л. 31.

⁵⁶⁶ Там же. Л. 35.

Министерства и выделения из его состава новых ведомств по отраслям культуры, к 1964 году в подчинении у Министерства остались только те сферы искусства, которыми до 1953 года руководил Комитет по делам искусств. Но, в отличие от последнего, Министерство культуры было главным среди всех государственных учреждений, руководивших искусством.

На протяжении исследуемого периода по инициативе Министерства происходило перераспределение полномочий между учреждениями, руководившими культурой. В 1953–1957 годах расширились права местных органов власти, была дана большая самостоятельность учреждениям культуры (например, в определении репертуарной политики, подбора состава труппы театров и т. п.). С 1963 года намечается противоположная тенденция к централизации управления культурой: в непосредственное ведение Министерства передавались некоторые учреждения культуры, ранее находившиеся в республиканском подчинении. В системе партийно-государственных органов управления художественной культурой Министерство занимало подчиненное положение по отношению к соответствующим органам ЦК КПСС. Культурная политика разрабатывалась на уровне самого высшего партийного руководства — Первого секретаря ЦК, Секретариата и соответствующего Отдела ЦК. Они выносили окончательные вердикты по всем принципиальным вопросам развития художественной культуры. Партийные лидеры давали частые конкретные указания, оценки относительно того или иного произведения в беседах с руководителями Министерства культуры, которые в большинстве случаев нигде не фиксировались, но, тем не менее, имели важное, иногда определяющее влияние на судьбу того или иного кинофильма, спектакля, программы гастролей, выставки, и т. п. Министерство занималось претворением решений партийных органов в жизнь. Отделы ЦК осуществляли также контроль за деятельностью Министерства.

Большое значение имел такой косвенный рычаг управления, как внедрение в жизнь новых технических достижений. Поворот в технической политике наметился в 1954–1955 годах. Его последствия стали ощутимы уже в конце 1950-х годов. С одной стороны — внедрение в короткие сроки технических новшеств

в кинематографе, с другой — расширение сети кинопроката и соответственно возможности большего числа жителей страны приобщения к самому популярному из всех искусств.

При рассмотрении взаимоотношений Министерства с вышестоящими структурами нельзя не отметить характерную особенность. Значительное число новых, принципиальных предложений разрабатывалось Министерством культуры по поручению вышестоящих структур (например, изменение цен на билеты в кино и театры, увеличение выпуска художественных фильмов в середине 1950-х годов). Предложения, с которыми Министерство обращалось в ЦК и Совет министров, получали поддержку только в тех случаях, если они были в русле инициатив высшего партийного руководства.

Проводившаяся Министерством культуры линия на увеличение производства кинофильмов благотворно сказалась на привлечении в кино новых режиссеров, которые определили творческое своеобразие советского кино на протяжении 1960–1980-х годов и продолжают оказывать огромное влияние на современное российское киноискусство. В начальный период своей деятельности Министерство само побуждало деятелей кино к расширению круга тем творчества. Некоторые работники Министерства остро критиковали практику «малокартинья» объективно способствуя развитию кино. Деятели кино освобождались от мелочной опеки и регламентации творческого процесса. Партийно-государственная критика не лишала авторов права на дальнейший поиск в том же направлении (в отличие от предыдущего периода, когда раскритикованный режиссер вынужден был или покинуть профессию, или заниматься съемкой фильмов в несвойственном ему стиле по решению руководства). В 1953–1963 гг. также имелись попытки, и в частности со стороны Министерства, навязывания тем для творчества, но они не были столь категоричными. Нельзя не заметить, что многие фильмы, созданные в течение рассматриваемого периода, составляют золотой фонд советского кино.

Значительно изменилась практика управления театрами. Им была дана возможность выбора репертуара (хотя контроль оставался в руках партийно-государственных структур),

заключения договоров с авторами на написание новых пьес. Можно выделить два этапа в финансовой политике по отношению к театрам: до конца 1950-х годов — увеличение государственной дотации и с конца 1950-х годов тенденция к переводу театров на самоокупаемость.

Уменьшение дотации на содержание театров положительно сказалось на состоянии государственного бюджета, однако, положение самих театров ухудшилось. Несколько уменьшилось количество театров, более глубокие изменения произошли в организации работы театров, перешедших на самоокупаемость. Некоторым театрам для обеспечения нормальных финансовых поступлений приходилось проводить на гастролях круглый год, разделившись при этом на две труппы. 1963 год был отмечен некоторым усилением контроля со стороны Министерства за состоянием репертуара театров и принятия пьес на госзаказ. Однако, это не означало возвращения к практике тотального контроля в данной сфере.

На начальном этапе своей деятельности Министерство приложило немало усилий для улучшения организации труда художников, обеспечения их нормальной деятельности, предоставления большему числу художников возможности выставлять свои произведения. Министерство ориентировало художников на создание разноплановых произведений. Увеличилось количество художественных выставок, число работ участвовавших в них, а также количество посетителей. Благодаря изменению государственной политики в области изобразительного искусства оживилось творчество художников нереалистического направления. Они получили возможность выставлять свои работы (вплоть до 1963 года). После посещения Хрущевым Манежа художники-нереалисты не могли официально выставлять свои произведения. Однако художники, названные «формалистами и авангардистами», не причислялись автоматически к «антинародному, вражескому» направлению, а скорее рассматривались как «заблудшие овцы».

Министерство культуры занималось рассмотрением проектов и установки памятников общегосударственного значения. В течение исследуемого периода было установлено несколько

знаковых памятников и монументов. На создании новых памятников отрицательно сказалось уменьшение государственного финансирования в начале 1960-х годов. Этим обстоятельством в большой степени объясняется наличие целого ряда нереализованных проектов.

Охрана памятников всегда находилась на периферии внимания высших органов управления. Министерство в 1950-х годах пыталось переложить ответственность на местные органы, а последние, в свою очередь, пренебрежительно относились к охране памятников. Положение в этой области изменилось с приходом в Министерство Фурцевой, которая обозначила проблему и пыталась наметить пути ее решения. Однако, несмотря на усилия Министерства, положение с охраной памятников в целом оставалось удручающим, и в начале 1960-х гг. даже ухудшилось. Его вмешательство лишь в единичных случаях спасало тот или иной памятник от разрушения.

С 1953 года произошло резкое увеличение объема культурных связей, в особенности с зарубежными странами. Министерство пыталось способствовать росту культурного обмена.

Таким образом, по сравнению с предыдущим (послевоенным) периодом в развитии советской художественной культуры, в 1953–1963 гг. произошел настоящий прорыв и в качественном, и в количественном отношении. Свой вклад в этот подъем внесло Министерство культуры СССР.





О ДЕЯТЕЛЬНОСТИ Н. П. ОХЛОПКОВА НА ПОСТУ ЗАМЕСТИТЕЛЯ МИНИСТРА КУЛЬТУРЫ СССР

Известный советский режиссер и актер Н. П. Охлопков оказал, без преувеличения, значительное влияние на отечественную культуру и искусство. Изданы его статьи по искусству¹, вышла книга о его творчестве². Но еще одна сторона жизни и деятельности Охлопкова остается практически не изученной. А ведь Николай Павлович в 1954–1955 гг. занимал должность заместителя министра культуры СССР, стал первым представителем художественной интеллигенции в стране, занявшим столь высокий пост. А затем длительное время входил в состав коллегии — высшего руководства Министерства культуры СССР.

В Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ) в Москве находится на хранении фонд Министерства культуры СССР. Специального раздела, посвященного Н. П. Охлопкову, в составе указанного фонда нет, но в нем

¹ Охлопков Н. П. Статьи. Воспоминания. М., 1986.

² Велехова Н. А. Охлопков и театр улиц. М., 1970.

имеются протоколы и стенограммы заседаний коллегии министерства, по которым можно проследить деятельность Охлопкова на должности заместителя министра. Коллегию министерства в середине 1950-х гг. старались собирать раз в неделю. Председательствовал на ней министр, а в случае его отсутствия — первый заместитель. Документы о деятельности Н. П. Охлопкова на посту заместителя министра культуры также отложились в Государственном архиве Российской Федерации (ГАРФ), в фонде Совета Министров СССР и в Российском государственном архиве новейшей истории (РГАНИ), в фондах отделов ЦК КПСС.

Весной 1953 г. в Советском Союзе началась новая эпоха, которую впоследствии назвали «оттепель». Министерство культуры СССР было образовано 15 марта 1953 г. в ходе так называемой министерской реформы. Впервые правительственное ведомство с таким названием было создано именно в Советском Союзе и лишь потом в других странах. В состав Министерства культуры СССР вошли существовавшие на момент его образования правительственные учреждения, занимавшиеся вопросами культуры и искусства. В их числе Министерство кинематографии, Комитет по делам искусств, Комитет радиотелевизионной информации, Главполиграфиздат и др.³ По состоянию на весну 1954 г. Министерство культуры СССР руководило созданием кинофильмов, кинопрокатом, театрами, установкой памятников и их охраной, процессом книгоиздания и полиграфическим делом в стране, радиовещанием и зарождавшимся в тот период телевидением, домами культуры и клубами, библиотеками, а также занималось вопросами культурного сотрудничества с зарубежными странами. После образования министерства в марте 1953 года на руководящие должности были назначены руководители бывших ведомств, отвечавших за разные отрасли культуры. Так, например, одним из первых заместителей министра культуры СССР стал бывший министр высшего образования СССР — С. В. Кафтанов, другим первым заместителем — бывший министр кинематографии СССР И. Г. Большаков, одним

³ ГАРФ. Ф. 5446. Оп. 88. Д. 1764. Л. 156 и Д. 1756. Лл. 116, 166.

из заместителей министра — бывший председатель Комитета по делам искусств Н. Н. Беспалов. Министром культуры СССР был назначен П. К. Пономаренко, до того никогда вопросами культуры непосредственно не занимавшийся. В феврале 1954 г. Пономаренко был переведен на работу в Казахстан — стал первым секретарем ЦК республиканской компартии. Новым министром культуры в начале марта 1954 года был назначен Георгий Федорович Александров. Он известен как автор работ по философии, в 1940-х гг. занимал пост заведующего одного из отделов ЦК ВКП(б). Масштабные перемены в руководстве Министерства начались весной 1954 года. Со своих постов были сняты сначала Н. Н. Беспалов, а затем И. Г. Большаков. На должности заместителей министра были назначены новые люди: искусствовед В. С. Кеменов, бывший коллега Александрова по работе в аппарате ЦК Ф. Д. Хрустов, Н. Е. Твердохлебов, А. И. Назаров, Н. Н. Калмыков. Сменилось и руководство некоторых управлений Министерства культуры. В состав коллегии Министерства на протяжении 1954 г. были введены представители творческой интеллигенции: в начале апреля — писатель К. М. Симонов, театральный режиссер Н. П. Охлопков и композитор Д. Б. Кабалевский, в июне — кинорежиссер Г. В. Александров, а в октябре — кинорежиссер И. А. Пырьев⁴. В конце мая 1954 г. Н. П. Охлопков был назначен на должность заместителя министра культуры СССР. Именно Николай Павлович стал первым представителем художественной интеллигенции, назначенным на пост заместителя министра культуры, причем спустя год после его образования⁵ (на момент своего назначения Охлопков возглавлял Театр имени В. В. Маяковского в Москве). Так, к государственному руководству культурными процессами в стране весной 1954 г. пришли новые люди, а затем на протяжении 1954 г. постепенно произошло практически полное обновление руководящего состава министерства.

⁴ Гершзон М. М. Министерство культуры СССР в 1953–1963 гг. // Русский сборник. М., 2010. — Т. 8. С. 276.

⁵ В советской истории до этого был пример, когда пост заместителя министра кинематографии в середине 1940-х гг. занимал творческий работник — известный кинорежиссер М. Калатозов.

Как заместитель министра, Охлопков курировал в Министерстве сферу кинематографии и театры. В частности, принимал участие в разработке тематических планов производства художественных фильмов на киностудиях Советского Союза. Документы свидетельствуют, что Николай Павлович весьма активно включился в работу Министерства. Почему же именно Охлопков — театральным режиссером — был назначен курировать сферу кино? А не, например, один из авторитетных кинорежиссеров? Ответ достаточно прост. Практически все корифеи отечественного кино на протяжении предшествующих лет были вынуждены снимать в несвойственной им манере. В начале «оттепели» они оказались не готовы к воплощению новых установок, поступавших от руководства страны. Можно утверждать, что значительная часть маститых режиссеров воспринимали эти установки с некоторым недоверием.

С весны 1953 года высшее политическое руководство страны предпринимало энергичные шаги в значительной корректировке того курса, который проводился во многих областях внутренней и внешней политики в последние сталинские годы. Министерство культуры СССР не разрабатывало культурную политику, а лишь занималось воплощением установок, поступавших от высшего руководства страны. В период 1954 — начала 1955 гг. эти установки исходили от Председателя Совета Министров СССР Г. М. Маленкова и Первого секретаря ЦК КПСС Н. С. Хрущева. Особенность данного периода состояла в том, что лидеры страны поощряли руководителей Министерства культуры к проявлению инициативы. Так, руководство Министерства занималось не только реализацией установок, исходящих от вышестоящих инстанций, но и отчасти само было активным источником разработки культурной политики в 1954–1955 гг. в рамках заданного направления.

На коллегии Министерства, состоявшейся 28 июля 1954 года, Охлопков заявил: «Когда я говорю с творческими работниками о том, что довольно принимать сценарии с схематическими образами, что нужны живые, полнокровные люди, то ко мне творческие работники начинают присматриваться, что это — моя личная линия как художника или же это линия Министерства?»

Потому что не так просто люди работали последние годы над тем, чтобы человек перестал быть живым человеком, чтобы быть вешалкой, выбивали все, а теперь они присматриваются и думают, что это выдумка Охлопкова или его творческая позиция, когда мы говорим, что надо показывать живую личность, что любовь нужна и т. д. Так они говорят, что это за странности такие»⁶. И, обращаясь к министру, сказал: «Я очень просил бы Георгия Федоровича выступить с программной речью для сценаристов, для режиссеров, как он уже сделал в Ленинграде. У меня есть сведения, что Ваше выступление в Ленинграде расценивается очень высоко...»⁷. Один из руководителей Петроградского райкома КПСС отметил, что в выступлении на «Ленфильме» Н. П. Охлопков «ориентировал слушателей на то, что пора прекратить решение творческих вопросов в кабинетах и на совещаниях... Свою речь т. Охлопков закончил словами о том, чтобы режиссеры и сценаристы писали для кино все, что они чувствуют, писали при том смелее, и что до тех пор, пока он находится на посту зам. министра, поддержка им во всем будет оказана»⁸.

В начале апреля 1954 г. Н. П. Охлопкову, вместе с другими руководящими сотрудниками министерства, было поручено разработать предложения «о порядке утверждения тематического плана производства кинофильмов, запуска их в производство, приемки и разрешения их выпуска на экран»⁹. Ранее запуск фильмов в производство осуществлялся только по постановлению правительства, оно же выносило окончательный вердикт относительно выхода кинокартин в прокат. Правительство приняло предложения Министерства культуры СССР.

В начале 1950-х гг. в Советском Союзе создавалось небольшое количество художественных фильмов. Этот период получил название «малокартинье». Антирекорд поставлен в 1951 году, когда было выпущено всего семь полнометражных фильмов, притом что не все они были художественными. Снимались

⁶ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 232. Лл. 127–128.

⁷ Там же. Л. 127.

⁸ Гершзон М. М. Министерство культуры СССР в 1953–1963 гг. // Русский сборник. М., 2010. — Т. 8. С. 296.

⁹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 211. Л. 3.

преимущественно фильмы на историко-биографические темы и фильмы-спектакли. Популярностью эти работы не пользовались. В центре всех историко-биографических фильмов — герой (можно даже сказать, супергерой, по определению М. Чиаурели — «сверхчеловек»), который одерживает одну победу за другой. С его появлением разрешаются сложные проблемы, наступает гармония. Этот герой ставился над народом. В немногочисленных фильмах на современные темы практически не затрагивалась личная жизнь человека, преобладал показ производственных отношений. Например, известный советский поэт, член Художественного совета Министерства кинематографии СССР А. А. Сурков сказал, что главным героем одного из художественных фильмов той эпохи «Донецкие шахтеры» является... комбайн. Фильмы в начале 1950-х гг. снимались по определенному шаблону. В декабре 1954 года Охлопков с трибуны коллегии Министерства культуры СССР так выразился: «... это был ужас, а не историко-биографические фильмы»¹⁰. А ведь еще два года до этого высказывания историко-биографические кинокартины считались главными в плане производства, а некоторые созданные фильмы, еще до выпуска их на экран, руководителями бывшего Министерства кинематографии и его художественного совета признавались шедеврами. Начиная с апреля 1953 года по указанию высшего политического руководства страны Министерство культуры занялось коренной переработкой тематического плана художественных фильмов на 1953–1954 гг. Главный упор в плане был на съемки картин современной тематики. Охлопков с начала работы в Министерстве был одним из тех руководителей, кто активно ратовал за воплощение новых установок. Одной из первых кинокартин, созданных по измененному плану, стал музыкальный фильм «Веселые звезды» (реж. В. Строева), который, возможно, не стал выдающимся произведением, но был первым полнометражным фильмом в комедийном жанре, созданным после значительного перерыва. Он обсуждался на коллегии Министерства 14 апреля 1954 г. Николай Павлович похвалил фильм «Веселые звезды»:

¹⁰ Там же. Д. 236. Л. 135.

«Мне кажется, что это фильм хороший и что он, несомненно, будет иметь большой успех у зрителя... Мне кажется так: если давать такой фильм, то не надо бояться смеха. Смеху должно быть больше...»¹¹. Охлопков способствовал возрождению комедийного жанра в отечественном кинематографе. В частности, он стал первым, кто в Министерстве культуры предложил привлечь актера И. Ильинского к консультациям по съемкам фильмов комедийного жанра. В ответ на это предложение один из сотрудников Министерства заметил, что Ильинский и сам может играть в кино. Охлопков поддержал эту идею: «Кстати говоря, Ильинский и сам может играть в кино»¹². Комедийный дар Ильинского долгое время оставался не востребованным в полнометражном кино. Последнюю значительную роль актер сыграл в 1938 г. в фильме «Волга-Волга». Таким образом, Охлопков стал одним из инициаторов возвращения Ильинского в кинематограф. Игорь Владимирович сыграл главную роль в фильме «Карнавальная ночь», созданном в 1956 году.

Об отношении к отечественному кинематографу в начале «оттепели» Охлопков высказался так: «Все мы — зрители, актеры, режиссеры, люди искусства и не искусства — мы все сейчас и давно болеем за кино. И мы думаем, что сейчас должен быть решительный перелом в кино не только в смысле количества, но и качества фильмов...»¹³. Для того, чтобы подчеркнуть плачевное состояние советской киноиндустрии, Охлопков несколько утрировал ситуацию. Он привел в пример положение на Киевской киностудии (впоследствии Киностудия им. А. Довженко), где, по его словам, снимался один фильм в год, а студия занималась изготовлением... скамеек¹⁴. Картин на этой студии в 1954 г. действительно снималось очень мало, но не одна, а как минимум пять. Тему изменений в сфере кинопроизводства Охлопков развил при обсуждении на коллегии Министерства культуры 20 октября 1954 года. фильма «Испытание верности». Кинокартина была поставлена в измененный план съемок в мае

¹¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 229. Л. 69.

¹² Там же. Л. 109.

¹³ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 229. Л. 109.

¹⁴ Там же. Л. 120.

1953 года, а постановку осуществил один из ведущих режиссеров И. А. Пырьев. Дискуссия по фильму, состоявшаяся в Министерстве культуры СССР, должна была, по замыслу ее устроителей, продемонстрировать кинематографическому сообществу новые установки в области кино, а единодушное одобрение фильма со стороны руководства Министерства стать своеобразным знаком для остальных режиссеров. Очень хорошо об этом сказал, обращаясь к И. А. Пырьеву, министр Г. Ф. Александров: «На примере фильма «Испытание верности» идет разговор, как дальше строить; товарищи рассуждают, как пойдет развитие кинематографии. Важно то, что Ваша основная мысль встала на путь, показала бытовых людей из народа. Это очень важно, это решающее, что происходит в кинематографии. Если мы эту линию поддержим и будет несколько удач, в которых разные слои будут показаны с разных сторон, это то, что, собственно, требуется»¹⁵. Фильм Пырьева получил в целом единодушную поддержку со стороны министра и всех его заместителей¹⁶. Николай Павлович заявил: «Очень важно, что товарищи единодушно высказались о фильме. Партия и Правительство ставило вопрос о качестве наших художественных фильмов, а зритель наш голосовал против фильмов последних лет, не посещая их, ругали нас, кинематографистов». По мнению Охлопкова, получилось так, что «мы в кинематографии дошли до того, что итальянская кинематография, взяв у нас все положительное, вдруг предстала перед глазами людей как кинематография, открывающая все новое, когда первое слово принадлежит нам. У нас образы засохли...». С появлением фильма Пырьева «снова появилась на экране душа человека, его думы, сомнения. Очень важны и нужны сомнения, из которых человек делается»¹⁷. Поддержал Охлопков выход фильма С. А. Герасимова «Надежда». Название фильм получил по имени главной героини. Сюжет не был выдающимся, в ленте рассказывалось о перипетиях во взаимоотношениях молодых людей. Главная

¹⁵ Там же. Д. 234. Л. 186.

¹⁶ Там же. Лл. 169, 174.

¹⁷ Там же. Л. 180.

героиня решила поехать на целину. И именно на этой почве возникают коллизии между Надеждой и ее молодым человеком. Герасимов, бывший еще и автором сценария к фильму, при выборе названия очень хорошо уловил настроения в обществе того периода, связанные с большими ожиданиями и большими надеждами. Эта кинокартина после выхода на экраны весной 1955 года новым руководством Министерства культуры была объявлена безыдейной.

На том же заседании коллегии Министерства после обсуждения фильма «Испытание верности» рассматривался вопрос о ходе съемок картины «Великое братство». Но если первый фильм получил практически единодушное одобрение всех участников коллегии, то второй подвергся жесткой критике. «Великое братство» был одним из немногих фильмов в историко-биографическом жанре, стоящих в плане производства 1954 года. Тогда широко отмечалось 300-летие воссоединения Украины с Россией, и фильм был посвящен этим событиям. Режиссер фильма В. Петров имел опыт съемок историко-биографических фильмов и экранизаций. Но он не смог отойти от штампов и шаблонов периода «малокартинья». Одним из яростных критиков ленты был Охлопков: «Здесь показан герой, который думает за народ. Здесь нет народа, не народ, а только масса, а если Вы хотите выразить народ, то надлежит эту идею персонифицировать...»¹⁸. Охлопкова поддержал и министр: «Здесь все сделано хорошо, мастерски, но все как бы устарело. Это все тянет назад. Здесь правильно говорили, что нет народа, здесь много толпы, но не народ»¹⁹.

Весной 1954 года по решению правительства после обсуждения в Министерстве культуры были расширены права директоров театров. Охлопков выступал за предоставление больших прав директорам киностудий: «Если коллегия или сам министр будут решать вопросы выпуска каждого сценария, то они должны еще работать и с авторами, тогда Министерство не сможет решать другие вопросы и, по сути, превратится в ди-

¹⁸ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 234. Л. 199.

¹⁹ Там же. Л. 207.

рекцию кинофабрики»²⁰. Во второй половине 1954 года Охлопков работал над созданием плана экранизации произведений советской литературы, русской и зарубежной классики. В конце 1940-х — начале 1950-х гг. экранизация отечественной классики, не говоря уже о зарубежной, не осуществлялась. Охлопков мотивировал актуальность экранизации главных произведений отечественной классики в духе времени: «Надо скорее экранизировать ряд крупнейших произведений, чтобы обогнать и предупредить ту порчу, которая, несомненно, произойдет, когда наши произведения, вроде «Войны и мира», поставят Франция или Италия, что заведомо обречено на изготовление фальшивых художественных произведений, на грубое нарушение тех основ, на которых эти произведения написаны»²¹. В июле 1954 г. он выступил одним из инициаторов экранизации романа Л. Н. Толстого «Война и мир»²². Постановка впоследствии была поручена режиссеру И. А. Пырьеву²³. 1 декабря 1954 г. коллегия Министерства культуры одобрила представленный Н. П. Охлопковым план экранизаций, предложив дополнить его произведениями на комедийные темы, а также произведениями в приключенческом и научно-фантастическом жанрах²⁴.

С начала 1954 г. в Министерстве культуры неоднократно рассматривался вопрос о предоставлении больших прав директорам театров. 17 апреля 1954 г. коллегия министерства решила подготовку «предложений о расширении прав директоров театров возложить на тт. Твердохлебова и Охлопкова, имея в виду, что к выработке этих предложений необходимо привлечь директоров и главных режиссеров театров г. Москвы»²⁵.

Значительна, но неоднозначна роль Охлопкова как одного из инициаторов проведения реформ в театральной сфере. В марте

²⁰ Там же. Д. 232. Л. 116.

²¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 233. Л. 6.

²² Там же. Д. 232. Л. 123.

²³ В конце 1950-х гг. фильм был исключен из плана производства, возможно, на это решение отчасти повлияло то, что в 1956 г. вышел американо-итальянский фильм.

²⁴ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 225. Л. 5.

²⁵ Там же. Д. 211. Л. 58.

1954 г. в журнале «Театр» вышла пьеса Л. Зорина «Гости», которая сначала была разрешена к постановке. Но после нескольких представлений в Московском театре им. М. Ермоловой была запрещена Министерством культуры СССР. Пьеса обсуждалась на коллегии Министерства в апреле 1954 г. Основной упрек состоял в том, что в пьесе были в негативном свете выставлены государственные чиновники, а также противопоставлялись старшее и молодое поколения. По мнению выступавших, чиновник в пьесе показан совершенно оторвавшимся от народа, а это является клеветой на уклад жизни в Советском Союзе. Резкой критике пьесу подверг и Н. Охлопков. Вместе с тем при обсуждении новой острой социальной пьесы драматурга А. Штейна «Персональное дело» в августе 1954 г. Охлопков был среди самых яростных ее защитников: «Эта пьеса по постановке вопросов и их решению очень остра и таких пьес давно не было. У нас были либо лакировочные пьесы, замазывающие факты большого жизненного значения, показывающие, будто их не бывает... и второе — бывает другая вещь, наиболее ярким продуктом чего явились «Гости». Отвратительная пьеса, слабая и художественной своей стороной, и совершенно порочная, антипартийная пьеса по образам, созданным в ней...»²⁶.

Во время обсуждения «Персонального дела» Н. П. Охлопков вступил в спор с другим заместителем министра — Ф. Д. Хрустовым, который ее критиковал. Обращаясь к Хрустову, Охлопков сказал: «Громко, властно заявила о своем существовании правда, та правда, о которой вы говорите, что она не существует. Сколько людей вернулись в партию после того, как партия и ЦК очень строго разбирают дела и возвращают людей не только с соседней улицы, а из далеких краев сибирских! А вы в это время говорите, что таких вещей не бывает. До сих пор люди возвращаются из далекой ссылки, из тюремных камер, а не только из соседних углов. Как это можно отрицать? Весь народ говорит, что это правда, а вы говорите, что это неправда. Вы вступаете в борьбу не с автором, а с правдой. Вся пьеса говорит о том, что партия никогда не ошибается»²⁷. Очень важно подчеркнуть сам

²⁶ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 233. Л. 22.

²⁷ Там же.

факт того, что Охлопков упомянул о реабилитации и возвращении людей 5 августа 1954 г., т. е. за полтора года до известного XX съезда КПСС²⁸. Эта констатация факта возвращения незаконно обвиненных людей из тюрем до начала публичной критики культа личности свидетельствует об определенном гражданском мужестве Николая Павловича. Охлопков стал первым, кто в открытой форме с высокой трибуны Министерства заявил о репрессированных. Пьеса Штейна получила одобрение коллегии в августе 1954 г. и была разрешена к постановке. Она заняла второе место по количеству постановок в театрах страны в первом полугодии 1955 года²⁹.

Основными направлениями работы Н. П. Охлопкова в должности заместителя министра, как уже отмечалось, были кино и театр. Но при обсуждении на коллегиях он высказывался и по другим вопросам искусства. Изменения в начале «оттепели» происходили практически во всех областях искусства. Например, изменились установки в сфере создания памятников. Так, в плане возведения памятников, представленном Министерством культуры в конце 1953 г., не предусматривалось ни одного памятника Сталину в ближайшие пять лет, в то время как памятники Ленину планировалось изготовить в разных городах страны. Об изменении курса в сфере устройства памятников свидетельствует и история с памятником И. А. Крылову в г. Калинин (Твери). Проект четыре раза (!) обсуждался на коллегии на протяжении двух лет. Авторы приступили к работе над памятником в 1946 г. Он создавался по канонам, господствовавшим в искусстве на излете культа личности. Скульпторы представили результат коллегии Министерства в ноябре 1954 г. Он подвергся практически единодушной резкой критике. Охлопкову предложенный вариант не понравился — он был мрачноватым: «Это скорее трагическое лицо Бетховена, чем Крылова»³⁰. По мнению Николая Павловича, «публика будет смотреть и думать, что у него что-то случилось, мрак, отчаяние,

²⁸ На закрытом заседании XX съезда, в феврале 1956 г., был осужден культ личности.

²⁹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 436. Л. 220.

³⁰ Там же. Д. 235. Л. 48.

строгое лицо, кого-то хоронит. Все время думает, можно думать не поникшей головой, можно думать иными глазами». Перемены в отношении к памятникам — еще одно свидетельство того, что значительные трансформации в культурной политике происходили до XX съезда КПСС. Активным проводником этой новой политики в жизнь, а отчасти и разработчиком, стал Н. П. Охлопков.

Охлопков использовал свои возможности на посту заместителя министра для помощи творческим работникам. Так, в июле 1954 г. он ходатайствовал перед Хозяйственным управлением Совета Министров СССР о предоставлении путевки в санаторий кинорежиссеру-документалисту В. Ф. Варламову (одной из самых значительных его работ стал фильм «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой») ³¹. В то же время в архивах не отложились документы, которые бы свидетельствовали о том, что Охлопков использовал служебное положение для помощи руководимому им театру.

В марте 1955 г. министр культуры Г. Ф. Александров был снят с должности за «аморалку». Таким образом, он проработал министром чуть больше года. Новым министром был назначен Николай Александрович Михайлов, который длительный период возглавлял комсомол, а затем некоторое время был секретарем ЦК КПСС, отвечавшим за вопросы пропаганды. Михайлов ранее соприкасался с вопросами культуры. В частности, в бытность Генеральным секретарем ЦК ВЛКСМ он входил в состав Художественного совета Министерства кинематографии СССР и принимал участие в обсуждении создаваемых в начале 1950-х гг. фильмов. Одна из основных задач, которую решал Михайлов, — ликвидация некоей стихийности в управлении культурными процессами. А Охлопков, будучи прежде всего творческим человеком, совершенно не годился для ее выполнения. Н. П. Охлопков был освобожден от должности заместителя министра культуры СССР весной 1955 г. В автобиографии, написанной 12 августа 1957 г., Николай Павлович указывал, что он был уволен по собственной просьбе из-за невозможности

³¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 264. Л. 22.

сти совмещать обязанности заместителя министра «с работой в театре и по состоянию здоровья». Охлопков остался в руководстве Министерства, был членом коллегии в 1950–1960-х гг. По рангу он должен был принимать участие во всех заседаниях коллегии и при Михайлове, и при сменившей того в мае 1960 г. Е. А. Фурцевой. Кстати, критиковавшийся Охлопковым заместитель министра Хрустов подвергался неоднократной жесткой критике со стороны министра Михайлова и в итоге был снят должности в мае того же, 1955 г. с формулировкой «как не обеспечивший руководство»³². Но, в отличие от Охлопкова, в Министерстве культуры Хрустова не оставили.

И на должности заместителя министра, и затем, являясь членом коллегии, Н. П. Охлопков был в номенклатурной среде инородным элементом. Прежде всего, он был творческой личностью — режиссером, актером. Об этом очень ярко свидетельствуют упомянутое выступление на «Ленфильме», а также эпизод с выходом на экраны трофейного фильма «Дама с камелиями», в котором главную роль сыграла Грета Гарбо. Охлопков был в ряду тех, кто предложил разрешить прокат этого фильма на экранах страны, но не владел навыками аппаратного решения вопросов. Это подтверждается его обращением к первому заместителю министра культуры С. В. Кафтанову. Охлопков, будучи сам заместителем министра, спрашивает: «Как решить этот вопрос, с кем?»³³. Сложно представить, чтобы один заместитель министра мог обратиться к другому с подобной письменной просьбой. Заручившись поддержкой других заместителей министра и ответственных сотрудников аппарата ЦК, Охлопков обращается с просьбой о выпуске фильма на экраны к министру: его прокат даст значительный сбор³⁴.

Через год после ухода Охлопкова с должности заместителя министра культуры СССР заместителем министра (по вопросам культурных связей с зарубежными странами) был назначен другой представитель художественной интеллигенции — трубач

³² ГАРФ. Ф. 5446. Оп. 89. Д. 709. Л. 2.

³³ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 264. Л. 95.

³⁴ Там же. Д. 264. Л. 94 а.

Г. А. Орвид. Он был на этой должности чуть более года. Судя по архивным документам, Орвид значительной активности на посту заместителя министра не проявлял. Затем в высшее руководство Министерства культуры творческие работники не назначались достаточно долго: спустя более чем 30 лет министром культуры СССР был назначен режиссер и актер Н. Н. Губенко.

Вклад Николая Павловича Охлопкова в процесс преобразований, которые претерпевала культурная сфера в 1954–1955 гг., трудно переоценить. Короткий период, в течение которого он находился на должности заместителя министра, был очень насыщен и полон знаковыми событиями для отечественной культуры.



К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ ПАМЯТНИКА И.А. КРЫЛОВУ В ТВЕРИ

История создания памятника И. А. Крылова в середине XX века уникальна не только сама по себе, но и потому что, что решение о его установке было принято в одну эпоху, а обсуждение и установка памятника происходили в другую. Так, на примере истории создания этого памятника, его обсуждения и утверждения, можно проследить изменения в культурной политике в сфере создания памятников, произошедшие в середине 1950-х гг. Интерес представляет и то, что в обсуждении проекта памятника Крылову принимали участие не только скульпторы, чиновники, но и известнейшие деятели отечественного искусства. Например, кинорежиссер Г. В. Александров, главный режиссер театра им. В. Маяковского, актер Н. П. Охлопков, композитор и директор Большого театра М. И. Чулаки, композитор Д. Б. Кабалевский. Памятник И. А. Крылову обсуждался на коллегии Министерства культуры СССР несколько раз на протяжении двух с половиной лет.

Документы об обсуждении проекта памятника И. А. Крылову в г. Калининe отложились в фонде 2329 «Министерство культуры СССР», опись 2 (Канцелярия), где имеются протоколы

и стенограммы высшего органа Министерства — коллегии, а также материалы к ним: как вспомогательные — документы подготовленные к заседаниям (среди них переписка по вопросам, рассматриваемым на данном заседании, прежние решения коллегии и т. п.), так и решения коллегии — постановления и приказы по Министерству культуры СССР. Именно в ведении Министерства культуры СССР с момента его образования находилось руководство делом создания и установки памятников. Источники, использованные в работе, ранее не были введены в научный оборот.

Информация о памятнике И. А. Крылову содержится в нескольких изданиях, вышедших в советское и постсоветское время¹. Как правило, авторы ограничиваются упоминанием решения об установке и описанием памятника. Но ни в одной публикации не рассматривалась история работы по созданию памятника: от принятия решения об установке до утверждения проекта.

Решение о создании памятника И. А. Крылову в Калининне было принято по постановлению Правительства (Совета Народных Комиссаров) СССР № 1612 от 20 ноября 1944 года². По словам одного из авторов, Д. В. Горлова³, перед авторами изначально была поставлена задача «сделать сидящего Крылова с постаментом, на котором рассказываются басенки»⁴. Таким образом, авторов призывали создать памятник на подобие созданного П. К. Клодтом в Санкт-Петербурге. И авторы, «находясь под гипнозом существовавшей точки зрения и памятника Клодта начали делать его сидящим в полную величину»⁵. Но, по мере погружения в тему, после ознакомления с творчеством И. А. Крылова,

¹ См. например: Памятники истории и культуры Калининской области: Путеводитель. Калинин.1988; Тверская область. Энциклопедический справочник. Тверь. 1994; Свод памятников архитектуры и монументального искусства России: Тверская область. Ч. 1. М. 2003.; 200 мест Твери, которые нужно увидеть. Тверь. 2010.

² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 440. Л. 194.

³ Д. В. Горлов — советский график и скульптор, один из основоположников отечественной анималистики.

⁴ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 235. Л. 90.

⁵ Там же. Л. 91.

у скульпторов сложилось свое видение памятника, которое не соответствовало имевшимся представлениям. Причем авторы изучили не только басни Крылова, но и его публицистические и драматургические произведения. Горлов говорил: «я считаю, что решение Клодтом памятника Крылову реакционно и мы согласиться с ним не можем. Наша точка зрения на Крылова не может совпадать с точкой зрения царского правительства, которое стремилось свести его значение до дедушки Крылова, который рассказывает интересные, милые басенки»⁶. Для Горлова Крылов «прогрессивный борец за реалистический стиль, за народность в искусстве». Животные, изображенные на постаменте, вызывают чувство симпатии, теплоты — «то есть чувства, совершенно противоположные волевым и целеустремленным» начинаниям очень крупного человека. Не нравилось авторам и то, что по их мнению, Клодт сделал из басен «винегрет» и таким образом умалил их значение: «Такой постамент может быть и у дрессировщика, а Крылов — гораздо более значительная фигура»⁷. Именно поэтому авторами было принято решение отказаться от соединения фигуры Крылова и зверей на постаменте. У Шапошникова начались «колоссальные поиски» — он сделал около 20 вариантов модели памятника. Образ Крылова считался сложным: «многие скульпторы отказались трудиться над этим образом... Шапошников долго работал, изучал биографию Крылова и нашел трактовку»⁸, — отмечал в 1955 году начальник Главного управления изобразительных искусств Министерства культуры СССР А. Г. Казиятко.

Проект памятника был одобрен в 1947 году исполкомом Калининского горсовета. Процессом создания памятников в стране в то время руководил Комитет по делам искусств СССР, который в 1948 году утвердил проект скульптора С. Д. Шапошникова и архитектора Н. В. Донских⁹, автором барельефов к памятнику был Д. В. Горлов. С ними был заключен договор на создание

⁶ Там же. Д. 235. Л. 90.

⁷ Там же. Л. 91.

⁸ Там же. Д. 353. Л. 127.

⁹ Там же. Д. 223. Л. 134.

памятника и 8 барельефов¹⁰. С. Д. Шапошников на протяжении восьми лет трудился над созданием монумента Крылову. Представленный размер фигуры Крылова был 3,93 метра, при этом общая высота памятника 7, 55 метров, а высота постамента 3,62 метра¹¹. Рабочая модель памятника была принята Художественно-экспертным Советом по монументальной скульптуре и утверждена Председателем Комитета по делам искусств Н. Н. Беспаловым 5 февраля 1953 года¹².

В марте 1953 года, в ходе министерской реформы, Комитет по делам искусств был упразднен, а дело установки памятников было передано в ведение вновь созданного Министерства культуры СССР. По началу, руководящие посты в нем занимали чиновники из упраздненных ведомств. Примерно через год в руководство Министерства пришли новые люди. Кроме того, в культурной политике в стране происходили существенные изменения. Появились новые установки со стороны политического руководства страны. В частности, развернулась неперсонифицированная критика культа личности и произведений, созданных в период конца 1940-х — начала 1950-х гг. Изменения затронули и сферу создания памятников.

2 ноября 1954 года Главного управления изобразительных искусств подготовило заключение относительно проекта памятника Крылову. В нем указывалось, что «скульптура выявляет характерные черты, свойственные облику Крылова. Достигнуто портретное сходство, переданы индивидуальные особенности его внешности. Скульптура установлена на невысоком четырехгранном постаменте, простые архитектурные формы которого не отвлекают внимание зрителя, а, напротив, помогают тому, что скульптура становится центром всей композиции»¹³. На углах площадки перед памятником, по замыслу авторов, предполагалось разместить восемь рельефов по сюжетам басен И. А. Крылова. Пять рельефов были готовы к осени 1954 года, это: «Ворона и лисица», «Свинья под дубом», «Кукушка и петух»,

¹⁰ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 440. Л. 194.

¹¹ Там же. Д. 353. Л. 229.

¹² Там же. Д. 223. Л. 137.

¹³ Там же. Л. 134.

«Волк и ягненок», «Лев и волк». Вместе с тем, отмечалось, что Шапошников «не полностью раскрыл многогранность духовного облика русского баснописца — не показал свойственного Крылову душевного обаяния, не отразил тонкий юмор, присущий его творчеству. Обращает на себя внимание ряд мелких недоработок: незаконченность и грубоватость отдельных деталей фигуры (прически, складок на рукавах); кисть левой руки преувеличена по размерам, в излишне тонких и жестко трактованных полах сюртука не передана характерная мягкость шерстяной ткани»¹⁴. Утверждалось, что в предложенном варианте памятник не может быть утвержден: «автор не сумел показать душевной широты крыловского обаяния, привлекающего к нему миллионы человеческих сердец. Автор показал Крылова скорее строгим чиновником, а не мыслителем, не писателем-демократом, глубоко знавшим и изучавшим жизнь. Замечательный юмор И. А. Крылова, столь характерный для его творческого облика, совершенно не отражен в проекте памятника. Все вышеизложенное свидетельствует о том, что автор не нашел верного идейно-образного решения. В рассматриваемой нами скульптуре И. А. Крылова, автору необходимо коренным образом переработать голову скульптуры и исправить ряд сырых недоделанных мест»¹⁵.

Высшим органом Министерства культуры является коллегия, на которой происходит обсуждение всех важнейших вопросов, вырабатывается и принимается решение, которое затем оформляется в виде приказа. Первый краткий обмен мнениями по поводу памятника И. А. Крылову состоялся на заседании коллегии Министерства культуры СССР 3 ноября 1954 года. Министр Г. Ф. Александров¹⁶ на этом заседании отсутствовал. Интересно, что в протоколе тема обсуждения памятника Крылову не была указана. Но стенограмма сохранила высказывания членов коллегии по поводу проекта памятника.

¹⁴ Там же. Л. 135.

¹⁵ Там же. Л. 137.

¹⁶ Г. Ф. Александров — с марта 1954 г. по март 1955 г. министр культуры СССР, в 1940–1947 гг. — заведующий отделом ЦК ВКП(б), автор ряда работ по философии.

Некоторыми участниками было высказано замечание, что Крылов выглядит как чиновник. Н. П. Охлопков (на момент этого обсуждения он занимал должность заместителя министра культуры СССР¹⁷) заявил, что представленном проекте видно «скорее трагическое лицо Бетховена, чем Крылова». Но при этом отметил, что «не нужно делать доброго дедушку улыбающегося»¹⁸. После краткого обсуждения А. Г. Казиятко предложил членам коллегии Министерства посмотреть на памятник и после этого «принять правильное решение». Памятник в тот момент находился во дворе художественного института имени В. И. Сурикова. Это предложение поддержал председатель коллегии и первый заместитель министра С. В. Кафтанов¹⁹, который, с точки зрения дальнейшего развития событий сделал очень оптимистичное заявление: «давайте посмотрим и на следующей коллегии окончательно решим»²⁰.

10 ноября 1954 года состоялось заседание художественно-экспертного совета по монументальной скульптуре при Главном управлении изобразительных искусств Министерства культуры СССР. В целом, выступавшие на нем высказались за то, что в таком виде проект памятника может быть принят. В частности, за это высказались скульпторы М. Г. Манизер, Г. И. Мотовилов, А. С. Аллахвердянц, П. П. Яцыно. Говорилось о том, что памятник «цельный», хороший и приемлемый²¹. Были высказаны некоторые замечания. Так, Манизер сказал, что не найден «архитектурный профиль»²², Аллахвердянц, что можно было бы приподнять

¹⁷ Н. П. Охлопков — заместитель министра культуры СССР в 1954–1955 гг., затем длительное время — член коллегии Министерства культуры СССР.

¹⁸ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 235. Л. 48.

¹⁹ С. В. Кафтанов — в 1953–1959 гг. — первый заместитель министра культуры СССР, во время отсутствия министра вел коллегии, руководил Министерством. До этого продолжительное время занимал должность министра высшего образования СССР, после был председателем Комитета по радиовещанию и телевидению при Совете министров СССР, затем ректором МХТИ им. Д. И. Менделеева.

²⁰ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 235. Л. 48.

²¹ Там же. Д. 440. Лл. 210, 211, 212.

²² Там же. Л. 211.

лицо и что оно несколько обрюзгло, Яцыно, что «с заднего фасада кисть опущенной руки несколько крупновата», «неприятно смотрятся ложные карманы», «плохо смотрится переход от волос к воротнику», «плохо выглядит нижний карниз постамента»²³. Совет по монументальной скульптуре просил авторов учесть замечания и единогласно одобрил проект для литья²⁴.

Большое обсуждение проекта памятника на коллегии Министерства состоялось 17 ноября 1954 года, под председательством министра. Заместитель министра В. С. Кеменов²⁵ отметил, что наряду с удачными решениями имеется неправильная «психологически-идейная трактовка» черт лица Крылова. Они, по мнению Кеменова, были хмурыми: «не надо Крылову придавать черты Байрона. В баснях Крылова выразились народная смекалка, мудрость народа, вот что дается в баснях Крылова, поэтому Крылова любят и дети, и взрослые»²⁶. Возможно, что Крылов здесь «похож и на чиновника»²⁷. Один из членов коллегии И. И. Поздняк считал, что представленный проект можно принять, несмотря на то, что Крылов «действительно... несколько суров»²⁸. Но при этом, ему не обязательно улыбаться. Он же предложил не делать памятник на гладком постаменте, и, в качестве примера привел памятник Петру I. На замечание авторов о том, что после изучения всего творчества Крылова, а не только его басен, он предстал перед ними в несколько ином образе, заместитель министра культуры Н. Е. Твердохлебов заметил: «что касается его переписки, то народ не знает его как автора писем, но знает его как баснописца. Я не знаю, может быть он в письмах и был желчный...»²⁹. Он же заявил о том, что в представленном проекте

²³ Там же. Л. 210.

²⁴ Там же. Л. 212.

²⁵ В. С. Кеменов — в 1954–1956 гг. заместитель министра культуры СССР, затем постоянный представитель СССР при ЮНЕСКО. Историк искусства, автор книг о творчестве В. И. Сурикова и испанского художника Д. Веласкеса.

²⁶ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 235. Л. 88.

²⁷ Там же. Л. 89.

²⁸ Там же. Л. 94.

²⁹ Там же. Л. 95.

Крылов не похож даже внешне. Кинорежиссер Г. В. Александров³⁰ сказал: «Я тоже не узнал, когда увидел памятник, именно потому, что я представлял Крылова с умом и мужицкой хитрецей. Но Крылов здесь совсем другой и мне кажется, духовное сходство у Крылова не достигнуто. Правильно здесь говорили, что черты Бетховена сильнее, а все творчество Крылова, вся популяризация немножко другого характера»³¹. Режиссер сказал, что «это скорее цензор произведений Крылова, чем сам Крылов». Он же предложил отказаться от постаментов и поставить памятник на траве. Поскольку постамент — это официальность, а Крылов был против официоза, «у него много любви к народу».

Итоги этому обсуждению подвел министр культуры СССР Г. Ф. Александров. Он сказал, что при обсуждении проекта памятника Крылову коллегия затронула «ряд важных, принципиальных вопросов»³². Министр подчеркнул, что творчество И. А. Крылова имеет жизнеутверждающее начало, баснописец «сторонник того, что победит положительное начало, и эта сторона делает его жизнерадостным, веселым, а не таким мрачным человеком, который смотрит так, что вокруг только зло, несправедливость, и т. д., не видит лучшего будущего. В этом и сложность для художника — выразить эти две внутренние черты в облике Крылова. Одну черту выразить просто, а обе вместе — сложно. Если бы нам сейчас только этого веселого, добродушного старика дали, мы сказали бы — нет, не то. Но с той фигурой, которая показана, мы тоже не согласны. Как показать черты творчества Крылова — художник должен лучше нас продумать. Если взять одну из них — это уже не Крылов, а только обе вместе дают образ мыслителя, критика, бичевавшего старый строй и утверждавшего черты лучшей жизни. Пока это решение не найдено»³³. Подверг министр критике и размещение рельефов вокруг памятника: «Свинья

³⁰ Г. В. Александров — советский кинорежиссер, автор комедий «Волга-Волга», «Весна» и других. Соавтор фильма «Броненосец Потемкин», в середине 1950-х гг. — член коллегии Министерства культуры СССР.

³¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 235. Л. 96.

³² Там же. Л. 97.

³³ Там же. Л. 98.

под дубом» вызывает сомнение не потому, что она плоха, — нет, свинья чудесна, но представьте себе свинью в 2 метра — прежде чем видишь памятник»³⁴. По мнению министра коллегия не имеет права на ошибку и не может поступить так, как по утверждению Шапошникова было с памятником Пушкину: его установили, потом не понравилась голова, ее спилили и поставили новую. Г. Ф. Александров отметил: «на то мы и коллегия Министерства, чтобы потом спиливать голову Крылова не пришлось. Сейчас надо заменять, пока не поставили...»³⁵.

Важно отметить, что в предложениях И. И. Поздняка и режиссера Г. В. Александрова было отображение новых веяний в культурной политике, в частности, в области создания памятников. А именно, стремление отказаться от шаблонных памятников и применение нестандартных решений. Для того, чтобы каждый новый памятник был своеобразным и не был похож на предшествующие.

По итогам этого обсуждения было принято решение коллегии Министерства о проекте памятника И. А. Крылову. В нем отмечалось, что скульптор С. Д. Шапошников «нашел удовлетворительное решение фигуры монумента, добился пластической выразительности, однако, автор не сумел раскрыть многогранности духовного облика Крылова. Портретное сходство нарушено огрублением черт лица, выражению его придана суровость и мрачность, что не соответствует характеру творчества Крылова и тому представлению о нем, которое сложилось у народа и в передовой русской критике»³⁶. Рельефы, выполненные Д. В. Горловым были приняты, но архитектор не смог «увязать их с общей композицией и в его проекте они смотрятся в отрыве от памятника»³⁷. В связи с этим, коллегия поручила Шапошникову переработать голову монумента, Горлову доработать сюжеты для рельефов, а архитектору Донских представить новый проект архитектурного решения. Коллегия приняла решение частично рассчитаться с Шапошниковым и Горловым за работу³⁸.

³⁴ Там же. Л. 99.

³⁵ Там же. Л. 98.

³⁶ Там же. Д. 223. Л. 113.

³⁷ Там же.

³⁸ Там же. Л. 114.

К лету 1955 года Шапошников внес некоторые изменения в скульптуру, был выполнен новый макет архитектурного решения³⁹. Но обсуждение нового варианта памятника затягивалось. На это жаловался С. Д. Шапошников на встрече с первым заместителем министра культуры СССР С. В. Кафтановым, состоявшейся 28 августа 1955 года, а также в письме к нему от 10 октября того же года: «рекомендации коллегии мною давно выполнены... но теперь, неизвестно почему, Главк или какая-то злая рука, снова задерживает представление Вам материалов. Могу я, наконец, добиться возможности показать свою работу коллегии?»⁴⁰.

Следующее обсуждение проекта памятника И. А. Крылову на коллегии Министерства состоялось почти через год. За это время сменился министр, — в марте 1955 года на эту должность был назначен Н. А. Михайлов⁴¹. Но на заседании коллегии, состоявшейся 19 октября 1955 года, он не присутствовал. Председательствовал на ней С. В. Кафтанов. Обсуждение получилось очень бурным. Его основные участники за год практически не поменялись (если не считать министра). Главным и жестким критиком проекта выступил заместитель министра В. С. Кеменов. Он вспомнил прошлое заседание коллегии, посвященное обсуждению памятника И. А. Крылова: тогда говорилось, что «нельзя превращать Крылова в озлобленного бюрократа, мрачного мизантропа»⁴². Автор, по мнению Кеменова, «встал на позицию неприятия замечаний, но все время говорил, что дорабатывает. Характерна стенограмма экспертного совета, который происходил, когда автор доработал. Все говорили автору, что памятник остался таким, как был, что ничего не изменилось, все высказывались единодушно — кроме одного Шапошникова, который сказал, что все хорошо. И он стоит на этой позиции до сих пор»⁴³. Кеменов заявил, что Крылов Шапошникова «похож на персонажа из Гоголя, или даже из Щедрина. Он похож

³⁹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 353. Лл. 229, 230.

⁴⁰ Там же.

⁴¹ Н. А. Михайлов — министр культуры СССР в 1955–1960 гг., в 1938–1952 гг. — Генеральный секретарь ЦК ВЛКСМ.

⁴² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 353. Л. 124.

⁴³ Там же.

скорее на Собакевича». Жестко раскритиковал Кеменов и постамент для памятника: «такие квадратные тумбочки ставятся во всех парках культуры и отдыха и там стоят вазочки для цветов или урны»⁴⁴. Неприятия не вызвали у Кеменова только рельефы по сюжетам басен Крылова. Кеменов предложил отклонить проект «как неудовлетворительный, как неверно решающий образ Крылова. И находить новое решение»⁴⁵. Заместитель министра Твердохлебов также заявил, что проект не удался: «мне кажется, в этом образе есть какая-то чванливость и некоторая даже тупость, ограниченность. Это не обличение, а некоторая брюзгливость»⁴⁶. Другой заместитель — В. Н. Сурин⁴⁷ сказал, что без подписи никто из 100 человек не догадается, что представленный памятник является памятником Крылову⁴⁸. Памятник Крылову, так же как и, например, памятник Л. Н. Толстому или М. И. Кутузову не нужно подписывать, он должен быть узнаваем. Сурин заявил, что представленный Крылов больше похож на гоголевского героя, на помещика «немножко грозного, не очень симпатичного»⁴⁹. М. И. Чулаки сказал, что обсуждаемый проект памятника «родился из полемики с теми памятниками, которые делали Крылова добродушными»⁵⁰. Но в таком виде коллегия не может утвердить проект. С. В. Кафтанов согласился с авторами проекта в том, что нельзя изображать И. А. Крылова, рассказывающего «басни или скорее побасенки», нельзя изображать его «с мушками, осликами и т. д.»⁵¹. По мнению Кафтanova, Шапошников отобразил в памятнике то, что Крылов был человеком «огромного и острого ума», но в тоже

⁴⁴ Там же. Л. 125.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ Там же. Л. 129.

⁴⁷ В. Н. Сурин — заместитель министра культуры в 1955–1959 гг., до этого длительное время — и. о. начальника Главного управления по производству художественных фильмов Министерства кинематографии СССР, после — продолжительное время был директором киностудии «Мосфильм».

⁴⁸ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 353. Л. 130.

⁴⁹ Там же. Л. 131.

⁵⁰ Там же.

⁵¹ Там же. Л. 133.

время «оторвался от народности» образа Крылова, в решении есть немного официальности⁵². Он предложил автору представить новые варианты, с чем Шапошников согласился.

С. Д. Шапошников отмечал, что создание памятников — длительный процесс, полностью находившийся под контролем руководящих органов. Существовал определенный порядок работы: сначала эскиз утверждался художественным советом, потом Комитетом по делам искусств СССР. Затем, на основе эскиза, создавалась рабочая модель, от которой автор не мог отступить «в ту или другую сторону»⁵³. С. В. Кафтанов косвенно подтвердил, что ранее существовали иные подходы к созданию памятников, а, как минимум, с 1954 года они изменились. В том, что памятник не соответствовал изменившимся критериям, по мнению Кафтanova, виноваты не только авторы. Первый заместитель министра ответил Шапошникову так: «я согласен, что в этом не только ваша вина, а дело и в том, что это утверждалось на протяжении 10 лет разными людьми. Но поймите и нас, что мы не можем поступить иначе. Памятник создается не на 10 лет, а на столетия, фигура очень сложная и интересная, и решать сейчас вопрос только под властью прошлых решений мы не можем»⁵⁴. Ключевыми для понимания того, что обсуждение проекта памятника происходило в переломный период, когда происходили крупные изменения во всех сферах культуры и искусства являются следующие слова Шапошникова: «мне, во-первых нужна точная характеристика каким Крылов должен быть. Если взять работу Н. Л. Степанова, которая вышла недавно, и взять его труды, которые вышли несколько лет тому назад, то это диаметрально противоположные вещи. Каким Крылов должен быть — вот что самое главное и весьма существенное»⁵⁵. Именно такие — диаметрально противоположные взгляды обнаружили в установках по созданию памятника Крылову до 1954 года и после. Так и С. В. Кафтанов, и автор памятника, по сути констатировали, что с момента утверждения проекта памятника бывшим Коми-

⁵² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 353. Л. 134.

⁵³ Там же. Л. 132.

⁵⁴ Там же.

⁵⁵ Там же. Л. 134.

тетом по делам искусств в феврале 1953 года произошли значительные изменения.

В октябре 1955 года коллегия поручила Шапошникову в течение двух месяцев представить эскизы нового проекта памятника, признала представленный проект неприемлемым, а также постановила наряду с Шапошниковым привлечь к работе над памятником других авторов⁵⁶. Разработка других вариантов памятника была поручена скульпторам И. И. Тенете, И. А. Рабиновичу и А. А. Древнину⁵⁷. Планировалось, что они к 5 декабря 1956 года представят свои проекты⁵⁸.

Весной 1956 года Шапошников, Горлов и Донских написали письмо Первому секретарю ЦК КПСС Н. С. Хрущеву, министру культуры СССР Н. А. Михайлову и в Московский союз советских художников. В письме описывалась предыстория создания памятника, говорилось о том, что «единственной причиной» отклонения памятника является «утверждение о непохожести И. А. Крылова»⁵⁹. Хотя, как следует из материалов заседаний двух коллегий Министерства культуры (ноябрь 1954 и октября 1955 гг.) дело было не только в этом и даже не столько в этом. Авторы проекта затронули проблему обсуждения проектов памятников и их утверждения. Они предлагали «уничтожить двойственность в работе художественно-экспертного совета и коллегии Министерства культуры, а также обеспечить обязательное участие членов художественно-экспертного совета в окончательном утверждении монумента, а также необходимо привлечение специалистов, имеющих непосредственное отношение к решению темы»⁶⁰. В то же время авторы в письме на имя начальника Главного управления изобразительных искусств Министерства культуры СССР А. Г. Казиятко и Управляющего дирекцией выставок и панорам А. С. Аллахвердянца просили произвести с ними расчет по старому договору, провести рассмотрение проекта памятника с привлечением «литературной общественности

⁵⁶ Там же. Л. 97, 98, 134.

⁵⁷ Там же. Д. 440. Л. 195.

⁵⁸ Там же. Л. 204.

⁵⁹ Там же. Л. 199.

⁶⁰ Там же.

и художественного совета»⁶¹, доведения работы, «не встречавшей возражений в течение восьми лет до окончания» и участие в новом конкурсе на общих основаниях.

Следующее и последнее заседание коллегии Министерства культуры, на котором рассматривался вопрос о создании памятника И. А. Крылову в Калининe, состоялось 23 мая 1956 года. К тому моменту один из главных и резких критиков проекта Шапошникова — В. С. Кеменов был переведен с должности заместителя министра на другую работу, еще один заместитель министра — Н. Е. Твердохлебов также был снят с должности. Председательствовал на этом заседании коллегии министр Н. А. Михайлов. После заседания коллегии в октябре 1955 года, авторы внесли значительные исправления в проект памятника Крылову. Экспертный совет, который рассматривал памятник зимой 1956 года, утвердил измененный вариант памятника, пьедестал и архитектурное решение⁶². С. В. Кафтанов на заседании коллегии Министерства заявил о своем положительном отношении к проекту. По мнению первого заместителя министра культуры СССР, трактовка образа И. А. Крылова как «добродушного старика» неправильна — «Крылов был большим мыслителем своего времени»⁶³. То, что черты лица «немного грубоваты», а фигура «немного полновата» естественно, так как Крылов был таким в жизни: «и требовать, чтобы из него сделали джентльмена, не приходится»⁶⁴. Таким образом, Кафтанов отмежевался от жесткой критики своих коллег, звучавшей на заседании коллегии в октябре 1955 года. На прошлом заседании Кафтанов «отложил решение только потому, что разошелся тогда с мнением коллегии и не хотел навязывать своего мнения»⁶⁵. Поддержал С. В. Кафтanova и другой заместитель министра — А. И. Назаров. В исправленном варианте памятника на его взгляд «образ Крылова найден правильно, выражение его правильное, и у меня нет никаких в этом отношении сомне-

⁶¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 440. Л. 203.

⁶² Там же. Л. 125.

⁶³ Там же. Л. 126.

⁶⁴ Там же.

⁶⁵ Там же. Л. 125–126.

ний»⁶⁶. Назаров предлагал авторам поработать над пьедесталом, оформить его художественно. Член коллегии Министерства культуры СССР, композитор Д. Б. Кабалевский заявил, что проект памятника понравился ему еще в варианте, представленном в октябре 1955 года «и сейчас продолжает нравиться»⁶⁷. Показывать что-то на пьедестале, по его мнению, не следует. Его поддержал и известный искусствовед М. В. Алпатов, которого специально пригласили для участия в обсуждении: «поскольку тут ясно дается Крылов не как рассказчик, а как мыслитель, как его понимал Белинский, я думаю, что такой строгий пьедестал вполне закономерен. Может быть, мы привыкли к некоторым элементам излишеств, а здесь их нет, и поэтому кажется скучным. Но такое решение законно»⁶⁸. Он же отметил, что решение образа Крылова верно.

Дискуссию завершил министр Н. А. Михайлов. Он сообщил, что накануне обсуждения видел памятник: «я вчера смотрел работу, и, по-моему, хорошо, что это изображение отличается от тех, которые уже есть. Я думаю, что является правом скульптора, художника видеть своего героя таким, каким он его видит, потому что это видение не нарушает ни идейного содержания, ни глубоко реалистического, правдивого отражения жизни, явлений российской действительности»⁶⁹. Он отметил, что в чертах лица есть «элементы грубоватости», которые надо исправить. Что же касается пьедестала, то настороженное отношение к нему Михайлов объяснил тем, что несколько памятников с подобными пьедесталами перед этим обсуждались в Министерстве культуры СССР. Именно поэтому, есть желание видеть индивидуальное решение пьедестала: «может быть, об этом стоит подумать»⁷⁰. Министр предложил внести поправки в дело утверждения памятников Министерством: «мы не можем опекать художников до того предела, чтобы сказать, что надо, чтобы на костюме было шесть складок, а не четыре с половиной.

⁶⁶ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 440. Л. 127.

⁶⁷ Там же.

⁶⁸ Там же.

⁶⁹ Там же. Л. 127–128

⁷⁰ Там же. Л. 128.

С другой стороны у нас есть Союз художников, есть секция скульптуры. Я думаю, что обсуждению вопроса на коллегии обязательно должно предшествовать интересное обсуждение работы в Союзе художников и обсуждение этой работы в экспертном совете, чтобы экспертный совет более интересно, ярко доказывал свое мнение, чтобы не было обсуждения с позиции как бы чего не вышло, чтобы не было обсуждения с позиции, когда какая-то вкусовщина примешивается, когда мы не очень считаемся с замыслом художника»⁷¹. Михайлов отметил, что такое долгое обсуждение и утверждение проекта памятника Крылову является совершенно ненормальным: «к чему такое сковывание инициативы художника? Иногда утверждение памятника делается чрезвычайно трудным делом для создателя памятника; иногда становится легче памятник создать, чем его утвердить»⁷². Министра поддержали участники заседания, а Кабалевский заметил, что в искусстве долгое обсуждение — «это типическое явление». Михайлов заметил, что «это надо исправить». Так, опыт обсуждения одного из памятников привел не только его создателей, но и министра к выводу о необходимости внесения изменений в установившийся порядок утверждения памятников в стране. Министр предложил принять представленный проект памятника к сооружению, что и было оформлено решением коллегии⁷³. Больше коллегия Министерства к вопросу создания памятника И. А. Крылову не возвращалась.

По сравнению с вариантом памятника, представленном на рассмотрение коллегии в ноябре 1954 года, авторами в окончательном варианте были внесены значительные изменения. Они коснулись лица баснописца. В первоначальном варианте выражение лица Крылова было строгим, может быть, даже с некоторым уклоном, опущена нижняя губа. В окончательном варианте лицу придали выражение улыбки. Если раньше голова Крылова была опущена, то сейчас немного приподнята. Изменено и архитектурное решение — барельефы были размещены не перед памятником,

⁷¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 440. Л. 128.

⁷² Там же.

⁷³ Там же. Л. 109.

а по сторонам от него. Памятник был открыт в 1959 году. Он находится в сквере И. А. Крылова в Твери.

Так, история обсуждения и утверждения памятника Крылову иллюстрирует значительные изменения в культурной политике, происходившие в 1954–1956 гг. в Советском Союзе и начавшиеся, как минимум за два года до известного XX съезда. И свидетельствует, что эти коренные изменения были инициированы сверху. Второй год оттепели можно считать точкой отсчета и началом активных творческих исканий, поисков новых решений в сфере создания памятников.

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

История советской киноиндустрии периода «оттепели» остается до сих пор малоизученной. В последние годы вышло несколько работ, в которых затрагивалась тема истории кино указанного периода¹. Но и в них, в силу разных обстоятельств, освещены далеко не все аспекты и особенности отечественного кино, а вопросы индустрии кино практически не рассматривались. А именно в это время происходили глобальные изменения как в плане роста числа выпускаемых кинокартин, так и в плане жанрового разнообразия фильмов, а также в организации процесса их создания. Именно во второй половине 1950-х гг. в советское кино пришла плеяда новых кинематографистов, чье дарование в полной мере раскрылось позднее. Попытаемся рассмотреть советскую киноиндустрию периода «оттепели» в самой ее середине и на пике производства фильмов — в конце 1950-х гг.

¹ Кинематограф оттепели: Документы и свидетельства, М., 1998; История страны. История кино. М, 2004; Летопись российского кино. 1946–1965, М., 2010; История отечественного кино. М., 2010; Иван Пырьев. Правда творчества. Барнаул, 2011.

В начале 1950-х гг., в период «малокартинья», отечественная кинематография находилась в удручающем положении. Фильмов снималось мало: например, одна из киностудий при отсутствии загрузки съемками кинокартин, занималась изготовлением... скамеек². Были киностудии, на которых один художественный фильм снимался раз в два-три года.

В середине — второй половине 1950-х гг. произошел резкий скачок производства художественных фильмов. Если взять за точку отсчета самый провальный по количеству произведенных фильмов 1951 год, когда было выпущено только 7 полнометражных фильмов, то к концу десятилетия, в 1959 году фильмов было создано в 20 (!) раз больше³. Всего в 1958 году было произведено 130 фильмов, а в 1959 году — 145 полнометражных фильмов.

Во второй половине 1950-х гг. руководство организацией кинопроизводства осуществлялось Министерством культуры СССР, в непосредственном подчинении которого находились две московские киностудии: «Мосфильм» и имени М. Горького. Все остальные студии находились в ведении республиканских министерств культуры. Российскому министерству подчинялись «Ленфильм» и Свердловская киностудия, в Украинской ССР было три киностудии, все остальные республики имели по одной студии. Всего в стране насчитывалось 20 киностудий, производящих полнометражные художественные фильмы.

Планом производства художественных фильмов изначально предусматривалось создание в 1958 году 95 полнометражных художественных фильмов. По киностудиям эта цифра распределялась следующим образом: «Мосфильм» — 22, имени М. Горького — 8, на «Ленфильме» и Киевской киностудии — по 12, Тбилисской — 5, на Одесской и Ташкентской по 4, по 3 фильма на Алма-Атинской, Бакинской, Ереванской, Рижской и Сталинобадской (в нынешнем Душанбе) киностудиях, на Свердловской, Минской, Литовской, Таллинской и Ашхабадской по два

² РГАЛИ. Ф. 2329 (Министерство культуры СССР). Оп.2. Д. 229. Л. 120.

³ Гершзон М. М. Министерство культуры СССР в 1953–1963 гг. // Русский Сборник. Т. VIII. М., 2010. С. 307, 322.

фильма, а также по одному фильму на Кишиневской, Фрунзенской и Ялтинской студиях. В конце 1950-х гг. снимались в основном черно-белые фильмы. В ряде случаев сами режиссеры-постановщики отказывались от съемок на цветной пленке из-за её низкого качества.

Тематические планы художественных фильмов в середине 1950-х гг. составлялись на киностудиях и в республиканских министерствах культуры, затем обрабатывались Главным управлением по производству фильмов Министерства культуры СССР, после чего вносились на рассмотрение высшего органа союзного Министерства — коллегии. Коллегия обсуждала план, вносила в него изменения, затем, после согласования с ЦК КПСС, он утверждался приказом министра культуры. Обычной практикой в те годы было внесение в первоначальный вариант значительных корректив, а также правка плана на протяжении нескольких последующих месяцев в ходе его выполнения. Изменения первоначального плана, подчас очень значительные, были вызваны не только внутренними причинами — неудачными сценариями или, например, простоями (например из-за болезни режиссера-постановщика), но и внешними факторами, в первую очередь — новыми установками партийных органов. Процесс прохождения сценариев значительно облегчился по сравнению с периодом начала 1950-х гг.

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

Особенность руководства процессом планирования и создания кинофильмов в начале и середине «оттепели» состояла в том, что партийное и советское руководство и, в частности, Министерство культуры СССР, являлись инициаторами рез-

кого увеличения производства фильмов, выступали за разнообразие жанров. А ведь совсем недавно, в конце 1940-х — начале 1950-х гг. существовала установка на съемки фильмов только об выдающихся исторических личностях. В частности, режиссер М. Чиаурели говорил о том, что нужно снимать кино только о великих людях: «Зачем нам фильмы о доярках?»

Основной акцент в тематических планах конца 1950-х гг. — на съемки фильмов на современную тему, на увеличение количества комедий, создание фильмов для детей, приключенческих и в жанре фантастики. В записке начальника Главного управления по производству фильмов И. А. Рачука указывалось, в частности: «следует значительно расширить раздел комедийного фильма»⁴. К концу 1950-х гг. на «Мосфильме» была создана мастерская комедийных фильмов, однако отмечалось, что её работа велась «крайне вяло». Чиновники от кино отмечали, что «неисчерпаемые возможности открыты сейчас для студий для создания фильмов научно-фантастических»⁵. Кроме того, следует нацелить сценарные отделы киностудий на подготовку большого количества сценариев детских фильмов.

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

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

⁴ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 616. Л. 35.

⁵ Там же. Л. 36.

В феврале 1959 года предусматривалось сдача сценария фильма «Хозяин», режиссером которого намечался С. Ф. Бондарчук. В либретто к фильму указывалось, что он «о жизни современной колхозной деревни, о том новом, что пришло на село после XX съезда партии»⁶. Замысел не был осуществлен.

Планом на 1959 год на Свердловской киностудии предусматривался запуск режиссером Р. Гольдиным фильма «Чистое небо» по сценарию Д. Храбровицкого. В аннотации к фильму было указано, что в центре сюжета — летчик — истребитель Алексей Астахов, «показавший пример героизма во время войны»⁷ и после её окончания при испытании реактивных самолетов, преодолевающих звуковой барьер. Известный фильм с таким названием снял режиссер Г. Чухрай на киностудии «Мосфильм» в 1961 году.

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

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

На призыв Н. С. Хрущева догнать США по производству мяса, масла и молока на душу населения Министерство культуры откликнулось постановкой в план фильма «Колхоз Россия», над сце-

⁶ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 616. Л. 57.

⁷ Там же. Л. 101.

нарием к которому работала Р.Буданцева. В фильме рассказывалось «о молодых колхозных животноводах, успешно решающих задачу догнать США по производству сельскохозяйственных продуктов»⁸. В середине 1958 года у фильма появилось новое рабочее название «Дни испытаний», был обозначен срок сдачи сценария — декабрь 1958 года, намечен режиссер — К. Воинов. Но фильм так и не был снят. Возможно потому, что о самом лозунге Хрущева впоследствии предпочли забыть.

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

Значительное место занимала в плане и тема экранизации классических произведений.

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

Ему же, еще в 1956 году была поручена постановка «Войны и мира». Вопрос об экранизации романа обсуждался на коллегии Министерства культуры СССР в 1954 году. А в 1956 году был снят американско-итальянский фильм с одноименным названием с Одри Хепберн, Генри Фонда и другими звездами в главных ролях. В 1957 году газета «Советская культура» опубликовала сообщение с просьбой к читателям сообщить пожелания относительно тематического плана производства фильмов. В пришедших в редакцию около 200 писем, «на одном из первых мест» стоял вопрос о съемках отечественного фильма по роману Л. Н. Толстого. Министр культуры Н. А. Михайлов говорил, что основной лейтмотив писем таков: «неужели советским кинематографистам не стыдно за то, что американцы создали «Войну

⁸ Там же. Д. 618. Л. 144.

и мир» раньше нас?»⁹. Упомянутый выше И. Рачук говорил: «мы должны поставить «Войну и мир», особенно сейчас, когда нам рассказывают, что французская киноорганизация включила «Воскресение» в свой план, а в плане 1958 года итальянской киноорганизации стоит «Анна Каренина». Они берут наши лучшие произведения и создают по ним фильмы»¹⁰. В первоначальном варианте тематического плана на 1958 год, представленном на рассмотрение коллегии Министерства, значился двухсерийный фильм «Война и мир», где И. А. Пырьев выступал и в качестве автора сценария, и в качестве режиссера. Съёмки фильма потом перенесли на 1959 год, планировалось снять три серии. По состоянию на 1959 год был написан сценарий первой серии картины. Но до съёмок дело так и не дошло. Возможно, долгий период написания литературного сценария отчасти объяснялся большой ответственностью, о которой говорил М. Ромм: «американцам легче ставить «Войну и мир». И мне легче было бы поставить новеллу Мопассана или Диккенса, потому что они не являются для меня святыней, а прежде чем ставить «Войну и мир» я буду три месяца не спать — принять решение или нет... Очень велика ответственность»¹¹. В том же 1959 году фильм был исключен из плана¹².

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

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

Главный режиссер театра имени В. Маяковского Н. Охлопков (он был в 1954–1955 гг. заместителем министра культуры СССР, а затем членом коллегии Министерства) хотел поставить древне-

⁹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 537. Л. 166.

¹⁰ Там же. Л. 172.

¹¹ Там же. Л. 170.

¹² О версии И. А. Пырьева, почему фильм был исключен из плана см. в книге: Иван Пырьев. Правда творчества. Барнаул, 2011;

греческий эпос — «Илиаду». Он также был и автором сценария. Планировалась, что постановка будет осуществлена совместно с греческими кинематографистами, режиссер со стороны греков — Г. Зервес. Фильм на стадии подготовки неоднократно критиковали, в том числе, и на коллегии Министерства, за огромный бюджет. Фильм не был снят.

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

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

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

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

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

Исключительный случай для советской киноиндустрии того периода — руководство кинематографии разрешило создать фильм специально под одну актрису — Л. Гурченко. Это было следствием триумфального успеха «Карнавальная ночь». Комедия «Девушка с гитарой», снятая в 1958 году, не имела такого

успеха, как предыдущий фильм. У самой актрисы по ходу съемок в картине возникли проблемы с киноначальством. Некоторые руководители кино, в частности директор «Мосфильма», предлагали не принимать Л. Гурченко в штат киностудии и вообще «отлучить» от кино, однако министр настоял на том, чтобы её взяли на «Мосфильм».

В 1958 году предполагалось снять цветной фильм «Солнечный клоун» с Олегом Поповым в главной роли. Примечательно, что в качестве режиссера изначально планировался Леонид Гайдай. Затем в качестве режиссера этого фильма утвердили А. Фролова. В мае 1958 года министр культуры СССР Н. Михайлов, сетуя на то, что работа над фильмом не идёт должным образом, говорил о том, что через отдел Внешних сношений Министерства Олегу Попову предлагали «сниматься во французских, английских, немецких фильмах, причем из Франции было предложение сниматься на любых материальных условиях»¹³. Режиссер С. Юткевич сделал с ним пробы на роль солдата в картину о Ленине и подчеркивал исключительную выразительность лица Попова. Знаменитый комедиограф Г. Александров заявил, что «Попов мне кажется талантливейшим актером нашего советского искусства» и сказал, что после завершения картины «Русский сувенир» взялся бы за съемки фильма с О. Поповым в главной роли. Но сценарий фильма «Солнечный клоун» был признан неудачным и фильм в итоге был исключен из плана 1958 года.

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

Неудачным был признан сюжет комедии «Волшебный шар». В фильме главную роль должен был сыграть Аркадий Райкин. Изначально планировалось, что комедия будет «обозрением на злободневные темы». Однако, как справедливо заметил сценарист В. С. Поляков (один из авторов «Карнавальная ночь»), то, что является злободневным сейчас, не будет актуальным в следующем году, когда фильм выйдет на экраны. Поляков отмечал,

¹³ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 609. Л. 7.

что в середине 1950-х гг. в советском кино «начисто отсутствует сатирическая тема, нет юмора».

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

Л. Гайдай в новой редакции тематического плана, составленного в сентябре 1958 года, намечался режиссером сразу четырех фильмов (из них три комедии), которые не были им сняты. В ноябре 1958 года планировалась сдача сценария фильма «Испытание на прочность», главный герой которого — молодой зоотехник, решивший «начать трудовой путь с самых азов» и пошедший в дояры. Восемь его «подруг-доярок сначала издевались над ним, а потом все поголовно в него влюбились». По сюжету, в духе времени, главный герой сумел освоить кукурузу, добился лучших удоев в области, за что получил звание Героя Социалистического Труда. Предполагалось, что автор сценария фильма А. Медведкин поедет в творческую командировку на Волгу или Оку. Действие другой комедии, где режиссером тоже был обозначен Л. Гайдай, также происходило на селе: парень и девушка не могут устроиться в жизни, полагая, что работать со средним образованием в колхозе «засорно». Первой находит правильный путь девушка, которая помогает парню найти свое место в жизни. Сценаристом этого фильма был намечен известный прозаик И. Ф. Стаднюк. Предполагалось, что Л. Гайдай поставит фильм по сценарию А. Каплера «Семь дней на размышление». По сюжету молодым влюбленным, пришедшим подавать заявление в ЗАГС, дают семь дней на размышление, «на протяжении которых вечная любовь с первого взгляда подвергается

различным испытаниям». Одновременно Л. Гайдай был указан в плане производства фильмов в качестве режиссера к фильму «Комсомольское сердце» по сценарию М. Луконина и Я. Смелякова о трагически погибшем в 1933 году комсомольце поэте Сергее Чекмареве. Выбор Л. Гайдая в качестве режиссера к такому количеству фильмов в плане на один год, вероятно, свидетельствовал о хорошем расположении к нему со стороны представлявшей план инстанции — руководства «Мосфильма», или о больших надеждах, которые на него возлагали. Но в 1958 году Л. Гайдай закончил фильм «Жених с того света», который подвергся жесткой критике со стороны чиновников и режиссер на некоторое время был отстранен от съемок фильмов.

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

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

Важной особенностью планов производства фильмов на 1958–1959 гг. по сравнению с планами начала 1950-х гг. явилось наличие фильмов с сюжетами в жанре фантастики. На заседании коллегии Министерства культуры 29 мая 1957 года режиссер И. Пырьев сказал: «Тематический план считаю серым и скучным. Почему бы нам не поставить «451 градус по Фаренгейту» или Лолу Г. Фаста»¹⁴. К мнению И. Пырьева прислушались частично, внеся в план несколько фильмов по сценарию отечественных фантастов. Катализатором появления фантастических фильмов в плане явился, в первую очередь, успешный запуск Советским Союзом первого искусственного спутника Земли в октябре 1957 года.

¹⁴РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 535. Л. 35.

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

Значительное внимание уделялось съемкам фильмов совместно с зарубежными кинематографистами, причем не только из социалистических стран. Нет, совместных постановок с американцами или англичанами не было даже в планах. Но помимо указанной выше «Илиады», которую планировалось снять вместе с греками, намечалось поставить три фильма с французами: «Нормандия — Неман» (среди авторов сценария — К. Симонов и Э. Триоле, музыку к фильму написал композитор Р. Щедрин, фильм закончен в 1960 году), «Дубровский» и «Парижане в Москве» — фильм о поездке двух французов — юноши и девушки в Москву. В соответствии с планом, неожиданный поворот должен был произойти в судьбе героев популярнейшего фильма «Высота». В 1959 году предполагалось снять фильм «Встреча в Бхилаи» — о дружбе советского и индийского народов. Действие фильма должно было происходить во время строительства первого металлургического комбината в Индии, а «зритель узнает продолжение судьбы героев картины «Высота». В конце 1958 года в производстве находился совместный советско-китайский фильм «Ветер дует с Востока». Режиссер с советской стороны — Е. Дзиган, с китайской — Ган Сюэ-вэй. Вероятно, по причине охлаждения советско-китайских отношений к началу 1960-х гг. фильм не был закончен.

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

«Киностудией Ленфильм совместно с болгарскими кинематографистами намечается экранизация романа Тургенева «Накануне». Нельзя же основываться только на том, что Инсаров был в Болгарии. Ведь Рудин тоже был во Франции. Так почему тогда не экранизировать «Рудина» совместно с французскими кинематографистами?»¹⁵.

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

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

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

После продолжительной работы на киностудии «Мосфильм» вернулся на «Грузию-фильм» режиссер М. Чиаурели. Он подвергся критике за фильмы, в которых мифологизировался Сталин. Во второй половине 1950-х гг. Чиаурели обратился к экранизации классики — в плане на 1959 года была намечена постановка поэмы Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре». В тоже самое время, планировалось, что М. Чиаурели вместе с А. Белашвили создаст сценарий фильма «Я встречаю восход» — о молодых ученых, «двигающих вперед советскую науку, о нашей молодежи, которая стремится к активной, самостоятельной творческой жизни». Но ни один, ни другой фильм не были сняты.

На Тбилисской киностудии начал творческий путь Т. Абуладзе. В 1958 году он снял фильм «Чужие дети», в 1958 году в производстве находилась еще одна его картина — комедия

¹⁵ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 535. Лл. 25–26.

«Они искали комнату», о том, как молодожены, «преодолевая различные препятствия, выходят на дорогу новой жизни».

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

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

Во второй половине 1950-х гг. на Литовской киностудии начал деятельность В. Жалакявичус. В плане на 1959 год намечалась постановка фильма «Город грез» — о судьбах молодых людей в столице буржуазной Литвы — Каунасе. Затем «Подвиг трех» — о судьбах трех юношей, руководителей Каунасской комсомольской подпольной организации, которым в 1958 году посмертно было присвоено звание Героев Советского Союза, а также «Фомас хочет стать человеком» о рабочей молодежи, жителей Каунаса в 1930-е гг., которых нищета заставляет искать выход в эмиграции. Примечательно, что действие всех трех сценариев происходило в эпоху независимости Литвы. Из трех намечавших к съемкам фильмов был снят только один полнометражный с названием «Адам хочет быть человеком».

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

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



КАК ВОЗНИК СТАЛИНГРАДСКИЙ МЕМОРИАЛ

Вопрос об увековечении памяти участников Сталинградской битвы был поднят вскоре после войны. До создания памятника — мемориала на месте сражения проводились экскурсии, в том числе и для иностранцев. Знаменитый сержант Я. Ф. Павлов в 1962 г. говорил: «После войны мне пришлось быть свидетелем, когда одна французская делегация была на этом участке, около мельницы. Экскурсовод говорит: Товарищи! В 1942 году здесь было то-то, здесь стояла такая-то часть, и вот эта мельница, и этот дом держались в течение 58 дней и ночей. — Позвольте, страна Франция держалась 38 дней, а этот один дом — 58? — Да, представьте себе! — Тогда они стали считать, сколько ран и пробоин на один квадратный сантиметр, и сказали: Это сверхчеловечно»¹.

Решение о сооружении в Сталинграде монумента в ознаменование разгрома немецко-фашистских захватчиков было принято 23 января 1958 г. постановлением Совета Министров СССР.

¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 898. Л. 131–132.

Этим постановлением предусматривалось создание панорамы в ансамбле памятника. Рассматривать варианты памятника было поручено Совету министров РСФСР, который 25 декабря 1958 г. одобрил эскиз памятника, подготовленный авторским коллективом во главе с Е. В. Вучетичем. Очевидно, что на выбор в качестве руководителя коллектива именно Вучетича повлияло то, что у него был опыт сооружения крупных памятников Великой Отечественной войне, например, мемориала в Трептов парке в Берлине. Сооружение памятника планировалось к 9 мая 1961 г. В первоначальном варианте намечалось создать комплекс памятников и живописной панорамы (наподобие тех, что были посвящены Бородинской битве или Севастопольскому сражению). Над панорамой работала группа художников студии имени М. Б. Грекова под руководством Н. П. Мальцева. Свой вариант эскиза панорамы был и у художника той же студии А. А. Горпенко. Перед художниками, работавшими над созданием панорамы, первоначально ставилась задача отобразить «один день — соединение 21, 65, 66, 62 армий» в конце января 1943 г. В течение февраля — апреля 1961 г. «художники работали на местах сражений. Ими за этот период было создано около 500 этюдов». На создание живописного и предметного планов панорамы затрачено 271 000 рублей при сметной стоимости всех работ — 600 000 рублей. На строительство здания панорамы затрачено 118 000 из 680 000 рублей сметной стоимости. Общая стоимость живописной панорамы по смете составляла 3,7 миллиона рублей. За период с момента принятия о решения о строительстве памятника Президиум ЦК КПСС «дважды ставил вопрос о снижении стоимости этого памятника». К началу 1962 г. был готов эскиз панорамы.

На протяжении 1958–1961 гг. обсуждение строительства мемориального комплекса проходило в Министерстве культуры РСФСР и Академии художеств СССР. Военные, со своей стороны, консультировали и оказывали организационную поддержку художникам. Главным консультантом художников и скульпторов со стороны участников боев был Маршал Советского Союза В. И. Чуйков. Он вспоминал: «Мне пришлось очень долго поработать, в порядке консультации, в создании панорамы. Я возил ху-

дожников по Сталинграду, показывал и доказывал как это дело происходило». Генерал-лейтенант М. Г. Вайнтруб, участник боев, один из консультантов, вспоминал: «Две недели я имел дело с художниками студии имени Грекова, я за ними ухаживал, обеспечил чем угодно, вплоть до того, что создал им снег».

Во время визита в Волгоград интересовался темпами сооружения памятника Н. С. Хрущев. По словам Чуйкова, он не давал прямых указаний по возможным исправлениям макета памятника. О том, что Хрущев уделял внимание процессу создания памятника свидетельствует и тот факт, что он распорядился сохранить разрушенную мельницу рядом с домом Павлова (некоторые участники битвы, в частности, генерал-полковник А. И. Родимцев высказывали беспокойство, что ее хотят снести).

15 ноября 1961 г. на худсовете в Министерстве культуры РСФСР Е. В. Вучетич предложил заменить панораму в здании комплекса демонстрацией кинофильма. Заместитель министра культуры РСФСР А. Г. Филиппов, отмечал, что Вучетич внес предложение «о замене живописной панорамы комплексным произведением, в которое входили бы и живопись и кинематограф, и слово, и музыка». Все члены худсовета республиканского Министерства культуры, кроме художника А. М. Герасимова выступили против предложения Е. В. Вучетича. После этого, авторский коллектив памятника во главе с Е. В. Вучетичем и архитектором Я. Б. Белопольским обратился в ЦК КПСС с просьбой рассмотреть идею об изменении концепции мемориального комплекса. Предложение Вучетича совпало с точкой зрения главного консультанта В. И. Чуйкова, считавшего, что панорама не может охватить всех тех событий, которые происходили в ходе Сталинградской битвы.

По свидетельству первого заместителя министра культуры СССР А. Н. Кузнецова, «ЦК поручило разобраться в этом сложном вопросе, и разобраться спокойно и объективно». Специально для обсуждения дальнейшего хода работ по сооружению мемориального комплекса 29 января 1962 г. была созвана коллегия Министерства культуры СССР. На ней министр Е. А. Фурцева рекомендовала обсудить предложения «товарищей, которые думают над тем, как бы современнее построить» памятник Сталинградской

битве. Сама Фурцева позитивно относилась к новым техническим решениям в сфере искусства и охраны памятников. Так, например, в феврале 1963 г. она обратилась с запиской в ЦК КПСС с предложением о проведении в крупнейших архитектурных ансамблях страны (в частности, в московском Кремле) массовых зрелищ под условным названием «Звук и свет», целью которых было с помощью системы звуковых эффектов, декоративного освещения, театральных инсценировок оживить тот или иной архитектурный памятник, создать у зрителей представление об отдельных исторических событиях². В упомянутом обсуждении на коллегии, помимо руководства Министерства приняли участие военные — участники Сталинградской битвы, авторы монумента и панорамы, деятели различных отраслей культуры. Закрытый характер совещания способствовал откровенному обмену мнений. Интересным является сам факт обсуждения создания памятника в ту пору, когда, например, в школьных учебниках истории глава о Сталинградской битве называлась «Битва на Волге». Основной целью было выслушать замечания и пожелания участников сражения, позицию художников и архитекторов — авторов проекта, деятелей различных отраслей культуры и, с учетом состоявшегося обмена мнениями, направить на утверждение в ЦК предложение о концепции памятника.

К обсуждению основательно подготовились и специалисты профильных отделов Министерства культуры СССР. В справке, составленной отделом изобразительных искусств 18 января 1962 г., помимо описания истории возникновения проекта и воплощения его в жизнь были приведены рекомендации сотрудников Министерства по дальнейшей работе. Начальник отдела изобразительных искусств А.Халтурин указывал, в частности, что целесообразно «обеспечить завершение работы авторского коллектива под руководством П.Т.Мальцева над созданием панорамы, установив срок окончания работ 1–1,5 года после размещения холста в здание панорамы»³. Также предлагалось «поручить Министерству культуры РСФСР решить вопрос о де-

² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 1007. Л. 114.

³ Там же. Д. 898. Л. 156.

монстрации документальных фильмов, как дополнительного материала в системе средств воздействия памятника». В ходе подготовки данной справки сотрудники министерства обращались в Главное политическое управление Министерства обороны, которое выдвинуло «аналогичные предложения».

К подготовке обсуждения было привлечено и руководство Центральной студии документальных фильмов. Главный инженер этой студии И. Милькин, а также операторы фильмов круговой кинопанорамы И. Бессарабов и А. Семин считали, что «для создания фильма круговой кинопанорамы о Волгоградской битве пришлось бы организовать инсценировки прошлых боевых действий с сохранением их масштаба и снимать специальной съемочной установкой. С нашей точки зрения это практически неосуществимо».

Среди участников Сталинградской битвы, участвовавших в обсуждении в январе 1962 г., не было единодушия относительно возможных вариантов создания мемориального комплекса. Маршал В.И. Чуйков считал, что «в произведении должны быть три момента. Мощь народа, героизм армии, руководство партии». В существовавшем в начале 1960-х гг. варианте панорамы, по его мнению, не была показана роль рабочего класса: «Мы помним, как отремонтированные танки выходили из ворот завода и сразу шли в бой. Жизнь сталинградская не показана». Чуйков указывал и на то, что в эскизе панорамы некорректно отображены военные события. Героический подвиг Михаила Паникахи, «который с бутылкой с горючей смесью бросается на немецкий танк и сжигает его. А как он показан на панораме? Ведут тысячи и тысячи пленных, немецкие войска окружены, находятся при последнем издыхании, и на этом фоне он выглядит самоубийцей, а не героем. Зачем ему нужно было бросаться, когда уже все разбито?»⁴

По мнению Чуйкова, не полностью было раскрыто происходившее сражение и в динамике. Например, известно, «какую роль играла волжская флотилия; если бы не она, не знаю выдержали ли бы мы. Но этой волжской флотилии нет. Чем

⁴ Там же. Л. 125.

отмечены на панораме моряки-герои, которые там погибали? Застывшей Волгой». По поводу руководства сражением со стороны И. В. Сталина, Чуйков высказывался в духе проходившей в начале 1960-х гг. тотальной критики Сталина и подчеркивания заслуг Хрущева: «Меня часто спрашивают, какой разговор был у меня со Сталиным, когда я сидел в Сталинграде, какие он давал директивные указания и т. д. Я это отметил. Я с ним не говорил, и перед историей я врать не могу. Но нельзя отвергать того, что с нами все время был Н. С. Хрущев, что он все время руководил в борьбе за крепость на Волге, — этого стереть нельзя»⁵ (Хрущев был членом Военного совета Сталинградского фронта). Объективности ради стоит отметить, что Сталин общался в первую очередь с руководителями фронтов и с тем же самым Хрущевым, а В. И. Чуйков в то время командовал армией.

Чуйков выступал за замену статичной панорамы «движущейся», потому что обычная панорама «не охватывает всех тех событий, которые там происходили», чтобы выйдя из панорамы, «из этого ада, зритель увидел бы своими глазами цветущий Волгоград». У Чуйкова не было четкого представления, каким должно быть решение мемориального комплекса. Он считал, что у посетителей нужно задействовать не только одну зрительную память, «чтобы у человека, вошедшего в эту панораму были заняты все его пять чувств, а может быть, и шестое чувство, если оно существует; чтобы он спотыкался на окопах Сталинграда, на разрушениях, чтобы он слышал рвущиеся бомбы, чтобы он, выходя, понимал, как людям «легко» далась эта победа».

Точку зрения Чуйкова относительно внесения изменений в первоначальную концепцию памятника поддержали и другие военные-участники битвы. Генерал-полковник А. И. Родимцев считал, что для участников битвы «очень важно, чтобы сражение было показано без приукрашивания, так как это было в жизни». Кроме того, он хотел на Мамаевом кургане «иметь небольшую площадь земли, на которой воссоздать траншеи, воронки и, может быть блиндаж, то есть ту «прелесть», которая была в 1942 году». Согласно Родимцеву, «битва на Волге — событие чрезвычайно

⁵ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 898. Л. 126.

сложное и разнообразное. О каждом дне можно создать отдельную панораму». Родимцев предлагал воссоздать ряд командных наблюдательных пунктов. На вопрос Фурцевой, чей именно пункт нужно восстановить, Чуйков ответил: «погибшего командира, чтобы не было культа»⁶. Генерал-полковник И. И. Людников сказал, что «нельзя в одной панораме показать все, что решило судьбу Волгоградской битвы. Надо искать новые формы»⁷.

Но не все участники боев были за замену панорамы кинопанорамой. Так, один из командующих Сталинградским фронтом маршал А. И. Еременко высказывался за сохранение панорамы: «Если и кино, и музыка, и скульптура, и картины — будет такое нагромождение, что ничего не разберешь. Кино может умереть, но панорама никогда». Для того, чтобы панорама «была реалистичной», Еременко предлагал дополнить ее двенадцатью картинами. Ему вторил генерал-полковник М. С. Шумилов: «Мне кажется, что художники создали большую работу, и, если ее довести до конца, до установленных размеров, это будет шедевр...»⁸.

Некоторые участники сражений обращались к опыту уже созданных к тому моменту памятников Великой Отечественной войне. Бывший заместитель начальника политотдела 62-й армии А. Д. Ступов говорил о своем впечатлении, возникшем после посещения мемориала на Пискаревском кладбище: «Вы уходите оттуда подавленными. Нет того величия, с каким ленинградцы боролись за Ленинград». Ему «хотелось бы, чтобы памятник Сталинградской битве... был такой, чтобы человек вышел оттуда восторженным».

Руководитель авторского коллектива Е. В. Вучетич объяснил свои предложения тем, что «нужно, чтобы зритель, выйдя из этого памятника, сказал: Товарищи, я был в этой битве, я ее видел. Зритель проходит через все события, побывает в кабинете у Гитлера, побывает у Манштейна, побывает у Воронова, побывает у Шумилова на первом допросе. Затем зритель выходит на площадь героев, где выступает руководитель сталинградских

⁶ Там же. Л. 131.

⁷ Там же. Л. 140.

⁸ Там же. Л. 143.

большевиков Хрущев. Митинг... Гаснет электричество, тает медленно митинг. Возникает панорама — великое сооружение XX века — Сталинградская ГЭС». Авторы замысла, по словам Вучетича, убеждены, «что каждый вышедший из этого ада... выйдя в жизнь, подумает: Нет, товарищи, не песчинка я есть на белом свете, а я есть хозяин мира, я есть самое прекрасное...»⁹. Вучетич и его единомышленники говорили о том, что они не хотели уничтожать живопись, а стремились создать то, что «художники называют синтезом искусств». По словам Вучетича, «в Сталинграде кто-то пустил слух, что Вучетич вообще уничтожает живопись, в том числе начинает уничтожать панораму. Образование я получил живописное, в скульптуре я самоучка, но я хочу, чтобы все стало на место. Я не буду отвечать на вопрос: за живопись ли я или против. Я — за смысл».

Руководитель коллектива художников, работавших над панорамой, П. Т. Мальцев, сообщил, что Сталинградская панорама будет по размерам примерно такая же, как и Севастопольская. Сторонники сохранения живописной панорамы, например художник С. В. Герасимов считали, что панорама имеет «очень сильное действие»: «Все изобразить все равно не возможно, и в области искусства не нужно». Обращались к опыту, указывали, что «и в Бородинском сражении изображен только момент после взятия батареи Раевского. Но, тем не менее, она производит впечатление неизгладимое. И вы можете еще раз прийти».

Президент Академии художеств Б. В. Иогансон осторожно и в целом негативно отнесся к предложенному группой Вучетича «синтезу искусств». По его мнению, можно привлечь все виды искусств, но привлечь целесообразно, чтобы не было смешения: «Я против смешения, когда зритель входит в сделанные из папье-маше окопы, светящиеся краски, трассирующие пули, и даже бомбы полетят». Иогансон отмечал, что «панорама, кроме ее художественности, имеет и познавательное значение. Если зритель станет в центр панорамы и будет обозревать все пространство, ему военные консультанты расскажут, что здесь было то-то, то есть ведут в общее состояние Сталинградской битвы».

⁹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 898. Л. 125.

Писатели и деятели кино, участвовавшие в обсуждении, в целом поддержали идею Вучетича. Так, писатель, Н. М. Грибачев заявил, что «я понимаю, почему художники защищают чистую панораму. Это взгляд чисто цеховой». Известный кинооператор Р. Л. Кармен заявил, что нельзя ставить вопрос так, что либо живописная панорама, либо кинопанорама: «Тогда не дадим хода новому, интересному»¹⁰.

О том, что предложение Вучетича об «оживлении памятника» витало в воздухе, свидетельствуют слова кинорежиссера Г. Л. Рошаль: «Я давно заинтересовался вопросами создания вида зрелища, в котором зритель не является статическим объектом, а сам включен в процесс действия»¹¹. Именно Рошаль внес развернутое предложение по изменению концепции памятника. Он предложил сохранить панораму, дополнить ее залом с диорамами, залом, в котором бы находился кабинет Гитлера, открытой площадкой с наклонным экраном, на котором отображалась бы сцена налета на Сталинград, галереей со скульптурами бойцов, большой диорамой, на которой показано руководство, говорит диктор, домом Павлова. Вся эта композиция должна была находиться перед монументом «Матери-Родине», чтобы посетитель мемориального комплекса сначала прошел по залам комплекса, а потом оказался перед доминантой — монументом, созданным под руководством Е. В. Вучетича.

Режиссер С. И. Юткевич отмечал, что Сталинградская битва происходила не только в пространстве, но и во времени, поэтому справедлива мысль включить не только искусство пространственное, но и искусство временное. «Этому делу очень поможет кинематограф». Юткевич предлагал создать анфиладу картин и кинотеатр необычного типа, с экранами разной величины, «на который можно проецировать отрывки художественных картин, отрывки хроники».

Итог обсуждению военных, художников, скульпторов, деятелей кино и сотрудников Министерства подвели Е. А. Фурцева и А. Н. Кузнецов.

¹⁰ Там же. Л. 149.

¹¹ Там же. Л. 127.

Первый заместитель министра А. Н. Кузнецов напомнил, что ранее высказывалась мысль о том, что некоторые важные эпизоды не помещаются в формат панорамы. Тогда было принято решение «создать несколько дополнительных полотен, которые расположить на подходах к зданию». Кузнецов дипломатично предложил закончить создание панорамы и сделать кинотеатр, в котором бы демонстрировалась хроникальная пленка: «Почему нужно уничтожать живопись за счет кино и наоборот»? Кстати, противники создания кинопанорамы указывали на то, что по Сталинградской битве сохранилось настолько мало хроникальных кадров, что их не хватит для создания полнометражного фильма о битве. В ответ Е. А. Фурцева предложила включить в документальный фильм (если решение о его создании будет принято) эпизоды из других сражений Великой Отечественной войны. Предложение о создании видового фильма было отклонено в связи с тем, что панорамную киносъемку инсценировки Сталинградской битвы технически осуществить было невозможно. Фурцева поддержала своего заместителя: «Может быть панораму можно сохранить, если ЦК найдет возможным иметь все эти формы в сочетании»¹².

По итогам обсуждения на коллегии Министерства культуры СССР Е. В. Вучетичу и Я. Б. Белопольскому было предложено доработать свой проект, Р. Л. Кармену и Г. Л. Рошалю оказать помощь в создании этого проекта в плане подбора необходимых кино материалов, а киностудии «Мосфильм» обеспечить «техническое исполнение макета панорамы». Окончательное решение о судьбе мемориального комплекса находилось в ведении высшего руководства страны.

В итоге было принято решение об окончании работы над панорамой. Она была открыта для обозрения в 1982 г., но не на Мамаевом кургане, как предполагалось постановлением 1958 г., а в музее, рядом со знаменитой мельницей. Скульптура «Родина-мать зовет!» — центральное сооружение комплекса на Мамаевом кургане была открыта в 1967-м.

¹² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 898. Л. 150.

ДОКУМЕНТЫ КОЛЛЕГИИ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР 1953–1963 ГГ. В РГАЛИ

В отечественной историографии сохраняется повышенный интерес к изучению истории советской культуры, — где самостоятельное направление образуют исследования организации государственного управления этой сферы духовной жизни людей¹. Подобный опыт весьма востребован сегодня в связи с реализацией административной реформы, предполагающей совершенствование на научной основе структуры аппарата и системы государственного управления в стране. В последние годы потребности ученых планомерно удовлетворяются посредством справочно-информационных и документальных изданий, которые самостоятельно или в содружестве с другими организациями готовит Российский государственный архив литературы

¹Из относительно недавно вышедших работ: Кино: организация управления и власть. 1917–1938 гг: Документы. М., 2016.; Горяева Т.М. Радио России: политический контроль советского радиовещания в 1920–1930-х годах: документированная история. М. 2009

и искусства (РГАЛИ)². Он хранит важнейшую часть источниковой базы исследований по истории управления культурой — архивный фонд Министерства культуры СССР (Ф. 2329)³, в течение нескольких десятилетий руководившего всеми видами искусства и наиболее значительными художественными учреждениями всесоюзного значения, наблюдавшего и за деятельностью творческих союзов⁴. В составе фонда около 70 000 дел, внесенных в несколько десятков описей, большинство которых доступно исследователям. В самостоятельную опись (Оп. 2) выделены материалы руководящего совещательного органа Министерства — коллегии, составляющие в совокупности с другой управленческой документацией общего характера (указы Президиумов Верховного совета СССР и РСФСР, постановления Советов министров СССР и РСФСР, приказы министра культуры, циркулярные письма Министерства, письма в ЦК КПСС и Совет министров СССР и др.) 2880 дел за период с 10 марта 1953 г. по 29 января 1992 г. Они в основном востребованы исследователями в справочных целях и не были объектом целенаправленного изучения. В целях демонстрации их информационного потенциала раскрыем в данной статье состав и содержание документов коллегии Министерства культуры СССР от момента его создания в марте 1953 г. до марта 1963 г. Это было довольно сложное в организационном отношении десятилетие, когда сначала в русле общей реорганизации министерств под Минкультуры оказались все органы управления, связанные с этой сферой, а затем в результате отпочкования отдельных отраслей и сужения собственной компетенции Министерство культуры потеряло их значительную часть (руководство высшим образо-

²См.: Отдел культуры ЦК КПСС. 1953–1966. Аннотированные описи: Справ. М., 2004; Институты управления культурой в период становления. 1917–1930-е гг. Партийное руководство; государственные органы управления: Схемы. М., 2004; и др.

³Государственные архивы СССР: Справ. М., 1989. Ч. 1. С. 40, 42. Российский государственный архив литературы и искусства. Путеводитель: Вып. 8. М. 2004.

⁴Коржихина Т.П. История и современная организация государственных учреждений СССР. 1917–1972 гг. Учеб. пособие. М., 1974. С. 281–282.

ванием и трудовыми резервами — в 1954 г., радиовещанием и телевидением — в 1957 г., кинопроизводством — в 1963 г. и др.)⁵.

Ядро документов коллегии образуют протоколы и расшифровки стенограмм ее заседаний (за период 1953–1963 гг. объемом 245 дел), ориентироваться в которых помогает перечень рассмотренных вопросов повестки дня. Перечень сформирован в хронологическом порядке и составляет 11 дел за рассматриваемый период, но в его тексте имеются разночтения в сравнении с протоколами заседаний. Так, например, в перечне за 1957 г. указано, что к заседанию 20–21 ноября 1957 г. материала нет⁶. А на самом деле он есть⁷. В перечне за 1954 год не указано, что на коллегии 3 ноября 1954 г. состоялся обмен мнениями по поводу памятника И. А. Крылову в г. Калинин. Документы коллегии за 1953, 1954 и почти за весь 1955 г. микрофильмированы. Протоколы и стенограммы — машинописные. На тексте протоколов присутствуют рукописные пометки министра и его заместителей и даже рисунки, очевидно, сделанные кем-то во время обсуждения вопросов.

Председательствовал на коллегии министр, в случае его отсутствия — первый заместитель, а в отсутствие обоих — один из других заместителей. В первый год работы Министерства у министра было несколько первых заместителей, но главным среди них был С. В. Кафтанов. Он, судя по документам, во время отсутствия министров, провел наибольшее количество заседаний вплоть до назначения в мае 1959 г. председателем Госкомитета по радиовещанию и телевидению Совета министров СССР. На посту первого заместителя министра культуры его сменил А. Н. Кузнецов, который в период с мая 1960 г. (когда министром стала Е. А. Фурцева) до начала 1962 г. в основном и вел заседания. Только однажды, 12 июня 1959 г., за весь рассматриваемый период заседание коллегии провел заместитель министра В. И. Пахомов⁸.

Сначала коллегию старались собирать еженедельно, но с приходом Е. А. Фурцевой по ее предложению стали собираться реже.

⁵ Там же. С. 206–207, 281–282.

⁶ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 546. Л. 31.

⁷ Там же. Д. 541.

⁸ Там же. Д. 700. Л. 156.

Так, в 1959 году (последний полный календарный год в течение которого Н. А. Михайлов был министром) проведена 41 коллегия, в 1961 году (первый полный год, когда ведомство возглавила Е. А. Фурцева) — 20, а, например, в 1963 году — 23. Время начала и окончания заседаний в протоколах за редким исключением не указывалось. В тексте протоколов и стенограмм порой встречаются ошибки и опечатки — зачастую в написании фамилий героев и участников обсуждения. Например, фамилия режиссера В. Э. Мейерхольда, чье творчество в начале 1950-х гг. находилось под негласным запретом, в стенограмме от 27 января 1956 г. напечатана как Меерхольд⁹. Не избежал этой участи даже глава государства: вместо Хрущева он стал Хрущовым. Важно отметить, что протоколы коллегии Министерства культуры велись не столь тщательно, как например, материалы одного из его предшественников — Министерства кинематографии СССР. В тех указывалось время начала заседаний (обычно 14.00), в большинстве случаев исправлялись допущенные неточности. Все заседания полностью стенографировались¹⁰. Что касается Министерства культуры, то полные стенограммы имеются только за 1954 год, в дальнейшем они бессистемно перемежаются с «расширенными протоколами» и «сокращенными стенограммами». Возможно, отказ от стенографирования объясняется общим курсом на уменьшение бумажной отчетности и переписки, инициированным в начале «оттепели».

Документы свидетельствуют, что на протяжении первого года работы Министерства в состав коллегии входило только руководство, лишь с апреля 1954 года туда постепенно начали вводить и творческих работников. Первыми стали главный режиссер театра им. В. В. Маяковского Н. П. Охлопков, писатель К. М. Симонов и композитор Д. Б. Кабалевский. В том же году коллегия пополнилась кинорежиссерами — Г. В. Александровым, а затем И. А. Пырьевым. В заседаниях коллегии на правах приглашенных участвовали также руководители управлений и отделов Министерства, республиканских Министерств куль-

⁹РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 436. Л. 154, 194.

¹⁰Там же. Ф. 2456. Оп. 1.

туры и отделов культуры на местах, деятели культуры (писатели, поэты, режиссеры, актеры, архитекторы, скульпторы и др.), представители заинтересованных союзных министерств и ведомств. В протоколах сохранились интересные высказывания известных деятелей отечественной культуры по различным вопросам повестки дня заседаний. На заседаниях присутствовали курировавшие вопросы культуры представители ЦК КПСС и Совета министров СССР, 21 сентября 1956 г. коллегию посетил первый заместитель председателя Совета министров СССР В. М. Молотов¹¹, на которого по распоряжению Совета министров СССР от 31 марта 1954 г. было возложено наблюдение за министерствами культуры и высшего образования¹². В тот день на коллегии рассматривались итоги работы учебных заведений Министерства культуры СССР за 1955/57 г. и задачи на 1956/57 г., тематический план производства научно-популярных фильмов на 1957 г. и кандидатуры на присвоение почетных званий.

Впервые коллегия Министерства культуры собралась 24 марта 1953 г., т. е. спустя девять дней после его образования, и прошла при участии министра П. К. Пономаренко, его заместителей С. В. Кафтанова, И. Г. Большакова, В. Н. Столетова, Н. Н. Беспалова и руководителей пяти управлений Министерства¹³.

1953 год представлен исключительно протоколами заседаний, а с 1954 года появляются и стенограммы заседаний. Сначала они формируются в разные дела, но с 1955 года и протоколы, и стенограммы заседаний коллегии помещаются в одно. Материалы нескольких заседаний, состоявшихся в 1953–1955 гг., переданы на секретное хранение. Пять вопросов на коллегии 2 декабря, три вопроса на коллегии 11 декабря 1953 года, а также пять тем на коллегии в начале января 1954 года помечены грифом «секретно». Протоколы коллегий от 11 февраля от 27 октября 1954 года полностью закрыты. Содержание этих секретных материалов не раскрывается. Что касается заседания коллегии 11 февраля 1954 года можно лишь предполагать, что на нем рассматривались вопросы,

¹¹ Там же. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 450. Л. 3.

¹² Государственный архив Российской Федерации. Ф. 5446 «Совет министров СССР». Оп. 88. Д. 1764. Л. 156.

¹³ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 66. Л. 1.

связанные со сменой министра культуры СССР. Кроме того, засекречены материалы, касающиеся международных связей в области культуры. Это стенограммы заседаний от 14 июля 1954 года, где обсуждались итоги «работы делегаций деятелей советской культуры за рубежом и мерах по ее улучшению»¹⁴, 26 января 1955 года — по вопросу «об улучшении деятельности “Совэкспортфильма”»¹⁵, 13 апреля 1955 года — «о мероприятиях Министерства культуры СССР по упорядочению обмена делегациями с зарубежными странами и расходованию средств на культурные связи»¹⁶, 17 сентября 1955 года «о крупных недостатках в деле проката советских кинофильмов за границей»¹⁷.

Повестка дня заседаний формировалась заранее. Вопросы для обсуждения предлагались членами коллегии, которые могли учитывать и указания вышестоящих органов государственной власти и управления — Совета министров СССР и ЦК КПСС. Их количество в повестке дня заседания составляло от одного до нескольких десятков. Рекордной в этом смысле стала коллегия, состоявшаяся 2 сентября 1953 года, в повестке дня которой значилось 70 пунктов¹⁸. Правда, пять из них были вычеркнуты. К сожалению, из-за отсутствия стенограмм 1953 года нельзя установить, сколько времени занимало обсуждение каждого вопроса и вообще, рассматривались ли они. Однако, если допустить, что на обсуждение каждого уходило хотя бы пять минут, то заседание коллегии длилось более пяти часов. Изучение всех материалов коллегии за 1953–1963 гг. свидетельствует, что в среднем рассматривалось от двух до пяти вопросов.

Наибольшее внимание на заседаниях коллегии в первые десять лет ее работы уделялось вопросам кинематографии: кинопроизводству и кинопрокату. Об этом свидетельствует статистика обсуждения, в частности в 1953 года проблемы кино рассматривались 60 раз, в 1954 году — 49, в 1958 г. — 39, и только в 1963 году (после создания Государственного комитета Совета

¹⁴РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 232. Л. 102.

¹⁵Там же. Д. 336. Л. 19, 48.

¹⁶Там же. Д. 341. Л. 2, 6.

¹⁷Там же. Д. 351. Л. 2, 4.

¹⁸Там же. Д. 81. Л. 1–28.

министров СССР по кинематографии 23 марта) — лишь дважды. Для сравнения отметим, что вопросы сооружения памятников обсуждались в 1953 г. 12 раз, в 1954 г. — 20, в 1958 и 1963 гг. по 2, а вопросы работы библиотек в 1953 г. — 3 раза, в 1954 г. — 1, в 1958 г. — ни разу, в 1963 г. — 3¹⁹. Член коллегии Министерства композитор Д. Б. Кабалевский по поводу преобладания вопросов кино в повестке дня коллегии высказался в 1954 г. так: «Кино достаточно стоит в центре внимания Министерства культуры. Вопросы киноискусства заслоняют другие вопросы. Создается впечатление, что только кино у нас и существует»²⁰.

На коллегиях поднимались вопросы, связанные с деятельностью республиканских министерств культуры. К ним обращались, например, 21 декабря 1955 г.: по итогам дискуссии «О работе Министерства культуры Грузинской ССР» приняли решение о помощи Министерству культуры Грузии, а 7 августа 1959 г., рассмотрев среди прочих вопрос «О работе Министерства культуры Литовской ССР»²¹, приняли постановление «О работе с кадрами Министерства культуры Литовской ССР». Некоторые заседания были целиком посвящены разным вопросам, связанным с развитием культуры в союзных республиках. Так, 30 сентября 1953 г. коллегия рассматривала единственный вопрос «Об опыте работы Министерства культуры Казахской ССР»²², а 4 апреля 1963 г. — «О работе Министерства культуры Белорусской ССР по руководству университетами культуры»²³.

В большинстве дел помимо протоколов и стенограмм заседаний имеются подготовительные материалы — это записки руководителей главных управлений и отделов Министерства или их заместителей по намеченным для обсуждения вопросам. Особый интерес представляют записки и обращения видных деятелей отечественной культуры и искусства (в основном в машинописном виде, изредка — в рукописном). В дела включены

¹⁹ Гершзон М. М. Министерство культуры СССР в 1953–1963 гг. // Русский сб. М. 2010. Т. VIII. С. 302–303.

²⁰ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 230. Л. 8.

²¹ Там же. Д. 703. Л. 159.

²² Там же. Д. 84. Л. 159.

²³ Там же. Д. 977. Л. 13.

проекты решений и постановлений коллегии Министерства (иногда — в нескольких вариантах). Протоколы подписаны председательствующим, сохраняют автографы министров, их заместителей, членов коллегии, руководителей главных управлений.

В случае повторного рассмотрения вопроса к протоколам заседаний коллегии приобщались ранее принятые решения. Так, например, случилось с обсуждением проекта памятника И. А. Крылову в г. Калинин (ныне Тверь). Вопрос, по сути, рассматривался четырежды — 3 и 10 ноября 1954 года, 19 октября 1955 года и 23 мая 1956 года. Этот памятник — абсолютный «рекордсмен» по частоте обсуждений, которые наглядно демонстрируют динамику изменения подходов к установке памятников²⁴.

В делах имеются письма из других министерств и ведомств по вопросам культуры, за исключением установок от высшего политического руководства. В то же время руководители Министерства в своих выступлениях неоднократно отмечали, что получали устные указания от руководителей Президиума ЦК КПСС и правительства, в числе которых в 1953 г. — начале 1955 г. упомянуты Г. М. Маленков, Н. С. Хрущев и Н. А. Булганин.

В материалах коллегии отсутствуют документы, касающиеся назначения министров и заместителей, их членам коллегии не представляли. Не раскрываются в них и мотивы увольнения сотрудников. Кадровые вопросы редко рассматривались на коллегии: за 1953–1963 гг. не более пяти раз. Один из редких случаев — обсуждение «фактов недостойного поведения отдельных артистов театров, концертных организаций и кино» 23 апреля 1958 г.²⁵ На заседании присутствовали актеры В. В. Дружников, С. А. Мартинсон и молодая, но уже очень популярная Л. М. Гурченко. По ходу обсуждения звучали предложения некоторых руководителей кинематографии «отлучить» Гурченко от кино, не принимать ее в штат «Мосфильма». Но в ее защиту выступил министр Н. А. Михайлов, сказавший буквально следующее: «ее принять нужно»²⁶. В том же году

²⁴РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 223, 235, 353, 440.

²⁵Там же. Д. 608. Л. 102, 105.

²⁶Там же. Л. 149.

на заседании 22 октября стоял вопрос «о фактах неэтичного поведения артиста Бернеса М. Н.»²⁷, а 11 февраля — об артистах Шурове и Рыкунине²⁸. К протоколу последнего приложены объяснения провинившихся и ответ директора ресторана станции Минеральные Воды, где возник конфликт между артистами и работниками ресторана. На коллегии 27 августа 1959 года шестым в повестке дня стоял вопрос «о Шаламбаеве и Семенове». Осуждали их поведение во время гастролей в США, к первому решили применить строгие меры взыскания, второму — запретить поездки за рубеж²⁹.

Стенограммы раскрывают особенности стиля руководства каждого министра, за исключением, пожалуй, П. К. Пономаренко (стенограммы заседаний с его участием немногочисленны). Так, для Г. Ф. Александрова (март 1954 г. – март 1955 г.) характерна широта понимания прав как самого Министерства, так и подчиненных ему структур. В споре директора «Мосфильма» с ведущими режиссерами он принял сторону творческих работников и поддержал выступление М. К. Калатозова словами: «Вы совершенно правильно говорите»³⁰ (ранее руководство Министерства кинематографии СССР всегда поддерживало администрацию). Министр Г. Ф. Александров стремился к обсуждению на коллегии творческих вопросов. На заседании 9 апреля 1954 г. он прямо заявил: «У нас коллегия должна быть творческой организацией»³¹, а 5 мая того же года сказал, что коллегия будет заниматься «главным образом обсуждением творческих вопросов. Мы должны заниматься обсуждением фильмов, сценариев, наиболее значительных пьес, наиболее крупных спектаклей...»³². Ту же позицию, судя по материалам коллегии Министерства культуры, занимал в 1954–1955 гг. и заместитель министра Н. П. Охлопков. Он был первым представителем творческой интеллигенции, назначенным на столь высокий пост и сделал

²⁷ Там же. Д. 617. Л. 4.

²⁸ Там же. Д. 694. Л. 11.

²⁹ Там же. Д. 704. Л. 290.

³⁰ Там же. Д. 232. Л. 148.

³¹ Там же. Д. 229. Л. 65.

³² Там же. Д. 230. Л. 1.

очень много для изменения политики в области управления культурой, в частности в области театра и кино. Его эмоциональные выступления служили воплощением новой политики в области культуры.

Н. А. Михайлов, занимавший должность министра культуры с апреля 1955 г. по май 1960 г., не отличался яркими высказываниями или, например, своим видением роли Министерства.

Министра Е. А. Фурцеву отличали от предшественников предельно деловой стиль и высокая требовательность к подчиненным. Так, по ходу обсуждения 13 сентября 1963 года вопроса об убытках от спектакля, шедшего в Московском театре эстрады, она заявила: «Сегодня мы примем решение, и я не угрожаю: проведем ревизию, вплоть до отдачи под суд»³³. В некоторых ее выступлениях содержатся личные оценки и воспоминания. Так, например, она не раз упоминала о своей нелюбви к джазу, а на коллегии 14 сентября 1962 года признала: «Я была сторонником запрещения джаза, но это вызвало возмущение населения...»³⁴. На заседании 16 марта 1962 года, где обсуждался вопрос «о сценарии и производстве кинофильма “Война и мир”»³⁵, Фурцева сообщила, что читала роман «много лет назад, когда была студенткой. Для меня главный интерес представляли любовные сцены, а батальные я пропускала. Сейчас я читала по-другому»³⁶. На коллегии 20 апреля 1962 года Фурцева сказала: «Раневская вывезла картину “Осторожно, бабушка”. Если бы не Ильинский, “Карнавальная ночь” не прозвучала бы»³⁷. Интересно ее высказывание, внесенное в протокол от 2 ноября 1962 года по поводу культ личности: «Самое главное в культе личности — это подавление воли в людях, это страх. Сколько людей на работе идеал, а в быту совсем другие»³⁸.

Непубличный характер заседаний способствовал откровенному, а зачастую нелицеприятному и непарадному стилю об-

³³РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 988. Л. 116.

³⁴Там же. Д. 917. Л. 49.

³⁵Там же. Д. 903. Л. 2, 4.

³⁶Там же. Л. 36.

³⁷Там же. Д. 906. Л. 159.

³⁸Там же. Д. 921. Л. 139.

суждения вопросов. Нередки были споры не только между руководителями и подчиненными, между творческими сотрудниками, но и между заместителями министра. Об этом свидетельствует, например, обсуждение в 1954 г. пьесы А. П. Штейна «Персональное дело», когда на заседании коллегии в открытый спор вступили два заместителя министра — Н. П. Охлопков и Ф. Д. Хрустов (последний был против постановки). На коллегии 12 декабря 1958 г. вступил в перепалку с министром Н. А. Михайловым один из его заместителей — В. И. Пахомов. Обсуждался вопрос о зарубежных гастролях балерины О. В. Лепешинской. Произошел такой диалог: «Михайлов: что касается Лепешинской — поручить т. Пахомову вызвать ее к себе и поговорить (Пахомов: Я ее не буду вызывать. Когда Лепешинскую посылают за границу, меня не спрашивают). Тогда т. Данилову»³⁹.

Стенограммы раскрывают также процедуру коллегиального обсуждения. Первым обычно выступал докладчик по конкретному вопросу, в протоколе указывалось, что текст выступления находится в материалах коллегии. Однако там они, как правило, отсутствуют. Иногда их содержание восполняют докладные записки, приложенные к материалам коллегии, порой основные положения доклада можно восстановить по тексту дискуссии. В ней участвовало несколько членов коллегии и приглашенные на заседание специалисты, а по принципиальным вопросам — все присутствовавшие заместители министра. Так, например, случилось при обсуждении кинофильма «Испытание верности» 20 октября 1954 года⁴⁰. Итоги обсуждения подводил председатель, сообщавший о принятом решении, при отсутствии единого мнения по тому или иному вопросу предлагалось позднее вернуться к его обсуждению.

Копии решений коллегии рассылались подведомственным учреждениям и организациям для исполнения.

Материалы коллегии свидетельствуют об активном взаимодействии Министерства культуры с другими министерствами

³⁹ Там же. Д. 618. Л. 231.

⁴⁰ Там же. Д. 228.

и ведомствами, прежде всего с Госпланом, Министерством финансов СССР и Госснабом. Министерство сельского хозяйства СССР было одним из крупных заказчиков производства документальных и научно-популярных фильмов, некоторые промышленные министерства и Министерство обороны СССР изготавливали для Министерства культуры оборудование, необходимое для демонстрации кинофильмов. На одно из заседаний коллегии, посвященное обсуждению панорамы в Волгограде, были приглашены представители Министерства обороны СССР — участники Сталинградской битвы⁴¹. В стенограмме этого заседания записаны выступления маршалов А. И. Еременко и В. И. Чуйкова, сержанта Я. П. Павлова и др. Часто Министерству культуры приходилось взаимодействовать с профсоюзными органами: в материалах коллегии отложились совместные постановления с ВЦСПС по поводу награждения организаций, коллективов и отдельных лиц.

Материалы заседаний коллегии Министерства культуры СССР — бесценный источник для исследования государственной политики в области культуры и искусства. Именно в них содержится основной массив документов, связанных с реализацией политики в области культуры. Документы коллегии, например, по-новому раскрывают некоторые аспекты истории советского кинематографа. В них имеются данные, что уже в 1955 г. планировались съемки отечественного кинофильма «Война и мир», возвращение актера И. В. Ильинского в кино. Последнюю тему на заседании коллегии 14 апреля 1954 г. поднял заместитель министра Н. П. Охлопков⁴². Здесь зафиксировано предложение С. И. Юткевича о съемках очень популярного в середине 1950-х гг. клоуна О. К. Попова в игровом кино⁴³.

Следует отметить, что значительную часть материалов коллегии составляют справочные материалы: отчеты, планы, сметы и т. п.

Обращаясь к делопроизводственной документации Министерства культуры СССР, следует помнить, что оно реализовы-

⁴¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 898. Л. 96–98.

⁴² Там же. Д. 229. Л. 109.

⁴³ Там же. Д. 609. Л. 7

вало установки органов партийной и государственной власти и управления (ЦК КПСС и Совета министров СССР), вырабатывавших принципы культурной политики. Очень важными в этом плане представляются документы отдела культуры Совета министров СССР и его управления делами, отложившиеся в Государственном архиве Российской Федерации. Дела, касающиеся отечественной культуры, не выделены в этом огромном фонде в отдельную опись, имеют неточности в заголовках, большинство дел не изучалось и не введено в научный оборот, но в них находятся решения по организационным вопросам, касающимся Министерства культуры СССР и его деятельности, а также резолюции руководителей государства: Н. А. Булганина, Г. М. Маленкова, В. М. Молотова и др. Не менее ценные документы содержатся в фондах профильных отделов ЦК КПСС, сосредоточенных в Российском государственном архиве новейшей истории. Обращение к ним обязательно для создания более полной и объективной картины при изучении деятельности Министерства культуры СССР.

БИБЛИОГРАФИЯ

Последний «Иван Грозный» Сталина. Проект фильма 1952–1953 гг.

Впервые: М. М. Гершзон. Последний «Иван Грозный» Сталина. Проект фильма 1952–1953 гг. // Исследования по истории русской мысли [12]. Ежегодник за 2015 год. М., 2016.

«Оттепель». Изменения в культурной политике СССР в 1953 — начале 1956 гг.: кино, театр, изобразительное искусство и книгоиздание

Впервые: М. М. Гершзон. «Оттепель». Изменения в культурной политике СССР в 1953 — начале 1956 гг.: кино, театр, изобразительное искусство и книгоиздание // Исследования по истории русской мысли [14]. Ежегодник за 2018 год. М., 2018.

Министерство культуры СССР в 1953–1963 гг.

Впервые: М. М. Гершзон. Министерство культуры СССР в 1953–1963 гг. // Русский сборник: Исследования по истории России. Т. VIII. М., 2010.

О деятельности Н. П. Охлопкова на посту заместителя министра культуры СССР

Впервые: М. М. Гершзон. О деятельности Н. П. Охлопкова на посту заместителя министра культуры СССР // Известия Иркутского государственного университета. Серия «История». Иркутск. 2017. Том 20.

К истории создания памятника И. А. Крылову в Твери

Впервые: М. М. Гершзон. К истории создания памятника И. А. Крылову в Твери // Вестник Тверского государственного университета. Серия: «История». Тверь. 2017. № 1.

История киноиндустрии СССР конца 1950-х гг. в свете архивных данных

Впервые: М. М. Гершзон. История киноиндустрии СССР конца 1950-х гг. в свете архивных данных // Русский сборник: Исследования по истории России. Т. XXI. М., 2017.

Как возник Сталинградский мемориал

Впервые: М. М. Гершзон. Как возник Сталинградский мемориал // Родина. Российский исторический журнал. М., 2015. № 5.

Документы коллегии Министерства культуры СССР 1953–1963 гг. в РГАЛИ

Впервые: М. М. Гершзон. Документы коллегии Министерства культуры СССР 1953–1963 гг. в РГАЛИ // Отечественные архивы. М., 2017. № 2.

