

Н. С. Рябчикова  
 Московская школа кино,  
 Москва, Россия  
 ORCID: 0000-0001-7481-5155

## «Саша» не выходит. Из истории создания фильма Михаила Швейцера «Саша вступает в жизнь» / «Тугой узел» (1957/1988)

### АННОТАЦИЯ

Статья предваряет публикацию стенограммы заседания Художественного совета киностудии «Мосфильм» от 22 января 1957 года по просмотру и обсуждению картины Михаила Швейцера «Тугой узел» («Саша вступает в жизнь», 1957/1988). Это первая «полочная» картина оттепели, а также первая, в которой снялся актер Олег Табаков. «Тугой узел» был первым фильмом, который подвергся значительному перемонтажу в тот период, когда казалось, что эта практика, как и практика отправки лент на полку, наконец-то ушла в прошлое. Возможно, именно поэтому вокруг него сложилось много мифов, в том числе и миф о его «полочном» статусе как таковом. Картина стала одним из воплощений надежд оттепели, внезапно и громко разбитых. Стенограмма, впервые публикуемая полностью, и ее анализ показывают, что в 1956–1957 годах существовало несколько монтажных версий «Тугого узла», который затем был выпущен в прокат под названием «Саша вступает в жизнь» и снова переделан и выпущен как «Тугой узел» уже в 1988 году. Полная публикация стенограммы также позволяет очистить историю фильма от позднейшей мифологизации, в том числе со стороны его режиссера Михаила Швейцера, и показать более сложную картину цензуры и самоцензуры в кинематографе начала оттепели. Обнаруживается, что, вопреки мемуарным рассказам, в судьбе фильма не было первоначального безоговорочного принятия студией, а затем внезапного и категорического неприятия Госкино и партийным руководством. Напротив, с самых первых просмотров законченной ленты ее авторы столкнулись с опасениями и возражениями, которые положили начало серии переделок еще до сдачи «Тугого узла» в Госкино.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Кино оттепели, киноцензура, Олег Табаков, Михаил Швейцер, «Тугой узел», «Саша вступает в жизнь», режиссерская версия, «Мосфильм», художественный совет.

DOI: 10.35852/2588-0144-2025-4-92-123

EDN UJBYIU

УДК 791.43-2+791.44.071

Natalie S. Ryabchikova  
Moscow Film School,  
Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0001-7481-5155

## Sasha Isn't Coming Out. From the Production History of Mikhail Shveitser's film *Sasha Enters Life / The Tight Knot* (1957/1988)

### ABSTRACT

This article prefaces the transcript of a meeting of the Mosfilm Studio's Artistic Council on January 22, 1957, where it was screened and discussed Mikhail Shveitser's film *The Tight Knot* (*Sasha Enters Life*, 1957/1988). This first "shelved" picture of the Thaw was also the first one in which the actor Oleg Tabakov took part. *The Tight Knot* was the initial film which underwent considerable reediting at the time when it seemed that this practice, just like the practice of shelving films, had become a thing of the past. Perhaps that is why many myths have emerged around it, including the myth of its shelved status as such. It became one of the embodiments of the Thaw's hopes, suddenly and resoundingly dashed. The transcript published here in its entirety for the first time, and its analysis reveals that several versions of the editing of *The Tight Knot* existed in 1956–1957, before it was released as *Sasha Enters Life* and then again remade and released as *The Tight Knot* in 1988. The full publication of the transcript also allows us to clear the film's history of later mythologization, with the participation of its director, Mikhail Shveitser, and to reveal a more complex picture of censorship and self-censorship in cinema at the beginning of the Thaw. It turns out that despite later memoir accounts the film's production life did not include the initial unequivocal acceptance by the studio and then a sudden and categorical rejection by Goskino and the party leadership. On the contrary, from the very first screenings of the finished picture its authors faced misgivings and objections which led to a series of alterations even before *The Tight Knot* was submitted to Goskino.

### KEYWORDS

Cinema of the Thaw, film censorship, Oleg Tabakov, Mikhail Shveitser, *The Tight Knot*, *Sasha Enters Life*, director's cut, Mosfilm, artistic council.



Фото 1. Первое появление на экране Олега Табакова. Кадр из фильма «Тугой узел» (1956).

© Мосфильм / Oleg Tabakov's first screen appearance. Still from the film *The Tight Knot* (1956). © Mosfilm

Фильм «Саша вступает в жизнь» / «Тугой узел» Михаила Швейцера (1957/1988) — дважды первый. Саша Комелев в этой экранизации повести Тендрякова — первая кинороль Олега Табакова. А сама картина носит печальный титул первого «полочного» фильма оттепели. Начало карьеры одного из самых популярных актеров советского кинематографа совпало не только с началом оттепели на экране, но и с первыми ее «заморозками», которые в будущем лишь учащались.

Вероятно, именно потому, что эта картина была первой, подвергшейся существенным переделкам после начала новой эпохи, обещавшей положить конец цензуре, вокруг нее сложилось много мифов, в том числе и миф о ее «полочном» статусе как таковом. Она стала одним из воплощений надежд оттепели, внезапно и громко разбитых. По воспоминаниям самого Табакова можно было понять, что фильм Швейцера до конца 1980-х вовсе не был показан широкому зрителю: «Еду однажды по Садовому кольцу, смотрю направо и вдруг вижу собственное молодое лицо, изображенное во весь фронтон кинотеатра “Форум”. Огромную афишу со смутно знакомым названием. Кафкианская ситуация, фантазмагория, ощущение, что вдруг попал в другое измерение, в другую эпоху. Мне тогда исполнилось пятьдесят два» [1, с. 146] (фото 1). Однако переделанный фильм «Саша вступает в жизнь» вышел на столичные и провинциальные экраны еще в конце 1957 года. А в начале 1989 года в кинотеатрах появилась авторская версия Михаила Швейцера — «Тугой узел».

Возник новый миф — об «исковерканном» фильме конца 1950-х и «истинном» фильме конца 1980-х. Созданию этого мифа способствовал и сам режиссер, говоривший в интервью: «Только в 1989 году фильм был возвращен к своему истинному виду, выпущен на экран под первоначальным названием “Тугой узел” и прошел с довольно большим успехом у зрителей» [2, с. 181].

Несмотря на статус «Тугого узла», исследователь, желающий подробно рассмотреть историю его создания и цензурирования, быстро обнаружит, что какого-либо значительного опубликованного массива документов по фильму не существует — в отличие от материалов, например, по «Комиссару» Аскольдова [3, с. 46–73], «Андрею Рублеву» Тарковского [4] или «Любить» Калика [5, с. 63–81]. Возможно, это произошло потому, что уже в конце 1980-х годов казалось, что про «Тугой узел» все сказано. В 1989 году Нина Игнатьева, кинокритик, с 1975 года заместитель главного редактора журнала «Искусство кино», а в 1957–1958 годах — ответственный секретарь секции кинодраматургии Оргкомитета Союза кинорботников СССР, опубликовала статью о судьбе картины Швейцера с характерным заголовком «История одного убийства» [6]. Используя многочисленные производственные документы и собственные воспоминания о просмотре в конце 1956 или начале 1957 года, Игнатьева нарисовала сюжет, схожий с сюжетом, который возникал из поздних интервью Швейцера: фильм, изначально принятый на студии в целом хорошо, неожиданно для режиссера и сценариста был раскритикован «на самом верху» и изуродован под нажимом начальства самим автором. И этот же автор тридцать лет спустя, благодаря работе «полочной комиссии» Союза кинематографистов, смог вернуть зрителям истинную версию: «...хорошо, что не осталась в памяти зрителей оскопленная, по существу бессмысленная лента “Саша вступает в жизнь”, но оказавшаяся приемлемой для руководящих искусством (акт о ее приемке был подписан 12 августа 1957 года). А обрел сегодня экранную судьбу совсем другой, честный фильм “Тугой узел”, арестованный за смелость и пролежавший в бездействии больше трех десятилетий» [6, с. 88].

Первое, что необходимо сказать о «Саша вступает в жизнь» / «Тугой узел», — это не дихотомия. «Тугой узел» 1989 года — не «Тугой узел» 1956–1957 годов (так же, как, например, «Застава Ильича» Марлена Хуциева 1980-х не равна первоначальной версии фильма «Мне двадцать лет» начала 1960-х). Об этом обычно вспоминают архивисты, но не зрители или журналисты.

Киновед, многолетний сотрудник и с 1996 года заместитель директора Госфильмофонда России Владимир Дмитриев, называвший «Тугой узел» своей любимой теплой картиной [7, с. 50], в 2011 году рассказывал о том, как появилась версия 1980-х: «Швейцер был моим хорошим другом, поэтому я [эту историю] знаю, что называется, “из первых рук”. Это удивительная картина в оригинале. Швейцер снял настоящее социальное советское кино, чего у нас долго не было. Заметьте — в цвете. Государство фильм не одобрило, и он был запрещен. Мы его утащили к себе. “Тугой узел” лежал у нас долгие годы и, поскольку был снят на “Кодаке”, то долго не выцветал. При этом лежал у нас и переделанный, прокатный вариант под названием “Саша вступает

в жизнь”. Вариант этот был сделан на основе негатива “Тугого узла”. Потом перестройка, то да се. Про фильм уже никто и не помнил. Я сам предложил Ире Рубановой показать его “полочной” комиссии. Комиссия посмотрела и приняла решение выпустить фильм на экраны, но как! Взяли черно-белый контракт и на его основе выпустили. . . черно-белый “Тугой узел”. Замечу — это еще можно было пережить, поскольку цветной оригинал остался, и при желании его можно было посмотреть, потому что запрет на его выдачу был снят. Михаил Абрамович начал по собственной инициативе делать купюры. Идеологические. Я очень смеялся, когда увидел, что он вырезал. Был, скажем, эпизод, когда актер Сергеев, игравший роль благородного председателя колхоза, закрывает грудь рукой, когда начинается дождь. Появляется Табаков и спрашивает: “Вам плохо с сердцем?” — “Нет, партбилет замочить боюсь”. И Михаил Абрамович этот “партбилет” резанул. Сам! < . . . > А оригинальная цветная копия так и лежит у нас никем пока не востребованная» [8, с. 431].

Если же обратиться к полным текстам производственных документов и стенограмм обсуждений (в том числе тех, что были процитированы Игнатъевой), то окажется, что версий не только больше двух, но и больше трех («Тугой узел» (1956) / «Саша вступает в жизнь» (1957) / «Тугой узел» (1988)). Когда в конце 1980-х начинается уже упомянутый выше миф о картине (первоначальное признание и одобрение и резкий разгром — траектория, динамика которой повторяет траекторию «температуры» оттепели), чем позднее рассказ, тем радужнее выглядит начало жизни картины и драматичнее ее продолжение.

В интервью Галине Иконниковой, опубликованном в 1996 году в сборнике Научно-исследовательского института киноискусства (НИИК) «Кинематограф оттепели. Книга первая», Михаил Швейцер вспоминал: «. . . этот фильм запускался в производство как настоящий боевик. Пырьев писал и говорил мне, что мы делаем лучшую, важнейшую мосфильмовскую картину. Но он же первый почувствовал что-то и отошел в сторону. На первом же худсовете он начал эту картину предавать. < . . . > Она была уничтожена на всех уровнях как антипартийная, антисоветская и легла на полку. Но потом у студии возникла необходимость ее просто переделать. И практически сделали другую картину, вышедшую под названием “Саша вступает в жизнь” < . . . > Есть замечательная стенограмма выступления Твардовского. Многие люди были на худсовете — Симонов, Овечкин. Они замечательно встретили фильм, с большим энтузиазмом. А потом его закрыли с самого верху. И спасти тогда картину было невозможно, хотя заступались за нее и Ромм, и Райзман. Им это долго потом вменялось в вину» [2, с. 181].

В интервью, записанном Натальей Милосердовой и опубликованном в сборнике того же НИИКа в 1998 году, Швейцер говорит о приеме картины: «К концу [1956] года мы картину сделали и сдали ее студии раньше срока. Фильм был принят очень хорошо с микроскопическими — не поправками даже, а рекомендациями. Мы их выполнили, и студия отправила фильм в Гнездиновский переулок, где находилось Главное управление по производству фильмов. Прошел месяц, и Тендряков решил это дело как-то прояснить. Офицер, не так

давно пришедший с войны, он с непосредственностью, свойственной фронтовикам, обратился в ЦК партии с письмом: мы, дескать, сделали фильм, с нашей точки зрения, боевой, актуальный, а вот в Гнездниковском переулке так долго не дают ответа. Тогда казалось, что правде открыты все дороги... Прошло еще около месяца и ответ пришел. Фильм просмотрен “наверху” (его смотрели Каганович, Молотов и Шепилов, который тогда занимался вопросами идеологии) и подвергнут страшнейшему разгрому. В Гнездниковском переулке тотчас же оценили картину как идейно порочную. На “Мосфильме” была развязана крупнейшая кампания по ее разоблачению. Студия отчаянно спасала свое политическое реноме, поэтому администрация считала своим долгом диктовать любые переделки. Моей жене было сказано: “Что вы, Софья Абрамовна, говорите о такой чепухе, как сохранение каких-то там эпизодов — вашим мужем интересуются органы Госбезопасности!..” Мы как могли свои позиции отстаивали, Михаил Ромм и Юлий Райзман пытались защитить картину. Собрался уникальный худсовет, на котором присутствовало очень много писателей, в том числе А. Твардовский, М. Алигер, К. Паустовский, Э. Казакевич. <...> Тем временем Главное управление по производству фильмов разродилось документом, требующим “кардинальной переработки идейно порочной картины”» [9, с. 111–112].

Из статьи Нины Игнатъевой складывается схожая картина: «...приказом министра культуры СССР Н. Михайлова от 23 мая 1956 года он был запущен в подготовительный период, а 22 января 1957 года художественный совет “Мосфильма” смотрел уже готовую картину. <...> Однако при всех критических замечаниях, прозвучавших на художественном совете, фильм “Тугой узел” (авторы в соответствии с концепцией произведения изменили его название) был встречен как “правдивая, честная картина”, в которой заключено “большое очищающее начало” (режиссер К. Юдин), “она остро и глубоко ставит отрицательные стороны нашей жизни <так!> и этим зовет к борьбе с ними” (композитор Н. Крюков), “картина очень советская и очень правильная” (редактор В. Карен). Как шаг принципиальный в своем роде оценил фильм драматург А. Каплер. <...> 23 февраля 1957 года после внесенных в ленту некоторых поправок в Главное управление по производству фильмов направляется законченная производством картина. В сопроводительном письме, подписанном и. о. директора студии К. Фроловым, отмечается “высокий уровень режиссерской работы — работы вдумчивой и взыскательной, отличающейся мужественным тоном...”» [6, с. 80–82].

При этом из текста Игнатъевой остается неясно, почему, после в общем хвалебного худсовета 22 января, картина ушла в Главк лишь месяц спустя и почему спустя неделю после отправки туда, 1 марта, собрался новый худсовет, на котором присутствовал в числе прочих Александр Твардовский, ни к картине, ни к кинематографу в целом отношения не имеющий.

Правда, документы, которые следуют за интервью Швейцера в сборнике «Кинематограф оттепели. Документы и свидетельства» и которые до сих пор оставались немногими полностью напечатанными материалами его создания,



Фото 2. Виктор Авдюшко в роли Мансурова. Кадр из фильма «Тугой узел» (1956). © Мосфильм / Viktor Avdiushko as Mansurov. A still from the film *The Tight Knot* (1956) © Mosfilm

уже значительно корректируют, если не сказать опровергают слова режиссера. Они также помогают разъяснить еще одну странность, о которой Швейцер упоминает как о чем-то само собой разумеющемся: письмо автора повести и сценария в ЦК в ситуации обычного советского кинопроизводства уже есть нечто из ряда вон выходящее, поскольку идет через голову студии и Главка. Это индикатор того, что с фильмом было все совсем не так гладко, как рисуют это воспоминания Швейцера (фото 2).

Из материалов, опубликованных в 1998 году, выясняется, что еще 4 января 1957 года фильм «Тугой узел» (вернее, «Саша выходит в люди» — под таким названием он запускался в производство) — после сдачи дирекции, но до студийного худсовета — посмотрели и обсудили члены партбюро «Мосфильма» и сочли, что фильм «содержит серьезные идейно-политические ошибки. В фильме настойчиво и последовательно показывается, что все представители партийного руководства — парторг колхоза, инструктор райкома, секретарь райкома, секретарь обкома партии являются носителями низких человеческих качеств — трусости, карьеризма, лицемерия, что они преступно безразлично относятся к нуждам народа. С другой стороны показан народ — колхозники, рядовые члены партии, безусловно, борющиеся против этих партийных руководителей, показаны простые люди, ищущие “правду”. В результате всего этого в фильме имеет место противопоставление партийного руководства народу» [10, с. 113]. Уже в этом документе указывается, что ошибки «оказались возможными не только в результате политического недомыслия авторов

фильма, но и вследствие серьезного политического просчета тт. Пырьева, Чекина, Добродеева, являющихся ответственными за идейно-художественное качество этого фильма. <...> Степень их ответственности повышается тем более, что ни текущий материал, ни смонтированный фильм не были показаны ни худсовету, ни сценарному отделу студии» [10, с. 113–114]. Неудивительно тогда, что, как выразился Швейцер, директор студии Иван Пырьев на первом худсовете (22 января) «начал эту картину предавать» [2, с. 181]. Он, как и другие участники этого собрания, реагировал на жесткую оценку партбюро.

В середине марта секретарь парткома В. Агеев, также участвовавший в худсовете 22 января, написал письмо в ЦК КПСС (его секретарю Дмитрию Шепилову), где указывал, что 30 декабря фильм был сдан дирекции студии на одной пленке «и был отвергнут»: «В тот же день вечером фильм был просмотрен партийным комитетом киностудии. На другой день утром режиссер Швейцер был приглашен в партком, где ему были высказаны резкие критические замечания по недостаткам фильма и были сделаны предложения по серьезному исправлению картины. <...> 4 января 1957 года фильм был обсужден на заседании партийного бюро; по общей концепции фильма и его недостаткам было принято развернутое решение, с которым присутствовавший на заседании партийного бюро режиссер Швейцер в основном согласился. Надо сказать, что, соглашаясь на словах, Швейцер и Тендряков, автор повести “Тугой узел”, на деле не приняли никаких мер для исправления картины, отстаивали и отстаивают свои позиции до настоящего времени» [10, с. 114–115].

По всей видимости, из версий «принят очень хорошо с микроскопическими <...> рекомендациями» (Швейцер, 1980-е) и «был отвергнут» (Агеев, 1950-е) нужно выбирать нечто среднее. Докладная записка министра культуры СССР Н. Михайлова в ЦК КПСС от 8 мая 1957 года между тем проясняет необычность худсовета 1 марта с участием писателей. Это тоже была попытка со стороны студии и создателей картины повлиять на ее судьбу: «Обычно при обсуждении фильмов литераторы не приходили на заседание Художественного совета. Но 1 марта с. г., когда Художественный совет обсуждал кинокартину “Тугой узел”, на “Мосфильм” явились тт. Твардовский, Казакевич, Алигер. Все они хвалили фильм, его концепцию, авторское и режиссерское видение» [10, с. 118].

Итак, не только «Тугой узел» 1989 года — не «Тугой узел» 1956–1957 годов, но и фильм, который обсуждают 22 января 1957 года на Художественном совете студии, — уже не та версия, которая сдавалась дирекции в конце декабря 1956-го, а фильм, который защищают писатели 1 марта, не тот, который обсуждался 22 января. Первая версия — это та версия на одной пленке, которая была готова в декабре 1956-го. Именно она затем претерпела целую серию изменений в течение первого полугодия 1957-го, прежде чем превратилась в выпущенный в прокат фильм «Саша вступает в жизнь».

Документ, который представлен в этой публикации, — один из немногих, позволяющих составить представление о первой версии «Тугого узла» («Саша выходит в люди»). Это стенограмма заседания Художественного совета

киностудии «Мосфильм» от 22 января 1957 года. Выдержки из нее печатала в 1989 году Нина Игнатьева, но просмотр документа полностью, а не в выдержках, меняет акценты: поскольку версия, которую на студии смотрели во второй половине января, уже была не первой, те, кто выступал за картину, уже оправдывали или защищали ее. Именно поэтому ниже впервые печатается полная версия стенограммы.

Эта стенограмма важна также и для расширения нашего понимания обстоятельств начала кинокарьеры Олега Табакова, поскольку обсуждение в этот момент крутилось вокруг придания большего значения его персонажу. После все усиливающейся критики образа секретаря обкома в исполнении Владимира Емельянова сцены с ним были пересняты с Иваном Переверзевым, а с Табаковым были сняты дополнительные «оптимистичные» сцены — как и рекомендуют Швейцеру коллеги уже в январе. Один из рецензентов описывал эти финальные кадры так: «Ярко сияет с голубых безоблачных небес солнце. Под его ласковыми лучами расцветает все вокруг — и необъятные просторы колхозных нив, и лес, зеленеющий в туманной дымке погожего дня, и дальняя речка, мирно несущая свои спокойные воды меж усыпанных цветами берегов. По степной дороге, мимо желтеющей стены колосющихся хлебов идет юноша. Его ясные глаза устремлены вдаль, они лучатся неподдельной, настоящей мужской гордостью, горят радостным огнем. Еще бы! Он вступил в жизнь, в большую, славную жизнь, вступил в нее, как хозяин, и как боец — как хозяин своей большой и счастливой страны, как боец, равный среди равных в многомиллионном ряду ленинской партии»<sup>1</sup>. Табаков вспоминал: «Вадима Юсова, только что окончившего ВГИК и начинавшего ассистентом оператора у Алексея Темерина, послали снимать крупные планы актера Табакова на фоне полевых цветов и буйной дикорастущей зелени, поднимая таким образом позитивные слагаемые фильма» [1, с. 146].

Хотя фильм и сочли возможным выпустить в прокат, зрители все равно увидели эту «оптимистическую» заплату. Рецензент «Бурят-Монгольской правды» писал: «Создатели фильма сделали уступку схеме»<sup>2</sup>. По его мнению, если в повести «автор показывает развернувшиеся события через восприятие своего героя», что «усиливает их остроту», и в центре повести, таким образом, находится «формирование характера Саши», то в фильме эта тема ушла на второй план: «Саша оказался случайным свидетелем борьбы Гмызина и Мансурова.

Мансуров использовал его простосердечное заявление о нескошенных лугах и состряпал в газету фальшивку. Что же остается делать? Разоблачать Мансурова, защищать свои убеждения? Но какое там разоблачение, когда каждое слово критики тонет в море аплодисментов. Саше, право, остается только собирать цветы в поле, идти по солнечной дороге. Ни облачка на горизонте»<sup>3</sup>. Критик провинциальной советской газеты смог увидеть, как окончательная структура и стиль фильма повлияли и на возможности актеров выстроить образ: «Не слишком ли легко вступил

1 Краснов Г. Вступление в жизнь // Уральский рабочий (Свердловск). 1957. 12 декабря.

2 Батоцыренов В. Саша вступает в жизнь // Бурят-Монгольская правда. 1957. 24 декабря.

3 Там же.



Фото 3. Владимир Емельянов в роли секретаря обкома Алексея Курганова в фильме «Тугой узел» (1956). Кадр из фильма. © Мосфильм / Vladimir Emelyanov as regional Communist Party committee secretary Aleksei Kurganov in the film *The Tight Knot* (1956). A still from the film. © Mosfilm

Саша в жизнь? Не из-за этой ли облегченности способный актер, студент студии МХАТ О. Табаков не сумел подчеркнуть в характере своего героя активность, целеустремленность»<sup>4</sup>. Более подробно о месте этой картины в раннем периоде кинокарьеры актера было написано в отдельной работе [11].

Что же касается образа секретаря обкома в исполнении Емельянова (фото 3), существует свидетельство, которое проясняет то, что в стенограммах, видимо, опасались говорить и вокруг чего ходили те, кто выступал на худсовете, говоря о необходимости исправлений: «в общем не плохой человек, несколько поверхностно знакомый с действительностью и в некоторой степени близкий к маниловщине» (М. Папава); «самое слабое, что у вас есть» (А. Каплер); «является ключом к тому чувству, которое вызывает картина» (Ю. Райзман)...

Иосиф Маневич как главный редактор сценарного отдела «Мосфильма» смотрел фильм в декабре 1956 года и в дневнике записал, что секретарь обкома не просто выглядел излишне бездейственным и таким образом довершал полностью не работающую партийную вертикаль, но и его облик вызывал вполне определенные ассоциации:

«Смотрели “Саша уходит в люди” <так!>. И путь “Саши” в кино довольно тернистый. Все сидели удивленные и подавленные. Очень уж мрачная картина — сила воздействия огромная. Фильм, если выйдет, о многом заставит призадуматься. Тендряков уехал в Китай. Это плохо для картины. ...

<sup>4</sup> Батоцыренов В. Саша вступает в жизнь // *Бурят-Монгольская правда*. 1957. 24 декабря.

Самое уязвимое место секретарь обкома, он сделан под Рязанова и актер Емельянов играет остро и интересно.

Какова судьба картины, сказать трудно...

Решили в этом году не сдавать, а еще дней десять поработать над фильмом» [10, с. 32].

Помимо ценности стенограммы заседания Художественного совета «Мосфильма» от 22 января 1957 года как текстового описания несохранившейся первой версии фильма «Саша вступает в жизнь» / «Тугой узел», публикация этого текста полностью позволяет и прояснить версии уже «исторические» — о развитии событий, приведших к кардинальной переделке фильма. Опасения насчет фильма появляются уже внутри студии, задолго до отправки его в Главное управление, — и Швейцера предупреждают, что лучше их исправить. Однако уже после того как некоторые исправления были сделаны, в отсутствие Тендрякова он не решается делать дополнительные и предлагает отправить вторую версию фильма (января 1957 года) в Главк. Сличение дат также позволяет увидеть, что двухмесячного ожидания ответа Главка, которое, по словам Швейцера, обрамляло собой письмо Тендрякова в ЦК, не могло быть.

С другой стороны, зафиксированное в стенограмме выступление В. Агеева в сравнении с его опубликованным в 1998 году паническим письмом Д. Шепилову выставляет секретаря мосфильмовского парткома довольно двуличным, поскольку 22 января он-то как раз одобрил вторую версию фильма в сравнении с первой: «...мне удалось [по]смотреть первый и второй варианты картины. Второй вариант картины, который сегодня был показан Художественному совету, очень выгодно отличается от первого. Он стал значительно лучше и, как ни странно, несмотря на то, что убраны какие-то такие, немножко пахнущие дурнотой места, фильм стал значительно острее постановкой вопроса. Острота не потерялась, а она очень сильно сохранилась» (см. ниже). Публикация всего комплекса документов, связанных с историей картины Швейцера, несомненно, еще больше прояснит и углубит наше понимание событий 1956–1957 годов, столь сильно повлиявших на атмосферу в советском кинопроизводстве.

Настоящая публикация идет в русле недавних исследований, базирующихся на углубленном изучении производственных историй советских картин, в том числе их многочисленных редакторских и монтажных версий, через рассмотрение работы редакционных и художественных советов и анализ стенограмм обсуждений и других редакторских документов [12; 13; 14; 15]. Такого рода публикации и их анализ помогают отбросить обманчивую ясность унаследованных как советских, так и перестроечных мифов и дихотомий и приблизиться к сложной и противоречивой картине советского кинопроизводства в его ключевые периоды. Это особенно важно в случае «Тугого узла», который сам был именно о стремлении к истине и бесстрашии в ее обнародовании.

## Киностудия «Мосфильм»

### Стенограмма заседания Художественного совета 22 января 1957 г. (Просмотр и обсуждение фильма «Тугой узел»)<sup>5</sup>

Председатель: И. А. Пырьев.

*И. А. Пырьев:* Сегодня у нас первое заседание Художественного совета нового состава, выбранного тайным голосованием творческого коллектива студии. На повестке дня — просмотр и обсуждение цветного художественного фильма «Тугой узел» — режиссер Швейцер. Сейчас посмотрим фильм.

(Просмотр.)

*И. А. Пырьев:* Я, к сожалению, не видел окончательного варианта фильма, переделанного. Кто желает взять слово?

*К. Юдин:* Выступая первым, я ставлю себя в невыгодное положение, не зная, что будут говорить следующие товарищи. Но мне хочется сказать, что сегодня счастливый день, потому что есть на студии растущие режиссеры. Первая картина, вторая картина «Чужая родня» и вот сейчас третья картина, в которой полностью определяется хороший, строгий, мужественный режиссер с точным знанием своего ремесла, своей профессии художника, хорошо чувствующий; даже в каком-то смысле есть какое-то режиссерское изящество; думающий и не лишенный смелости режиссер. Это первое, что идет с экрана.

Второе. Вот картина правдивая, честная, хорошая картина. Но мы сейчас находимся в таком периоде, что не можем говорить, что нужно ли вот такое искусство с большой силой обличительного выражения коренных нравственных основ нашей жизни. И мне кажется, что, думая об этом, смотря пристально за развитием образов, развитием сюжета, мне кажется, что это нужно, потому что все-таки с экрана веет освежающей, большой нравственной силой. Рушатся ли здесь какие-то устои, такова ли эта обличительная сила, что внутренняя сила нашего государства, находясь в окружении капиталистическом, использование малейшего недостатка, малейшего промаха со стороны ли искусства, или политического руководства, со стороны ли отдельных лиц, — все-таки все это оценивая, мне кажется, что такое искусство нужно, потому что где-то действительная правда никогда не вредит, хотя в известной обстановке эта правда высказывается, может быть, тактично с особым учетом целого ряда политических и особых обстоятельств. Но когда смотришь на эту картину — здоровое ядро правды в этой картине есть.

Я бы только сказал одно в укор режиссеру. Мне кажется, неудачно выбрана фигура актерская Авдюшко. Я понимаю, что режиссер хотел отвести от себя упрек в шаблоне. Часто мы совершаем ошибки и, чтобы зрителя не ввести в заблуждение, ставим задачу на наиболее легкое решение.

<sup>5</sup> Стенограмма заседания Художественного совета по просмотру и обсуждению фильма «Тугой узел». 22 января 1957 г. / Дело фильма «Саша вступает в жизнь» // Архив Госфильмофонда России. Ед. хр. 2112. С. 1 – 51.

И все-таки я понимаю, что режиссер находился в таком положении, что он не хотел брать на себя легкую задачу. Он хотел усложнить это. Но тут все-таки есть просчет, потому что Авдюшко не везде выдерживает отрицательный образ. Я не говорю, что внешняя характеристика обязательно должна совпадать с внутренним состоянием человека — не всегда так бывает. Но здесь, мне кажется, Авдюшко не выдерживает целый ряд ситуаций. Он простак с искренними чертами, и чувствуется какое-то насилие над его органикой. В целом ряде вещей он показался ущербным для решения этого образа.

Еще одно обстоятельство. В сценарии Тендрякова самоубийство было сделано исключительно экономично, лаконично и художественно убедительно. Здесь картуз работает как деталь. Может и так существовать картина, но мне кажется, это не совсем правильно.

Название картины было «Саша выходит в люди». Сейчас получилось так, что в фильме центральной фигурой получился не Саша. Центральной фигурой стал Мансуров и главным образом Гмызин. Но мне кажется, что это не совсем в ущерб картине, потому что подать образ такого председателя колхоза, честного, настоящего трудового с хорошими намозоленными руками, — это тоже большое достижение.

Мне бы хотелось отметить, что есть целый ряд режиссерских приемов, очень скупых, интересных и мужественных. Очень хорошая лирическая взволнованность этих двух молодых людей — черноглазой девушки и паренька.

Мне вещь понравилась возросшим мастерством режиссера. Картина очень интересная и вызовет, может быть, какие-то споры. С моей точки зрения, картина очень ценная, нужная, и в ней заключено большое и очищающее начало. Очищающее не в том, что мы погрязли в грязи или заблуждениях, а эта вещь говорит правду, насколько мы сильны и можем выдерживать говорить друг другу правду в глаза. Мне кажется, что мы можем себе это позволить.

*Г. Л. Рошаль:* Мне кажется, что я не вполне подготовлен к тому, чтобы сейчас полностью сказать об этой картине все: я с великим удовольствием посмотрел бы еще раз для того, чтобы более тщательно и серьезно разобраться в ней.

Одно ясно и не вызывает сомнений и должно быть отмечено в первую очередь, что действительно существует молодой, талантливый режиссер, интересный, я бы сказал, очень видящий и очень любопытный по линии умения сделать поэтичными будни. Вторая картина, которая происходит на маленьком колхозном дворе, ощущение большой поэзии всего окружающего мира и главным образом серьезность происходящих событий — это, безусловно, присутствует. Я чувствовал, что я присутствовал при очень серьезном изложении серьезных фактов. Это первый факт, заставляющий думать, заставляющий переживать и не только по линии прямой фабулы, а как-то более серьезно, общо, широко.

Есть в картине и удачи, и неудачи. Но они на позиции того искусства, которое мне лично нравится.

Какие тут неудачи? Неудачи тут есть безусловно. Они заключаются в том, что общий тонус (недаром вещь называется «Саша выходит в люди»)...

(С места: «Тугой узел».)

«Тугой узел» — это название мне не нравится. Тугой узел бывает в жизни у всех людей на определенном этапе. Это все равно, что назвать «драма», «драматическое произведение». Я знаю, что долго думали над названием. И вот сочинили название, которое ни о чем не говорит. Мне «Тугой узел» резко не нравится.

(И. А. Пырьев: Правильно.)

У вас просчет картины в том, что из «Саша выходит на дорогу» она стала «Тугим узлом». Вещь Тендрякова по замыслу глубоко оптимистична и в образе этого человека, растущего на всех этих драматических коллизиях, полного сил, несмотря на все горести. В этом весь смысл Саши, идущего в люди. И вот я считаю, что режиссер стал делать не «Сашу, выходящего в люди», а стал делать немного «Тугой узел». А как его развязать? Не развязать. Тугие узлы не развязываются, не разрубаются...

(С места: Снять Мансурова.)

И получится, что тугой узел мы увидели и не разрубили мечом, и не развязали. А Саша развязывал его. Вырастал человек лучший, чем Гмызин.

Что же произошло? Основная буря Саши — нового человека, полного горечи, в начале снята. Ночная сцена, которая, кстати, единственная безвкусно по-режиссерски снята — с этими надоедливими тенями на занавесках; когда у человека мир рушится, двумя тенями на занавесках не отделаешься.

Я сказал уже, что не подготовлен к обсуждению, очень серьезному. Я хотел бы к нему вернуться. Вывод простой. Принесет ли эта картина пользу? Я слышал — были сомнения, выпускать картину или нет. Я бы удивился чрезвычайно, если бы что-либо, кроме глубокого уважения к фильму, могло бы прозвучать в связи с ним. Но, тем не менее, образ страшного человека, который ходит по нашей земле и который страшнее, чем холодная война (холодную войну можно одолеть), — этих людей нужно вскрывать, иначе с ними будет плохо.

Я считаю, что для показа этого негодяя, карьериста, человека, который провалился к святому делу, и противопоставление ему Гмызина, как человека высокой чести, большой коммунистической традиции ленинского начала, хотя и слова этого нет в картине, — это настолько важно, что у меня не вызывает сомнений. Жаль, что над ним и против него, и рядом с ним есть такие немножко удручающие фигуры, потому что секретарь парторганизации — трус и балда. В обкоме мог быть и такой, но мог быть и другой. Не бывает же так, не могло так быть и так быть не может. Я лично считаю, что в этом смысле я не хочу уподобиться тем людям, которые говорят, что так не бывает или бывает так. У нас так дошло, что так не бывает, что муж от жены уходит. Нет, бывало, что муж от жены уходил. Но у нас часто идет рождение рядом с этим существующим,

рождение новых людей, нового склада. Я хочу сказать, что очень жаль, что кроме Гмызина ничего не оказалось.

Мне очень понравилось в этом колхознике, в бригадире, покончившем с собой, что человек покончил-то, а как жаль, что с ним большая неудача. Он вдруг вышел и покончил с собой. Он был в картине для того, чтобы покончить с собой. Внутренний мир его снят. У Тендрякова это человек, строящий своими руками. Мне это жаль.

Об операторской работе, о музыке и актерской работе.

Операторская работа прелестна. Мне очень понравилась. Мне понравилась свобода поведения аппарата и кадра. Человек садится в машину вплоть до крупной дверки, вплоть до увода вдаль.

Музыка мне во многом понравилась, но драматическую роль этой музыки я не уловил.

По линии актеров. Авдюшко сделал невероятное для себя. Я вижу, что это чудесный парень. Но он ли должен быть по образу — это я не знаю. Великолепен Сергеев (Гмызин). И, по-моему, в маленькой роли очень приятна Березуцкая. А что касается второй актрисы — она очень хороша и подлинна, но, наверное, внутренне она должна быть значительнее, потому что в драме это очень серьезно. В маленьком кусочке очень хороша Максимова.

В целом я считаю, что работа интересная и большая.

*Н. Крюков:* Мне хочется сказать о том многом хорошем, что я почувствовал по первому просмотру, и о большом сомнении, которое у меня родилось. Картина мне кажется хорошей. Она берет жизнь правдиво, ясны характеры людей, их поступки. Говоря о том, как следует оценивать картину, я думаю, что надо, прежде всего, говорить о том, что она остро и глубоко ставит отрицательные стороны нашей жизни, так что мне кажется, что сама постановка такого вопроса неправомерна. Раз глубоко берутся недостатки, — это большое качество картины.

Любовь Кати сделана с прекрасным видением — просто, правдиво и поэтически. Мне кажется, что это большая режиссерская удача.

Что касается актеров — я считаю Гмызина великолепной удачей. Он такой немного дубоватый, и даже вот эта скованность, дубоватость становится неотъемлемой частью представителя русского народа в этой картине. Это такой собирательный образ русского мужика с его какой-то мудростью, простотой, с умением ясно, одним словом охарактеризовать человека, — мне кажется, что один этот образ является громадным достижением этой картины, потому что это какой-то хороший и очень нужный вклад. Мы часто говорим об образе русской женщины, а вот, скажем, русского мужика я даже не знаю с кем сравнить. Это очень удачно.

И Авдюшко меня не смущает, что он положительный, потому что обаятельный негодяй — это очень распространенное явление в жизни. Мы привыкли, что если отрицательный — значит урод, горбатый. А почему? У меня Авдюшко не вызывает сомнений. Мне очень нравится Саша. Мне кажется, что и девушка актерски хороша.

Мне нравится операторская работа. Она очень хорошая.

О музыке. Мне музыка кажется талантливой. Это — хорошие темы, это очень хорошая скупость музыкального языка. Нет обычной перегрузки, нажимов. Музыка очень эмоциональна и выразительна по своим образам. Но использование ее в картине вызывает у меня во многом осуждение. Я не чувствую ясной и стройной функции музыки, которая бы сделала эту прекрасную по своему языку музыку активным участником фильма. Что происходит? У вас нет настоящей лейтмотивности, т. е. возникновения музыкальных образов, связанных с определенными состояниями, с определенными драматургическими состояниями. Почему проезд на тележке идет на той же музыке, что и бросание Мансуровым картуза в воду? Этим взрывается внутренняя логика музыки.

Огромную роль играет вступление, и когда сказала Катя: «Не приходи больше», и каким-то акцентом вступили валторны, они не верны, они фальшивят, как фальшивят актеры. Эта неточность работы с музыкой обидна в этой очень хорошей картине.

При всех достоинствах этой картины у меня серьезные сомнения по коренному вопросу, потому что я был большим поклонником сценария. Он мне очень нравился. Я считал его эталоном, острым и талантливым произведением. Здесь что-то сместилось по сравнению со сценарием. Есть замечательный коммунист. Таким становится Саша. Что же происходит с коммунистами, которые работают в партийных организациях? Первый — хороший паря [?], как выяснилось после смерти, он был тугоух на одно ухо. Теперь — либеральный вегетарианец в обкоме. Это тяжелая фигура. Далее идет секретарь парторганизации.

Почему, спрашивается, в этом талантливом произведении произошло какое-то нарушение художественной правды, которое часто бывало в наших картинах? Даже Катя и та обеднилась страшно. Что она делает? Она беспредельно любит скверного человека.

Она тоже работник партийной организаций. Как ни посмотрите, но видно, что есть такое разделение на эти две немножко тенденциозные линии.

Я не знаю, насколько ясно мне удалось высказать мое сомнение, которое у меня есть по очень талантливой и очень хорошей картине.

*М. Г. Папава:* У меня какое-то двойственное отношение к картине. С одной стороны, я рад искренней, прямой, честной картине и таланту режиссера, и, с другой стороны, временами у меня возникает ощущение, что она в своей правде как-то заземленно натуральна, т. е. я понимаю все ситуации, смотрю и чувствую и мне где-то не хватает открытого чувства — того, что называется предметом искусства в широком, развернутом виде. У меня такое временами ощущение от этой картины, что все немного подавлены возложенной на них задачей, начиная от малых до больших персонажей. И вот это ощущение от этих вечерних съемок в большинстве случаев, от ритма картины замедленного; мне кажется, что здесь есть еще и какая-то внутренняя ошибка, а может быть, это решение замысла режиссера, что ритмически вся серия сцен,

которые идут, они не контрастируют друг с другом, и благодаря этому целый ряд правильных и интересно найденных сцен начинают друг на друга находить и возникает ощущение некоторой усталости. В этой картине совсем нет юмора. Это интеллигентское несение креста. Правда, и Швейцер чуточку прогибается под этим крестом. А в народном материале не бывает так — такой бесконечный мрак, — там всегда бывают прорывы. Я вспоминаю очень острую деталь, которую мне рассказал Мальцев. Он идет и видит худющую клячу. Почему, говорит, она такая... почему овса не дают?

— А зачем, говорит, овес, они газет начитаются и бегут вскачь.

Вот и в этой картине могла бы быть такая деталь народного юмора. Мне кажется, что ритмический ход картины, отсутствие возможности улыбнуться очень мешают восприятию.

(С места: Когда инструктор райкома читает — разве это не смешно?)

Теперь второе. По вопросу о Мансурове и Саше. Дело в том, что, когда я думаю о том, что произошло с картиной, я вспоминаю, что ведь очень хорошо принимали сценарий. Мне кажется, что тут не найдена внутренняя точка зрения — чьими глазами смотреть на всю эту историю. Можно было смотреть глазами Саши, глазами Мансурова. Но так как они как бы все равнозначны, то нет остроты видения. Может быть, поэтому исчез Саша, как ведущий центральный образ, через которого все это проходит.

Мне кажется, что наше такое элементарное определение, что это очередной негодяй, это неверно. Повесть задумана несравненно серьезнее, и с этой точки зрения мне жалко, что режиссер и сценарист не нашли хода к предыстории Мансурова. Мансуров — это боевой человек, который в течение многих лет воевал с Комелевым по целому ряду вопросов. И эта знаменитая папка Мансурова доходит до обкома и вызывает волнение у всего района, потому что за Мансуровым идет весь народ. Народ поддерживал беспокойного человека.

Исчезла эта маленькая предыстория, и возникает сразу Мансуров. Что происходит с Мансуровым? Это вовсе не элементарный негодяй и карьерист. Это было бы не интересно. Как только он пришел после смерти Комелева к обкому, это совещание в обкоме и желание блеснуть и вызвало у него в голове эти 500 голов, которые ударили всех.

Второе. Когда ему говорит Мурзин, что ты неправ, у него должно быть такое состояние, когда нужно сказать, что он блеснул и наврал, или вести однажды сделанную ошибку. Эта линия есть, но внутреннее истолкование Мансурова по этой линии где-то исчезло. Это существенно. Однажды сказав неправду и потом последовательно отстаивая ее до конца, ты скатываешься к непартийной позиции. В этой концепции он правилен, и мне кажется, что эта линия в режиссуре и сценарии превратила Мансурова в среднего подлеца. Есть внутренний монолог, но мне было бы интересно ночное раздумье Мансурова. Вместо этого есть подсказка другая — Швейцер дает ему проход к обкому,

когда он говорит, что он ни агроном, ни учитель, никто. Это дает нам ключ, но я бы сказал, односторонний. Тогда это просто никто, уцепившийся за ситуацию, за партийный билет и не имеющий предыстории проходимец. Тогда мне с ним не интересно так, как это было интересно в повести. Вот в чем ошибка истолкования образа Мансурова в картине.

Второе. Когда мы говорим о партийных делах, там есть секретарь обкома, в общем не плохой человек, несколько поверхностно знакомый с действительностью и в некоторой степени близкий к маниловщине. У меня такое ощущение, что последняя сцена менее значима, чем то, что было в повести. Ведь там была следующая история. Секретарь обкома приезжал на это совещание. И когда было видно, что Мансуров заваливается, Мансуров за кулисами говорил секретарю парторганизации, что «меня надо вытаскивать, потому что и вы тоже, если меня не вытащить, будете валиться».

Мне кажется, что секретарь должен выйти и сказать, честно признаться, что он виноват. И виноват в этой истории с племенными коровами и т. д. Тогда, может быть, была бы та правда, которая была бы понята. Так что и здесь есть некоторая ошибка.

И последнее. По поводу Саши. Дело в том, что, так как линия Мансурова и Гмызина заняла центральное место, то, к сожалению, исчезла поэтическая линия любви, и радости, и восторгов Саши, и трагедии его и этой второй девицы. У Тендрякова была какая-то такая эмоциональная человеческая правда, которая здесь отошла на второй план. И линия Саши была неотделима от его партийного внутреннего роста и неотделима от его человеческого мужского роста. Как только мы первую линию сделали пунктирной, так и вторая оказалась менее полноценной.

Вот те ошибки, о которых я хотел сказать.

Но в целом мне кажется, что картина интересная, трудная, наверняка с трудным путем, и картина, которая показывает, что Швейцер по сравнению с «Чужой родней» растет как режиссер. Но нужно подумать о почерке вообще. Отсутствие каких-то взлетов, какого-го желания уйти от очень скупых и точных мизансцен, от пониженной интонации, — мне кажется, что эта интонация режиссера временами помешала ему так воплотить картину, когда ее запал публицистический не мешал бы нашему открытому и острому ощущению.

*Л. Косматов:* Мне хотелось бы сказать несколько слов по поводу радостного явления, которое имеется у нас на студии в искусстве наших кинооператоров. По-моему, здесь происходит одна интересная вещь. В последнее время мы видим по нашим работам, что, как правило, один оператор не похож на другого, один лучше другого, и главное различие в том, что каждый из них имеет свой почерк. Я это говорю не случайно, потому что достойно соревнующаяся с нами наша глубокоуважаемая студия «Ленфильм» сегодня в этом отношении отстает. Я очень внимательно просматриваю все картины «Ленфильма», как и фильмы других студий, и надо сказать, что на «Ленфильме» сейчас начинает один оператор походить на другого.

Я считаю, что этого недостатка мосфильмовские операторы лишены. Это очень важное обстоятельство, и это есть повод к тому, чтобы считать, что, очевидно, мосфильмовские операторы займут первое и ведущее положение, а мы, как истинные мосфильмовцы, должны радоваться тому, что наш труд художников, объединенных под маркой «Мосфильма», не пропадает даром.

Все это я сказал, потому что сегодня увидел работу Темерина, молодого оператора, который, несмотря на заимствование у других операторов — старого поколения, — тем не менее работал и шел своими путями и своими художническими руками делал этот фильм.

Первое, о чем мне хотелось сказать, что удалось в этом фильме Темерину, это обрисовка среды, обстановки, в которой происходит действие этого интересного и очень волнительного фильма.

Мне кажется, что современный оператор не может так работать, как, к сожалению, некоторые у нас работают — просто занимаются своей фотографией. Они делают красивые движущиеся фотографии. Это уже уходящая система работы художника и оператора, и очень приятно отметить, что эти красивые фотографии уступают место подлинно эмоциональному решению изобразительных задач эпизодов, сцен и фильма в целом. У Темерина многое неровно, но все это прощается и искупается тем, что здесь мы видим взволнованного художника, который стремится раскрыть содержание фильма, углубить психологические образы героев. Где-то это удалось, где-то это менее удалось. Наше искусство сложное, своеобразное. Как только мы одной эмоциональной художнической стороной начинаем действовать, как нас подводит пленка, обработка и т. д. Это серьезный художник, и нет опасений, что он не исправит тех недостатков, которые здесь имеются.

У меня есть еще некоторые претензии, которых я в этом составе говорить не буду, — это узкопрофессиональное, мы об этом поговорим отдельно в чисто дружеской личной беседе.

Первая половина картины мне меньше нравится в отношении показа человека. Фильм весь о человеческих страстях, и в некоторой части здесь не все благополучно с показом человеческого лица. Возможно, что это произошло за счет стремления воспроизвести правдивость обстановки. Но есть некоторое пренебрежение в первой части в показе глаз человеческих. Нельзя же человека показывать с провалившимися, серыми глазами. И надо больше работать над скульптурными особенностями лица человека. Но во второй половине это сделано так, что видно, как оператор вникает в развитие того или иного образа.

М. Г. Папава прав в том отношении, что немного во всем фильме есть злоупотребление темными тонами. Это мешает восприятию оптимистической правды, которая часто идет в подтексте, и этот подтекст оператор несколько приглушает, хотя оператор мог бы это дело подсветлить. Но я представляю себе, как это трудно было сделать, поэтому это идет в плане пожелания, а не разноса. Фильм сделан замечательно, пусть немного неровно, но все искупается тем, что это молодой оператор с горячим сердцем, и фильм снят в основном

умело, и думаю, что мы не ошибемся, если выскажем уверенность, что Теме-рин в будущем будет делать очень интересные вещи.

*Л. О. Арнитам:* Я беру слово с большой тяжестью для себя в душе, потому что я привык говорить, когда я точно разобрался в явлении, или когда мне кажется, что я точно разобрался.

Весь эмоциональный строй моей души, художника и человека протестует против эмоционального строя картины. В доказательство я могу привести мало, почему так случилось. Я бы только хотел быть искренним. Трудно, потому что я [не?] принадлежу к тем людям, которые говорят, что опасно печатать роман типа Дудинцева. Наоборот, этот роман всколыхнул столько слов и вызвал много полезных споров для нашего общества. Я думаю, что мы стоим достаточно крепко на ногах, чтобы не бояться, что это может вызвать какие-то колебания в самых основных движениях нашей жизни. Поэтому казалось, что вся моя душевная позиция, как художника, с Дудинцевым не может согласиться, и как будто бы такое произведение должно быть мне близким, а оно мне далекое. Разобраться мне трудно.

В чем могли произойти для меня эти ощущения необыкновенной уязвимости человеческого существования? Вот прекрасный человек Гмызин, борец, честный и прямой. Вот очень хороший мальчик, который только зачинает свой жизненный путь. Вот хороший человек, который не выдержал и кончил жизнь самоубийством. И еще промелькнули какими-то тенями люди как будто бы хорошие. А почему так тяжело у меня на душе после этой картины? Не было ли так тяжело, когда я читал повесть Тендрякова? Нет.

Я вчера перед просмотром картины решил перечитать повесть. Я прочел первую ее половину. Мне кажется, что первое в искусстве не в том, что оптимизм рассказывает о светлом явлении или закрывает собою темное явление. Нет, это не оптимизм. Оптимизм иногда в героическом преодолении того, что есть в каждом человеке, оптимизм — это музыка искусства и основной звук искусства, основное его движение.

Мы можем так сказать. Хорошо. Мы имеем большой роман — «Жан-Кристоф» — весь трагический. Роман же этот глубоко оптимистический по самым своим корням, ибо его пессимизм там, где герой по[д]нимает свой пессимизм этой песенкой «Вперед, вперед, я иду по дороге, я иду за этим счастьем с сумой за плечами и свищу эту песенку “Вперед, вперед”...».

Простите, что я говорю такими далекими аналогиями, но то, что я видел, это меня по-настоящему [не] тронуло. Этого звука — движения правды — я здесь не увидел.

У Тендрякова, несмотря на его очень точный реалистический стиль, я это очень почувствовал. Там другая атмосфера. Вот мое ощущение. Что я запомнил из первых встреч, когда Саша приходит к Гмызину, — я запомнил не водку, которую он наливает ему подряд три стакана, а я запомнил хороший и сложный разговор об учебе, который здесь проходит мельком, ибо краски кинематографа таковы, что деталь, вытащенная наружу, меняет смысл происходящего.

Я даже не помню, было ли у Тендрякова три стакана водки. Я запомнил у Тендрякова, до чего было полно юмора и света, когда двое сидят в школе и их экзаменирует Анна и когда мальчик хорошо ответил и все волнуется, потому что у него только что отец умер и он себя чувствует неловко среди детей, — ведь это же свет. Это другая тональность, другая музыка. И эта музыка пронизывала всю повесть Тендрякова. Когда речь идет о любви — любовь у него показана трудная и сложная, и чувствуя, что не хватает поэзии в том материале (а поэзия — это не реалистически снятые пейзажи, поэзия — это смысл жизни), придумывается прием — крупно молодые люди, которые влюблены друг в друга. Там, где можно было психологически сделать — движение, раскрывающее радость юных душ, — там мы отыгрываемся внешними фразами, и это поэзии не способствует.

Вот мое ощущение. Я, к сожалению, не читал сценария Тендрякова, так что я сценария не знаю — я отсутствовал в это время. Я знаю повесть, которая оставила у меня очень светлое ощущение из вещей Тендрякова. Это не Решетников с его очень мрачными людьми, мрачной жизнью. И неужели вы думаете, что невероятно тягучий ритм этого дела свойственен повести Тендрякова. Наоборот, она очень точная с самого начала. Да простит меня очень талантливый режиссер Швейцер (сегодня я считаю его одним из наиболее талантливых из молодого поколения режиссеров), — неужели этот необыкновенно медленный ритм от начала до конца, такой тягучий, создает ощущение сложности человеческих отношений? Это создает ложное ощущение многозначительности. В иных местах иногда лучше мельком пройти. . .

Вы говорите, что здесь есть юмор. Юмора нежного, человеческого, определяющего сложность русской души, без которого она не существует, здесь нет. Так же, как в очень талантливой картине «Павел Корчагин» — иногда темперамент заменяется бесконечной истерией.

Почему может существовать картина «Чапаев», где существуют человеческие характеры и юмор. . . Я уверяю вас, в Гражданской войне мы делали другое. У меня есть воспоминания, что звук военного коммунизма не был истерическим. Это был другой звук. Так и здесь — не ошибаетесь ли вы, когда средствами искусства и средствами педали искусства вы берете одно движение в одну сторону этой повести и стараетесь рассказать правду и думаете ли о том, что рассказываете правду не до конца, потому что звук времени несколько иной, чем вам представляется? Звук сложный в общей героической человеческой борьбе.

*В. Биязи:* Я заранее извиняюсь за то, что я не квалифицированный оратор, выступаю впервые на Художественном совете, но мне хотелось сказать о тех вопросах, которые меня чрезвычайно взволновали после просмотра картины.

Я не читал сценарий, только повесть Тендрякова, и я вышел с двойственным чувством. Я во многом согласен с Л. О. Арнштамом. Это двойственное чувство складывается из того, что картина, безусловно, талантливая, сделанная с большой душой, там есть ряд сцен, положений и эпизодов, которые доходят до сознания, волнуют, заставляют внутренне с большим волнением относиться к тем

событиям, которые мы смотрим на экране. С одной стороны, я вышел с некоторым чувством большой обиды, и я об этой обиде хочу сказать.

Дело в том, что мне кажется, что режиссер Швейцер не только немножко, но даже много отошел от повести Тендрякова. Он перенес центр тяжести не на Сашу, на кандидата партии, которого жизнь столкнула с правдой или неправдой, а повернул совсем иначе.

Позвольте сказать о сценарии, который запускается в производство, «Песчаный берег». В этом сценарии есть одна фраза, когда прокурор разговаривает со своим бывшим другом — директором МТС:

« — Тебя восстановили в партию?

— Да, восстановили.

— Полностью восстановили?

— Да. Даже зубы. . . »

Я думаю, что эта фраза, если она будет снята, если этот эпизод будет снят, как записан в сценарии, он будет вредить нашему государству и советскому народу. Здесь в произведении Фигуровского не только одно это место, а у него есть некоторое, что ли, стремление к известной сенсации, нездоровой сенсации, которая не нужна нам.

И вот такие тенденции, вольно или невольно, появились в фильме, который мы сегодня смотрели. Мне кажется, что эта сенсационность приносит нам большую вредность.

В чем заключается эта сенсационность? Я 38 лет в партии, и мне сегодня, посмотрев эту картину, в некоторой части мне было чрезвычайно больно ее смотреть, потому что как-никак, а показ всего партийного руководства, которое существует в этой картине, начиная от колхозного секретаря и кончая райкомом партии через инспектора райкома, и, наконец, фигура представителя областного Комитета партии, по-моему, заставляют зрителя несколько обобщить факты, и все эти люди свидетельствуют о том, что ни одного светлого пятна, ни одного светлого проявления партийного долга, партийного мужества во всех этих трех звеньях не существует. И вот это меня чрезвычайно волнует. Мне кажется, что здесь вольно или невольно стремление к сенсации, к показу очень серьезных, больших, отрицательных явлений, которые имели место в нашей жизни, — по-моему, этого слишком много в картине. Я не имею в виду лакировки, но все-таки должно быть ярко подчеркнуто, что это частный случай, а не какая-то система.

Еще об одном эпизоде мне хотелось бы сказать, который плохо показан, — это перед тем, как покончил собой председатель колхоза, когда он сидит в коровнике и мычит. Это совершенно неправильный показ — это отождествление с животным. Это, мне кажется, неправильный ход режиссера.

Повторяю, я прошу извинить, может быть, я не очень подготовлен к выступлению, но я говорил о вопросах, которые меня волнуют. Мне кажется, что картина требует большого, подробного разбора, когда можно было бы как следует разобраться в достоинствах и недостатках картины. И мне кажется, что в данном случае, прежде чем принять решение о рекомендации картины к выпуску,

нужно чрезвычайно тщательно еще раз посмотреть и, может быть, те моменты, которые будут работать не на нас, а против нас, убрать.

*В. Карен:* Я буду короток, потому что я не читал, к сожалению, ни повести, ни сценария и сразу посмотрел картину, и вижу ее, как произведение оригинальное...

*(И. А. Пырьев:* Это не большое преимущество, если вы не читали ни повести, ни сценария.)

Мне кажется, что Швейцер и сценарист имели право при экранизации повести выделить ту или иную линию, и если главным в повести был образ Саши, и какая-то лирика упущена в картине и здесь [основным] стал образ Мансурова, — я считаю, что они имели на это право. Это их позиция, и мы должны рассматривать это как то, что сделано, как свершение, которое мы видим. Но то, что Швейцер, Тендряков и Темерин — люди талантливые, это бесспорно, и анализ художественной стороны этой вещи должен быть серьезным и подробным.

Я хочу сказать о главном, поскольку к этому косвенно или прямо подходили. Я считаю, что эта картина очень советская и очень правильная.

Почему я считаю эту картину советской и нашей? Что здесь главное? Вообще в значительной степени мы сами выдумали, что какой-то период и т. д. Что эта картина, против советской власти? Ничуть. Против партии? Ничуть. Главное здесь, что в картине есть народ и мы видим, что можно жить и работать по-настоящему, но что-то мешает. А что мешает? Мешает инерция, мешают те руководители, которые еще остались.

В картине есть и оптимизм. В чем? В том, что народ правильно мыслит. Против чего мы выступаем? Против того, чтобы посягали на основы нашего строя. Какое же здесь есть посягательство? Если бы мы видели, что полный разлад в колхозе, что вся система в колхозе пришла в упадок, это было бы против. Но здесь мешают силы инерции. Уберут секретаря обкома — и будут правильно работать.

Меня резнул один только разговор — проход Мансурова, когда он говорит, что ему деваться некуда, что он был офицер запаса и т. д. Я бы это убрал.

*В. Агеев:* Начну с того, что мне картина нравится остротой поставленных вопросов, силой гражданского звучания и талантливым воплощением поставленных идей.

Надо сказать, что мне удалось [по]смотреть первый и второй варианты картины. Второй вариант картины, который сегодня был показан Художественному совету, очень выгодно отличается от первого. Он стал значительно лучше, и, как ни странно, несмотря на то, что убраны какие-то такие, немножко пахнущие дурнотой места, фильм стал значительно острее постановкой вопроса. Острота не потерялась, а она очень сильно сохранилась.

Но вот о чем хотелось бы сказать в связи с этим. Мансуров — подлец. Зритель это прекрасно понимает и видит. Но почему все-таки по-прежнему режиссер хочет сделать его примитивным подлецом? Я согласен, что зачем опять идет этот дикторский текст, который сопровождает его словами, что когда его снимут с работы, то у него нет специальности. Он офицер запаса. Как же быть. Полная обреченность. Т.е. это тот человек — прямой уголовник, которого в финале картины надо сажать за решетку. А он ведь другой у вас. И поэтому он значительно сильнее и страшнее. И на упрощение образа работает также и фуражка, брошенная в воду. Это лобовое решение в плане уголовного преступления.

Несмотря на улучшение линии секретаря обкома, все-таки секретарь обкома не получился. Он не пристал ни к тому берегу, ни к этому. Он повис в середине. А нам хотелось бы, чтобы на этого подлеца давили и снизу, и сверху. Мне кажется, это тоже надо поправить.

В отношении начала фильма. Я помню, на прошлой конференции по итогам года наши товарищи выступали и говорили, что в наших фильмах нет ни крови, ни поцелуев, ни смертей. И вот режиссер дорвался до смерти этого председателя колхоза. Очень уж патологично обыграны похороны. Смерть каждого человека всегда неприятна в любом ее выражении. А тут показываются и руки крупным планом, и голова, и наезды аппарата на гроб. Это действует неприятно и разрушает общее знакомство зрителей с героями. Мне кажется, что и над этим в фильме следует поработать.

*А. Я. Каплер:* Мне кажется, что [эта] картина интересная художественно раньше всего, потому что она показывает, что кинематограф в каких-то частных проявлениях, если в авиации говорят «набирает высоту», то здесь набирает глубину. У режиссера хватило таланта рассмотреть образы во всей их сложности. Мне кажется, это первый для нас, кинематографистов, важный вывод из этой картины.

Я согласен с Арнштамом в одном частном вопросе. Мне кажется, что действительно некоторая медлительность ритма картины создает какую-то тягостность. Это не решает, конечно, судьбы картины, но это существует. У меня такое ощущение.

Я решительно возражаю, что Мансуров неверно решен в смысле выбора актера. Мне кажется, что исключительно точно и типажно, и по поведению абсолютно точно, и я бы сказал, что он обобщается в самом важном и лучшем смысле этого слова.

Мне хочется сказать о судьбе двух актеров — Авдюшко и Емельянове. Авдюшко развернулся очень интересно, а что касается Емельянова, мне кажется, что Емельянов в одном и том же руководящем качестве.

Прохождение картины будет не гладкое, и с точки зрения не перестраховки, а с точки зрения большой картины я бы хотел остановиться на секретаре обкома.

Во-первых, это самое слабое, что у вас есть. Это не выражено достаточно ясно в смысле авторского отношения, это как бы сказано что-то, хотел сказать по этому поводу и смазал. Здесь нужно было — или рубить полным ходом так же, как Мансурова и секретаря обкома, или нужно было действовать как-то по-другому и выкристаллизовать из всего, что вы видите в окружающей жизни Мансурова, и этим заняться.

Что касается секретаря обкома, может быть, ему не следует быть таким, каким получился он в картине. Это плакатно, это не по вашей манере и не по вашему умению работать с актером. Это плакатно и примитивно. Хотя, с другой стороны, я не знаю как, я не могу дать совета. Но это частный вопрос с секретарем обкома.

В целом, мне кажется, мы имеем дело с картиной весьма важной, ибо она задает самые жизненные вопросы. Бояться того, что мы показываем какие-то вещи, и шарахаться сейчас в противоположную сторону под влиянием происходящего каждого события, ни к чему, и Художественный совет должен иметь свою позицию. Мне кажется, что это позиция в защиту прав художника в искусстве на внимательный, смелый и гражданский разбор окружающей действительности.

*Б. Н. Коноплев:* Я видел картину второй раз, и сегодня она производит, несомненно, более глубокое впечатление.

Главное, что я вижу в этой картине, — это Гмызина. Гмызин — это оптимизм, это вера в наш народ, в наше дело, и в этом спасение [от] всех неприятностей.

У меня буквально конкретные предложения:

1. Нужно очень подчистить сцену похорон. Это так коробит, так берedit душу мертвое лицо, что это не нужно. Это нужно сократить.

2. Не вышло дело с обкомом, но спасение с обкомом есть вот в чем. Первая часть разговора с Мансуровым остается, а этот проход к кормоцеху — все отсечь. Я за то, чтобы кормоцех выкинуть.

Второе. Мне кажется, что низовой секретарь на открытом партийном собрании совершенно непонятно что шепчет Гмызину. Нужен ли этот разговор? Он только путает.

Я согласен, что нужно выкинуть место, где он бросает фуражку в воду.

«Мосфильму» не в первый раз приходится пускаться в большое и серьезное плавание, и мне кажется, что «Мосфильм» с этой картиной может выйти с честью на большой простор, если немного исправить дело с секретарем обкома, потому что там не все ладно.

*Ю. Я. Райзман:* Я должен вам сказать, что я совершенно не готов разговаривать по поводу картины, потому что, в общем, мне бы не хотелось высказывать какие-то импрессионистские впечатления, а картина требует очень серьезного разговора, разбора.

Я понимаю, что можно как угодно ругать картину, если говоришь режиссеру предварительно, что он талантливый. Тогда многое прощаешь. И с этого я начну. Режиссер несомненно талантлив. Причем должен вам сказать: если посмотреть его творческий путь, то две его последние картины очень отчетливо вырисовывают индивидуальность этого мастера. Но мне кажется, они раскрывают некоторые свойства, которые, лично с моей точки зрения, являются еще недостатком этого режиссера. Когда мы смотрели предыдущую картину «Чужая родня», то духота этой семьи, этих людей, душность атмосферы, с которой столкнулись герои, — она была закономерна и правильна и была сделана с большой убедительностью и силой. И тогда это было необходимо в картине, и возникало ощущение закономерности такого приема. Но я, к глубокому моему огорчению, воспринял и эту картину как некую душную атмосферу, в которой мне лично (хотя тут и говорили товарищи, что она полностью оптимистична) жить не хочется. Почему это происходит? Все очень достоверно, образы правдивые, нет ни одного места, где я мог бы сказать: ты тут не справился — задачу поставил такую, но ее не выполнил. Нет, это сделано с большим мастерством и пониманием задачи, которую себе ставит художник. И вот мне кажется, что эта душность этой картины — это некая задача, поставленная художником, хотя я не вижу основания для постановки такой задачи.

Я понимаю, что чрезвычайно трудно экранизировать даже рассказ, не говоря о романе, и, конечно, потери, по сравнению с романом, повестью, неизбежны, потому что история Мансурова опосредована другими судьбами, другой атмосферой.

По мере того как нужно было укладывать это все в прокрустово ложе сценария, в сценарии были обрублены важнейшие нити, но в сценарии был сохранен дух оптимизма. Где-то Швейцер по дороге в картине, обрубая эту линию, этот дух потерял, и в этом смысле я не могу не согласиться с Арнштамом, который честно и искренно тоже говорил об этом ощущении от этой вещи. Но даже те вещи, которые сохранились в картине и которые бы могли прозвучать, как свежий ветер, как раз эти вещи менее удались. Ни лирическая линия любви этой девушки и этого парня, ни вторая линия второй девушки в любви к этому парню, которая в общем являлась результатом здорового влечения к этому парню, а здесь оно превратилось в сплошную печаль и горе. Ничто не уравновешивает той тяжести жизни, которая у этих людей складывается. Поэтому получается ощущение достоверной, но трудной и непривлекательной жизни.

Что можно сделать, чтобы этого избежать?

Мне думается, что здесь есть явные ошибки, — о которых здесь говорили, которые не могут изменить, если не поставить кардинально вопрос о секретаре обкома, который является ключом к тому чувству, которое вызывает картина.

Если бы секретарь обкома был человек живой, интересующийся жизнью, против того, что было у Тендрякова, вы можете возразить, простите, у Тендрякова так, но у Тендрякова многое компенсирует, а в картине ничего не компенсирует, и если бы этот человек был другим, и Мансуров был человек, которого он проглядел и которого он вырывает как репей, и который должен быть

вырван, и, с другой стороны, народ, который не поддается этому делу, — может быть, тогда равновесие того впечатления, которое возникает, было бы установлено.

О методе рассказа. Когда начинаете с похорон в этом медлительном ритме рассказ, как кто реагирует, и неоднократно показываете этого покойника, в этом ритме, в этом печальном состоянии вы нас оставляете на протяжении всей картины. Это как бы камертон к восприятию картины. Это не должно быть так. У меня так сжалось сердце, что я с этим сжатым сердцем просмотрел всю картину. Нигде вы не дали мне вздохнуть, нигде вы не дали распрямиться, не дали выйти на широту природы. Я все время копошился в судьбах людей, которые меня немножко душили. И чем талантливее, чем сильнее это сделано, тем острее воспринималась именно таким образом картина.

Если говорить о конкретных вещах, мне кажется совершенно неверным определять судьбу этого Мансурова как человека, не имеющего никакой перспективы на дальнейшую жизнь, потому что тогда я уж не понимаю — значит, руководить районом он может, а уж больше он ни на что не способен. Может быть, так и бывает. Но это бессмыслица.

Я думаю, что нам нельзя на Художественном совете уходить от острых политических проблем, которые возникают у нас под ногами ежедневно, когда неслучайно весь Запад, все буржуазные страны, и не только буржуазные, а и Венгрия, и Польша, и Югославия особенно начинают говорить о том, что культ личности, сталинизм — это результат системы. Это уже не случайный спор, когда мы возражаем и говорим, что нет — это как раз вопиющее нарушение системы.

Если на минуту задуматься, о чем говорит картина, в подтверждение какой мысли она изображает жизнь, то — увы! — к сожалению, приходишь к печальному выводу: значит, простые люди, колхозники — это здоровое начало, но посмотрите, какая цепочка ими управляет, этими людьми. Карьеристы, не желающие вникнуть в существо жизни этих людей.

Я, может быть, сгущаю краски, но это только для того, чтобы обратить внимание на те опасности, которые могут возникнуть на пути этой картины, и было бы чрезвычайно жалко, если бы в общем умная, сильная, интересная картина из-за каких-то перегибов в каких-то местах могла бы сыграть против нужного дела. Поэтому мне кажется, что не нужно торопиться с этой картиной, а подумать еще, подумать о секретаре обкома, о кое-каких текстах. Эту ноту занудной печали вносит и голос Бондарчука, который вколачивает вам в голову тяжелые, с трудом выговариваемые слова. Даже тональность диктора может свернуть весь тон картины. Мне кажется, что нужно с огромной осторожностью, чтобы ничего не потерять в картине, но то впечатление, которое создается и которое я подчеркивал, как-то снять.

*И. А. Пырьев:* Мне тоже хочется сказать несколько слов. Недавно в «Литературной газете» был такой вроде фельетон. Утесов, говоря о музыке и эстраде, привел пример с пароходом «Тургенев», который шел по берегу Днепра и все

время там шарахались люди — то они на одну сторону валяются, то на другую. Пароход не тонул, но он, проходя, потихонечку справа налево перекачиваясь, шел к берегу... Это было написано по поводу нашей музыки, эстрадных песен и т. д. Но, по-моему, это имеет отношение и к нашему сегодняшнему обсуждению картины. Или лакировка нашей действительности, или полная обреченность и безысходность и такое отрицание, что Райзман правильно говорит, становится душно и не знаешь, как жить. Никак не можем найти правильного соединения худого, плохого — и хорошего, отрицательного, подлого — со светлым. У нас обязательно все получается так: крен налево или направо.

Вот, мне кажется, в этом отношении у вас, Миша, есть такой перебор. Я тоже согласен, что картина ваша талантливая, режиссер вы очень думающий, мыслящий, что чрезвычайно важно в режиссерской деятельности, но какая-то односторонность видимости тоже, и не зря говорили на прошлом обсуждении вашей картины, что есть душность, замкнутость мира, показанного... (Ю. Я. Райзман: Там было закономерно...) Не думаю, чтобы там это было закономерно.

Вот разные писатели были. Вот Бунин русского мужика и деревню показывал в одном качестве, а Тургенев показывал совершенно по-другому. Здесь есть какая-то странность, односторонность. Вот сценарно были вещи, которые давали возможность уравновесить. Была интересная своеобразная любовь Саши и Кати. Его юность, желания жизни, куда он идет под руководством Гмызина. Очевидно, шел по правильному пути. С самого начала вот как звучит:

«...Спит земля. Даже последний из ночных крикунов коростель молчит...»

По-всякому можно трактовать это дело. «Спит земля...» Можно взять здание райкома и, постепенно объезжая и наезжая, показать полное здание райкома и выход людей. Это неплохо. Но можно расшифровать так, что спит земля. Действительно земля спит, действительно просторы, действительно все уснули, а потом перейти к конкретности этого собрания. Но вы минуете эти вещи, вы берете чисто ту конкретность, которая необходима по данному сюжету и развитию характера, образа.

То же самое получилось с Сашей. Саша лежит в избе Гмызина. Его первая ночь. И вы смотрите, что он говорит:

«...Сквозь задумчивое лицо Саши видно вспаханное поле. Удаляется трактор, тянущий плуг, и спокойный голос говорит: “Красивая земля, а на земле надо делать красивую жизнь”...» (читает).

Мы показываем отца, показываем маленького Сашу и показываем, как отец наклоняется над землей и говорит, рассказывает сыну, что такое земля. И мы видим человека, который умер. В глазах Саши это прекрасный, интересный человек, и за такого отца действительно нужно болеть и честь такого отца нужно защищать. Вы же, идя по линии такой узко-боковой, убираете это дело. Как часто наши режиссеры идут по такому пути, без чего немислима картина, и она получается узкой, мелкой, не обобщающей явлений нашей жизни и не достигающей поэтичности, — а только конкретности.

Я не призываю во всем возвращаться к старым традициям кинематографа, но вспомните, что в этом была сила нашего искусства. Почему же мы

выбрасываем все это? Вот и здесь. Нет этого воспоминания, когда он шел с отцом... После этого он слышит разговор Мансурова и Гмызина, и после этого у него вскипает обида, мы видим слезы, и после этого он решает уйти, — вот в чем смысл. Но вы все это убираете и идете по прямой линии тем же самым креном тургеневского парохода, просто решая все одной краской. Вот в чем недостатки этого дела.

Или вы вспомните такой чудесный кусок и как вы к нему подошли (вы его даже выбросили из картины), когда Гмызин идет с Сашей и говорит ему, что такое колхоз. В этом месте у меня слезы были на глазах. Но вы не поняли, что этот рассказ — и еще другие сцены подобные были, — они расставляют рамки картины, придают ей жизнь, поэтичность, многогранность. И тогда можно на этой жизни рисовать и мрачные тона. Но вы все это выкинули. Это тоже огромная ошибка — ошибка, может быть, молодости и того, что вы много не понимаете... Но мы это выбрасываем и говорим — зачем это снимать, когда это лежит вне сюжета? Не все, что лежит вне сюжета, надо выбрасывать, потому что это и есть дыхание жизни в картине. Вы выбросили сцену, как они идут на собрание. Вы помните этот чудесный кусок, когда идет народ на собрание и когда там такой разговор, что «велик наш колхоз, тринадцать бригад в нем...», и идут люди потоком, празднично одетые, на собрание защищать Гмызина, поговорить о жизни своей. Это вы тоже выбросили. И выбросили вы любовь и ссору с Катей. Почему разрыв получился у Кати с Сашей? Из-за отца получился разрыв. А вы оставили линию... да даже и любви-то нет, нет чувства.

Или такой кусок, когда ранее утро, Гмызин будит Сашу, и мы видим его бегущим к реке и ныряющим в реку, и когда он говорит: «Ох, как хорошо». И тогда рядом еще глубже будет то, что не хорошо. А вы это тоже выбросили и оставили только одно «не хорошо».

И вот если пройдете по ряду кусков, можно увидеть однобокость, некоторую тенденцию обязательно показать нашу жизнь с такой обреченностью. Это нехорошо. Я думаю, что и похороны, и смерть всегда могут иметь место, если кругом будет показана жизнь во всей ее многосложности, во всем хорошем и плохом.

В чем смысл нашей кинематографии вообще? Мы уже терпим некоторые уроны на ряде картин. Талантливые люди — Наумов и Алов, но картина их глубоко обреченная, ничего светлого, как будто бы мы все прошли через все это дело, как будто мы сидели в концлагере? Нет, мы работали, пели песни, сочиняли стихи. Мы все всемерно жили, почему же вы показываете обреченную жизнь застывших людей, у которых только вши и тиф? Плохое влияние, некритическое влияние на наше киноискусство, на молодых товарищей итальянского кинематографа, который я тоже уважаю и понимаю, что в нем есть сильное и хорошее. Но туда же идет картина «Весна на Заречной улице». Молодой человек в шапке, пальто и калошах входит в калошах в комнату любимой девушки и курит у чистой постели, на которую с благоговением нужно смотреть. Это тоже из итальянского кино. Это тоже нам не свойственно.

Если бы вы снимали личную судьбу Саши углубленно по линии чувств, по линии мыслей, по линии поэтичности, тогда не получился бы публицистический крен. Простите, в вашей картине есть именно публицистика. Нужна ли она в таком виде? Без этого поэтического строя?

Кроме того, ужасно нарочито замедляете ваш рассказ. Я не против. Но иногда эта замедленность многозначительна и переходит в обобщение. А эта простая замедленность не позволила вам включить тот материал. Вы взяли неправильный ритм вашей картины, и вам пришлось оставить как будто бы только сюжет, а все остальное выкинуть. Мы же многое выкинули. Первые похороны были еще медлительнее. Мне кажется, что вот эта медленная поступь просто не свойственна нашим сегодняшним людям. Мне однажды сказали, когда я снимал «Трактористов», что что-то у вас тракторист носится как угорелый. А я говорил, что тот же трактор заставляет хлопца по-другому бегать. А вы немного старый ритм взяли жизни в селе. Немного медлительны у вас сцены крестьянских разговоров. Это неправильно, и это тоже наносит свой вред картине, как и то, что Саша отодвинулся.

И что получается? Я согласен с Райзманом, что не стоит торопиться с картиной. Я думаю, что секретаря обкома нужно поправить обязательно. Нельзя, чтобы в низовой партийной организации сидел дурак, дальше сидел подлец. . . И остается только Гмызин. И народ еще не совсем хорошо персонифицирован. И это очень опасно. И мне кажется, что тут торопиться не следует. Вот придет ваш автор, с ним надо подумать и переснять. Картина очень серьезная, острая, интересная и действительно талантливая. И ничего страшного нет, если мы еще над ней поработаем, потому что уверяю вас, что все это не так просто. Я не думаю, что нам надо куда-то показывать, — мы сами не хуже разберемся, и в этом отношении я бы считал, что пока торопиться не надо, и в таком виде я бы картину со студии пока не выпускал. Талантливый молодой режиссер, и мне бы не хотелось биографию режиссера подставлять под удар.

*М. Швейцер:* Здесь очень много было высказано разных соображений. И я за последнее время много думал над картиной, но, к сожалению, автор, с которым мы делали этот сценарий, и сценария, которому я следовал, рядом со мной нет, поэтому мне было очень трудно, когда ставились вопросы, выходящие за пределы элементарной доработки и размышлений о картине. Поэтому и сейчас, хотя здесь было высказано довольно много правильных соображений, с которыми можно и согласиться, но если вопрос ставится таким образом, что картина в таком виде не может идти в Главк, хотя мы заинтересованы, чтобы картина не была просрочена по своим срокам сдачи в Главк, — давайте подождем Тендрякова, потому что ни одной фразы, сколько-нибудь преобразующей его замыслы, я взять на себя не могу. Надо будет подождать автора и вместе с [ним] здесь поговорить и тогда принять окончательное решение.

Вообще говоря, эта сторона чисто формальная. Надо картину сдать, но отложить разбор картины до приезда Тендрякова. Это было бы очень хорошо.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Табаков О. *Моя настоящая жизнь*. М.: ЭКСМО-Пресс, 2000. — 494 с.
2. Швейцер М. «Оттепель открыла людям, что можно быть лучше» / записала Галина Иконникова // Кинематограф оттепели. Книга первая. М.: НИИ Киноискусства; Материк, 1996. С. 180–184.
3. «Полка»: Документы. Свидетельства. Комментарии / сост. В. И. Фомин. М.: НИИ Киноискусства, 1992. — 173 с.
4. Косинова М. И., Фомин В. И. Как снять шедевр: история создания фильмов Андрея Тарковского, снятых в СССР. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2016. — 594 с.
5. Запрещенные фильмы: Документы. Свидетельства. Комментарии. («Полка». Вып. 2) / ред.-сост. В. П. Михайлов. М.: НТ-Центр, 1993. — 192 с.
6. Игнатьева Н. Признана «идейно порочной». История одного убийства // Искусство кино. 1989. № 10. С. 78–88.
7. «...Эхо “оттепели” огромно...» Из стенограммы «круглого стола» в Белых Столбах // Киноведческие записки. 2006. № 77. С. 45–50.
8. Владимир Дмитриев: «Подлинная история кино — это настоящий детектив» / Беседовала Тамара Сергеева // Киноведческие записки. 2012. № 99. С. 423–432.
9. Швейцер М. «Как затягивался тугой узел» / литературная запись Н. Милосердовой // Кинематограф оттепели. Документы и свидетельства. М.: НИИ Киноискусства; Материк, 1998. С. 110–113.
10. Кинематограф оттепели. Документы и свидетельства. М.: НИИ Киноискусства; Материк, 1998. — 460 с.
11. Рябчикова Н. Молодой Табаков // Саратов. Счастливые дни Олега Табакова / сост. Т. В. Зорина. Саратов: ИД «Волга», 2025. С. 11–36.
12. Рябчикова Н., Дединский С. Товарищ редактор. Зоя Богуславская и кино оттепели. М.: Центр Вознесенского; «Киноартель 1895», 2024. — 432 с.
13. Дымшиц С. В. Практики редактур и цензурирования научного кинематографа в период «малокартинья». На материале сценарно-редакторского отдела «Леннаучфильма» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2025. № 1. С. 141–157. DOI: 10.35852/2588-0144-2025-1-141-157.
14. Дединский С. Н. Чувственный скальпель. «Дом с башенкой»: нереализованный сценарий Фридриха Горенштейна и Андрея Тарковского // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2025. № 1. С. 10–33. DOI: 10.35852/2588-0144-2024-2-10-33.
15. Мейстер Г. И. «Второй дебют, которого тоже не было»: цензурная история фильма «Принимаю бой» С. Г. Микаэляна // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2025. № 2. С. 135–161. DOI: 10.35852/2588-0144-2025-2-135-161.

## REFERENCES

1. Tabakov O. *Moja nastojashchaja zhizn* [My Real Life]. Moscow: EKSMO-Press, 2000. 494 p.
2. Shveitser M. "Ottepel' otkryla liudiam, chto mozhno byt' luchshe" ["The Thaw Revealed to People That It Is Possible to Be Better"]. Interviewed by Galina Ikonnikova. In: *Kinematograf ottepeli. Kniga pervaja* [Cinema of the Thaw. Book One]. Moscow: NII Kinoiskusstva; Materik, 1996, pp. 180–184.
3. "Polka". *Dokumenty. Svidetelstva. Kommentarii* ["The Shelf." Documents. Testimonies. Commentary]. Ed. by V. I. Fomin. Moscow: NII Kinoiskusstva, 1992. 173 p.
4. Kosinova M. I., Fomin V. I. *Kak sniat' shedevr: istorija sozdanija filmov Andreija Takovskogo, sniatykh v SSSR* [How to Film a Masterpiece: The History of Andrei Tarkovsky's Films Made in the USSR]. Moscow: Kanon+ ROOI "Reablitatsiia," 2016. 594 p.
5. *Zapreshchennye filmy. Dokumenty. Svidetelstva. Kommentarii* ("Polka". Vyp. 2) [Banned Films. Documents. Testimonies. Commentary ("The Shelf". Issue. 2)]. Ed. and comm. by V. P. Mikhailov. Moscow: NT-Tsentr, 1993. 192 p.
6. Ignatyeva N. *Priznana "idejno porochnoj". Istorija odnogo ubijstva* [Recognized as "Ideologically Vicious." The Story of One Murder]. *Iskusstvo kino* [Film Art]. 1989, no. 10, pp. 78–88.
7. "...Ekho 'ottepeli' ogromno..." *Iz stenogrammy "kruglogo stola" v Belykh Stolbakh* ["The Echo of the Thaw is Enormous..." From the Transcript of the Round Table at Belye Stolby]. *Kinovedcheskie zapiski* [Film Scholar's Notes]. 2006, no. 77, pp. 45–50.

8. Vladimir Dmitriev: "Podlinnaja istorija kino — eto nastoiashchij detektiv" [Vladimir Dmitriev: "The True History of Cinema is a Real Detective Story"]. Interviewed by Tamara Sergeeva. *Kinovedcheskie zapiski [Film Scholar's Notes]*. 2012, no. 99, pp. 423–432.
9. Shveitser M. "Kak zatiagivalsia tugoј uzel" ["How the Tight Knot Was Tightened"]. Transcription by N. Miloserdova. In: *Kinematograf otpepli. Dokumenty i svidetel'stva* [Cinematography of the Thaw. Documents and Testimonies]. Moscow: NII Kinoiskusstva; Materik, 1998, pp. 110–113.
10. *Kinematograf otpepli. Dokumenty i svidetel'stva* [Cinematography of the Thaw. Documents and Testimonies]. Moscow: NII Kinoiskusstva; Materik, 1998. 460 p.
11. Ryabchikova N. *Molodoi Tabakov* [The Young Tabakov]. In: *Saratov. Schastlivye dni Olega Tabakova* [Saratov. Oleg Tabakov's Happy Days]. Edited by T. V. Zorina. Saratov: ID Volga, 2025, pp. 11–36.
12. Ryabchikova N., Dedinskij S. *Tovarishch redaktor. Zoya Boguslavskaya i kino otpepli* [Comrade Editor. Zoya Boguslavskaya and the Cinema of the Thaw]. Moscow: Tsentr Voznesenskogo, "Kinoartel 1895", 2024. 432 p.
13. Dymshits S. V. Editorial and Censorship Practices in the Scientific Films of the "Malokartin'e" (Film Anemia) Period. The Case of Editorial Department of "Lennauchfilm" Studio. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2025, no. 1, pp. 141–157. DOI: 10.35852/2588-0144-2025-1-141-157.
14. Dedinskij S. N. A Sensual Scalpel. The House with a Turret: an Unrealized Screenplay by Fridrikh Gorenshtein and Andrei Tarkovsky. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2025, no. 1, pp. 10–33. DOI: 10.35852/2588-0144-2024-2-10-33.
15. Meister G. I. "Vtoroj debiut, kotorogo tozhe ne bylo": tsenzurnaja istorija fil'ma "Prinimaju boj" S. G. Mikaeliana ["The Second Debut that Also Never Happened": the Censorship History of the Film *I Accept the Challenge* by S. G. Mikaelyan]. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2025, no. 2, pp. 135–161. DOI: 10.35852/2588-0144-2025-2-135-161.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Рябчикова Наталья Сергеевна — доктор философии (PhD) по киноведению, преподаватель Московской школы кино.

E-mail: natalia.ryabchikova@gmail.com

ORCID: 0000-0001-7481-5155

#### ABOUT THE AUTHOR

Natalie S. Ryabchikova — PhD in Film Studies, Lecturer at the Moscow Film School.

E-mail: natalia.ryabchikova@gmail.com

ORCID: 0000-0001-7481-5155

Статья поступила в редакцию: 23.09.2025

Отредактирована: 12.10.2025

Принята к публикации: 17.10.2025

Received: 23.09.2025

Revised: 12.10.2025

Accepted: 17.10.2025

#### ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Рябчикова Н. С. «Саша» не выходит. Из истории создания фильма Михаила Швейцера «Саша вступает в жизнь» / «Тугой узел» (1957/1988) // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2025. № 4. С. 92–123.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-4-92-123

EDN UJBYIU

#### FOR CITATION

Ryabchikova N. S. *Sasha Isn't Coming Out*. From the Production History of Mikhail Shveitser's film *Sasha Enters Life / The Tight Knot* (1957/1988). *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2025, no. 4, pp. 92–123.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-4-92-123

EDN UJBYIU