



Кинометаморфозы Ивана Пырьева

Н.Б. Кириллова

доктор культурологии, профессор

Статья посвящена творчеству Ивана Пырьева — личности неоднозначной и удивительно талантливой. Режиссер, сценарист, организатор кинопроизводства, он оставил богатое творческое наследие. Его музыкальные комедии 1930–1940-х годов — шедевры «народного фильма» эпохи социалистического реализма. А экранная интерпретация произведений Достоевского — не только интересный эксперимент советского кино, но и школа мастерства.

УДК 791.43.

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

кинометаморфозы, экранная культура, социалистический реализм, «народный фильм», экранная интерпретация, диалогизм, полифонизм

¹ Пырьев сегодня // Киноведческие записки, 2001, № 53 // URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/734/> (дата обращения: 01.03.2018).

² Иван Пырьев: правда творчества / сост. В.И. Фомин, Е.В. Огнева, И.А. Кортков. Барнаул: ООО «Азбука», 2011. 448 с.

³ Эйзенштейн С. Об Иване Пырьеве // С. Эйзенштейн. Мемуары: в 2 т. Т. 2. М.: Музей кино, 1997. С. 396.

В истории отечественного кино нет личности более противоречивой. Самобытность и талант, неистовый темперамент и творческая дерзость, самонадеянность и поразительная работоспособность — все переплелось в его характере и творчестве. «Он — сколок противоречий и целостный монолит, — писала И. Шилова. — Он — реальный человек и миф одновременно... Его любили и ненавидели, но не могли не уважать те, с кем он работал»¹.

Не получив специального образования, будучи фактически дилетантом в искусстве, Пырьев, тем не менее, за полвека работы в кино достиг высочайшего профессионализма, пройдя путь от актера и ассистента до сценариста, режиссера и директора Мосфильма, инициатора создания и первого руководителя Союза кинематографистов СССР².

Сергей Эйзенштейн вспоминал, как в начале 1920-х годов к нему в театр Пролеткульта буквально ворвались два паренька-фронтовика из Екатеринбурга с горячим желанием играть, творить и созидать. «Один был голубоглаз, обходителен и мягок.., — писал Эйзенштейн, — другой — груб и непримирим. Склонен к громовому скандированию строк Маяковского и к кулачному бою больше, чем к боксу...»³. Это были Григорий Александров и Иван Пырьев.

Овладев основами актерского мастерства, сыграв у Эйзенштейна в спектаклях «Мексиканец» по Д. Лондону и «Мудрец» по А.Н. Островскому, Пырьев ушел из театра Пролеткульта к великому реформатору сцены Всеволоду Мейерхольду, но ненадолго. Ему было тесно в театре, он рвался в мир кино — «важнейшего из искусств».

Режиссерским дебютом Пырьева стала комедия «Посторонняя женщина» (1928), умная, веселая и злая, поставленная по сценарию вскоре запрещенных драматургов — Николая Эрзмана и Анатолия Мариенгофа. Это факт о многом говорящий, как и попытка через несколько лет экранизировать «Мертвые души» в интерпретации Михаила Булгакова.

О режиссерской непредсказуемости Пырьева свидетельствует и резкий переход в 1930-е годы к сатире, гротеску («Государственный чиновник»), а затем к актуальной политической драме («Конвейер смерти», «Партийный билет»). Эти фильмы интересны атмосферой того времени, игрой замечательных актеров — Андрея Абрикосова, Максима Штрауха, Ады Войчик, Вероники Полонской, Тамары Макаровой.

В пространстве киномифа

И все же творчество Ивана Пырьева известно миллионам зрителей разных поколений по тем лирическим музыкальным комедиям, с которыми отождествляется расцвет советского кино 1930–1940-х годов — эпохи соцреализма: «Богатая невеста» (1938), «Трактористы» (1939), «Свинарка и пастух» (1941), «Сказание о земле Сибирской» (1947), «Кубанские казаки» (1950). Почему до сих пор живы эти фильмы? Почему, неоднократно показанные по телевидению, они способны конкурировать с современными комедиями? Простота и ясность сюжета, музыка И. Дунаевского, Т. Хренникова, бр. Покрасс, поэзия любви и дружбы, юмор и оптимизм экранных героев в исполнении Марины Ладыниной, Николая Крючкова, Петра Алейникова, Бориса Андреева — по-прежнему привлекают внимание зрителей, несмотря на примитивность конфликта, мифологизацию жизни. Дело в том, что по сути Пырьев снимал востребованную киносказку о борьбе добра со злом, о стремлении героев пройти через любые препятствия к счастью. Причем, «сказка сказывалась на экране в трех основных интонациях: лирической (любовь героев), героической (массовые сцены социального труда) и комической (недоразумения, розыгрыши). Герои и актеры в типажом, и манерой игры соответствовали этой триаде»⁴.

⁴ Первый век нашего кино. Энциклопедия / под ред. К.Э. Разлогова. М.: Изд-во «Локвид-Пресс», 2006. С. 288.

Отметим сразу, что Пырьев создавал свои киносказки, то есть киномифы о преимуществах советского образа жизни, исходя из потребностей той эпохи. Можно согласиться с Н.А. Хреновым в том, что «надо отказаться от представлений, что масса была исключительно жертвой, объектом манипуляции со стороны государства, партии, Сталина... Особенности утопического мировосприятия времени коренятся не только в государственных планах, но и в неосознаваемых установках массового сознания, ориентированного на утопические мифологические фольклорные аспекты творчества»⁵. А это значит, что в 1930–1940-е годы И.А. Пырьев снимал подлинно «народные фильмы». Эти же тенденции стали основой картин, поставленных им в годы Великой Отечественной войны, — героической драмы «Секретарь райкома» (1942) и лирической комедии «В 6 часов вечера после войны» (1944), каждая из которых вселяла веру в победу и дарила надежду на счастье.

Однако отношение к творчеству Пырьева в эпоху «сталинского ренессанса» долгие годы было негативным в кинематографической среде. Так, В.И. Фомин вспоминает: «После окончания ВГИКа, где из нас почти поголовно выковывали авангардистов и снобов, я его на дух не переносил. В душе мне вроде бы и нравились его “Сказание о земле Сибирской” и даже “Кубанские казаки”, но как выпускник киноведческого факультета середины 1960-х годов я не мог не относиться к этим “лубочным” картинам как образчикам “отвратительной безвкусицы” и “кинопошлости”. Не говоря уже о прословутой лакировке действительности...»⁶.

Путь к Достоевскому

Неожиданным и парадоксальным стало обращение Пырьева в конце 1950-х годов к экранизации Ф.М. Достоевского. Чем вызван странный поворот от «Кубанских казаков» к одному из самых сложных писателей в русской литературе?! Но Пырьев это... Пырьев. Непокойный, мятущийся талант художника толкал его на творческие поиски, чтобы вырваться из привычной «советской» тематики.

Сегодня, спустя десятилетия, когда обобщен опыт экранной интерпретации Достоевского как в зарубежном кино (Р. Брессон, Л. Висконти, А. Курасава, А. Вайда и др.), так и в отечественном (Г. Рошаль, Л. Кулиджанов, Е. Ташков, Д. Светозаров, В. Бортко, В. Хотиненко и др.), нельзя не поразиться рискованности Пырьева. Хотя очевидно его стремление к поискам истины через преодоление собственных страстей, через столкновение мечты и прозы жизни — всего того, что он находил у Достоевского.

⁵ Хренов Н.А. Советская культура в постреволюционной истории: социально-психологические аспекты // Вопросы культурологии, 2017, № 12. С. 30.

⁶ Фомин В.И. «Руководство кинематографией утвердить на Васильевской улице...» Книга 1. Рождение СК СССР. 1957–1965. М.: Конон +, 2018. С. 5–6.

Вспомним, что 1958 год был знаменателен для культуры СССР сразу тремя интерпретациями романа «Идиот»: в Ленинградском БДТ им. М. Горького (режиссер Г. Товстоногов) с гениальным Иннокентием Смоктуновским в главной роли; в московском Театре им. Е. Вахтангова (режиссер А. Ремизова) с Николаем Гриценко в роли князя Мышкина; в кино — И. Пырьевым.

Что греха таить, многие советские зрители, для которых долгие годы был закрыт доступ к произведениям Достоевского, постигали художественный мир великого писателя через экранизацию И.А. Пырьева. До сих пор свежо в памяти эмоциональное впечатление от фильма «Идиот» (I серия «Настасья Филипповна») с мечтательным и по-детски наивным князем Мышкиным — Юрием Яковлевым и страстной и глубоко несчастной героини Юлии Борисовой.

В романе «Идиот» Ф.М. Достоевский ставил сложнейшую задачу — создать образ «идеального человека», свободного от стяжательства, рабской психологии, ненависти, живущего «источниками сердца», полного безграничной любви к людям. В поисках прототипа идеального героя он обращается ко многим творениям мировой культуры, в том числе к Библии, Новому Завету. «На свете, — пишет он, — есть одно только положительно прекрасное лицо — Христос, но он есть бесконечное чудо»⁷. Путь к князю Мышкину шел через образ Христа.

Герой Достоевского появляется в Петербурге как явление другого мира. Воспитанный в горах Швейцарии, в обществе детей, он полон непосредственности, искренности, веры в торжество добра и красоты. По его признанию, в Швейцарии он был почти все время счастлив. Еще одна его черта — смирение, сущность которого состоит, как отмечает Н. Лосский, «в полном отсутствии гордости, честолюбия и колкого самолюбия, склонности просто забывать о своем Я и относиться ко всем людям как к существам, совершенно равным себе и друг другу...»⁸.

Вся первая часть романа, по которой поставлен фильм, представляет как бы широко развернутую экспозицию, действие которой, предельно драматизированное, происходит в один день. Здесь первые столкновения князя с незнакомым ему миром, в котором господствуют лицемерие, подлость, тщеславие и безудержная власть денег. Все в этом мире продается и покупается: женщина, честь, доброе имя, положение в обществе. Со страшной властью денег, как с первым кругом жизненного ада, сталкивает Достоевский своего князя — Христа. На его глазах разыгрывается чудовищный торг «продажи» Настасьи Филипповны, облик которой становится для князя символом трагической красоты.

⁷ Лосский Н. Князь Мышкин // Н. Лосский Достоевский и его христианское миропонимание. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1953. С. 303.

⁸ Там же. С. 298.

И хотя образ Настасьи Филипповны в исполнении Юлии Борисовой стал сюжетным центром картины, ее нравственным стержнем является, несомненно, князь Мышкин. В Мышкине — Яковлеве нет ничего болезненного. Непривычные для многих благородство и доброта, сердечность и простодушие кажутся окружающим признаками болезненной психики, «идиотизмом». И только Настасья Филипповна всем сердцем потянулась к князю: «Разве я сама о тебе не мечтала?.. Вот такого, как ты, воображала — доброго, честного, хорошего и такого же глупенького, что вдруг придет и скажет: “Вы не виноваты...”»⁹.

⁹ Достоевский Ф.М. Идиот // Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 8. Л.: Наука, 1973. С. 144.

Основной художественный прием, которым пользуется И.А. Пырьев, добиваясь психологической достоверности и эмоционального эффекта, — диалогизм. Это соотносится с мыслями М.М. Бахтина: «Все в романах Достоевского сводится к диалогу... Один голос ничего не разрешает. Два голоса — минимум жизни, минимум бытия...»¹⁰. Лицо — также один из знаковых образов-символов у Достоевского, и Бахтин размышляет о принципе «зеркальности» в творчестве писателя¹¹. У Пырьева функции «зеркала» выполняет кинокамера, фиксирующая лицо, глаза, мимику актера — все то, что помогает передать тончайшие переживания, оттенки мыслей и чувств героев.

¹⁰ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Искусство, 1972. С. 434.

¹¹ Там же. С. 80–81.

Самое сильное в экранизации Пырьева — это социально-личительные аспекты и накал человеческих страстей, в то время как нравственно-христианская линия романа из фильма Пырьева удалена, оказавшись чуждой его идейно-художественной структуре. А ведь в романе «Идиот», как и в других произведениях Достоевского, речь идет «об испытании идеи, ее правды, а не об испытании определенного человеческого характера...»¹². Знаменитый подтекст писателя — триединство главных образов в контексте евангельской притчи (Христос — Иуда — Магдалина) — оказался за пределами восприятия советского режиссера. Трактовка образа Парфена Рогожина, связанного с Мышкиным любовью-ненавистью, в фильме предельно упрощена: экранный Рогожин — скорее необузданный купец-толстосум, нежели «евангельский убийца».

¹² Там же. С. 192–194.

Важный в романе образ Аглаи Епанчиной, духовно близкой князю Мышкину, также остался режиссерски и актерски непроработанным. Но экранный Ганя Иволгин в ярком исполнении Никиты Подгорного полностью вписывается в контекст социальной проблематики фильма: он развивает главную тему — господства в обществе, где царят расчет и корысть, «серых» людей, которые всегда нужны, всегда востребованы.

Фильм «Идиот» страдает «театральностью», претенциозностью, несоответствующим реализму Достоевского, за что его

¹³ Погожева Л.
Из дневника кинокритика. М.: Искусство, 1978. С. 128.

особенно упрекала критика¹³. Художественно неровная пырьевская экранизация так и осталась незавершенной. И все же, как ни парадоксально, успех фильма «Идиот» превзошел ожидания, став одним из лидеров проката 1958 года.

Экранизация одной из ранних повестей Ф.М. Достоевского «Белые ночи» (1959) преобразовала жанр литературного произведения. В постановке И.А. Пырьева — это романтическая драма о несостоявшейся любви. Главную роль — Мечтателя — сыграл популярный актер Олег Стриженов, а Настеньку — юная Людмила Марченко. Несмотря на несколько психологически интересных сцен, в целом фильм «Белые ночи» нельзя отнести к творческим удачам режиссера. Пестрые краски, странные декорации лишили фильм тонкой поэтической структуры повести, была утеряна и главная интонация Достоевского — о неосуществимости мечты, недостижимости счастья. Зато в лидерах проката оказались фильмы Пырьева о современности: «Наш общий друг» — мелодрама из жизни колхозной деревни (1961) и двухсерийная социально-психологическая драма «Свет далекой звезды» (1964) по повести А. Чаковского.

В поисках социальной гармонии

Завершением творческой биографии И.А. Пырьева стала экранизация «Братьев Карамазовых» (1967–1968), в полной мере созвучная роману Ф.М. Достоевского. Конечно, не обошлось без художественных просчетов. Но и сделать глубокую, экранную интерпретацию столь масштабного философского романа — невозможно. И Пырьев пошел по единственно верному пути. Пожертвовав некоторыми сюжетными линиями романа, он сосредоточился на узловых, наиболее трагических и психологически сильных сценах, наполненных страстью, болью, надеждой и верой. Здесь вновь проявились творческая смелость Пырьева, его понимание индивидуальных особенностей актеров, представляющих разные театральные школы. И мхатовец Марк Прудкин (Федор Карамазов), и вахтанговец Михаил Ульянов (Митя), и товстоноговец Кирилл Лавров (Иван), и молодые актеры «Современника» Андрей Мягков (Алеша) и Валентин Никулин (Смердяков), и последняя любовь Пырьева — Лионелла Скирда (Грушенька) сделали все возможное, чтобы воплотить на экране неоднозначные, психологически сложные характеры героев Достоевского.

И.А. Пырьев умер в разгар съемок третьей серии «Братьев Карамазовых», сердце не выдержало непосильного напряжения. Завершали его работу исполнители главных ролей М. Ульянов и К. Лавров, стараясь точно придерживаться замысла и творческой

¹⁴ Ульянов М. Моя профессия. 2-е изд. М.: Искусство, 1976. С. 163.

манеры Пырьева. «Я не могу точно сформулировать, — писал позднее Михаил Ульянов, — да, пожалуй, и сам Иван Александрович не смог бы точно сказать, что значила для него эта картина, но она была ему жизненно необходима. Поэтому он так отчаянно боролся со смертью — хотел успеть высказаться до конца...»¹⁴.

В романе «Братья Карамазовы» Россия взята Достоевским в огромном масштабе — от уголовной хроники до размышлений о грядущей революции и социализме, от библейских заповедей до анализа нравственно-философских проблем. Доминантой художественного видения и построения романа, по определению М.М. Бахтина, стало самосознание героев Достоевского. И в этой связи «позиция автора по отношению к герою <...> — это всерьез осуществляемая и до конца проведенная диалогическая позиция, которая утверждает самостоятельность, внутреннюю свободу <...> героя...»¹⁵. Ту свободу, которая у Достоевского всегда граничит с нравственной категорией совести.

¹⁵ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Искусство, 1972. С. 40-41.

Фильм, как и роман, начинается со сцены в монастыре. Главные герои — отец и сыновья сошлись в келье старца Зосимы. Между ними идет жесточайший спор о вере: «Нет веры — значит, нет и добродетели?...». Не веришь в Бога и бессмертие души — значит, торжествует идея «все позволено?...». Сцена в монастыре снята почти целиком на крупных планах как и большинство главных эпизодов фильма.

Кривляясь, юродствуя, брызгая слюной, кричит о «непочтительном сыне — Франце Море» старый сладострастник Федор Карамазов. Точную характеристику его моральной деградации дает актер Марк Прудкин. Он тщательно, несколько театрально «лепит» образ.

В этой же сцене актером Кириллом Лавровым дается лишь экспозиция, «заявка» на характер Ивана Карамазова. Но заявка, многое предвещающая. Значительны, полны глубокого смысла его бледное лицо, кривая презрительная улыбка, глаза, спрятанные за стеклами круглых очков, манеры — сдержанные, спокойные, за которыми угадываются бушующие страсти, боль и гнев. Все значительно и таинственно. «Иван — загадка, — скажет позже Алеша, — сфинкс...». Именно Иван выражает сомнения самого писателя, его мысли, его отношение к жизни и вере. Образ Ивана Карамазова полнее всего раскрывается и в романе, и в фильме в сцене «бунта», где он одерживает победу над идеологией христианского всепрощения, олицетворением которой является его брат — инок Алеша.

В фильме эта важнейшая сцена, хотя и в сокращенном виде, сделана интересно, талантливо. Из нескольких новелл Ивана о

детских страданиях оставлена одна. Самая страшная — о генерале-помещике, псами затравившем ребенка на глазах у матери. Здесь сконцентрирован не только кошмар крепостничества, но и предвидение последующих бед России и человечества. Эта сцена — аллегория противоборства Добра и Зла в душе человека; в ней знаменитая дилемма Достоевского: можно ли создать гармонию мира на слезинке хотя бы одного ребенка?..

Продолжает сцену «бунта» в романе, как известно, легенда о Великом инквизиторе, где устами Ивана подвергаются сомнению некоторые идеи христианства. Подтверждая мысль Христа о том, что «тайна бытия человеческого не в том, чтобы только жить, а в том, для чего жить», Великий инквизитор спорит с идеей свободного выбора в познании Добра и Зла. «...Нет ничего обольстительнее для человека, как свобода его совести, но нет и ничего мучительнее, ибо «он слаб и подл», а люди — «стадо», которое желает свободы, но не способно ею распоряжаться, так как ищет на земле другого — «пред кем преклониться, кому вручить совесть и каким образом соединиться, наконец, всем в бесспорный общий и согласный муравейник...»¹⁶.

Легенда о Великом инквизиторе несет в себе огромный нравственно-философский смысл, и можно только сожалеть о том, что она не вписалась в идейно-художественную структуру фильма, осталась «за кадром»...

Особое место и в романе и в фильме занимает образ грешника и страдальца Мити Карамазова, живущего не интеллектом, как Иван, а чувством и сердцем. В Мите — Ульянове живет нечто детское, не погибшее в «карамазовщине», не развращенное барством, жестокостью или расчетом. Михаил Ульянов, до этого блестяще сыгравший в спектакле Театра Е. Вахтангова Парфена Рогожина, роль Мити строит на борьбе двух начал, подчеркивая контраст между необузданностью, страстностью, ревностью Мити и его поразительной искренностью, добротой и широтой натуры.

Самой сильной в фильме Пырьева является сцена в Мокром. Именно здесь образ Мити раскрывается в полной мере: обуздав ревность, он готов пожертвовать любовью к Грушеньке, «уступить» ее другому.., была бы только она счастлива. В вакханалии пьяного угара, цыганских плясок, в трактире, где все веселятся за деньги, эти двое — Митя и Грушенька пьяны, но не от вина, а от переполняющей их любви. Сцена в Мокром — это кульминация и развязка. Здесь рождение немыслимо короткого Митино-го счастья, тут же и начало его конца: арест, суд и приговор... Исповедуясь на суде в том, что «в крови отца не виновен», Митя

¹⁶ Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы // Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 14. Л.: Наука, 1976. С. 232–233.

готов понести наказание за то, что «беспутничал, жил дикому зверю подобно», а также за то, что «мысленно согрешил» против отца своего...

И все же, фильм «Братья Карамазовы» заканчивается апофеозом любви, конкретной, а не всеобъемлющей, — той любви, которая заставляет молодую женщину отправиться вслед за любимым в Сибирь, на каторгу. Как и в романе, в фильме тема любви связана с совестью, которая способна привести человека к покаянию, форме духовного очищения.

Антитеза любви и сострадания в романе и в фильме это «смердяковщина» как порождение «карамазовщины». В образе Смердякова, внебрачного сына Федора Карамазова, раскрывается еще одна важнейшая для Достоевского тема — «двойственности» человеческой натуры. Тень Ивана Карамазова, его «двойник» в воплощении скепсиса, безверия и жестокости, Смердяков в исполнении Валентина Никулина, убивая отца, осуществляет в реальности ту идею «вседозволенности», которую цинично излагает Иван: «Если один гад уничтожит другую гадину...».

Однако философия разрушения, как и идея «сверхчеловека», — это то, что категорически не принимал Достоевский, свидетельством этому являются не только роман «Братья Карамазовы», но и «Преступление и наказание», «Бесы», другие произведения. И Пырьев в своем фильме сумел передать главную мысль писателя: там, где нет Бога, нет ни Веры, ни Любви, ни Надежды на будущее. И умный, гордый Иван Карамазов обрекает себя на муки совести, на безумие, духовное небытие...

Не все удалось И.А. Пырьеву в экранном прочтении сложнейших произведений русской литературы. Однако он многое сделал для того, чтобы страстно, убедительно, по-пырьевски темпераментно рассказать о трагической судьбе и героев Достоевского, и самой России. Он создал фильмы о любви, ее огромной силе, осудил нигилизм, цинизм и бездуховность. Найдя в романах Ф.М. Достоевского созвучность собственным взглядам и переживаниям, И.А. Пырьев приблизился к прозорливости великого художника, влюбленного в Россию, искателя той социальной гармонии, которую искал, но не нашел он сам.

Пятьдесят лет назад ушел из жизни Иван Александрович Пырьев. Однако он не стал фигурой чисто «исторической», не ушли в «небытие» его фильмы, не утихают споры вокруг его личности и творчества. И это доказывает, что феномен Пырьева как уникального явления отечественного кино остается по-прежнему объектом пристального внимания и исследований гуманитарной науки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. — М.: Искусство, 1972. — 434 с.
2. Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы // Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 14. — Л.: Наука, 1976. — 512 с.
3. Достоевский Ф.М. Идиот // Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 8. — Л.: Наука, 1973. — 512 с.
4. Иван Пырьев: правда творчества / сост. В.И. Фомин, Е.В. Огнева, И.А. Коротков. — Барнаул: ООО «Азбука», 2011. — 448 с.
5. Лосский Н. Князь Мышкин // Н. Лосский Достоевский и его христианское миропонимание. — Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1953. — С. 208–308.
6. Первый век нашего кино. Энциклопедия / под ред. К.Э. Разлогова. — М.: Изд-во «Локид-Пресс», 2006. — 914 с.
7. Погожева Л. Из дневника кинокритика. — М.: Искусство, 1978. — 152 с.
8. Пырьев сегодня // Киноведческие записки, 2001, № 53 // URL.: <http://www.kinozapiski.ru/ru/> (дата обращения: 01.03.2018).
9. Ульянов М. Моя профессия. 2-е изд. М.: Искусство, 1976. — 163 с.
10. Фомин В.И. «Руководство кинематографией утвердить на Васильевской улице...». Книга 1. Рождение СК СССР. 1957–1965. — М.: Конон +, 2018. — 582 с.
11. Хренов Н.А. Советская культура в постреволюционной истории: социально-психологические аспекты // Вопросы культурологии, 2017, № 12. — С. 29–39.
12. Эйзенштейн С. Об Иване Пырьеве // С. Эйзенштейн. Мемуары: в 2-х т. Т. 2. — М.: Музей кино, 1997. — С. 396–398.

REFERENCES

1. Bakhtin M.M. Problemy poetiki Dostoyevskogo [Problems of Dostoevsky's poetics]. — М.: Iskusstvo, 1972. — 434 p.
2. Dostoyevsky F.M. Bratya Karamazovy [The Brothers Karamazov] // Poln. sobr. soch.: v 30 t. T. 14. — L.: Nauka, 1976. — 512 p.
3. Dostoyevsky F.M. Idiot [Idiot] // Poln. sobr. soch.: v 30 t. T. 8. — L.: Nauka, 1973. — 512 p.
4. Ivan Pyryev: pravda tvorchestva [Ivan Pyryev: the truth of creativity] / sost. V.I. Fomin, Ye.V. Ogneva, I.A. Korotkov. — Barnaul: OOO «Azбуka», 2011. — 448 p.
5. Lossky N. Knyaz Myshkin [Prince Myshkin] // Lossky N. Dostoyevsky i ego khristianskoye miroponimaniye. — Nyu-York: Izd-vo im. Chekhova, 1953. — P. 208–308.
6. Pervy vek nashego kino [The first century of our cinema]. Entsiklopediya / pod red. K.E. Razlogova. — М.: Izd-vo «Lokid-Press», 2006. — 914 p.
7. Pogozheva L. Iz dnevnika kinokritika [From the journal of film criticism]. — М.: Iskusstvo, 1978. — 152 p.
8. Pyryev segodnya [Pyryev today] // Kinovedcheskiye zapiski, 2001, № 53 // URL.: <http://www.kinozapiski.ru/ru/> (data obrashcheniya: 01.03.2018).
9. Ulyanov M. Moya professiya [My profession]. 2-e izd. — М.: Iskusstvo, 1976. — 163 p.
10. Fomin V.I. "Rukovodstvo kinematografiyey utverdit na Vasilievskoy ulitse..." ["The direction of cinematography should be approved on Vasilievskaya Street ..."]. Kniga 1. Rozhdeniye SK SSSR. 1957–1965. — М.: Konon +, 2018. — 582 p.
11. Khrenov N.A. Sovetskaya kultura v postrevolyutsionnoy istorii: sotsialno-psikhologicheskiye aspekty [Soviet culture in post-revolutionary history: socio-psychological aspects] // Voprosy kulturologii, 2017, № 12. — P. 29–39.
12. Eyzenshteyn S. Ob Ivane Pyryeve [About Ivan Pyryev] // S. Eyzenshteyn. Memuary: v 2 t. T. 2. — М.: Muzei kino, 1997. — P. 396–398.

Screen Metamorphoses of Ivan Pyryev

Natalia B. Kirillova

Doctor of Cultural Studies, Professor

UDC 791.43

ABSTRACT: Ivan Aleksandrovich Pyryev passed away fifty years ago. However, for all these years he did not become a purely “historical” figure, his films have not gone into “nothingness”, disputes about his personality and creation have not ceased. The director, screenwriter, organizer of film production, he left a rich creative heritage. Having not received a special education and actually a dilettante in art, Pyryev, nevertheless, for half a century of work in the cinema has reached the highest professionalism, having traveled from the actor and the assistant to the screenwriter, helmer, director of Mosfilm, initiator and the first head of the Union of Filmmakers of the USSR.

Ivan Pyryev's creation is known to many millions of viewers of different generations for those lyrical, musical comedies with which the heyday of Soviet cinema of the socialist realism period is identified: *The Country Bride*, *Tractor Drivers*, *They Met in Moscow*, *Symphony of Life*, *Cossacks of the Kuban*. Analyzing the era of the “Stalin Renaissance”, it should be noted that Pyryev filmed, in fact, always in demand, a movie about the struggle between good and evil, about the desire of heroes to go through any obstacles to reach happiness. And this means that I.A. Pyryev created genuinely “national films” in the 1930s and 1940s. These same tendencies became the basis of the pictures set by him during the Great Patriotic War, the heroic drama *Secretary of the Communist Party District Committee* and the lyrical comedy *Six O'Clock in the Evening After the War*, each of which inspired the audience with faith in victory and gave hope for happiness.

The appeal of Pyryev in the late 1950s to the adaptation of F.M. Dostoevsky was unexpected and paradoxical. The explanation here is one: the turbulent, reeking talent of the artist pushed him to new creative searches in order to escape from stereotypes of the “Soviet” theme. His best screen interpretations of Dostoevsky's novels are the films *Idiot* and *The Brothers Karamazov*.

Not all succeeded Pyryev's screen reading of the most complicated works of Russian literature was not absolutely efficient. However, he did a lot to passionately, persuasively and passionately told about the tragic fate not only of Dostoevsky's heroes, but of Russia itself. He created films about love, its immense power, condemning nihilism, cynicism and lack of spirituality.

That is why the phenomenon of Pyryev, as a unique phenomenon of domestic cinema, remains an object of close attention and research of modern film studies.

KEY WORDS: cinema metamorphoses, screen culture, socialist realism, popular film, screen interpretation, dialogism, polyphonism