

Сергей ГЕРАСИМОВ:

«ЛЮБИТЬ ЧЕЛОВЕКА»

Сергей Герасимов в своем творчестве часто обращается к литературе. Достаточно вспомнить фильмы «Маскарад», «Молодая гвардия», «Тихий Дон», «Красное и черное». Сейчас режиссер работает над картиной «Юность Петра» по роману А. Н. Толстого «Петр Первый». Поэтому естественно, что беседа с Героем Социалистического Труда, народным артистом СССР Сергеем Аполлинариевичем Герасимовым началась с проблем взаимоотношений литературы и кино.

— Известно, что кино соединило в себе многие виды искусства. Кинематограф использует в своей практике достижения театра в области актерского мастерства и режиссуры, здесь также теснейшим образом сплетаются изобразительное искусство и музыка. Но в последнее время появились самые противоречивые мнения по поводу взаимоотношений литературы и кинематографа. Некоторые даже полагают, что современный кинематограф окончательно освободился от влияния литературы...

— Такие заявления отдельных кинокритиков кажутся мне несерьезными. Значение литературы для кинематографа неизмеримо велико: и в пору становления киноискусства, когда оно еще только-только открывало глаза на мир, и теперь, когда кино имеет за плечами несколько десятилетий славного самостоятельного существования. Литература — наиболее емкое и мудрое из всех видов искусств. При всем видимом торжестве кино и телевидения искусство слова остается совершенно незаменимым среди духовных ценностей с точки зрения его места и значения в развитии общества. Именно опыт великой литературы учит нас, работников кино, глубокому исследованию жизни во всей ее многосложности.

— Отсюда естественно вытекает вопрос: есть ли общность в самих этих искусствах, можно ли провести параллель между литературой и кино?

— Я считаю, что без литературы кинематограф и понять нельзя. Уже в самом процессе зрительского восприятия фильма вы увидите немало общего с восприятием книги. Я, например, высшей похвалой кинематографисту считаю отзыв: «Посмотрел фильм — как хорошую книгу прочитал!»

Основа фильма — сценарий — не чужд роману, повести или рассказу. И кино, как и художественная проза, способно воспроизвести жизнь в ее наиболее обширных параметрах, во времени, пространстве и одновременно сосредоточить внимание зрителей на тончайших оттенках поведения людей, их речи, их переживаний, вскрыть характеры в развитии, воспроизвести среду, в которой они действуют, с наибольшей реальной полнотой. И то главное, ради чего написан роман, — страницы, где высказывает автор свое отношение к словам и поступкам героев, — должно войти в сценарий, потому что это должно быть и может быть в фильме. Однако в сценарии средства описательной беллетристики или театрального диалога не должны подменять полноту пластики, действия, а должны быть ориентированы на создание кинематографической образности, законы кинокомпозиции.

В годы расцвета немого кино сценарий был лишь первоначальным наброском фильма. Времена изменились, с развитием кинематографа сценарий приблизился к литературной прозе, а в лучших своих образцах стал

художественной прозой со всем богатством, присущим искусству слова.

— Вы неоднократно обращались к художественной литературе как кинорежиссер. Ваши экранизации произведений Лермонтова, Фадеева, Шолохова, Стендаля стали киноклассикой. И вот сейчас вы работаете над фильмом «Юность Петра» по роману А. Н. Толстого «Петр Первый»...

— Меня всегда поражала могучая сила образной фантазии Алексея Толстого в его романе «Петр Первый». Его московские улицы семнадцатого века живут. Читатель вовлекается в Петровскую эпоху с таким «эффектом присутствия», о каком может только мечтать современный широкоформатный и стереоскопический кинематограф. Вот где образное слово полностью и без остатка отдавало все художнику, его художественному замыслу. Феноменальна зримость, трехмерность каждого дома, угла, всего родного русского пейзажа, каждого представленного в этом чрезвычайно щедро населенном романе характера со всей его внутренней и внешней неповторимостью — вот пример победы художника-реалиста. Алексей Толстой не мог воочию увидеть эпоху, отдаленную от него двумя с половиной веками. Но подобно Пушкину, Гоголю и Льву Толстому о многом и многом догадывался. В основе его свободной фантазии лежало глубокое знание своего художественного предмета. Знание и любовь к своему герою, к русскому народу, выдвинувшему из недр своих и титаническую фигуру Петра со всей резкостью заключенных в ней противоречий, и таких самородков, как Алексашка Меншиков и семейство Бровкиных, и многих других сподвижников преобразователя Руси.

Этот фильм, как и все предыдущие свои работы, я стремился снимать на местах подлинных событий. Все сцены в московской Немецкой слободе, а также историю пребывания Петра в Европе, его работу на голландских верфях мы снимали в ГАР. В сохранивших архитектуру той эпохи маленьких старинных городках Морисбурге, Квитленбурге, Герлице, в окрестностях Ростка и Потсдама мы вели совместно с немецкими коллегами съемку многих эпизодов. Стремясь к подлинности воссоздания быта, мы позаимствовали на время съемок подлинные вещи из Исторического музея — утварь и даже бесценный иконостас царя Алексея Михайловича.

Исполнитель роли Петра Дмитрий Золотухин только что окончил Школу-студию МХАТ. Эта роль — его дебют в кинематографе. Роль царицы Натальи Нарышкиной, матери Петра, исполняет Тамара Макарова. Наталья Бондарчук уже сыграла свои главные сцены и доказала право на грудную роль царицы Софии. Не обманула моих надежд и Любовь Полежаева — Санька Бровкина. Николай Еременко исполнил роль Меншикова.

— Сергей Аполлинариевич, а теперь я вас попрошу из нынешнего дня мысленно перенестись к событиям пятидесятилетней давности. Если я не ошибаюсь, ваши первые два сценария были написаны еще в период немого кино?

— Да, первый из них — «Лес» — возник из моих алтайских впечатлений, был написан совместно с Прутом. Следующий я написал уже сам. Этот фильм-комедия вышел под странным



названием «Люблю ли тебя», и речь в нем шла о студенческой любви и студенческом браке — об истории отношений, ведомых мне по собственной судьбе.

— Скажите, пожалуйста, а в работе над последующими сценариями вы всегда отталкивались от непосредственных жизненных впечатлений?

— Для написания сценария «Комсомольск» я с группой сценаристов выезжал непосредственно на место действия, на Дальний Восток. Сценарий фильма «Учитель» написан по впечатлениям начала моей самостоятельной жизни, когда мир вокруг по молодости лет казался необыкновенно цельным, ясным и добрым, всем светом повернутым ко мне. И герой фильма Степан Лаутин, и окружающие его люди — это все уральцы. Особенно дорог мне образ отца главного героя — Ивана Лаутина. Этот удивительный характер срисован с натуры. Это человек, с которым я детство провел, — казак Степан Семенович Дубровин. В фильме передан его говор со всеми приговорками и присловьями. Сохранены особенности уральского диалекта и в речи других героев, досконально перенесены в фильм особенности уральского деревенского быта.

Искусство делается по велению сердца. То есть исходя из той притягательной силы жизни, которую так важно для тебя материализовать, от которого уже не оторваться. Ты к своей теме прикован — таким должно быть внутреннее ощущение. И особенно важно для художника концентрировать внимание на нуждах народа, страны, всего своего времени.

В годы Великой Отечественной войны мы, работники кино, были участниками, а не свидетелями, наблюдавшими события через форточку. В блокадном Ленинграде я делал агитационные короткометражки: «Встреча с Максимом», «Победа за нами», «Чапаев с нами», «Старая гвардия». Сценарий для полнометражного художественного фильма писали втроем — Калатозов, Блейман и я. Картина «Ленинградцы», позже переименованная в «Непобедимые», — неприукрашенная правда подлинных событий жизни города-героя в грозную осень сорок первого. Следующий фильм — «Большая земля» — опять-таки родился не из отвлеченного замысла, а от реальной жизни эвакуированного на Урал Кировского завода.

Десять лет жизни отдал я четырем картинам, которые при всей сюжетной самостоятельности, при том, что у каждой из них своя тема, свои герои, я считаю связанными между собой. Для меня они — тетралогия о людях 60-х годов.

Замысел первого из них — фильма «Люди и звери» — родился после партийного собрания во ВГИКе, где одного из педагогов возглавляли в партии. Его рассказ о фашистском плене, концлагерях, скитаниях по разным странам записала Тамара Федоровна Макарова. По ее либретто я написал сценарий.

Фильм «Журналист» делался как диалог со зрителем о месте человека в жизни, о взаимоотношениях личности и общества.

Размышляя о том, чего мы сумели достичь за годы существования первого в мире Советского государства со всеми испытаниями разрухи, голода, навязанных нам войн, непосильного порою труда, я вижу вокруг себя неистребимые черты нравственных завоеваний. Прежде всего они выражаются в способности рядовых людей жить и действовать с высокой степенью заинтересованности в судьбе всего человечества, которой мы все сопричастны и на которую в той или иной мере способны и обязаны влиять. Во имя этой идеи был написан и поставлен «Журналист».

Замысел фильма «У озера» возник у меня во время съемок «Журналиста» на берегах озера Чебаркуль, на моей родине. Любопытно, что каждый новый замысел зарождался в экспедиции, на съемках предстоящей картины. В этом, видимо, есть какая-то закономерность. Быть может, больше свободного времени, меньше суеты вокруг, более острые впечатления от встреч с людьми, с новой природой.

По первому замыслу это должна была быть картина почти автобиографическая. Но вскоре замысел преобразовался в историю полемики, какую вызвало строительство на берегах Байкала целлюлозного комбината. В написании сценария большую роль сыграли беседы в Академгородке в Новосибирске с крупнейшими учеными, беседы с учеными Иркутска. Без помощи самих сибиряков картина просто не могла быть снята, ведь и делался фильм, как всегда, непосредственно на местах, обозначенных в сценарии. Во время показа этого фильма сибирякам, на необыкновенно интересных просмотрах и дискуссиях и возник замысел четвертого фильма — «Любить человека».

Я назвал картину «Любить человека» и благодарен зрителям, приславшим свои отклики, — они поняли, что прямой призыв, заключенный в двух словах названия, автор адресует столько же себе, сколько и своим современникам, а категорическая интонация — «любить человека!» — означает, что здесь сформулирован принцип нашего социалистического бытия, общежития, то есть та социальная, партийная позиция, которой в настоящем и в перспективе обеспечено развитие нашего строя, нашего общества.

— Какие задачи вы считаете важнейшими для советского кинематографа сегодня?

— Мир полон событий, имеющих важнейшее историческое значение и, следовательно, весьма значимых и для искусства. Современный кинематограф не вправе абстрагироваться от действительности, ею, и только ею, проверяется жизнеспособность картин, их познавательная, художественная ценность. Достоинство искусства — цель — правдивое объяснение жизни и активная перестройка ее.

Важнейшее преимущество советского кинематографа в художественном отображении мира имеет основную марксистско-ленинскую науку об обществе и метод социалистического реализма, сложившийся не по воле случайности, а в результате многообразных и сложных процессов, формирующих общественную мысль в нашей стране. Метод — понятие объективное. А овладение им предполагает и некое субъективное качество — не что иное, как любовь к человеку, вера в него, в его созидательный гений — вот что отличает глубокую жизнеспособность нашего творческого метода, подчеркивает его кровное родство с самой человеколюбивой системой общественных отношений — с системой социализма — коммунизма.

Вела беседу
Зaira ЕФИМОВА