



В ПОРУ, когда Сергей Эйзенштейн и Всеволод Пудовкин, Владимир Петров и Игорь Савченко создавали свои великие исторические фильмы, Сергей Герасимов славно и много трудился во имя того, чтобы летопись современной нашей истории представляла с игрового киноэкрана без котурнов и без ложного панибратства. Сегодня кажется очевидным: герасимовский историзм в отношении к современности не мог не побудить режиссера однажды зорко взглянуть и в глубь веков. Герасимов начал присматриваться именно к петровской эпохе без малого три десятилетия назад, когда со своими учениками ставил во ВГИКе спектакль о Петре. Также вот, несколькими годами ранее по свежим следам событий, возникла тогда и «Молодая гвардия» — сначала на сцене, потом на экране...

Тогда, в начале пятидесятых годов, фильм о Петре не был создан. Но вот спустя десятилетия мастер возвращается к этой теме, собирает под своим эстетическим знаменем несколько поколений учеников, чтобы по-своему, очень по-герасимовски, заговорить об истории.

Мастер экрана — таким заявил себя Герасимов несколько десятилетий назад. Таким он и остается, тонко чувствуя специфические возможности «большого» и «малого» экранов, общность их природы. И с этим чувством нераздельно слито специфическое, герасимовское чувство слова.

Сергей Герасимов прочел книгу Алексея Толстого как своеобразный «роман воспитания» — исторического воспитания целого народа, во главе которого оказался в переломную эпоху человек недюжинного таланта, великой страсти, нестигаемой воли.

Да, многое в петровских реформах исподволь подготавливалось предшествовавшими десятилетиями. Герасимов знает это, помнит об этом. Он несколькими мастерскими штрихами создает образ Василия Голицына, человека новой России, не рискнувшего, однако, пойти по пути обновления. Герой О. Стриженова изыскан, умен, драматичен. Вот он, тайком, только Софье показываясь, надевает «заморское» платье. Ему ясна необходимость нового, и Софье это ясно. Но в них жива опаска перед реформами, в них — неважно, новое ли, старое ли —

все упирается в иную боль, в иной вопрос: власть, чья она, за кем останется, кому достанется? Софья Н. Бондарчук — это мощный характер, который в лучшем боится быть самим собой, а самим собой становится в худшем, там, где концентрируется мертвое, исторически отжившее.

Старина в фильмах Герасимова о Петре — разная. Вот в народном русском костюме появляется Санька Бровкина (А. Полехина), вот — безымянная женщина, подающая хлеб каторжникам. А вот выступает в похожем наряде, только побогаче, царица Евдокия. В этом программно антикостюмом фильме не платье определяет принадлежность человека к традиционной или обновленной русской культуре. Это фильм о России, вековой, рождающей самородков — таких, как сам Петр, как Санька Бровкина, как тезка ее, Меншиков.

Образ Меншикова очень важен для понимания коренных стилиобразующих принципов нового герасимовского фильма. Герасимов ставит фильм по роману, который известен самому широкому зрителю, из поколения в поколение читается и перечитывается. Ставится фильм о людях, имена и дела которых давно и накрепко вошли в народную память. Меншиков в «Юности Петра» далек от образа «полудержавного властелина», да ему еще и исторически далеко до той роли, которая сделала его одним из первых лиц в петровском окружении. Герасимов, вводя Меншикова в действие, не отказывает зрителю в удовольствии самому узнать Александра Даниловича (кстати сказать, герой Н. Еременко удивительно похож на своего исторического прототипа). Меншиков, кажется, и действует-то мало, но зритель бук-

вально каждое его появление, каждую фразу встречает очень живо, к месту смеется, к месту вздыхает. Происходят встречи зрителей со знакомыми, можно сказать — фольклоризованными героями. Этот «рычаг» режиссер и использует мудро, тонко.

Сам Петр раскрывается исподволь, именно как истинный народный самородок. И в ясности такого раскрытия первейшую роль играет внешне неброский, но несущий в себе одну из главнейших смысловых нагрузок фильма образ матери царя, Натальи Кириллов-

на, в образе которой в жизни царя, оттого эпизод потрясает. Работая над сценарием, С. Герасимов и Ю. Кавтарадзе много внимания уделяли «личным» темам в жизни Петра. И сила этого великого характера лишь отчетливее зазвучала оттого, что и в образе наивной до глупости, глупой до наивности Евдокии, и в образе Анны Монс открылся не столько драматизм непонимания, предательства, сколько тоска Петра по пониманию: по той ясности, которую давало ему общение с царицей-матерью, с Францем Лефортом. Путь Пет-

ра к духовной зрелости, к зрелости государственного мышления постигается на экране как путь не одних только обретенных, но и утрат. Взгляд Герасимова на жизнь, на человека всегда диалектичен, оттого и диалектичны его взгляды на характеры, его концепция истории.

Фильм весь пронизан живой жизнью, ее токами, ее примерами, за которыми встает многоликий облик России, родины, ее культуры. Герасимов точен и осторожен и в сопоставлениях традиционной русской культуры допетровских времен с

сти, а не кукольной «политесности» Анны Монс. И именно живая жизнь, оставаясь быту, главным в фильме делает высокий накал исторического спора, который, где ведая, а где не ведая сути творящегося и творимого, ведут люди на экране. Герасимов очень точен, когда живописуя быт, непременно не забудет за его изысканностью напомнить о том, что сама эпоха порой за частностями не видела магистрального направления своего пути. Петр ищет, научается видеть, в том его сила. Главное в фильме — соразмерность героя всему своему народу, в той мере, в какой непременно оказываются соразмерны народ и великий исторический деятель — подчеркнем это слово: именно **деятель** — в переломные исторические эпохи.

Народность духа царя Петра — вот сила, на которой строится Герасимовым все повествование. Иногда эта народность открывается прямо, непосредственно, как, например, тогда когда в кенигсбергском замке царь и его «ближние» лихо отплясывают русскую в чопорном, «бонтонном» обществе. Но такие связи, прочерченные щедро, точно, все же внешние. Экран Сергея Герасимова ищет их и в иных измерениях, иных глубинах, бездонных, а потому и бесконечных по сокрытым в них возможностям исторического творчества. Фильм — прежде всего о готовности народа к такому творчеству, о точности исторического зрения Петра, увидевшего такую готовность.

Народ — герой герасимовских фильмов — всегда проходил нелегкую школу самопознания. И здесь, где канон исторического фильма задавал, казалось бы, бесспорные и беспронигрышные массовые сцены с их многофигурностью, бурной динамикой, Герасимов предпочитает деталь, внешнюю неброскость интонации. В итоге же мысль народная, если воспользоваться определениями, данными когда-то Львом Толстым, претворяется в мысль сердечную, идущую из глубины народной души.

По мере развертывания действия все более оцениваешь правоту режиссера. Эта правота сродни той, которая привела в свое время к успеху самого Алексея Толстого. Известно, например, что писатель поначалу куда более подробно показывал болезненные черты в характере Петра, но потом жесткой рукой убрал из романа соответствующие детали, сделав воистину страшными, запоминающимися, художественно совершенными немногие эпизоды припадков падушей или приступов бешеной петровской ярости. И на экране единственный приступ падушей у царя действительно страшен, потому что вызывается вестью об опасности, — и в нем, в этом эпизоде, встает ощущение ужаса, пережитого Петром в детстве.

Народ в фильмах о Петре разнолик. Сидят мужики за длинным столом, степенно хлебуют щи и так же степенно рассуждают о России и царе Петре, о прошлом и будущем. И в неспешной беседе, в которой так ясно, прозрачна интонация прозы Алексея Толстого, открывается сила народного русского характера.

Но вот накануне стрелецкого бунта небольшая группа людей заглядывает в ящик «гостинцем», присланным Петром из «заморских стран». В ящике — «чудище» чучело крокодила. Снова течет степенная беседа, которая на первый взгляд мало вяжется с привычными представлениями о стрелецкой павине, грозившей захлестнуть петровские преобразования. И чем дальше идет разговор, тем острее вдруг оказывается интонационное противоборство мира, воплотившегося в этом бытовом говоре, и мира, воплощенного в отрывистой, порой — щедрой, порой — рубленой

петровской речи. Слово за слово — во всеоружии именно слова, живого, звучащего, осмысленного и бережно, щедро отобранного большой литературой, — открывается и то, как легко в это бытовое звучание войти, воплоти злой мысли, недоброму делу. Так возникает сначала лишь возможность стрелецкого бунта.

Легко стрелецков, тот же быт, та же мнимая основательность, на деле же тяжеловесность, неповоротливость. И — четкие ряды петровских солдат, ряды, по которым словно идет некий ток, наполняющий их энергией. И — финал этого нешумного, недолгого, страшного в своей впечатляющей силе противоборства: примчавшийся судить Петр — и стрелец, произносящий бессмертное: «Отойди, государь, мое тут место, я тут лягу».

Таков принцип Герасимова: в «тихих» эпизодах исподволь накапливать какую-то бешеную энергию истории, потом разом давая Петру — Д. Золотухину выплеснуть всю силу темперамента, дать этой энергии выход.

Неторопливое течение фильма пронизано кадрами-символами, заставляющими вспомнить лучшее из того, что было накоплено нашим кинематографом. Герасимов последовательно акцентировал эти символические ударные кадры, привлекает к ним внимание зрителя, делает их лейтмотивом образа (духотворенное, улыбающееся лицо Петра), лейтмотивом всего фильма. Свое дело делают и умно найденные ассоциации с нашей живописной классикой. Вот кадр, пронзительно напоминающий «Утро стрелецкой казни» Сурикова. Не цитата, нет — именно напоминание, активизация нашей национальной исторической и художественной памяти. Активизация такая, что после нее можно быть максимально лаконичным: слишком много сказано уже Суриковым, слишком много можно доверить этому, мелькнувшему в зрительской памяти воспоминанию-образу, образу-символу. А вот — прямая «цитата» из Валентина Серова: огромная фигура Петра, устремившаяся вперед, рядом — сподвижники Петровы. Цитата ли? Скорее — продолжение разговора, давно начатого искусством.

И видится большой смысл в том, что Сергей Герасимов столь откровенно выявил такое родство. Его фильмы о Петре — важнейшее «слово» в давнем уже звучании «мысли народной» о своей истории, в превращении ее в «мысль сердечную».

Василий КИСУНЬКО

НАЧАЛО СЛАВНЫХ ДЕЛ



Кадры из фильма «Юность Петра». Петр I — Д. ЗОЛОТУХИН.

культурой Европы конца XVII — начала XVIII века. Живая жизнь — всюду. Голландия предстает в ее трудовых буднях, и диковинный иноземный быт оказывается вовсе не диковинным, а просто стилем, образом жизни, выработанным народом, удобным народу. Таким его и увидел Петр, за Петром видим мы. И не внешние приметы интересуют молодого русского царя, но эта вот

