

EUROPA ORIENTALIS 23 (2004): 1

АЛЕКСЕЙ ТОЛСТОЙ И СУДЬБА ЕГО РОМАНА “ПЕТР ПЕРВЫЙ”
В ЛИТЕРАТУРЕ, НАУКЕ И НА ЭКРАНЕ

E. V. Anisimov

В творческой истории романа Алексея Толстого “Петр Первый” как в капле воды отразилась советская эпоха 1920-30-х гг., отчетливо видна эволюция творчества и жизни талантливого русского и советского писателя, лишенного твердых моральных принципов, конформиста и приспособленца. Вместе с тем, история романа далеко вышла за рамки истории советской литературы или личной судьбы писателя Толстого. Трансформированный на экране, роман Толстого стал не просто явлением советского искусства, но и адекватно отразил восприятие деспотической властью Сталина и – что важно – миллионами людей Петровского эпохи, шире – прошлого России.

Известно, что А. Толстой интересовался личностью Петра еще с до-революционных времен, точнее с 1916 года, когда был опубликован его рассказ “Наваждение” о судьбе гетмана Мазепы. В 1917 г. вышел из печати рассказ Толстого “День Петра”, а в 1921 году пьеса “На дыбе”. В созданных образах этих трех произведений отчетливо видна концепция писателя, построенная на критическом осмыслении русской истории, реформ и личности Петра-реформатора. Нельзя сказать, что эта концепция была особенно оригинальна, но благодаря несомненному таланту Толстого эффект от этой прозы был значителен, особенно на фоне традиционного, бездумного восхваления основателя империи. Суть взгляда Толстого состояла в стремлении показать тиранию, деспотизм царя, обращавшимся с Россией как помещик со своим поместьем, а с русскими людьми как с крепостными крестьянами. Толстой пришел к выводу об исторической бесплодности того, что сделал Петр для России. Писатель считал, что история вообще иррациональна, нелогична в принципе, а реформатор в России делает никому ненужное дело, его не понимают, не любят, боятся, ненавидят. В конце жизни Петра ждет крах: измены жены, стар-

шего сына, смерть младшего, разочарование. Остается только одиночество, смерть и пустота.

Да и вообще, Толстой, как и некоторые другие мыслители, сомневается в целесообразности, оправданности существования империи, города, построенных на костях. Бессонов, герой романа “Хождение по мукам”, глядя на ночную столицу, думает: Петербург – лишь мечта, иллюзия...

Как сон, прошли два столетия: Петербург, стоящий на краю земли, в болотах и пусторослях, грезил безграничной славой и властью, бредовыми видениями мелькали дворцовые перевороты, убийства императоров, триумфы и кровавые казни... С унынием и страхом внимали русские люди бреду столицы. Страна питала и никогда не могла досыта напитать кровью своею петербургские призраки.

Как у каждого истинного художника обобщение шло у Толстого не от ума, а от сердца, от истинных и глубоких чувств, его переполнявших. В написанной им в годы войны и революции прозе отчетливо видно сопоставление современной писателю революционной смуты и смуты петровской, исторической. А результат, по мнению Толстого, будет один – крах, кровь, пустота. В целом, в этих произведениях Толстой подходит к весьма тонкому и глубокому пониманию петровской эпохи, истории России и русского человека вообще. Забегая вперед, отметим, чтоrudименты такого понимания, порой вопреки желанию автора, сохранились и в романе, и в фильме “Петр Первый”.

Но вот, по возвращению из эмиграции, наступило так называемое “примирение писателя с революцией”, “признание им социалистической революции фактом исторически закономерным и прогрессивным” (цитирую по очерку о А. Н. Толстом в Литературной энциклопедии 1939 года). Вернувшись в Россию, ставшую Советской, Толстой вначале медленно, а потом все быстрее идет на сближение с режимом, а потом буквально бежит вприпрыжку в “теплые объятия партии”, чтобы стать “советским графом”, орденоносцем, депутатом Верховного Совета и т. д. Как пишет автор книги о Толстом И. И. Векслер в 1948 г. “Идейное и теоретическое обогащение писателя (добавим от себя, а также материальное в виде безумных гонораров, спецмагазинов и дач - Е. А.) делает изменение исторических и философских взглядов А. Н. Толстого на Петра неизбежным”.¹ Определение это звучит как приговор. Так это и было. Началась приспособленческая эволюция взглядов Толстого на Петра Великого. На

¹ Векслер И. И. Алексей Николаевич Толстой. Жизнь и творческий путь. Москва-Ленинград 1948, с. 322.

Х-ом съезде комсомола в 1936 г. Толстой сказал, что “Марксистско-ленинско-сталинское учение и понимание современного человека дают ключ к правдивому воссозданию таких, например, эпох как опричная эпоха Грозного, переход народа через Смуту, восстание Разина, время Петра Первого”.²

Дело, конечно, было не в признании Толстым-художником правоты социалистической революции, не в “животворности” учения Маркса-Ленина-Сталина, якобы обогатившем Толстого. Думаю, что это учение эпикуреец Толстой никогда не изучал и не был его апологетом. Все дело в мощнейшем “излучении”, шедшем из Кремля, от власти, в начавшемся с конца 1920-х гг. давлении большевиков на писателей. Неслучайно, в наброске автобиографии Толстой писал, что в 1929 году товарищ Сталин дал ему, Толстому, “правильные исторические установки о Петровской эпохе”.³

Что же за установки это были? В 1931 году Stalin в опубликованном множестве раз интервью немецкому писателю Людвигу говорил, что Петр “сделал много для создания и укрепления национального государства помещиков и торговцев”, но делал это за счет крепостного крестьянства, с которого “драли три шкуры”. Следует отметить, что баловень судьбы Толстой пользовался вниманием Сталина, с которым у него установились хорошие отношения. В ряде случаев Толстой обращался прямо к Stalinu и писал вполне верноподданнейше: “Дорогой Иосиф Виссарионович! Благословите начинать работу в театрах, если вы согласитесь с моими переделками”. Это письмо Толстого от 1943 года по поводу его пьесы об Иване Грозном, над которой он много и безуспешно трудился по прямому заданию, полученному от ЦК партии.⁴

Толстой в то время явно испытывал трудности. Он многократно переписывал свои исторические пьесы об Иване Грозном, но все никак не мог точно “попасть в цель”, то есть написать их так, чтобы угодить хоязину. Как видно из документов ЦК пьеса “Иван Грозный” “писалась по специальному заказу Комитета по делам искусств после указаний ЦК ВКП(б) о необходимости восстановления подлинного исторического облика Ивана IV в русской истории, искаженного дворянской и буржуазной историографией”. Между тем, в докладной записке А. С. Щербакова Stalinu было сказано об этой пьесе Толстого, что “постановка этой пьесы

² Там же, с. 323.

³ Там же.

⁴ Власть и художественная интеллигенция. Москва 1999, с. 500-501.

или издание ее усугубили бы путаницу в головах историков и писателей по вопросу об истории России в XVI веке и Иване IV". На этом основании Толстой не получил в 1942 году привычную для него Сталинскую премию.⁵

С образом Петра Толстому было еще труднее. Установка Сталина была вроде бы проста, но и тут возникали казалось неразрешимые даже для такого талантливого приспособленца, каким был Толстой, проблемы. Отразить мысль Сталина, что "Петр I – тоже (наряду с Иваном Грозным = Е. А.) великий государь", что он основал могучее государство, было достаточно просто. Но, с одной стороны, излишнее воспевание Петра-императора могло привести к обвинению в монархизме, "белогвардейщине". Тогда это было смертельно опасно. Все-таки нужно было не забывать, что Петр – царь помещиков и фабрикантов, глава крепостнического государства.

С другой стороны, возникали проблемы посередине этой. Дело в том, что Петр вообще не очень нравился Стalinу своим "низкопоклонством" перед Западом и проигрывал в этом царю Ивану. В 1947 г. Сталин говорил: "Иван Грозный был более национальным царем, более предустмотрительным, он не впускал иностранного влияния в Россию, а вот Петр (Н. Черкасов, присутствовавший при этом, вспоминал, что Сталин назвал царя фамильярно "Петрухой" - Е. А.) открыл ворота в Европу и напустил слишком много иностранцев". Тогда же он вновь повторил: Петр "слишком либерально относился к иностранцам, слишком раскрыл ворота и допустил иностранное влияние в страну, допустил онемечивание России".⁶ Сказано это было в 1947 году в годы борьбы с "космополитизмом", но в круге этих идей Сталин находился уже со второй половины 1930-х гг., по мере усиления изоляционизма и возрождения империи. Отбросить "космополитизм" Петра Толстому было не трудно – бумага стерпит, но представлять Петра как патриота нужно было с осторожностью. Одной из причин верховного гнева на журналы "Звезда" и "Ленинград" стало отчасти именно излишнее превозношение Петра. В докладной записке Жданову в 1946 г. критиковалась поэма Спасского, который якобы идеализировал Петра и даже превратил его в символ советской страны: "Навек он сросся с Ленинградом // Стал сутью бронзовой его // Я вижу он – сама Россия // Ее он воплощеньем стал". В докладной записке сказано о главном пороке поэмы: "Из содержания поэмы следует, что любовь со-

⁵ Там же, с. 478.

⁶ Там же, с. 613.

ветских людей к своей Родине ничем не отличается от патриотических чувств русского человека в прошлом”.⁷ Словом, это ошибка, достойная наказания, ведь советский человек любит свою социалистическую родину не так, как русский человек прошлого любил Российскую империю. А как он любит, не знал никто. Впрочем, только большевики хорошо разбирались в вопросах исторической любви. Вот одно из замечаний Сталина об историзме фильма Эйзенштейна “Иван Грозный”: “Нужно показывать исторические фигуры правильно по стилю. Так, например, в первой серии неверно, что Иван Грозный так долго целуется с женой. В те времена это не допускалось”.⁸ Словом, деятели искусства оказывались в труднейшем положении. Чтобы выполнить волю тирана, они должны были проскочить между Сциллой и Харибдой, пролезть в иголочное ушко, пойти “туда не знаю куда и принести то, не знаю что”.

Но Толстой именно это и сделал, конечно, не сразу, не без ошибок, но, в конечном счете, сделал. Парадоксально звучит, но серьезным препятствием на пути был его талант и живой темперамент, которые не сразу подчинились политическому диктату и конъюнктуре. Так, в 1929 г. Толстой написал пьесу “На дыбе”. Сразу же стало ясно, что по тем временам, пьеса оказалась старомодной, она явно не отвечала духу времени. Сам Толстой потом писал, что он “не совсем освободился от идеалистических тенденций в обрисовке (петровской) эпохи”.⁹ Действительно, пьеса Толстого еще была близка по духу его ранним рассказам о Петре. Однако после “осознания” своих ошибок, специальной беседы со Сталиным, Толстой засел за переработку произведения. Дважды он переделывал его в соответствие со своими “прозрением”. Сопоставление всех трех редакций пьесы демонстрирует “кухню творца”, технику и философию конъюнктурщика. Во-первых, писатель смягчает отмеченные в первой редакции отрицательные, точнее – омерзительные, черты характера Петра, его грубость, исступленность. Толстой убирает из текста сцены кощунственного Всесущейшего собора, в общем, облагораживает образ царя, вводит сцены труда Петра в кузнице. Вообще в новой редакции Петр изображается больше строителем, созидателем, чем царем и гонителем. Во-вторых, Толстой вводит классовую борьбу любопытным приемом: если в первой редакции рабочие на петербургской стройке бун-

⁷ Там же, с. 560.

⁸ Там же, с. 613.

⁹ Векслер И. И. Алексей Николаевич Толстой. Жизнь и творческий путь, с. 322.

туют против царя, невыносимых условий жизни на царевой стройке, то в новой редакции они восстают на фабрике уже против капиталиста. Показано отсутствовавшее ранее трогательное сближение царя с народом. В новой редакции исчезает подлинно пушкинская ремарка: «Голоса: «Царь! Царь!». Толпа шарахается». Такого допускать в советской пьесе уже нельзя. В-третьих, в последней редакции усиливаются отрицательные характеристики царевича Алексея как «представителя антипетровских, реакционных сил». В уста сына царя Толстой вкладывает целую программу борьбы с прогрессивным наследием Петра. Но в первых двух редакциях все еще остается тема одиночества реформатора, его горькие слова, что сподвижники – собрание воров, глупцов и монстров, а Екатерина – «напудренная шлюха». Остается и концовка: «Для того мы ломали хребет? Город сей поставлен на человеческих костях. Для кого? Сын Алексей хотел без мучительства сидеть в Кремле, долдонить в колокола как отцы и деды. Может Алексей умнее меня? Может, я убил его напрасно? Сколько жалок есть человек!».¹⁰ Впоследствии, уже в работе над сценарием кинофильма, Толстой все это «поправит». Как Пенелопа, Толстой часто «распускал» свой ковер и сплетал нечто новое, уже другое, прямо противоположное по смыслу предыдущему. Так, высказанная цитата в фильме звучит иначе: Петр говорит, что Алексей – сын его. «Кровь от крови, плоть от плоти мой. А душа змеи! Сколько презренен и жалок человек!». Оказывается, не презренен человек вообще, сам Петр, а презренен сын – враг народа! Гибок талант Толстого.

В этой обстановке псевдотворческих исканий в 1930 году Толстой выпускает первую часть романа «Петр Первый», самую сильную в творческом отношении часть трилогии. В 1934 году выходит в свет вторая часть и Толстой готов написать третью. По мере движения сюжета роман становится все хуже, а идейность его от части к части возрастает. В 1943 году, незадолго до смерти, Толстой писал: «Неверно, что я избрал эту эпоху для проекции современности. Это было бы с моей стороны ложноисторический и антихудожественный прием. Меня увлекало ощущение полноты, 'непричесанной' и творческой силы той жизни, когда с особой яростью раскрывался русский характер».¹¹ Все как раз наоборот – Толстой прибегал к ложноисторическому и антихудожественному проецированию своей эпохи, точнее – вождя. В проспектах третьей, ненаписанной части значилось, что «читатель ждет, что в третьей части Петр предста-

¹⁰ Там же, с. 338-339.

¹¹ Новый мир, 1943, кн. 1, с. 108

нет перед ним во всей своей грандиозности уже отчасти знакомого ему по толстовской драматургии образа – как верховный военный вождь, верховный руководитель государственной жизни, как создатель новый типа русского государства”.¹² На кого этот образ был похож в 1934 году, догадаться нетрудно.

Но третью часть романа Толстой не написал, ибо он взялся за новое задание партии. В ЦК было решено поставить фильм “Петр Первый”. С 1934 г. вместе с режиссером Владимиром Петровым и сценаристом Лещенко Толстой засел за сценарий, который захватывал содержание уже выпущенных частей романа, но дальше шел по целине. Первая серия фильма вышла в 1937 году, вторая серия вышла в 1940 году. Без сомнения, фильм сделал умелой, талантливой рукой. Главные роли исполняли блестательные актеры русского классического театра: Николай Симонов в роли Петра, Михаил Жаров в роли Меншикова, Алла Тарасова – Екатерина, Николай Черкасов – царевич Алексей.

До сих пор фильм Петрова сохраняет жизненную силу, волнует. Дело не только в его мхатовском реализме школы Станиславского, но в том, что с фильмом на наших глазах происходит кинематографический парадокс “старения”. Снятый на черно-белой пленке более 60 лет тому назад, в стилистике далекой нам сталинской жестокой эпохи, с актерами, чьи лица не по-голливудски грубоваты, а фигуры неизящны, ныне он обрел вторую жизнь, стал сам историческим документом. Думаю, что лет через сто люди будут думать, что фильм снимался в XVIII веке, в Петровскую эпоху. Одновременно, этот, снятый в 1937 году фильм о Петровской эпохе, воспринимается нами как псевдодокументальный фильм о сталинской эпохе. Когда в фильме показаны сцены ужасающего подневольного труда, то вспоминается ГУЛАГ с его циничным отношением к “лагерной пыли”: герой, глядя на копошащихся в котловане людей, деловито спрашивает у собеседника: “Мрут?” и получает столь же деловитый, утвердительный ответ: “Мрут!”.

Для темы моего доклада важны идеи в оценке Петровской эпохи, которые фильм содержит. Они целиком лежат в русле генеральных идей Сталина и наиболее популярных политических тенденций того времени. Кстати, в 1939 г. была выпущена брошюра А. Морозовского “О фильме Петр Первый”, где многие идеи, точнее идеологические штампы фильма, выражены языком политической агитации.

¹² Векслер И. И. Алексей Николаевич Толстой. Жизнь и творческий путь, с. 333.

Первая идея – представление, что России до Петра была варварская страна, “московское убожество”, при том, что это – “золотое дно, лежащее под тиной”. “Как свиньи в грязи жили, а теперь парадиз построили” – восклицает в фильме Петр. Представление о ничтожности, никчемности “варварской Московии” прочно вошло в советское общественное сознание, стало ведущим стереотипом в представлении народа, культурных ведомств, власти и даже интеллигенции к древнерусскому наследию. Оноказалось маловажным, неоригинальным и поэтому недостойным сохранения. Такое отношение к древнерусскому искусству и письменности было порождено не только общим культурным нигилизмом социалистической эстетики, не только борьбой с церковью и религией, без которой допетровская культура была невозможна, но и явной, навеянной фильмом аналогией отсталой дореволюционной России с Советским Союзом.

Идея вторая. Слабая в экономическом и военном отношении Россия – “лакомый кусок для захватнических стремлений соседних европейских государств. Русский народ от них отбивался, “но без серьезных преобразований Россия не только все больше отставала бы от своих западных соседей, но рано или поздно неизбежно пала бы жертвой их захватнических стремлений”.¹³ Для 1930-х гг., времени пятилеток, это была самая распространенная идеологема. Всюду повторяли слова Сталина о том, что если мы срочно не построим промышленность, социализм за 10 лет, то – нас сомнут, ибо СССР – объект агрессии капиталистического мира. Стоит ли говорить, что этими идеями пронизан и весь фильм. Там в разных формах отражены мотивы враждебности Запада к России, ее беззащитность перед враждебными соседями без промышленного и военного щита. Авторы фильма проводят популярную вообще для России идею “преодоления отставания”, так называемую “догоняющую модель” развития, порождавшую общественный эсхатологизм в отношении будущего: “Если мы их не догоним, они нас сомнут”.

Третья идея. Фильм просто пропитан ненавистью к Западу, он не просто антизападный, он ксенофобский. Изобразительными и словесными методами авторы многократно вдалбливают в головы зрителей идеи ненависти, презрения к этим “мордастым” немцам, жадным до прибыли голландцам, мечтающим покорить Россию, ограбить ее. В фильме, в ответ на льстивую речь великого философа Лейбница о том, что славянской расе судьбой предначертано проложить торговую дорогу в Индию и Китай, Петр грубо его обрывает: “Русскими костями мостить дорогу для не-тай,

¹³ Морозовский А. О фильме “Петр Первый”. Москва 1939, с. 9.

мецких купцов, так что ли?”. Справедливости ради отметим, что сам царь, в сущности, таким именно материалом и мостили все дороги своего царства. “Мы, – обращается в фильме Петр к иностранцам, – ленивы и глупы, но хотим своим умом жить... А хотите нас пугать, то и мы пугать вас будем”. Тема взаимного “пугания”, бряцания оружием в 1930-е годы была также сверхактуальна. Антизападный характер фильма усилен авторами из-за того, что исторический Петр с точки зрения Сталина был недостаточно патриотичен, вел явный прозападнический. Толстой и Петров в своем фильме довели дело до полного отрицания всякого западничества Петра, изобразив царя истинным “квасным патриотом”. Это (конечно, одновременно с другими явлениями культуры и идеологии) поднимало уже и так начавшую к концу 1930-х гг. прибывать волну ложного патриотизма. Позже он стал краеугольным камнем советской идеологии и увенчался “разоблачением космополитизма” во второй половине 1940-х годов. Стереотипы ненависти ко всему иностранному, восторг перед всем своим в сознании миллионов был во многом подготовлен в сознании советских людей и такими историческими кинофильмами как “Александр Невский” и “Петр Первый”.

Идея четвертая. Образ внутреннего врага, борьба с врагом – важнейший сюжет в фильме. По хронометражу он, кажется, занимает не менее трети времени всего фильма. Напомню, что фильм ставился в эпоху Большого террора, это было время общественной истерии, враги мерецились повсюду. В брошюре 1939 года о фильме сказано: “Победить внешнего врага и добиться прочного мира (тоже идеологема 1930-х гг.) можно было только при условии разгрома внутренних врагов – реакционного боярства и духовенства, тянувших Россию вспять, продававших ее враждебным государствам”.¹⁴ Внутренние враги, естественно, связаны с врагами внешними, они все – шпионы, диверсанты, вредители.

Оценки, которые даются царевичу Алексею в сопровождавшей фильм брошюре почти дословно повторяют то, что звучало на сталинских процессах в отношении Бухарина, Каменева, Зиновьева: “Начав с пассивного сопротивления реформам Петра, Алексей все больше и больше переходит к активной борьбе, пытаясь захватить власть, он ищет себе союзников среди иностранных государств. Так Алексей становится предателем родины, ее смертельным врагом, готовым отдать родную землю на растерзание и порабощение”. Под пером Толстого Алексей превратился в смертельный враг прогресса своей страны, активно стремился

¹⁴ Там же, с. 12.

сорвать дело, которому его отец отдал свою жизнь. “Такова обычная дорога всех реакционеров – поясняет автор брошюры Морозовский зрителям фильма – Сопротивление прогрессу родной страны ведет к измене и предательству. На словах – преклонение перед своим народом, на деле – глубочайшее отчуждение от народа и готовность продать его тому, кто захочет купить... Истерикой, мнимым раскаянием двурушник не может скрыть своих замыслов”.¹⁵ В сущности, так говорил прокурор Вышинский о врагах Сталина на московских процессах.

Толстой и Петров вторят духу этих страшных процессов художественными, и антихудожественными методами. В фильме Петр говорит: “Сын мой Алексей ищет войны и государства нашего разорения. В сем страшном деле помогли ему попы, да бояре ради тунеядства своего”. Царевич Алексей в фильме совмещает в себе всю подлость, злобу, трусость, бессилие, истеризм Троцкого, Зиновьева, Каменева, Бухарина вместе взятых. Царевич превратился в фильме в гипертрофированную, зловещую фигуру врага. Талант Николая Черкасова создал запоминающийся образ врага, к которому зрителю испытает только презрение. То, что Черкасов явно переигрывал, что он оглушил своего героя, зритель не заметил. Зато как враг Алексей в подаче Черкасова был для него, зрителя, отвратителен. В этом отразилась особенность восприятия противника в советское время. Ведь враг даже внешне омерзителен как человек, он даже не человек, а его лишь подобие, карикатура. Неслучайно, что это происходило в стране, где уничтожались портреты царей, всех идеологических врагов, где о внешности Николая II или Троцкого можно было судить только по карикатурам Кукрыниксов и журналу “Крокодил”. Особое место в фильме удалено теме церкви, т. н. “мракобесам” в рясе, попам. Известно, что советская власть была готова мириться с самыми лютыми внешними врагами, но только не с церковью. В этом проглядывала ревность, нежелание иметь могучего конкурента в идеологической сфере, на ниве окормления паствы идеями. Здесь Толстому ничто не угрожало и попы в его сценарии и фильме консервативны, тупы, отвратительны, жирны как лягушки, неопрятны и гадки до отвращения. С их помощью Алексей хочет организовать не много ни мало, как интервенцию врага против России.

Пятая и самая важная идея – это идея прогресса через насилие. Эта идея пронизывает весь фильм, она вложена в уста Петра, повторяется многократно в разных вариантах. Суть ее в том, что в России прогресс

¹⁵ Там же, с. 14-15.

ничем, кроме методов принуждения, насилия недостижим. Такой, мол, у нас народ, такое время, когда ждать нет возможности – вокруг враги, нужно быстро достичь прогресса. Иначе нас ждет гибель, иного пути нет. Фильм воплотил любимую Сталиным фразу Ленина (а тот взял ее у Энгельса) о том, что Петр “не стеснялся перед варварскими методами борьбы против варварства”. “Суров был я с вами, дети мои – восклицает в конце фильма Петр. – Не для себя я был суров, но дорога мне была Россия... Не напрасны были наши труды и поколениям нашим надлежит славу и богатство отечества беречь и множить”.

Тема жестокости, оправданной во имя светлого будущего как никогда ярко отразилась именно в исторических фильмах об Иване Грозном и Петре. Заострить эту тему явно хотел сам вождь. Залив кровью страну, он искал рациональное объяснение своей паранойе. Stalin не раз возвращался к мысли о необходимости насилия как средства достижения всеобщего блага в разных вариантах, он требовал от художников не просто оправдания насилия и крови, но главным образом объяснения необходимости именно такого пути к светлому будущему. В известной беседе с С. Эйзенштейном и Н. Черкасовым Stalin прямо сказал: “Иван Грозный был очень жесток. Показывать, что он был жестоким можно, но нужно показать, почему необходимо быть жестоким”.¹⁶ Фильм “Петр Первый” жесток по замыслу и последовательно оправдывает жестокость Петра вообще к народу, стране, собственному сыну, России. И объясняет, что все это делается ради будущего. Этим фильм откликается на идею прогресса через насилие, царившую за стенами кинотеатров (вспомним лозунг революции 1917 г.: “Железной рукой загоним человечество в счастье!”). С темой прогресса через насилие перекликается тема личности вождя, который осуществляет это благотворное насилие над народом. Stalin ждал от писателей и кинодеятелей восхваления именно личности исторического вождя. Недаром, в письме к Stalinу о своей правке пьес об Иване Грозном Tolстой пишет: “В остальных восьми картинах... усиlena и заострена линия абсолютизма Грозного. Пьеса, мне кажется, выиграла от этих переделок и в исторической правдивости, и в усилии роли самого Грозного”.¹⁷

В целом, фильм “Петр Первый” (в ряду других идеологических начинаний сталинистов) упрочил упомянутые выше идеи и образы в сознании современников, он оказался важным этапом и на пути становления

¹⁶ Власть и художественная интеллигенция, с. 613.

¹⁷ Там же, с. 501.

советского понимания прошлого, он повлиял на утверждение имперской, великодержавной и самодержавной идеи советской историографии, которая как раз к моменту создания фильма “выдавливала” из себя еретические (а ранее столь почитаемые) идеи М. Покровского, который бранил великого царя “сифилитиком”, пренебрежительно относился к его реформам, укреплявшим, по его словам, “торговый капитал” и действительно разоблачал империалистическую сущность экспансии самодержавия в Европе, Азии и других частях света. Во второй половине 1930-х гг. взгляды Покровского были разоблачены, а его сторонники уже давно сидели по лагерям, о “покровщине” вслух говорить было уже нельзя.

На смену “покровщине” усилиями историков во главе с Б. Грековым и др. была найдена довольно гибкая схема объяснения российской истории, в ней оказалось место как воспеванию имперских завоеваний, апологии сильной власти, так и “вскрытию” классовых “основ эксплуатации трудящихся”. Этот метод “двойных стандартов” с успехом и долгие годы прикладывался к Петру, который был одновременно и великим, прогрессивным реформатором, и представителем господствующего класса, “дравшего три шкуры” с крепостных. Многие образы и представления фильма “Петр Первый” прямым ходом попали на страницы советских исторических исследований. Так, в фильме выведен образ подлеца гетмана Мазепы, которого сторонится даже враг России шведский король Карл XII. О Мазепе в сопровождающей фильм брошюре сказано: “Здесь та истина, что из всех врагов самые подлые и мерзкие – это изменник и предатели”. С тех пор в советской исторической науке на Мазепе навсегда было поставлено клеймо предателя и негодяя. Н. И. Павленко, крупнейший современный историк петровского времени, в своей книге “Петр Великий” начинает главу “Измена Мазепы” столь жесткими словами, что после прочтения этого абзаца вообще нет смысла читать главу до конца, ибо это уже не наука, а неправедный суд: “Иван Степанович Мазепа принадлежал к числу тех людей, для которых не было ничего святого. В нем в одном сосредотачивались едва ли не все пороки человеческой натуры: подозрительность и скрытность, надменность и алчность, крайний эгоизм и мстительность, коварство и жесткость, любострастие и трусость”.¹⁸ Словом, это – исчадье ада. Такие примеры можно умножать, но суть одна – фильм “Петр Первый”, вышедший под внимательным приглядом Сталина, нес в себе идеи, которые определили во многом как общественные представления о Петре и его эпохе, так и развитие исторической науки в Советском Союзе в оценке как Петра, его реформ, так и империи в целом.

¹⁸ Павленко Н. И. Петр Великий. Москва 1990, с. 261.